

43887



T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

REŞAT ENİS AYGİN
HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNE
BİR ARAŞTIRMA/İNCELEME

43887

Mümtaz SARIÇİÇEK

DOKTORA TEZİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Bu Tez, Tarihinde, Aşağıda Belirtilen Jüri Tarafından
Oybirliği/Oy Çokluğu İle Başarılı/Başarısız Olarak Değerlendirilmiştir.

(İmza)

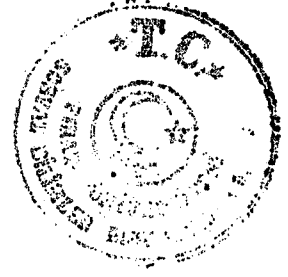
(İmza)

(İmza)

Doç. Dr. İsmail ÇETİŞLİ

**ÖZET****Doktora Tezi****REŞAT ENİS AYGEN
HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNE
BİR ARAŞTIRMA/İNCELEME****Mümtaz SARIÇİÇEK****Fırat Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****1995, Sayfa:470**

Bu çalışma, Cumhuriyet dönemi romancılarımızdan Reşat Enis Aygen'in hayatı ve eserlerini inceleyen bir monoğrafidir. 1909-1984 yılları arasında yaşamış olan Aygen'in hayatı, çeşitli eserlerden ve görüştüğümüz yakınlarından alınan bilgiler doğrultusunda incelenmiş, bazı bilinmeyen yönleri ortaya çıkarılmış, edebî ve siyasî fikirleri tahlil edilmiştir. Yazmış olduğu, on adet roman, elli üç adet hikâye, yapı ve muhtevâ özellikleriyle, ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Ayrıca, yazarın dil ve üslûp özellikleri üzerinde durulmuştur. Muhtelif gazetelerde yayınlamış olduğu; eserleri bölümünde listesini sunduğumuz, yüz yirmi adet çeşitli türdeki gazete yazısı, edebî kıymeti bulunmadığı için etraflıca incelenmemiş, çeşitli bölümlerde, gereklikçe temas edilmiştir. Aygen'in eserleri üzerinde yapılmış olan çalışmaların listesi, bibliyografya bölümünde verilmiştir.



SUMMARY
PhD Thesis

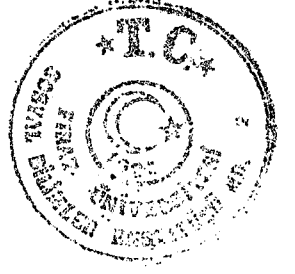
REŞAT ENİS AYGEN
A RESEARCH AND EXAMINATION
ABOUT THE LIFE AND HIS WORKS

Mümtaz SARIÇİÇEK

Fırat University
Institute Of Social Sciences
Department of Turkish Language and Literature

1995, Page : 470

This work is a monograph of life and works of Reşat Enis AYGEN who was a novelist writer of Republic of Turkey. We have studied the life of AYGEN, who lived between 1909 and 1984, through his works and from information that we gathered from his living relatives who provided us with some unknowns about the writer, his carrier and political views. In addition, his language style and linguistic methods were studied. Although about 120 short novels, which were published in various newspapers throughout the nation, have not been examined in detail (since they did not have a big impact on his work), they occasionally have been referred throughout this thesis. The list of works that has been studied is classified in Bibliography section.



ÖNSÖZ

Reşat Enis, Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı'nın "toplumsal gerçekçi" olarak isimlendirilen ekolünün öncülerindendir. Onun, Sabahattin Ali, Sadri Ertem gibi, çağdaşı olan bir kaç yazarla birlikte açtığı bu yol, 1940 sonrası romanımızın en belirgin çizgilerinden biridir. Toplumsal çarpıklıkları dile getirmek ve Anadolu'yu edebiyata yansıtmak bu çizginin sınırlarını teşkil eder. Elli yılı aşkın bir zaman içinde, bir çok romancı tarafından kaleme alınan yüzlerce roman, muhtelif sapmalar olmakla birlikte, bu çizginin etrafında odaklanmıştır. Birbirleriyle taban tabana zıt ideolojik nitelikli eserlerle, bu çizgi devam ettirilmeye çalışılmıştır.

Aygen, herhangi bir ideolojinin adamı olmamakla birlikte, her Türk aydını gibi, ülkesinin problemleriyle alâkadar olmuş, bunları ortadan kaldırmak için de, sanatını toplumun hizmetine sunmayı yeğlemiştir. Bu anlamda, kurmaya çalıştığı kendi ideolojisi, Marksist estetik anlayışından belirli ölçüde etkilenmiş olmasına karşılık, eserlerinde sık sık, bu ideoloji taraftarlarını, tenkitçi bir bakış açısıyla karakterize etmiştir. Bu bakış açısının, Reşat Enis'in, günümüzde yeterince tanınmamasında, muayyen bir tesiri olmuştur. Zirâ, son elli yılın sanat-edebiyat-kültür atmosferinin şekillenmesinde ideolojik yaklaşımlar en büyük rolü oynamıştır.

Biz bu çalışmamızda, her türlü ideolojik yaklaşımdan uzak, ilmî ölçüler içinde kalmaya çalışarak, Reşat Enis'i tanımaya ve tanıtmaya gayret ettik. Onun hayatı ve eserlerini ihtiva eden bu monografinin kendi çapında, bir boşluğu dolduracağını umut ediyoruz.

Dört ana bölümden meydana gelen çalışmamızın birinci ana bölümünde, yazarın hayat hikâyesi, aile çevresiyle birlikte ele alınmıştır. Ayrıca, edebî ve siyasî fikirleri üzerinde durulmuş, eserleri tanıtılmıştır. Biyografisinin hazırlanmasında, çeşitli kaynakların yanında, büyük ölçüde, yazarın oğlu Gökçe Enis ve torunu Aşkın Enis'in bilgilerinden istifade edilmiştir.

*İkinci ana bölüm, hikâyelerin incelenmesine tahsis edilmiştir. **Kılıcımı Sürüyorum** kitabındakilere ilaveten 1939-1940 yıllarında, Vakit gazetesinde*



yayınlayıp kitaplaştırmadıkları ile daha sonraki iki hikâyeden meydana gelen elli üç eseri ihtiva eden bu bölümde, hikâyelerin yapı ve muhtevâ özellikleri üzerinde durulmuştur.

Çalışmamızın asıl ağırlıklı kısmını teşkil eden üçüncü ana bölüm, romanların incelenmesine ayrılmıştır. Burada, kitap olarak basılmış olan on romanı ele alınmıştır. Aygen'in ölümünden önce yazıp bastıramadığı **Kırmızı Karanfil** adındaki romanı, görme imkânımız olmadığı için çalışmaya dahil edilmemiştir. Bu bölümde, her roman, ayrı ayrı ele almak kaydıyla, muhtevâ, olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân özellikleri bakımlarından tahlil edilmiştir. Ayrıca, romanların genel bir değerlendirilmesi yapılmış, "Bakış Açısı ve Anlatıcısı" başlığı altında da, eselerde kullanılan bakış açısı ve anlatıcılarının ortak yönleri tesbit edilmeye çalışılmıştır.

Dördüncü ana bölüm, yazarın dil ve üslûp özelliklerinin incelenmesine ayrılmıştır. Üslûp incelemesi yapılırken, eserlerde kullanılan dil özellikleri; kelime ve cümle seçimi, dil-muhtevâ münâsebetleri üzerinde durulmuştur.

Sonuç bölümünde ise, çalışmanın ana hatları özetlenmiştir.

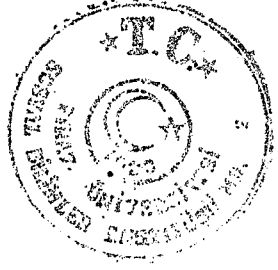
Bibliyografya kısmında, Aygen'den bahseden eserler ayrı bir başlık altında toplanmış; genel bibliyografyada, sadece faydalandığımız eserlere yer verilmiştir.

Çalışmamızda metin alıntıları farklı bir karakter ve paragraf düzeninde gösterilmiş, alıntıların imlâsında, aslına sâdık kalınmıştır.

"Reşat Enis Aygen'in Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma/İnceleme" adlı bu çalışmamızda, mümkün merteye, objektif ve ilmî kriterlere bağlı kalmaya çalıştık. Bununla birlikte bir takım eksik ve kusurlarımızın olabileceğini peşinen kabul ve yapıcı tenkitlere açık olduğumuzu ifade ediyoruz.

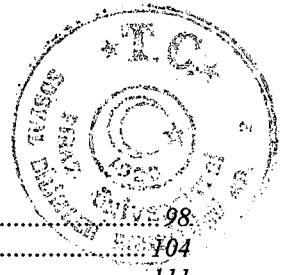
Yazarın biyografisini hazırlamamda yardımlarını esirgemeyen, Gökçe Enis ve Aşkın Enis'e teşekkür ediyorum. Çalışmalarım esnasında, beni her yönden destekleyen, gerekli ilgiyi fazlasıyla gösteren danışman hocam Doç.Dr. İsmail ÇETİŞLİ'ye şükranlarımı sunmayı zevkli bir borç bilirim.

Mümtaz SARIÇİÇEK



İÇİNDEKİLER

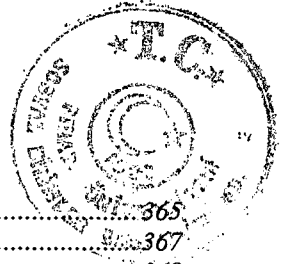
ÖZET.....	I
SUMMARY.....	II
ÖNSÖZ.....	III
İÇİNDEKİLER.....	V
KISALTMALAR.....	IX
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
HAYATI, MİZACI, FİKİRLERİ, ESERLERİ	1
I- HAYATI: (1)	1
A- Doğumu, Ailesi, Çocukluğu, Tahsili:.....	1
B- Gazeteciliğe İlk Adım:	2
C- İlk Aşk ve Evlilik:	3
D- Bugün Yılları:.....	5
E- Yeniden İstanbul:.....	8
F- Emeklilik Yılları ve Ölümü:.....	10
II- FİKİRLERİ:	11
A- Edebi Fikirleri:.....	11
B- Siyasî Fikirleri:.....	20
III- MİZACI İLE İLGİLİ BAZI HUSUSİYETLER:	22
IV- ESERLERİ:.....	26
A- ROMANLARI:.....	26
B- HİKAYELERİ:	27
1. Kitaplaşmış Hikâyeleri:.....	27
2. Dergi ve Gazetelerde Yayınlanan Hikâyelerinin Listesi:	27
C- Gazete Yazıları:.....	29
İKİNCİ BÖLÜM.....	32
REŞAT ENİS AYGEN'İN HİKAYELERİ	32
I- HİKAYELERİN TANITIMI:	32
II- HİKAYELERDE MUHTEVA:	34
A- Sevgi Teması:	34
1- Aşk Teması:.....	34
2- Anne - Oğul Sevgisi:.....	38
3- Vatan Sevgisi:	40
B- Yozlaşma Teması:	42
C- Beşerî Zaaflar ve Faziletler:	51
D- Diğer Temalar:.....	56
III- HİKAYELERDE ORTAK YAPI:	59
A- Maupassant Tarzı Hikâyeler:.....	59
B- Çehov Tarzı Hikâyeler:	68
IV- HİKAYELERDE ŞAHİS KADROSU:	73
V- HİKAYELERDE ZAMAN:	85
VI- HİKAYELERDE MEKAN.....	90
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	98
REŞAT ENİS AYGEN'İN ROMANLARI	98
I-KANUN NAMINA :	98
A-Romanın Tanıtımı :	98



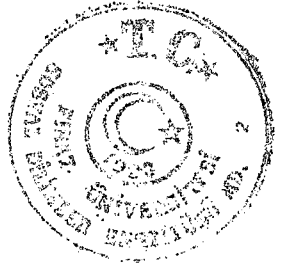
B-Romanın Muhtevâsı :	98
C-Olay Örgüsü:	104
D- Şahıs Kadrosu:	111
1- Mebrûre:	111
2- Nebîle:	114
3- Sadrettin:	115
4- Diğerleri:	116
E- Zaman:	116
F- Mekân:	120
II. GONK VURDU:	123
A. Romanın Tanıtımı:	123
B- Romanın Muhtevâsı:	123
C- Olay Örgüsü:	131
D- Şahıs Kadrosu:	137
1. Ömer:	137
2- Naciye:	139
3- Cemil Muallâ:	141
4- Taşhan:	142
5- Diğerleri:	142
E- Zaman:	143
F- Mekân:	147
III. GECE KONUŞTU :	151
A- Romanın Tanıtımı:	151
B- Romanın Muhtevâsı:	152
C- Olay Örgüsü:	157
D- Şahıs Kadrosu:	163
1- Hikmet:	163
2- Niyazi:	164
3- Sinebar Recep:	165
4- Diğerleri:	166
E- Zaman:	166
F- Mekân:	168
IV. AFRODİT BUHURDANINDA BİR KADIN:	171
A- Romanın Tanıtımı:	171
B- Romanın Muhtevâsı:	171
C- Olay Örgüsü:	179
D- Şahıs Kadrosu:	188
1- Yıldız:	188
2- Osman:	190
3- Diğerleri:	192
E- Zaman:	194
F- Mekân:	196
V- TOPRAK KOKUSU:	200
A- Romanın Tanıtımı:	200
B- Romanın Muhtevâsı:	200
C- Olay Örgüsü:	213
D- Şahıs Kadrosu:	219
1- Elif (Melek):	219
2- Yalçın:	222
3- Boyalısakal Mehmet:	224
4-Yarım Hacı Hasan Ağa:	225
5- Türkân:	227
6- Diğerleri:	228
E- Zaman:	228
F- Mekân:	232
VI-EKMEK KAVGAMIZ	237
A - Romanın Tanıtımı :	237
B - Romanın Muhtevâsı :	237



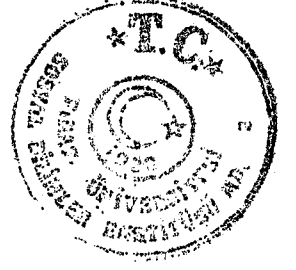
C- Olay Örgüsü:.....	246
D- Şahıs Kadrosu :	252
1- Kudret :	252
2- Nezâhat :	254
3- Meliha :	256
4- Cevdet :	256
5- Diğerleri:.....	258
E - Zaman :	258
F- Mekân:.....	261
VII. AĞLAMA DUVARI.....	264
A- Romanın Tanıtımı:.....	264
B- Muhtevâ:	264
C- Olay Örgüsü:.....	271
D- Şahıs Kadrosu:	276
1- Selâmi:.....	276
2- Diğerleri:	279
E- Zaman:	280
F- Mekân:	283
VIII. YOLGEÇEN HANI.....	285
A- Romanın Tanıtımı:.....	285
B- Romanın Muhtevâsı:.....	286
C- Olay Örgüsü:.....	293
D- Şahıs Kadrosu:	299
1- Emin:	299
2- Mübeccel ve Mîthât:.....	301
3- Semahât:	302
E- Zaman:	303
F- Mekân:	307
IX-DESPOT:.....	310
A- Romanın Tanıtımı:.....	310
B- Romanın Muhtevâsı:.....	311
C- Olay Örgüsü:.....	317
D- Şahıs Kadrosu:	322
1- Fikret:.....	322
2-Despot Davut Ağa:.....	324
3- Diğerleri:	327
E- Zaman:	329
F- Mekân:	330
X. SARI İT.....	333
A- Romanın Tanıtımı:.....	333
B- Romanın Muhtevâsı:.....	334
C- Olay Örgüsü:.....	340
D- Şahıs Kadrosu:	344
1- Selim Reşit:.....	344
2- Fuad:	345
3- Aysima:	346
4- Cumhuri:.....	347
5- Diğerleri:.....	347
E- Zaman:	348
F-Mekân:	350
XI-ROMANLARDAKİ ORTAK HUSUSİYETLER.....	354
A- MUHTEVA.....	354
1- Ortak Konular:.....	354
a- Kadının Kötü Yola Düşmesi:	355
b- İşçi Sınıfının Mücadelesi:.....	358
c- Ağa-Köylü Çatışması:.....	361
d- Diğer Konular:.....	363
2- Ortak Temalar:	365



<i>a-İhtiras Teması:</i>	365
<i>b-Aşk Teması:</i>	367
<i>c- Acıma Teması:</i>	368
<i>d- Diğerleri:</i>	371
B- OLAY ÖRGÜSÜ:	372
C- ŞAHİS KADROSU	379
1- <i>Asıl Kahramanlar:</i>	379
<i>a. Fonksiyonlarını Yerine Getirme Bakımından Asıl Kahramanlar:</i>	379
<i>b- Cinsiyetlerine Göre Asıl Kahramanlar:</i>	382
<i>c- Yaş Gruplarına Göre Asıl Kahramanlar:</i>	384
<i>d- Sosyal Durumlarına Göre Asıl Kahramanlar:</i>	385
<i>e- Karakter Yapılarına Göre Asıl Kahramanlar:</i>	386
2- <i>Hasım/Karşı Güçler:</i>	389
<i>a- Fonksiyonlarını Yerine Getirme Açısından Karşı Güçler:</i>	389
<i>b- Cinsiyetlerine Göre Karşı Güç/Hasımlar:</i>	392
<i>c- Yaş Gruplarına Göre Karşı Güçler:</i>	393
<i>d- Sosyal Durumlarına Göre Karşı Güçler:</i>	394
<i>e- Karakter Yapılarına Göre Karşı Güçler:</i>	397
3- <i>Ara Güçler:</i>	398
D- ZAMAN	401
1- <i>Vaka Zamanı:</i>	401
2- <i>Anlatma Zamanı:</i>	403
3- <i>Sosyal Zaman:</i>	405
E- MEKÂN	408
1- <i>Geniş Mekân:</i>	408
2- <i>Dar (İç) Mekân:</i>	413
F- BAKIŞ AÇISI:	415
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	419
REŞAT ENİS'İN DİL VE ÜSLUBU	419
I- KELİME SERVETİ:	420
II - CÜMLE	425
III- ÜSLUP:	428
SONUÇ	450
GENEL BİBLİYOGRAFYA	456

**KISALTMALAR**

A.B.B.K.	<i>Afrodit Buhurdanında Bir Kadın.</i>
A.D.	<i>Ağlama Duvarı.</i>
a.g.e.	<i>Adı geçen eser.</i>
a.g.m.	<i>Adı geçen makale.</i>
a.g.ml.	<i>Adı geçen mülakat.</i>
a.g.y.	<i>Adı geçen yazı.</i>
D.	<i>Despot.</i>
E.K.	<i>Ekmek Kavgamız.</i>
E.K.E.	<i>Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.</i>
E.Ü.M.	<i>Edebiyat Üzerine Makaleler.</i>
G.K.	<i>Gece Konuştu.</i>
G.V.	<i>Gonk Vurdu.</i>
Haz.	<i>Hazırlayan.</i>
K.B.Y.	<i>Kültür Bakanlığı Yayınları.</i>
K.N.	<i>Kânun Nâmına.</i>
K.T.B.Y.	<i>Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.</i>
ml.	<i>Mülakât.</i>
R.S.R.İ.G.	<i>Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş.</i>
s.	<i>Sayfa.</i>
S.	<i>Sayı.</i>
S.İ.	<i>Sarı İt.</i>
T.R.E.B.B.	<i>Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış.</i>
T.K.	<i>Toprak Kokusu.</i>
Yay.	<i>Yayınevi/Yayınları.</i>
Y. H.	<i>Yolgeçen Hanı.</i>



BİRİNCİ BÖLÜM

HAYATI, MİZACI, FİKİRLERİ, ESERLERİ

I- HAYATI: ⁽¹⁾

A- Doğumu, Ailesi, Çocukluğu, Tahsili:

Reşat Enis, 1 Haziran 1909 (1325)'da, İstanbul Zincirlikuyu'da dünyaya gelmiştir. Ailenin ilk çocuğu olan geleceğin romancısının bu yılları ile alâkalı herhangi bir bilgi mevcut değildir. Kız kardeşi Cahide ise, 1912 yılında doğmuştur.

Reşat Enis Aygen'in babası, aslen, Selânik taraflarından olan Jandarma Subayı Selim Sırrı Bey'dir. 1876 yılında, Selânik'te doğduğu tahmin edilen, asabî ve oldukça otoriter bir insan olan Selim Sırrı Bey, yüzbaşı veya binbaşı rütbesinden emekli olarak İstanbul'a yerleşmiştir. Aygen'in, Midilli doğumlu olan annesi Şaziye Hanım, ⁽²⁾ okuma yazma bilen, kültürlü bir kadındır.

Yazarın çocukluk yılları, babasının görevi dolayısıyla gittikleri Güneybatı Anadolu şehirlerinde geçer. İlk tahsilini de bu dolaşmalar esnasında Fethiye, Muğla, Burdur, Aydın olmak üzere, değişik okullarda tamamlar (1921). Ortaokulu, Çanakkale'de okur (1924). Yazarın bu yıllara ait izlenim ve hatıraları bazı eserlerine yansiyacaktır. **Kânun Nâmına** romanı ile **Kılıcımı Sürüyorum** ve **Sanı Zeybek Şu Dağlara Yaslanır** hikâyeleri, bu tür eserlere örnek teşkil ederler.

(1) Bu bölümdeki bilgiler, büyük ölçüde, yazarın oğlu Gökçe Enis Beyefendi ve torunu Aşkın Enis Hanımefendi ile yaptığımız mülâkattan elde edilmiştir.

(2) Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, (1919-1930), C.1, s. 290.

(Bu eserde Şaziye olarak geçerse de, doğrusu Şaziye'dir.)



Reşat Enis, lise tahsilini, İstanbul Erkek Lisesi'nde, 1928 yılında tamamlar. Aynı yıl, önce, Yüksek Ticaret Mektebi'ne, daha sonra, iki yıl devam ettiği Edebiyat Fakültesi'ne kaydolur. Her iki okuldan ayrılmasının sebebi de, bilinmemektedir.

B- Gazeteciliğe İlk Adım:

Aygen, 1930 yılında, **Milliyet** gazetesindeki polis-adliye muhabirliği ve o günlerde mühim addedilen, gemilerin limanlara giriş-çıkışlarıyla ilgili bilgileri toplamakla görevli deniz muhabirliği ile profesyonel gazeteciliğe ilk adımını atar. Kendisi ile yapılan bir mülâkatta, "*Ne zamandan beri gazetecisiniz?*" sorusuna verdiği cevapta, bu durumu şöyle anlatır:

"20 yaşından beri... Milliyet'te muhabirlik ve gece sekreteriği, Vakit'te muhabirlikle gece sekreteriği, Haber'de yazı işleri müdürlüğü yaptım..."⁽¹⁾

Aygen'in bu yıllarda (1930-1933) kendi çalıştığı gazete olan **Milliyet**'te imzalı hiç bir yazısının bulunmaması dikkat çekicidir. Zirâ, 1930'da, **Resimli Uyanış** dergisinde, ilk hikâyelerini yayınlamış, aynı yıl içinde, bu hikâyelerini, **Kılıcımı Sürüyorum** kitabında bir araya getirmiştir. **Politika** gazetesinde ise, kitap olarak basıldığında **Kânun Nâmına** adını vereceği **Anasının Kızı** romanı tefrika edilmektedir (1931-32). Yazarın muhabir olarak çalıştığı **Milliyet** gazetesinde, bu yıllarda hiç bir yazısının çıkmamasını, bir çok yönden, yazarın hayatıyla benzerlikler taşıyan **Ağlama Duvarı** romanının kahramanı Selâmi'nin yaşadıkları ile açıklamak mümkündür.

Bu romanın kahramanı Selâmi, bir gazetenin yazı işleri müdürüdür. On yıl önce, "*muhibir*" olarak çalışmaya başladığı gazetenin yazı işleri müdürüne ilk yazısını verdiğiinde, "*lüzumundan fazla doğru*" bulunduğu için yayınlanma-

(1) Mustafa Çoban Yurtçu, "İçimizden Röportaj", Bugün, 5 Sonkanun 1943.



miştir. O zaman, aynı gazetede çalışan "emektar bir muhbir", Şefâmiye şunları söylemiştir:

"Yazının değerinden hiç şüphem yok... Fakat ağzınla kuş tutsan, kendini yıllarca bu kapiya vakfetmiş, gözlerinin nurunu, beyninin varını yoğunu onun uğruna harcamış bulursan muhbir misin, imzalı yazını gazetede neşir hakkına sahip değilsindir.

Yazı müdürünün ve gazete patronunun gözünde muhbir, yarı cahil, bir baltaya sap olamamış adamdır."⁽¹⁾

Yazar, **Kânun Nâmına** romanını, **Politika** gazetesindeki tefrikanın ardından, 1932 yılında kitap hâlinde neşreder. 1933 yılında ise, **Milliyet** gazetesinden ayrılarak, **Vakit** gazetesine geçer. Aynı müessesede **Vakit**, **Haber** ve **Son Dakika** gazeteleri birlikte yayınlanmaktadır. Aygen, burada, bir yandan profesyonel gazetecilik yaparken, diğer yandan da, **Vakit** gazetesinde, mülakât/ röportaj türündeki ilk yazılarını neşretmektedir.

Reşat Enis'in **Vakit** müessesesindeki çalışması, altı yıldan biraz fazla sürmüştür. O, bu yıllarda, gazetelerdeki yazılarının çok az olmasına karşılık, peşi peşine, üç roman birden kaleme almıştır. **Gonk Vurdu** (1933), **Gece Konuştu** (1935), **Afrodit Buhurdanında Bir Kadın** (1937) romanları, bu yılların mahsulüdür.

C- İlk Aşk ve Evlilik:

Aygen'in, 1939 yılındaki evlilik öncesinde yaşadığı, ayrıntılarını ve mâhiyetini tam olarak bilemediğimiz bir "aşk" vardır. Bu aşkın ehemmiyeti, aşkın kadın kahramanının tasvirî özelliklerinin, yazarın bir çok eserine yansımış olmasıdır. "*Sarı saçlı, yeşil gözlü*" olduğunu öğrendiğimiz⁽²⁾ sevgilinin bu vasıf-

(1)Reşat Enis, *Ağlama Duvarı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1949, s. 46.

(2) Gökçe Enis'le ml.



ları, yazarın bir çok hikâye ve romanında, özellikle de, idealize edilen kadın kahramanlarının tasvir edilmesinde sık sık kullanılmıştır. Zaman zaman, bu özellikler, erkek kahramanlara da yansır. Bu durumu da, Aygen'in kendi fizikî özellikleri ile açıklamak mümkündür. Bazen, sarı saçın yerini "kumral", yeşil gözün yerini "mavi" alırsa da, genel hatlar, belirginliğini daima korumuştur. Bu aşktaki meçhullerden biri de, zamanıdır.

Reşat Enis, 5 Haziran 1939 yılında, Ayşe Hanım'la, görücü usûlü ile evlenir. Ayşe Hanım, aslen, Yanbolu (Bulgaristan) dolaylarından, Enver Paşa'nın "Şark hareketinden" dönmeyen bir subay olan Ahmet Nuri Bey'in kızıdır. 1330 (1914) doğumlu, ilk okul tahsili bulunan "Sarışın, kahverengi gözlü" Ayşe Hanım'ın, annesinin adı ise Emine'dir. Reşat Enis'le Ayşe Hanım'ın evliliklerinin, görücü usulü ile kurulmuş ve bir tarafının geçmişinde, tesiri yıllarca süren "bir aşk hikâyesi bulunmakla birlikte, büyük bir sevgi ve saygıya dayandığı kesindir. Ayşe Hanım'ın ölümüne (18 Şubat 1976) kadar da, bu şekilde devam etmiştir. Yazarın, evlendikten sonra yazdığı bütün eserlerini yayınlanmadan önce, Ayşe Hanım'a okutması, bu sevgi ve saygının yanında, onun edebî zevkine duyduğu güvenin de bir ifadesidir. Gökçe Enis Bey'in söylediği şu sözler, dikkat çekicidir:

"Babam, yazılarını önce karısına okutur, nasıl bulduğunu sorar, eleştirilerini alır ve gerekirse düzeltirdi. Karısı, eğitimi az olmasına rağmen, çok okuyan ve kendisini yetiştirmiş bir kadındı. Bu yüzden, onun görüşlerine çok önem verirdi. Hatta, romanları yayımlandıktan sonra yapılan eleştirilere hiç kulak asmaz, önemsemezdi. Çünkü, onun için en önemli eleştirmen otuz sekiz yıldır her şeyini paylaştığı biricik "Ayşeciği" idi. Zaten, bu yüzden, ölümünden bir yıl kadar önce yazdığı vasiyetinde, "Ne yapıp edin, beni Ayşeciğin yanına defnedin" diyordu. İsteddiği oldu ve aynı kabre defnedildi." (1)

Yaşar Kemâl'in, Aygen'in ölümünden sonra kaleme aldığı bir yazıda söylediği şu cümleler de, bu münâsebetin boyutları hakkında ışık tutucu mâhi-

(1) Gökçe Enis'le ml.



yettedir:

“Onun bir kerecik yakındığını duydum, o da bir kaç yıl önce karısı ölünce “Çok yalnız kaldım”, dedi. Demek ki, yalnızlığını paylaştığı birisi varmış. Ondan sonra onulmaz bir yalnızlığın içine düştü Reşat Enis. Ölümüne de bu taş gibi ağır yalnızlık sebep oldu bence.”⁽¹⁾

Aygen, 1939-1940 yıllarında, yeni bir anlayışla kaleme aldığı hikâyelerini, yine, **Vakit** gazetesinde neşreder. Bu hikâyelerinin sayısı otuz sekizdir. Buradaki son hikâyesi, 26 Mart 1940 tarihini taşımaktadır.

D- Bugün Yılları:

Reşat Enis, 1940 yılında, Cavit Oral tarafından Adana'ya, **Bugün** gazetesinin yazı işleri müdürlüğüne davet edilir. Adana, o yıllarda, kültür ve edebiyat atmosferi çok canlı bir muhit olarak temayüz etmiştir. *“O zamanlar Adana sanatta altın çağını yaşıyordu. Arif Dino, Abidin Dino İstanbul'dan Adana'ya ikamete memur edilmişlerdi. Orhan Kemal ilk romanlarını yazıyordu. Rasim Göknel, Süleyman Şahin Tar şiirlerini yazıyor, bir edebiyat ortamı yaratmaya çalışıyorlardı. Ferit Celal Güven bu sanat ortamına kol kanat geriyor, Latif Ariş resimler çiziyor, Hamdi Paramyok, Aydın Gün yeni bir tiyatro yaratmaya çalışıyorlardı. Çakırcalı Efe'nin yazarı Zeynel Besim Sun da Bugün gazetesine fıkralar yazıyordu. Adana'daki düşünce yaşamı da ovası gibi fakur fukur kaynıyordu.”⁽²⁾* Böyle bir edebiyât atmosferinin içine girmek Aygen için bulunmaz bir fırsattır. O, bu konuda, kendisi ile yapılan, yukarda sözünü ettiğimiz mülâkâтта, şunları söyler:

“Anadolu'yu yazmak, edebiyata başladığım günden beri bir idefikstir. İstiyorum

(1) Yaşar Kemal, “Reşat Enis: Bir Romancının Ölümü”, Milliyet Sanat, 1 Şubat 1984, s.21.

(2) Yaşar Kemal, a.g.y.



ki, yazacağım bu eser, sür'atli bir seyahatin mahsülü olmasın, enstentane, müşâhede ve intibâlara istinat etmesin... İstanbul'dan Anadolu'ya çıkmak imkânlarını daima araştırdım. "Bugün" gazetesi bana bu fırsatı verdi. Sayın Cavit Oral'a bu bakımdan minnettarım."⁽¹⁾

Aygen'in Bugün gazetesinde işe başladığı tarihi tam olarak tesbit edemedik. Gazetenin jeneriğinde yazı işleri müdürlerinin isimlerinin yer almaması, bu tesbiti yapmamızı mümkün kılmamaktadır. Buna karşılık, **Bugün** gazetesindeki ilk yazısının, 31 Ağustos 1940 tarihli sayıda çıkan **Lehmlenen Aşk** başlıklı hikâye olduğunu görüyoruz. Bu hikâyenin devamı, bir gün sonraki nüshadadır.

Adana'ya, Anadolu insanını tanımak, onun romanını yazmak üzere gelen Aygen'in, Adana insanıyla münâsebet kuramadığı şeklinde, genel bir kanaât vardır:

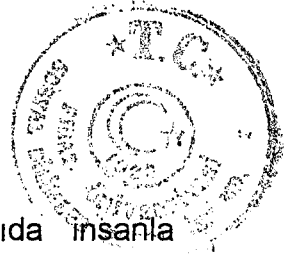
"Adana'da Çakmak Caddesi'nde Bugün Gazetesi'nde caddeye bakan büyük pencerenin önünde çok ciddi bir adam otururdu. Dudaklarını yiyerek, başını kağıtlara eğmiş çalışır, yanına yönüne, caddeden geçenlere hiç bakmazdı... Orhan Kemal bana camdan içerde çalışan adamı gösterdi, işte Reşat Enis bu, dedi... Bundan sonra ne zaman oradan geçmiştik, bu gömleğinin yakası açık, dudaklarını yiyen, dünyadan habersiz, yanını yöresini yıkıp evrende bir başına kalmış adama hayranlıkla bakardık... Reşat Enis'in Çukurova ırgatları üstüne bir roman yazacağı söyleniyordu... Ama bu adam ırgat romanını nasıl yazacaktı. Bu adam hiç bir yere çıkmıyor, hiç bir kimseyle konuşmuyordu..."⁽²⁾

"Adana'yı etüt ettiğinizi söylüyorsunuz. Fakat, sizi bu şehrin insanları arasında gören pek az... Sizi tanıyanların hakkınızdaki hükmü şudur: "Münzevi"! "⁽³⁾

(1) M. Çoban Yurtçu ile a.g.ml.

(2) Yaşar Kemal, a.g.y.

(3) M. Çoban Yurtçu ile a.g.ml.



Bu genel kanaâte karşılık, Reşat Enis'in, sınırlı sayıda insanla münâsebet kurmakla birlikte, zaman zaman, çiftçi ve ırgatlarla birlikte tarlalarda çalıştığını; onların dünyasını tanıma gayreti içinde olduğunu görüyoruz:

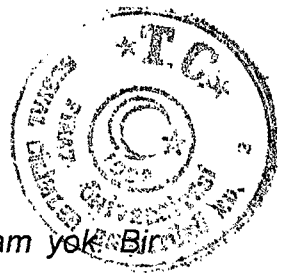
"Mamafî, toprak ırgadını yakından tanımak için katlandığım zahmetleri bilenler de yok değildir: Yakıcı bir güneş altında, pamuk tarlalarında ben de koza topladım. Amelenin yarma çorbasına elcinin ve çiftlik kahyasının bulgur pilavına ben de kaşık salladım. "Yazı" ya koza ırgadı taşıyan bir kervana katılarak, bir tahta araba, dolu çuval ve denkler üzerinde saatlerce seyahat ettim. (Aziz Dostum Nihat Oral'ın ve Nazım Ayata'nın Adana'yı ve köylüyü bana tanıtmak hususundaki yardımlarını burada memnunlukla kaydetmek isterim.)"⁽¹⁾

Yazar, Bugün gazetesinde çalıştığı yıllarda, gazetenin yazı işleri müdürlüğünü yürütmesinin yanında, vaktinin büyük kısmını, Adana insanını tanımaya; yazmayı düşlediği büyük romanı için malzeme toplamaya ayırır. Gazetede, Bâbîâli basın çevrelerini eleştirdiği "hicviyye" niteliği arz eden, az sayıdaki eleştiri yazılarının dışında, **Kara Kismet** (1943) romanını tefrika eder. Bu eser, daha sonra, bazı küçük değişikliklerle **Ağlama Duvarı** adıyla, kitap hâlinde neşredilmiştir (1949). **Kaldırımların Kokusu** adıyla, 1941 yılında, tefrika ettiği eser ise, daha önce, kitap olarak basılmış olan **Gece Konuştu** romanıdır. İki eser arasındaki tek fark, eserin girişindeki "Gece Yarısından Sonra İstanbul" başlığı taşıyan bölümün, tefrikada çıkarılmış olmasıdır.

Aygen'in "**Bugün yılları**" aşağı yukarı üç buçuk yıl kadar sürer. Her ne kadar, Alangu, bu süreyi "beş yıl"⁽²⁾ olarak belirtirse de, bu bir yanılgı olmalıdır. Zirâ, yazarın, **Bugün** gazetesinde, 1940 yılının ağustos-eylül aylarında çalışmaya başlamış olması kuvvetle muhtemeldir. Ayrılma zamanı ise, **Toprak Kokusu** (1944) romanının yayınlanmasından bir kaç ay öncedir. Bu konuda, Yaşar Kemal'in şu cümleleri, aydınlatıcı bilgi verir:

(1) M. Çoban Yurtçu ile a.g.ml.

(2) T. Alangu, a.g.e., s. 289.



"Orhan Kemal'le baktık ki, o pencerenin önünde oturan adam yok. Bir kaç ay sonra, bunun kokusu çıktı. Reşat Bey Adana'dan gidince, Adana üstüne yazdığı romanı bastırmış. Adı da Toprak Kokusu..."⁽¹⁾

Aygen'in, **Toprak Kokusu**'nu yayınlamadan Adana'dan ayrılmasının sebebini, Gökçe Enis Bey, "İstanbul'dan iyi bir teklif almıştı." şeklinde izah etmektedir. Cavit Oral'ın binlerce "ırgat" çalıştıran büyük bir toprak sahibi olmasının bu ayrılıştaki rolü olup olmadığını bilmiyoruz. Gökçe Enis, bu konuda da, "Cavit Oral'ın, buna rağmen, kitapla ilgili hiç bir olumsuz tepki göstermediğini söylerdi."⁽²⁾ demektedir.

Aygen'lerin Adana'daki hayatlarında meydana gelen mühim bir vaka da, tek çocukları Gökçe'nin, 14 Mart 1941 tarihinde, dünyaya gelmesidir.

E- Yeniden İstanbul:

Aygen, 1944 yılının muhtemelen ortalarında, İstanbul'a döner ve eski müessesesinde; **Vakit**'te çalışmaya başlar. Bir kaç ay sonra da **Toprak Kokusu** romanını yayınlar. Eser, "Bakanlar Kurulu Kararı"yla yasaklanır. Bu sırada, yazar, **Son Dakika** gazetesinin, yazı işleri müdürlüğü görevini yürütmektedir. Teknik eleman seviyesinde gazeteci kimliğinin ön planda olduğu bu yıllarda, gazetelerde herhangi bir yazısına rastlayamayız. Buna karşılık, romanlarını kaleme almaya devam ettiğini görüyoruz. **Ekmek Kavgamız** (1947) ve **Yolgeçen Hanı** (1951) bu yılların mahsûlüdür. **Kara Kısmet** romanını da bazı değişikliklerle ve **Ağlama Duvarı** adıyla, kitap hâlinde neşreder.

Aygen, 1952'de **Cumhuriyet** gazetesine geçer. 1957 yılında, **Despot** ro-

(1) Yaşar Kemal, a.g.y.

(2) G. Enis'le ml.



manı tefrika edilirken, savcılık tarafından, hakkında dava açılması üzerine, gazete ile ilişkisi kesilir ve tefrika yarım kalır.⁽¹⁾ Eser, aynı yıl, tamamlanmış olarak kitap hâlinde neşredilir.

Profesyonel gazeteciliğe yirmi yedi yılını vermiş olan Aygen'in Cumhuriyet'le ilişkisinin kesilmesi üzerine, **Yeni İstanbul** gazetesinin sahibi Habip Edip Törehan tarafından çalışmaya davet edilir. Yazarın, buradaki ilk yazısı, 9 Mart 1958 tarihinde yayınladığı, "*Antikacılar Arasında Bir Saat*" başlıklı röportaj türü eserdir. Bundan sonra, uzun süre, yazılarına ara veren yazarın 1 Ocak 1959 tarihinden itibaren, Tarık Dursun, Mehmet Kemal, Muzaffer Soysal, Haluk Cansın ve Necla Ceyhun'la dönüşümlü olarak, "**Gözümüze Çarpanlar**" köşesinde gazete fıkraları yazmaya başladığını görüyoruz. 3 Ocak 1960 tarihinden itibaren de, tamamen kendisine ayrılan "**Yarısı Şaka**" köşesinde, haftalık olarak, benzer fıkralar yayınlar. Bu yazıların bir kısmı, Gökçe Enis tarafından yapılan karikatürlerle süslenmiştir. Yazar, bu gazetede, **Ağlama Duvarı** romanını bir kez daha tefrika eder. 1 Nisan-15 Temmuz 1960 tarihleri arasında yapılan bu tefrikada, eserin adı, **Sarı Melek** olarak verilir.

Aygen, **Yeni İstanbul** gazetesinde çalışırken, bir yandan da hakkında devam etmekte olan davadan tutuklanacağına inanmaktadır. Mahkeme günü, o zamana kadar biriktirmiş olduğu beş yüz lira kadar parayı yanına alarak

(1) Despot, Cumhuriyet'te 8 Ocak 1957 tarihinde tefrika edilmeye başlanır. 5 Mart 1957'deki son tefrikanın altına "Şubat 1956" tarihi konulur. Eserin bittiğine dair bir ifade yoktur. 9 Mart 1957 tarihinde ise şu açıklama yapılır:

"Despot adlı romanımız nihayet bulduğu halde, son tefrikasına "bitti" kelimesinin derci unutulmuş, onun yerine muharririn koyduğu yazılış tarihi dercedilmiştir. Herhangi bir kesilme veya kısaltma mevzuu bahis değildir. Bazı okuyucularımızın telefon ve mektupla vakı müracaatleri üzerine keyfiyeti açıklamayı lüzumlu bulduk."

Bu açıklama gerçeği ifade etmemektedir. Aslında roman bitmemiştir. Berin Nadi'nin emri ile tefrika kesildiği gibi, Reşat Enis'in gazetede işine de son verilmiştir. (Gökçe Enis'le ml.)

Bu konuda, Aygen de, yıllar sonra, **Yeni İstanbul** gazetesindeki köşesinde şunları yazar:

"Efendim, falanca gazetede çalışıyorduk... Bir romanımız aleyhine açılan dava dolayısı ile bir gün habersiz, tazminatsız, pasaportumuzu elimize verdiler..."

Sağ olsunlar, var olsunlar... Bu, insan haklarının koyu müdafii; hürriyetsizliğe, haksızlığa karşı koyu bayrak açan, kazan kaldıran (meğer aşure kazanı imiş, ne bilirim) bir muteber gazete idi..." (Yeni İstanbul, 20 Mart 1960, S.3718)



adliyeye gider. Fakat beklediğinin aksine beraat edince o para ile hâlen Gökçe Enis'te bulunan, Rolleifeks marka bir fotoğraf makinası satın alır.

Reşat Enis'in **Yeni İstanbul** gazetesindeki son yazısının tarihi, 21 Ağustos 1960'tır. Bu tarihten az bir zaman önce, Törehan'ın gazeteyi devretmesi üzerine, yeni ekiple anlaşamadığı için **Yeni İstanbul**'dan ayrılır. Bu, onun otuz yıllık gazetecilik hayatının da sonu kabul edilebilir. Aynı zamanda ilk defa işsiz kalır ve geçim sıkıntısı çekmeye başlar. Bu durum yazarın üzerinde oldukça menfî bir tesir yapar. Ankara'ya giderek çeşitli girişimlerde bulunur. Gazeteciler Cemiyeti Başkanı Beyhan Cenkçi, büyük bir kadirbilirlik örneği göstererek, Cemiyet'ten "işsizlik maaşı" bağlanmasını sağlar. Ancak, sıradan bir insanın mutluluk duyacağı bu durum, Reşat Enis'i sevindirmez.

Aygen, 1960 ihtilâlinin akabinde, Cemal Gürsel'e bir mektup yazar. Mesleğinden uzak ve işsiz kaldığını belirttiği bu mektup üzerine, Gürsel, uzun yıllar, Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği yapmış olan Fuat Bayramoğlu'ndan konuyla ilgilenmesini ister. Bayramoğlu'nun tavassutu ile, Aygen, Anadolu Ajansı'nın İstanbul Bölge Müdür Yardımcılığı görevine getirilir. Kendisini pek de mutlu etmeyen bu yeni işinde, geçim kaygısıyla çalışmaya devam eder.

F- Emeklilik Yılları ve Ölümü:

Aygen, Anadolu Ajansı'nda çalışırken, 1968 yılında, **Sarı İt** romanını yayınlaması üzerine, muhtelif çevrelerden tepki alır. İdarî kademelerden gelen baskılar üzerine, aynı yıl emekliliğini ister ve ayrılır.

Mecbûrî emeklilik, ilk işsizlik döneminde olduğu gibi, Aygen'i oldukça üzer. Zaten, bir ölçüde yalnız yaşadığı hayatında, iyice köşesine çekilmesine sebep olur. Zaman zaman, eski eserleri üzerinde çalışır. **Toprak Kokusu (Kara Torak, 1969)**, **Ekmek Kavgamız (1974)**, **Yolgeçen Hanı (1979)** ve **Ağlama Duvarı (1983)** romanlarının yeni baskılarını yaptırır. "Sık sık yürüyüşe çıkar. Bazen Taksim'e; "Şadırvan"a gidip; bira veya Gezi Kiraathanesi'nde çay içer,



haftada bir gün de "ucuz yemek" yemeye "orduevi" ne gider." (1)

18 Şubat 1976'da çok sevdiği eşi Ayşe Hanım'ı kaybetmesi, onun için tam bir yıkım olur. Yaşar Kemal, *"Bundan sonra onulmaz bir yalnızlığın içine düştü Reşat Enis. Ölümüne de bu taş gibi ağır yalnızlık sebep oldu bence."* (2) demektedir.

Eşinin ölümünden sonra, Aygen, bir süre, Gökçe Bey'le oturursa da, yalnız yaşamayı tercih ettiği için kendi evine döner. **Afrodit Buhurdanında Bir Kadın** romanını, **Melek Girmez Sokağı** adıyla, yeni bir baskıya hazırlarsa da, bu isteğini gerçekleştirmez. 12 Eylül 1980 ihtilâlinden sonra yaşananları, mizahî bir üslûpla kaleme aldığı, **Kırmızı Karanfil** adlı eserini de, aynı şekilde bastıramaz. Gökçe Enis'e, bu romanını bastırması için vasiyette bulunmuştur.

Aygen, bir düşme olayının akabinde geçirdiği rahatsızlıktan sonra, kaldırıldığı Okmeydanı S.S.K.Hastahanesi'nde, 10 Ocak 1984'te, sabaha karşı vefat etmiştir. Vasiyetinde yakın olmayı istediği "Ayşeciği" ile aynı kabre konur. Cenazesine katılan insan sayısı azdır. Bunlardan biri de, Yaşar Kemal' dir. O, bu konuda, şunları söyler:

"Reşat Enis ölümünde de yalnız kaldı. Hiç bir ünlü yazar, benim bildiğim onun kadar yalnız gömülmedi. Gazeteler, o da bir iki gazete, bir kaç satırla geçiştirdiler onun ölümünü." (3)

II- FİKİRLERİ:

A- Edebî Fikirleri:

İş hayatında profesyonel bir gazeteci olan, edebiyat sahasına hikâye ile

(1) G. Enis'le ml.

(2) Y. Kemal, a.g.y.

(3) Y. Kemal, a.g.y.



giren ve romancılığıyla temayüz eden Reşat Enis'in edebî fikirlerinin temelinde yaşadığı dönemin şartlarını **gerçekçi** bir anlayışla ele alma kaygısı vardır. Bu kaygı, eserlerine, fiktif mânâdaki, romanın kendi gerçeklerinden ziyâde "sosyal gerçekçi"lik biçiminde yansır. Kendisi ile yapılan bir mülâkâta "Romanda gayeniz?" sorusuna verdiği şu cevap, onun bu anlayışını ortaya koyacak niteliktedir:

"Ben romanlarımı hayata karışarak yazarım. Kahramanlarımı, hayatın içinde çok yakın tetkik ettiğim tipleri yoğurarak yaratırım. Bu itibârla, mahlûklarım tam mânâsile reel ve benimdirler. Cemiyetin bozuk taraflarını, içtimâî nizamın aksaklığını vakalarla misâller vererek romanlarımda aksettirmeye çalışırım."⁽¹⁾

Gerçekçiliği bu şekilde değerlendirme, Aygen'i şöyle bir anlayışa sürükler. Bir eserin gerçekçilik vasfını kazanabilmesi için, vakaların ve kahramanların gerçek hayattan seçilmesi, romancının da, bu vakaları bizzat yaşayarak adetâ, kahramanlarından birisi olması gerekir. Bu düşünceden hareket eden yazar, aynı konuşmada kendi romanlarından bir kısmı ile ilgili şunları söyler:

"(Gece Konuştu)yu yazabilmek için aylarca, bir serseri kılık ve makyajile, İstanbul'un girilmesi en tehlikeli serseri yuvalarında dolaşmışımdır. (Afrodit Buhurdanında Bir Kadın) romanım, fabrikalarda, amele mahallelerinde, amele evlerinde haftalarca süren bir etüdün mahsulüdür. Bu yaz neşredebileceğimi sandığım "Kara Kısmet"de gazeteciliğinizin iç yüzünü teşhire uğraştım (...) Mamafî, toprak ırgadını yakından tanımak için katlandığım zahmetleri bilenler de yok değildir. Yakıcı bir güneş altında ben de koza topladım.

Amelenin yarma çorbasına; elcinin ve çiftlik kahyasının bulgur pilavına ben de kaşık salladım. "yazı"ya koza ırgadı taşıyan bir kervana katılarak, bir tahta arabadaki çuval ve denkler üzerinde saatlerce seyahat ettim."⁽²⁾

(1) M.Ç. Yurtçu ile a.g.ml.

(2) M.Ç. Yurtçu ile a.g.ml.



Aynı mülâkâtta “En çok sevdiğiniz şey?” sorusuna verdiği cevap da bu anlayış doğrultusundadır:

“Düşünmek... Düşünmek ve romanımın kahramanları ile beraber uzun saatler yaşamak... Ben romanımı bitirdiğim zaman adetâ kendimi yalnız hissederim.”⁽¹⁾

Aygen’in “Adana hakkındaki romanım daha real...” dediği **Toprak Kokusu**’yla ilgili, Yaşar Kemal’in şu sözleri, yazarın bu tarzdaki gerçekçilik anlayışının eserlerine yansıdığını gösteren bir başka örnektir:

“Reşat Bey Adana’dan gidince, Adana üstüne yazdığı romanı bastırılmış. Adı da Toprak Kokusu...Orhan Kemal’le romanı bir yerlerden bulup buluşturup okumaya başladık. Roman Adana’daki bir takım insanları, yaşamakta olan kişileri anlatıyordu.”⁽²⁾

Aygen’in edebî fikirlerinin temelinde yer alan bu “sosyal veya toplumsal gerçekçilik” bir yönüyle, Türk romanının tarihi kadar eskidir. Aslında, “sanatın gerçeği yansıtması” düşüncesi, başta Eski Yunan olmak üzere, batı dünyasında yüzyıllarca süren bir tartışmanın konusu olmuştur. Eski Yunan’da resim ve şiir için söz konusu olan bu düşüncenin, Stendhal’ in “*Yol boyunca gezdirilen bir aynadır roman*”⁽³⁾ sözleriyle ifade edildiği gibi, on sekizinci yüzyıldan itibaren, roman için de geçerli olduğunu görüyoruz. Ondokuzuncu asırda, Marks, Engels ve Plehanov’la yeni bir boyut kazanan “gerçekçilik”, Berna Moran’ın tespitine göre, dört belirgin özelliğe sahiptir. Bunlar özetle;

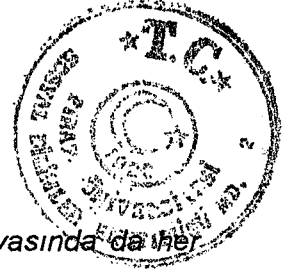
“1- Romantiklerin günlük gerçeklerden uzak, idealleştirilmiş konularının aksine, gerçekçi bir yazar çağdaş toplumu konu ediniyordu kendisine ve bunu elinden geldiğince kendi gözlemlerine dayanarak yansıtıyordu.

2- Eğer yazar gerçekçiliği yansıtacaksa bunu bütün yönleriyle yansıtmalıdır, bir kısmına gözünü kapamak olmaz; anlatılması yakışık almaz sayılan çirkin, iğrenç ve

(1) M.Ç.Yurtçu ile a.g.ml.

(2) Y. Kemal, a.g.y.

(3) Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi, Cem Yayınevi, 4. Bsk., İst. 1981, s. 12.



ayıp addedilen şeyler de sanata sokulabilmelidir.

3- Fizik dünyasında bir determinizm olduğu gibi insanlar dünyasında da her şeyin bir nedeni vardır ve bunları bilmek toplumsal yararları bilmek demektir. Olaylar rastlantılarla, mucizelerle açıklanamaz; psikolojik ve sosyal kanunlarla açıklanabilir.

4- Böyle bir gerçekçiliği yansıtacak olan yazarın tutumunun da, laboratuvar da deney yapan bir bilim adamınıninki kadar tarafsız olması gerekmez mi? Topluma bakan yazardan beklenen şey, gözlemlerinin sonucunu olduğu gibi anlatmaktır. Gerçek durumu bütün çıplaklığı ile okuyucunun gözünün önüne sermeli yazar.”⁽¹⁾

Ondokuzuncu yüzyıl gerçekçilik anlayışının bu özelliklerinin büyük ölçüde bizim ilk romanlarımıza da yansıdığı bir vakıadır. Ahmet Mithat Efendi'nin “kaynağını halktan alan ve halk için yazılan”⁽²⁾ romanları diğer ilk romancılarımızda olduğu gibi, sınırlı bir gerçekçilik kaygısı taşır. Zirâ, “ilk romancılarımız Batı'dan aldıkları roman türünü savunurken kendi geleneksel anlatı türlerimizi akıl dışı olaylara yer verdikleri için ilkel ve çocukça bulmuşlar...”⁽³⁾dir. S. Sezai'nin **Sergüzeşt**'i “Türk romanının romantizmden realizme geçiş” eseri olarak tanınır. Gerçi, Berna Moran'a göre, bu, pek de haklı bir değerlendirme değildir, fakat, gene de **Sergüzeşt**'in, “gerçek yaşamın sorunları ve değerleriyle ilgili olduğu ve okuru hayatın bazı gerçekleri ile yüz yüze getirmek amacını güttüğünü”⁽⁴⁾ kabul eder. Cevdet Kudret'e göre de, “vaka bir gözlem ürünüdür.”⁽⁵⁾ Nâbizâde Nâzım'ın, **Karabibik**'i ile birlikte, hikâyeleri de “realist” bir anlayışla ele alınmış eserlerdir. Beşir Fuat'ın “natüralizm tutkusu” ise, onu intihara kadar götüren bir âmil olur. Refik Halid'in, Yakup Kadri'nin, Reşad Nuri'nin “iddiasız realizm”⁽⁶⁾, Tanpınar'ın, “Yeni mecmua'da Dostoievsky'nin

(1) B. Moran, E. K.E., s.30.

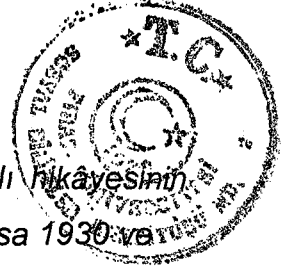
(2) İsmail Parlatır, Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Konular, Türk Dili, Türk Dili ve Yazını Özel Sayısı, S.266, 1973, s.124.

(3) Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, C.1, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s.23.

(4) B. Moran, T.R.E.B.B., s. 36-37.

(5) Cevdet Kudret, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, Varlık Yay., C.1, İstanbul 1965, s.97-98.

(6) Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergah Yayınları, 2. bsk., İst. 1977, s. 122-123.



Beyaz Geceler'inin (1918), Dergah'da Gorki'nin Arkadaşım adlı hikâyesinin tercümeleriyle başlayan edebiyatımızdaki Rus hikâyesi tesiri bilhassa 1930 ve 1940 seneleri arasında yeni bir safha açar.⁽¹⁾ biçiminde ifade ettiği "içtimâî realizm"e dönüşür. Tanpınar'ın söz konusu ettiği bu yıllarda, Sovyetler'de de "gerçekçilik" açısından dikkat çekici bir gelişme olur:

"Marksist estetiği incelerken iki döneme ayırmak gerekiyor. 1934'e kadar olan birinci dönem ve toplumcu gerçekçilik kuramının kabul edildiği 1934'ten sonraki ikinci dönem. Marks, Engels ve Plehanov gibi düşünürlerin, sanat eseri ile ekonomik yapı arasındaki ilişkiyi araştırdıkları birinci dönemde, henüz Parti tarafından saptanmış kesin bir görüş yoktu. Sovyetlerde çeşitli akımlar ve bu arada Rus Biçimcileri bile hoşgörü ile karşılanıyordu. İkinci dönem ise, sanat anlayışının Sovyetler'de resmî bir nitelik kazanarak "toplumcu gerçekçilik" adını aldığı dönemdir."⁽²⁾

"Bugün Rusya'da devletin resmî sanat görüşü sayılan toplumcu gerçekçilik 1930'larda ortaya çıkmış ve ana ilkeleri bilindiği gibi, 1934'te toplanan "Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi'nde saptanmıştı."⁽³⁾

"Marxist estetiğin en önemli kuramcılarında Macar düşünürü György Lukacs'e göre sanat bir yansıtmadır ve yansıtma yöntemleri ikiye ayrılır. Gerçekçilik ve doğruluk. Sosyal gerçekliği "gerçekçilik" yansıtır. Gerçekçilik de eleştirel ve toplumcu olmak üzere ikiye ayrılır. Her ikisi de toplumsal gerçekliğin özünü yansıtmakla birlikte, toplumcu gerçekçilik sadece sosyalist toplumlarda uygulanabilecekken, eleştirel gerçekçilik hem sosyalist olmayan toplumlarda hem de sosyalist toplumların başlangıç dönemlerinde kullanılmalıdır."⁽⁴⁾

Lukacs'in gerçekçilikten ayrı olarak ele aldığı "doğacılık", yine Lukacs'a göre "önemli ile önemsizi, yani gerçekliğin belirleyicisi ile belirleyicisi olmayarı ayırt edemez. Doğalcı sanır ki gerçekçiliği yansıtmak ayrıntıları sayıca çoğaltmakla müm-

(1) A.H.Tanpınar, a.g.e., s. 123.

(2) B.Moran, E.K.E., s. 31.

(3) B.Moran, E.K.E.,s. 40.

(4) B.Moran, E.K. E. s. 41-47 özetle.



kündür. Uzun ayrıntılı betimlemeler, kişinin, nesnenin ya da bir olayın ayrıntılarıyla anlatılması, bir fotoğrafın doğruluğuna özenmenin sonucudur. Bu yöntemle yüzey gerçekçilik, görüngü aynen aktarılabilir belki, ama tipik olan anlatılmış olmaz. Ne bireyle toplum ne de bireyle doğa arasındaki ilişkilerin tarihî anlamlılıkla bir bağı kalır. Ayrıntıları belli bir perspektife dayandırmadan, yani önemli ve gerekli olanla olmayanı ayırmadan gelişi güzel yığmakla olsa olsa yüzey gerçeklik yansıtılır. Gerçekçi eserde ise ayrıntı değil tipik olan seçildiği için gerçeklik daha doğru olarak yansıtılır. Doğalcılıkta ise tipik olanın yerini sıradan insan alır. Doğalcılığın bu yüzey gerçekliği yansıtması, sonunda "hayattan bir dilim" vermeğe kadar gider ki, bu dilim kendi başına ne kadar doğru olursa olsun, tarihî özden kopuk, yüzeyi yansıtan bir fotoğraftır...⁽¹⁾

Aygen'in eserlerini bu yönüyle incelediğimizde gerçekçilik iddiası taşımakla birlikte, gerçekçilikten ziyâde, doğalcılığın ağır bastığını görüyoruz. Amele, ırgat, serseri, düşmüş kadın, kimsesiz çocuk vb. insanlar "tipik" özellikleriyle değil "sıradan"lıklarıyla eserlerine yansır. Yine, bu eserler bir yığın ayrıntılarla doludur. Bu ayrıntılarla "hayattan bir dilim" gözler önüne serilmeye çalışılır. Konur Ertop'a göre de; "Reşat Enis Aygen'in doğalcı nitelik taşıyan romanlarında, yoksul halkın içinde yaşadığı gerçekler, sert bir dille anlatılır."⁽²⁾

Reşat Enis'in eserlerini kaleme alırken doğalcılık veya natüralizmden ne ölçüde etkilendiğini anlayabilmek için, bu sanat anlayışı üzerinde biraz daha durmak istiyoruz. A.Hâmit Sunel, "Doğalcılık" başlıklı makalesinde, özetle şu görüşlere yer verir:

"Doğalcılık, sanatın, doğadaki gerçeklerin aslına en uygun biçimde betimlenmesi olduğunu ve bu betimlemeye varabilmek için sanatçının hiç bir yapmacığa sapsadan ve kendi öznel evreninden hiç bir katkıda bulunmadan, doğa bilimleriyle uğraşanların uyguladığı deneysel bilimler yöntemini yazın alanına uygulaması gerektiğini savunan yeni bir estetik görüşü belirtmektedir.(...)"

Doğalcılığın kurucularından Zola'ya göre, romancının en büyük özelliği, coşum-

(1) B.Moran, E.K.E., s, 44-45.

(2) Konur Ertop, "Türk Romanının Elli Yılı," Türk Dili, Türk Dili ve Yazını Özel Sayısı, S.266, Ocak 1973, s.116-123.



cularda olduğu gibi geniş bir imgeleme yetisine sahip olması değil, derin bir gözlem yeteneğine sahip olmasıdır; bu gözlemin amacı ise insanın ve toplumsal olayların bağımlı olduğu gerekirci öğeleri saptamak olmalıdır. (...)

"Doğalcı roman" diyor Zola, "yazarın gözlemlerinden yararlanarak insan üzerinde bir deneyleme uygulamasıdır." (...)

Doğalcılık "mizaç"ı inceler. Mizaç, doğuştan gelen ve davranışları belirleyen psiko-fizyolojik özelliklerin tümüdür. (...) İnsanın davranış bütünü, soyaçekimle izah eder. İnsanın iç güdülerıyla hareket ettiğini, kalıtımın insan fizyolojisiyle alakalı olduğunu, cinselliğin de fizyolojik bir durum olduğu için, romanlarda, bu öğelere de yer verilmesi gerektiği görüşünden hareket eder."⁽¹⁾

Bu bilgiler, Aygen'in romanları açısından önemli ip uçları verir. Yazarın, gözlemciliğe büyük önem vermesi; (yukarıda belirttiğimiz, romanlarının kahramanlarını seçerken onların arasında yaşama gibi durumlar), kahramanlarının davranışlarını büyük ölçüde soyaçekimle ve mizaçlarıyla izah etmeye çalışması, cinselliği sürekli ön planda tutması gibi hususlar, doğalcı anlayışla büyük bir paralellik gösterir.

Bununla birlikte, batılı estetikçilerin birbirinden ayırt etmeye çalıştığı doğalcılık, gerçekçilik, eleştirel ve toplumcu gerçekçilik bizim, "toplumcu gerçekçi" olarak isimlendirdiğimiz romancılarımızca tam olarak anlaşılammış ya da uygulanammıştır. Bu anlayışla hareket eden yazarların eserlerinde, birbirlerinden muhtelif yönlerden farklı olan bu sanat anlayışlarının adetâ bir sentezini bulmaktayız.

Aygen'in bir çok eserinde, bu konuyla ilgili, şu hususları tesbit etmek mümkündür: Asıl vakanın yanında, "hayattan bir dilim" verme kaygısıyla oldukça geniş bir yekûn tutan ayrıntılarla dolu olmaları bakımından doğalcı; ayrıntıların etrafında döndüğü bir yığın sıradan insanla birlikte eserin sonlarına doğru "tipik" bir insan olarak temayüz eden asıl kahramanlarıyla gerçekçi; toplum bozukluklarını, gerçeklerden hareket ederek şiddetle tenkit etmesiyle eleştirel gerçekçi; toplumcu bir düzen öngörmekle de, toplumcu gerçekçi özel-

(1) A.Hamit Sunel, "Doğalcılık", Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı, Ocak 1981, S.349, s.139-167.



likler taşıdığını söylemek mümkündür. Ancak, bu unsurların onun eserlerinde tam olarak uygulandığını söylediğimiz anlaşılmalıdır. Sadece farklı bakış açılarının bir arada kullanılmaya çalışıldığını anlatmak istiyoruz.

Reşat Enis, M.Ç.Yurtçu ile yukarıda sözünü ettiğimiz mülakatta *“Romanda gayeniz?”* sorusuna verdiği cevabın devamında, şunları söyler:

“Ben bir memleket romanı yazmak istiyorum. Öyle bir memleket romanı ki, acıları, tasaları, neşeleri, âdetleri, telakkileri, mefkûrelerle Anadolu’yu edebiyata sokabilsin. Harplerden ve inkılâplardan sonraki köylüyü hakiki benliği ile, dosdoğru ve tastamam bir görüşle gösterebilsin.” ⁽¹⁾

Aygen, bu sözlerinin daha önce bir İstanbul gazetesinin anketine verdiği bir cevap olduğunu, buna karşılık Vâlâ Nurettin’in şu tenkidine uğradığını söyler: *“Memleketi dolaşıp yazalım, diyorlar. Fakat Sirkecideler... Yahut gidiyorlar, bir şey getirmiyorlar, bir şey yapamıyorlar.”*

Tanpınar da, benzeri bir olaydan söz eder:

“Roman yazmak isteyen genç bir arkadaşım bir gün (Anadolu’ya gidip, köylerde dolaşmayı, köylü ve halk psikolojisini tedkik etmek) istediğini söyledi. Ne yapacaksınız? diye sordum: (Roman yazacağım ve bu memleketin halkını bu romanda konuşturacağım)” ⁽²⁾

Tanpınar’ın sözünü ettiği bu romancı, Aygen değildir. Vâlâ Nurettin’in de söylediği gibi, o yıllarda, Anadolu’yu görmek, Anadolu insanını anlatmak, Türk romanının başlangıcına kadar uzanan bir özlemdir. Tanpınar’ın bahsettiği dostu roman yazabilir mi? Cevabını Tanpınar’dan alalım:

“Bunun için de Anadolu’yu gezmek kifayet etmezdi. Çünkü o hayatı sun’î bir sanat mukavelesi ile görmek başkadır, onu tabîi bir şekilde yaşamak, yani başka türlü

(1) M.Ç.Yurtçu ile a.g.ml.

(2) A.H. Tanpınar, E.Ü.M., s. 50.



yaşamak mümkün olmadığı için o hayatı yaşamak başkadır. Sonra da hakikaten romancı doğan bir adam, bunu kendi odasında da yapabiliirdi. Dostum, Anadolu'da üç beş halk masalı dinledi ve bir nev'i etnoğrafya tedkiki yaptı ve nihayet mevsime, iklime, tesadüf ettiği ruh hâletlerine ve kendi hâlet-i ruhiyesine göre bir yığın da kat'i hüküm peyda edip döndü ve roman kaldı. Kendisine bütün kütleyi konuşturmak vazifesi veren bu dostum, bu seyahat yerine kendini derinleştirseydi, kendi mütenakıs hakikâtlerini ortaya atsa idi, Türk romancılığı eminim ki, şayân-ı dikkat bir eser kazanacaktı ve belki de yapmak istemediğini bilmeden yapacaktı.”⁽¹⁾

Yaşar Kemal de, Aygen'in Anadolu'ya çıkış gayesinin eseri olan **Toprak Kokusu** romanıyla ilgili, şu kısa değerlendirmeyi yapar:

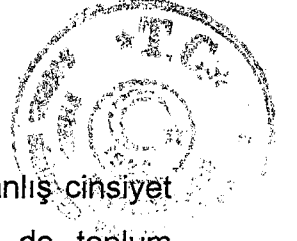
“Reşat Bey, Adana'dan gidince, Adana üstüne yazdığı romanı bastırılmış. Adı da Toprak Kokusu... Orhan Kemal'le romanı bir yerlerden bulup buluşturup okumaya başladık. Roman Adana'daki bir takım insanları, yaşamakta olan kişileri anlatıyordu. Bizim düşündüğümüz, düşlediğimiz bir roman olmamıştı bu.”⁽²⁾

Bütün bunlardan sonra Aygen'in edebî fikirlerini şu şekilde özetleyebiliriz:

İçinde yaşadığı toplumdaki sosyo-ekonomik çarpıklıkları, gerçekçi ve eleştirel bir tarzda anlatmak, edebî eserin gayesi olduğu gibi, bunlara çözüm önerileri de getirmesi gerektiği için “sanat toplumun hizmetinde” olmalıdır. Bunu yapabilmek için de, çarpıklıklardan en çok müteessir olan insanlarla iç içe olup, onların sıkıntılarını paylaşmak gerekir. Masa başında oturup bu acıları paylaşmak imkânsızdır. Romancı, eserlerini kaleme almadan önce, konu edineceği insanların hayatlarını gözlemleyerek, onları gerçeğe en yakın bir tarzda eserine aktarma yoluna gitmelidir. Cinsellik, insanın en tabîi fizyolojik ihtiyacıdır. İnsan davranışlarına yön veren unsurların başında da cinsellik var-

(1) A.H. Tanpınar, E.Ü.M., s. 51.

(2) Y. Kemal, a.g.y.



dir. Husûsiyetle, kadının kötü yola düşürülmesinde, toplumdaki yanlış cinsiyet anlayışının büyük bir rolü vardır. Sanat eseri bu problemleri de toplum gerçekleri olarak dile getirmek durumundadır.

Öte yandan, Türk insanın büyük bir kısmı köylerde yaşamaktadır. Bu "keşfedilmemiş büyük yığınlar" romancısını beklemektedir. **Gonk Vurdu**'nun kahramanlarından Cemil Muallâ, bu idealle romanlar yazmakta, Anadolu insanını anlatmayı düşlemektedir.

Türk toplumunun yirminci yüzyılın ilk yarısında yaşadığı ekonomik sıkıntılarının doğurduğu toplumsal çarpıklıklar, insanımızın büyük bir kısmını sefaletle mahkum ederken, küçük bir azınlık sefahat içinde yaşamaktadır. Zenginlerin zalimce davranışları, fakirlerin sıkıntılarını artırmaktadır. O hâlde, romancının gayelerinden biri de, bu çarpıklıkları ve adâletsizlikleri dile getirmek olmalıdır.

Aygen'in bu anlayışı, kendinden sonraki romancılara, büyük ölçüde tesir etmiştir. Yaşar Kemal, Fakir Baykurt gibi sosyalist romancılar, onun açtığı yolda yürüyen, çok bilinen iki şahıstır. Husûsiyetle, Yaşar Kemal'in **İnce Memed** romanı, gerek konusunu seçtiği çevre, gerekse şahıs yaratmada **Toprak Kokusu** romanından izler taşır. Ağalara baş kaldıran Elif, bir anlamda, Kuyucaklı Yusuf'la birlikte İnce Memed'in proto-tipidir.

B- Siyasî Fikirleri:

Reşat Enis, bir aydın-gazeteci olarak, ülke meseleleri hakkında bir takım siyasî fikirler taşımıştır. Ancak günlük politikaya asla alet olmamış, siyasî partilere yakınlık göstermemiştir, politikacılarla her zaman mesafeli olmaya gayret etmiştir. Aile içinde, hiç bir siyasî ya da politik tartışmaya yer vermemiştir.

Aygen'in siyasî fikirlerini ortaya çıkarmak için, yine büyük ölçüde eserlerinden hareket etmemiz gerekiyor. Roman ve hikâye dışında derli toplu yazılar yazmaması, bizi, bu şekilde hareket etmeye sevketmektedir. Roman-



larını “toplumsal gerçekçi” bir anlayışla kaleme alması da, bizim bu hareket tarzımıza, nisbî bir kolaylık sağlamaktadır.

Reşat Enis, pek çok yönden tipik bir Cumhuriyet aydınıdır. Devletçidir. Ferdî kapitale karşıdır. Kapitalist sınıfın, savaşların ve toplumsal çarpıklıkların sebebi olduğuna inanır. Kırsal kesimlerde, toprak ağalarının oluşturduğu feodal yapının, geniş halk kesimlerini köleleştirdiğine, verimliliği azalttığına inanır. **Toprak Kokusu**’unda, toprak reformu ile topraksız köylüye, toprak dağıtılarak üretimin artırılacağı görüşünü ileri sürer.

Politikacıların ve sermaye kesiminin feodalitenin sürüp gitmesinin yanında olduğunu düşünür. Çünkü, politikaya atılan ve meclise gönderilen insanlar, yine bu kesimin arasından çıkmaktadır. Çok partili siyasî hayata geçtikten sonra da, durum değişmeyecektir. Hayâl ve Muhâl Partileri ile sembolize ettiği CHP. ile DP. ülkenin gerçek problemlerinden habersizdirler. Bu yapıyı politikacıların değil, yine halkın içinden çıkan idealist insanların değiştirebileceğine inanır.

İşçi sınıfı bilincinin doğmasının, toplumsal yapının değiştirilmesinde mühim bir rol oynayacağını düşünür. Gücünü “*pazılarının kuvvetinden alan ve kaybedeceği hiç bir şeyi olmayan*” bu insanların yapacağı “*gerçek bir inkılâp*”, çarpıklıkları ortadan kaldıracak yegâne güçtür.

İşçi sınıfının bilinçlendirilmesinde, sendikalar mühim bir rol oynamalıdır. Devletin gücünü arkasına alan kapitalist zihniyetli patronlardan, “eğitilmiş bir işçi sınıfı”, “grev” silahını kullanarak haklarını almasını bilecektir.

Aygen’in din hakkındaki görüşleri de, Cumhuriyet aydınlarının genel karakteristiğini gösterir. Din toplum hayatından uzaklaştırılmalı, ferdin davranışlarına yön vermekten ziyâde, bir kültürel motif olarak yaşanmalıdır. Dinin, siyasî ve sosyal statüyü temsil eden insanların sömürü aracı olarak görülmesi dikkati çeker. Aygen’in romanlarındaki bütün kötü karakterlerin dindar gösterilmesi, bu anlayıştan kaynaklanır.

Reşat Enis, 1959-1960 yıllarında, Yeni İstanbul gazetesindeki köşesinde kaleme aldığı fıkralarında, günün aktüalitesi doğrultusunda, pek çok meseleye temas etmiştir. Ahmet Rasim’in üslûbuna benzer bir tarzda ele aldığı bu yazılarında, şehrin temizliği, su ve kanalizasyon meseleleri, hayat pahalılığı,



yabancı araba düşkünlüğü, bürokrasi, insan ilişkilerinin yozlaşması, din adamlarının istismarcılığı, rüşvet, politikacıların iki yüzlülüğü, işçi ve grev meseleleri, basına uygulanan baskı ve gizli sansür gibi konulardaki sosyal ve siyasî tavrını ortaya koymuştur.

III- MİZACI İLE İLGİLİ BAZI HUSÛSİYETLER:

Reşat Enis, mizaç itibâriyle, yalnızlıktan hoşlanan, büyük kalabalıklara girmeyi sevmeyen bir yapıya sahiptir. Zaman zaman sinirli, bazen duygusal, tartışmadan, münakaşadan uzak duran bu insan hakkında, Gökçe Enis, şunları söyler:

"Günlük hayatında, arkadaşlık ilişkileri pek fazla yoğun olmamış, ne oturup tavla oynamış, ne meyhane kültürü edinmiştir. Edebi sohbet ve eleştirilerden de kaçınmış, kendini, evine, işine ve romanlarına adamıştır. Yani, kendisine yakıştırılmak istenen yalnızlığı, aslında onun kişisel yapısı ve tercihi olmuştur. Babam bazı olaylarda sinirli mizacına rağmen, son derece duygusaldı. Sinirliliği daha ziyade, toplumdaki çarpıklıklara karşı idi. Evde, hiç bir zaman, ciddi bir tartışma, münakaşa olmazdı."⁽¹⁾

Onun bu kişilik yapısı, romanlarının asıl kahramanlarının en dikkat çekici husûsiyetleri arasındadır. **Gonk Vurdu** romanının asıl kahramanı Ömer başta olmak üzere, sonraki bütün romanlarının asıl kahramanları, belirli ölçülerde, bu kişilik yapısıyla karakterize edilmişlerdir. Yaşar Kemal'in bu konuda söyledikleri de, Gökçe Enis'in anlattıkları ve bizim tespitlerimizle paralellikler taşır:

"Romanları yüzünden de başı her zaman belaya girdi. Başına gelen bütün

(1) Gökçe Enis'le ml.



belaları sessiz sedasız almış-çekiyordu. Ne bir yakınma, ne bir kahramanlık göstergisi.

Öfkesi her zaman patlamaya hazır. Öylesine ömrü boyunca yalnız bir adam ki, kendi macerâsına kimseyi katmak istemeyen.”⁽¹⁾

Reşat Enis'i tanıyan insanların üzerinde ittifak ettikleri bir diğer husus da, onun dürüstlüğü ve insan sevgisidir. Özel hayatında da, sanatında olduğu gibi onurlu, namuslu bir insandır, Aygen. Otuz yıllık meslek hayatından sonra, işini kaybedince, Gazeteciler Cemiyeti'nin bağlamış olduğu "işsizlik maaşı"nı ancak altı aylık bir süre için kabul eder. Gökçe Enis Bey'in anlattığı şu küçük vaka da, onun bu onurlu davranışı için, küçük bir örnek teşkil eder:

"1956-57 gibi yıllardaydık. DP hükümeti iktidardaydı. O tarihlerde Türkiye' de Amerika'dan gelen özel otomobiller görenlere parmak ısırtıyordu. Bazı sıfır kilometre otomobiller gümrüklerde alıkonulmuştu. Hükümet bir karar alarak Türkiye'deki seçkin doktorlarla, önemli mevkilerdeki gazetecilere, bu otomobilleri, altı bin liradan vereceğini duyurmuştu. Otomobillerin gerçek değeri otuz beş bin lira civarında idi. Bu imkândan faydalandırılacak gazeteciler listesinde babam da vardı. Ancak, babam, buna, kesinlikle karşı çıktı ve bu imkândan yararlanmadı. Bazı yakın dostlarımız, babamın bu kararını hayretle karşıladılar ve otomobil sahibi olmak istemiyorsan bile, "altı bine al, otuz altı bine sat" dediler. Biz kirada oturuyorduk; bu aradaki farkla, rahatça bir daire alınabilirdi.”⁽²⁾

Toprak Kokusu yazarının gönlü, tıpkı öğretmen kahramanı Yalçın gibi, "halk sevgisi" ile doludur. Bazen, Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki düşkün, zavallı, sömürülen kadınlar; kimi zaman, Galata Köprüsü'nün mahzenlerinde yatıp kalkan kimsesiz çocuklar; kimi zaman da, ağaların zulmü altında inleyen topraksız Anadolu köylüsü, onun gönlündeki sevgi hâlesinin halkaları olurlar. Ancak, o, hüznünde olduğu gibi, sevgisinde de gösterişsiz ve tek başınadır. Yaşar Kemal, onun onurlu davranışları ile insan sevgisi hakkında şunları yazar:

(1) Y. Kemal, a.g.y.

(2) G. Enis'le ml.



Bu yalnız kalan adam, romanımızın temel taşlarından biridir. Getirdikleri, götürdükleri, romancılığı her zaman tartışılabilir, ama onun bir yönü tartışılmaz, sonsuz namusu ve onun halk sevgisi.”⁽¹⁾

Aygen, din hakkındaki fikirlerini ortaya koyacak nitelikte, herhangi bir yazı kaleme almamıştır. Hikâye ve romanlarında ise, daha ziyade, din adamları ile alâkalı görüşlerini anlatmaya çalışmıştır. Bu anlamda, bütün din adamları veya dindar insanlara bakış açısı, çok net bir şekilde, menfîdir. Romanlarındaki bütün kötü karakterlerin dindar insanlar olmasının yanında, zaman zaman, sözünü emanet ettiği şahıslar vasıtasıyla da bu konudaki fikirlerini ifade etme yoluna gitmiştir. **A.B.B.Kadın** romanında yazar/anlatıcının söylediği, *“Hocalar ve papazlar, her çağda, ahlâksızlığın rehberi olmuşlardır.”⁽²⁾* cümlesi, bu fikri ifade eden küçük bir misâldir. Bir gazete fıkrasında yazdığı *“Hocalarımızın çoğu Epicurien. Onlar da, (...) içkiden ve şehvetten başka bir şey düşünmüyorlar.”⁽³⁾* cümleleri, yazarın, bu konudaki fikirlerini doğrudan ifade etme yoluna gittiği örneklerden biridir.

Doğrudan doğruya dinle ilgili olarak, bir gazete fıkrasında, açığa vurduğu şu düşünceler de, romanlarında, zaman zaman, benzer şekilde ifade edilmiştir:

“İnsanlar sıkıntılı anlarında, en büyük teselliyi dinde aramışlar ve bulmuşlardır. Tarihin her devrinde, insanlığın bu zayıf tarafını sömürmüş politikacılar görmek mümkündür. “Din halkın afyonudur” diyen filozof doğru söylemiştir.”⁽⁴⁾

Bütün bunlara rağmen, Reşat Enis’in eserlerinden hareket ederek dinî hislerini anlamaya çalışmak, yanıltıcı olabilir. Zirâ, Gökçe Enis’in bu konuda söylediği şu sözler, yukarıdaki fikirlerle çelişkilidir:

(1) Y. Kemal, a.g.y.

(2) Reşat Enis, *Afrodite Buhurdaında Bir Kadın*, Semih Lütüfî Kitabevi, İstanbul 1945, s.117.

(3) *Yeni İstanbul*, 14 Nisan 1959, S.3380.

(4) *Yeni İstanbul*, 4 Nisan 1959, S.3372.



“Annem öldüğü zaman, maddî yönden sıkıntı içinde olmamıza rağmen, para verip hocalar getirerek Kur’an okutmuştur. Günlük ibadetlerini yerine getirmezdi ama yatmadan önce dua ettiğine çok şahit oldum. Torununa fazlasıyla düşküdü. Devamlı babaannesine dua etmesini isterdi. Dedesi, torununun dinine olan düşkünlüğünü görür ve teşvik ederdi. Bunlar, genel dinî bilgiler mâhiyetindeydi. “Ben ölünce, sakın babaannene dua etmeyi ihmal etme...” derdi. Kendisinden çok, baba-annesine dua etmesini arzuları, bu da herhalde karısına olan aşırı sevgisinden ötürüydü.”⁽¹⁾

Hiç sevmediği tiyatroya, arada bir, Ayşe Hanım’ın hatırı için giden Aygen’in, sinemaya aşırı bir düşkünlüğü vardır. Hiç sigara içmemiş, arada bir içtiği biranın dışında içkiden de, uzak durmuştur. Yürümeyi çok seven yazarın, sportmen bir görünüşü vardır. 1,73 boyunda, sarışın, açık yeşil gözlüdür. Aynı zamanda “espritüel” bir kişiliğe sahiptir. Yayınlayamadığı son eseri **Kırmızı Karanfil**’i de, bu anlayış paralelinde yazmıştır.

(1) G.Enis’le ml.



IV- ESERLERİ:

A- ROMANLARI:

1- Kânun Nâmına;

a-Tefrika: **Anasının Kızı** (ismiyle tefrika edildi).

Politika, 23.4.1931-1932.

b-1. Baskı: Sühûlet Kütüphânesi, İstanbul 1932, 168 s.

2- Gonk Vurdu, Sühûlet Kütüphânesi, Türk Matbaası, İstanbul 1933,
285 s.,(1.Baskı).

3- Gece Konuştu;

a- 1.Baskı: Semih Lütfi Bitik ve Basımevi, İstanbul 1935, 251 s.

b- Tefrika: **Kaldırımların Kokusu** (ismiyle tefrika edildi.),

Bugün, 11 Nisan 1941-23 Temmuz 1941 (83 bölüm)

4- Afrodit Buhurdanında Bir Kadın;

a- 1. Baskı: Semih Lütfi Bitik ve Basımevi, İstanbul 1937, 244 s.

b- 2. Baskı: Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul 1945, 244 s.

5- Toprak Kokusu;

a- 1.Baskı: **Toprak Kokusu**, Semih Lütfi Kitabevi,

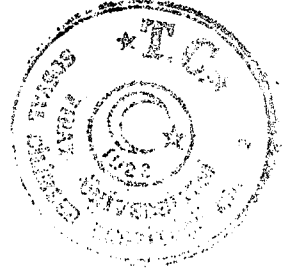
İstanbul 1944, 296 s.

b- 2.Baskı: **Kara Toprak**, Ararat Yayınevi, İstanbul 1969, 268 s.

6- Ekmek Kavgamız;

a- 1. Baskı, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1947, 265 s.

b- 2. Baskı, Cem Yayınları, Halk Mat., İstanbul 1974, 266 s.



7- Ağlama Duvarı;

a- 1.Tefrika: **Kara Kısmet** (ismiyle tefrika edildi).

Bugün, 4 Mart 1943-26 Haziran 1943 (42 bölüm)

b- 2. Tefrika: **Sarı Melek** (ismiyle tefrika edildi).

Yeni İstanbul, 1 Nisan 1960-15 Temmuz 1960 (103 bölüm).

c- 1. Baskı: **Ağlama Duvarı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1949, 290 s.

d- 2. Baskı: **Ağlama Duvarı**, Cem Yayınevi, İstanbul 1983, 290 s.

8- **Yolgeçen Hanı**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1951, 325 s.,(1.Baskı).

9- Despot;

a- Tefrika: **Despot**, **Cumhuriyet**, 8 Ocak 1957-5 Mart 1957.(57 bölüm).

b- 1.Baskı: **Despot**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1957, 231 s.

10- **Sarı İt**, Ararat Yayınevi. İstanbul 1968, 416 s.

B- HİKÂYELERİ:

1. Kitaplaşmış Hikâyeleri:

a. **Kılıcımı Sürüyorum**, Ahmet Halit Kitaphanesi, İst. 1930, 112 s.

(Resimli Uyanış'ta yayınlanan 13 hikâye)

2. Dergi ve Gazetelerde Yayınlanan Hikâyelerinin Listesi:

<u>Hikâyenin Adı</u>	<u>Yayın Yeri</u>	<u>Yayın Tarihi</u>	<u>Y. Sayısı</u>
1- Karanlıkta Sesler (Devamı)	Resimli Uyanış	03 Temmuz 1930	83 (1768)
	Resimli Uyanış	10 Temmuz 1930	84 (1769)
2- Zeynep Onbaşı	Resimli Uyanış	17 Temmuz 1930	85 (1770)
3- Terhis (Kitapta,Sofada Uzanan Karaltı)	Resimli Uyanış	31 Temmuz 1930	87 (1772)
4- Talkın	Resimli Uyanış	07 Ağustos 1930	88 (1773)
5- Bir İzzeti Nefis Yarası	Resimli Uyanış	14 Ağustos 1930	89 (1774)



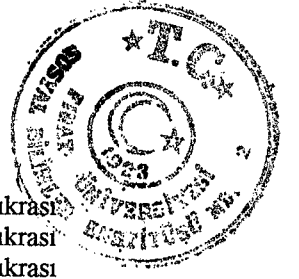
6- Kaybolmayan İnsanlık	Resimli Uyanış	21 Ağustos 1930	90 (1775)
7- Tıkayan Lokmalar	Resimli Uyanış	28 Ağustos 1930	91 (1776)
8- Bir Kirli Bohça Gibi	Resimli Uyanış	11 Eylül 1930	93 (1778)
9- Mecnun Hoca	Resimli Uyanış	18 Eylül 1930	94 (1779)
10- Kılıcımı Sürüyorum	Resimli Uyanış	09 Ekim 1930	97 (1782)
11- Sarı Zeybek Şu Dağlara Yaslanır	Resimli Uyanış	23 Ekim 1930	99 (1784)
12- Kasabaya Giren Yolun Başında Bir Türbe	Resimli Uyanış	06 Kasım 1930	101(1786)
13*- İlk Sükutu Hayal			
14- Gönül Harareti Hiç Sönmez	Resimli Uyanış	20 Kasım 1930	103(1788)
15- Rol	Vakit	23 Nisan 1939	7635
16- Vicdan Azabı	Vakit	05 Mayıs 1939	7657
17- Kokular ve O	Vakit	11 Mayıs 1939	7663
18- Yalnızlık	Vakit	12 Mayıs 1939	7664
19- Telakki Meselesi	Vakit	05 Haziran 1939	7687
20- Oyun	Vakit	13 Haziran 1939	7695
21- 5001 Numaralı Taksi	Vakit	22 Haziran 1939	7704
22- Bir Dost	Vakit	29 Haziran 1939	7711
23- Ceza (Kız Kardeşi ve O)	Vakit	27 Temmuz 1939	7739
24- Karyola	Vakit	06 Ağustos 1939	7749
25- Doktor	Vakit	07 Ağustos 1939	7750
26- Garib Bir İntikam	Vakit	13 Ağustos 1939	7756
27- Kadın	Vakit	22 Ağustos 1939	7764
28- Mektup	Vakit	13 Eylül 1939	7776
29- Aşkla Şaka Olmaz	Vakit	01 Birinciteşrin 1939	7804
30- Bir Akşamdı	Vakit	03 Birinciteşrin 1939	7806
31- Kadın Kalbi	Vakit	27 Birinciteşrin 1939	7830
32- Hesap Pusulası	Vakit	13 İkinciteşrin 1939	7847
33- Bir Aşk Meselesi	Vakit	19 İkinciteşrin 1939	7851
34- Orjinal Bir Fikir	Vakit	22 İkinciteşrin 1939	7854
35- Kara Lokomotif	Vakit	24 Birinciteşrin 1939	7886
36- Kız Kardeşi ve O (Ceza)	Vakit	08 İkincikanun 1940	7901
37- Bir Taş Kırma Hikayesi	Vakit	15 İkincikanun 1940	7908
38- Acı Hakikat	Vakit	27 İkincikanun 1940	7920
39- Keskin Bir Zeka	Vakit	04 Şubat 1940	7925
40- Bir Tiyatro Mevzuu	Vakit	11 Şubat 1940	7932
41- Bir Poker Partisi	Vakit	16 Şubat 1940	7937
42- Kıskaç	Vakit	21 Şubat 1940	7942
43- Kimi Eğlendiriyor	Vakit	04 Mart 1940	7954
44- Eski Bir Hatıra	Vakit	11 Mart 1940	7961
45- Leylaklar	Vakit	17 Mart 1940	7967
46- Bir Efsane	Vakit	26 Mart 1940	7977
47- Bir Bağ Bozumunda	Vakit	31 Mart 1940	7981
48- Kötürüm	Vakit	07 Nisan 1940	7988
49- Bir Cesaret İmtihanı	Vakit	14 Nisan 1940	7995
50- Küçük Bir Yanlışlık	Vakit	21 Nisan 1940	8003
51- Şantaj	Vakit	28 Nisan 1940	8010
52- Lehimlenen Aşk	Bugün	31 Ağustos/1 Eylül 1940	-
53- Horoz Ömer	Cumhuriyet	16 Aralık 1952	-

* (İlk 13 hikâye Kılıcımı Sürüyorum'da bir araya getirilmiştir.)

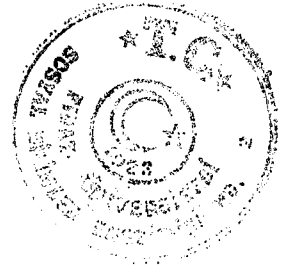


C- Gazete Yazıları:

<u>Yazının Başlığı</u> :	<u>Y.Yeri</u> :	<u>Y.Tarihi</u> :	<u>Y.Türü</u> :
1- Kadınlar Hangi Yaşta Caziptir?	Vakit	09 B.kanun 1933	Mülakat
2- Kadınlar Hangi Yaşta Caziptir?	Vakit	10 B.kanun 1933	Mülakat
3- Kadınlar Hangi Yaşta Caziptir?	Vakit	11 B.kanun 1933	Mülakat
4- Kadınlar Hangi Yaşta Caziptir?	Vakit	13 B.kanun 1933	Mülakat
5- Kadınlar Hangi Yaşta Caziptir?	Vakit	14 B.kanun 1933	Mülakat
6- Kadınlar Hangi Yaşta Caziptir?	Vakit	15 B.kanun 1933	Mülakat
7- Şehirden Parçalar,	Vakit	06 Ağustos 1934	Röportaj
8- Örucüler Arasında	Vakit	14 Ağustos 1934	Röportaj
9- "Hurdacılar Pazarı" nı Hiç Dolaştınız mı?	Vakit	15 Ağustos 1934	Röportaj
10- Babıali Kulislerinde 1	Bugün	26 Eylül 1940	Hiciv Yazısı
11- Babıali Kulislerinde 2	Bugün	27 Eylül 1940	Hiciv Yazısı
12- Babıali Kulislerinde 3	Bugün	28 Eylül 1940	Hiciv Yazısı
13- Babıali Kulislerinde 4	Bugün	29 Eylül 1940	Hiciv Yazısı
14- Babıali Kulislerinde 5	Bugün	01 T.evvel 1940	Hiciv Yazısı
15- Babıali Kulislerinde 6	Bugün	02 T.evvel 1940	Hiciv Yazısı
16- Babıali Kulislerinde 7	Bugün	03 T.evvel 1940	Hiciv Yazısı
17- Babıali Kulislerinde 8	Bugün	04 T.evvel 1940	Hiciv Yazısı
18- Babıali Kulislerinde 9	Bugün	06 T.evvel 1940	Hiciv Yazısı
19- Antikacılar Arasında Bir Saat	Yeni İstanbul	09 Mart 1958	Röportaj
20- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	01 Ocak 1959	Gazete Fıkrası
21- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	17 Ocak 1959	Gazete Fıkrası
22- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	20 Ocak 1959	Gazete Fıkrası
23- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	06 Şubat 1959	Gazete Fıkrası
24- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	10 Şubat 1959	Gazete Fıkrası
25- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	14 Şubat 1959	Gazete Fıkrası
26- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	18 Şubat 1959	Gazete Fıkrası
27- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	22 Şubat 1959	Gazete Fıkrası
28- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	26 Şubat 1959	Gazete Fıkrası
29- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	02 Mart 1959	Gazete Fıkrası
30- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	10 Mart 1959	Gazete Fıkrası
31- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	13 Mart 1959	Gazete Fıkrası
32- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	17 Mart 1959	Gazete Fıkrası
33- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	21 Mart 1959	Gazete Fıkrası
34- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	26 Mart 1959	Gazete Fıkrası
35- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	31 Mart 1959	Gazete Fıkrası
36- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	04 Nisan 1959	Gazete Fıkrası
37- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	07 Nisan 1959	Gazete Fıkrası
38- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	14 Nisan 1959	Gazete Fıkrası
39- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	18 Nisan 1959	Gazete Fıkrası
40- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	23 Nisan 1959	Gazete Fıkrası
41- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	25 Nisan 1959	Gazete Fıkrası
42- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	29 Nisan 1959	Gazete Fıkrası
43- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	03 Mayıs 1959	Gazete Fıkrası
44- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	08 Mayıs 1959	Gazete Fıkrası
45- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	16 Mayıs 1959	Gazete Fıkrası
46- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	20 Mayıs 1959	Gazete Fıkrası
47- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	23 Mayıs 1959	Gazete Fıkrası
48- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	30 Mayıs 1959	Gazete Fıkrası
49- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	04 Haziran 1959	Gazete Fıkrası
50- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	13 Haziran 1959	Gazete Fıkrası
51- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	17 Haziran 1959	Gazete Fıkrası



52- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	22 Haziran 1959	Gazete Fıkrası
53- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	26 Haziran 1959	Gazete Fıkrası
54- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	29 Haziran 1959	Gazete Fıkrası
55- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	01 Temmuz 1959	Gazete Fıkrası
56- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	05 Temmuz 1959	Gazete Fıkrası
57- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	09 Temmuz 1959	Gazete Fıkrası
58- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	13 Temmuz 1959	Gazete Fıkrası
59- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	17 Temmuz 1959	Gazete Fıkrası
60- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	21 Temmuz 1959	Gazete Fıkrası
61- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	25 Temmuz 1959	Gazete Fıkrası
62- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	29 Temmuz 1959	Gazete Fıkrası
63- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	05 Ağustos 1959	Gazete Fıkrası
64- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	10 Ağustos 1959	Gazete Fıkrası
65- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	14 Ağustos 1959	Gazete Fıkrası
66- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	17 Ağustos 1959	Gazete Fıkrası
67- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	20 Ağustos 1959	Gazete Fıkrası
68- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	24 Ağustos 1959	Gazete Fıkrası
69- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	28 Ağustos 1959	Gazete Fıkrası
70- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	01 Eylül 1959	Gazete Fıkrası
71- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	10 Eylül 1959	Gazete Fıkrası
72- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	12 Eylül 1959	Gazete Fıkrası
73- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	17 Eylül 1959	Gazete Fıkrası
74- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	21 Eylül 1959	Gazete Fıkrası
75- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	24 Eylül 1959	Gazete Fıkrası
76- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	30 Eylül 1959	Gazete Fıkrası
77- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	04 Ekim 1959	Gazete Fıkrası
78- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	09 Ekim 1959	Gazete Fıkrası
79- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	13 Ekim 1959	Gazete Fıkrası
80- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	17 Ekim 1959	Gazete Fıkrası
81- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	21 Ekim 1959	Gazete Fıkrası
82- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	26 Ekim 1959	Gazete Fıkrası
83- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	30 Ekim 1959	Gazete Fıkrası
84- Gözümüze Çarpanlar	Yeni İstanbul	03 Kasım 1959	Gazete Fıkrası
85- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	22 Kasım 1959	Gazete Fıkrası
86- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	29 Kasım 1959	Gazete Fıkrası
87- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	13 Aralık 1959	Gazete Fıkrası
88- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	20 Aralık 1959	Gazete Fıkrası
89- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	27 Aralık 1959	Gazete Fıkrası
90- Yılbaşı İçin	Yeni İstanbul	01 Ocak 1960	Gazete Fıkrası
91- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	03 Ocak 1960	Gazete Fıkrası
92- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	10 Ocak 1960	Gazete Fıkrası
93- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	17 Ocak 1960	Gazete Fıkrası
94- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	24 Ocak 1960	Gazete Fıkrası
95- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	31 Ocak 1960	Gazete Fıkrası
96- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	07 Şubat 1960	Gazete Fıkrası
97- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	14 Şubat 1960	Gazete Fıkrası
98- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	21 Şubat 1960	Gazete Fıkrası
99- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	28 Şubat 1960	Gazete Fıkrası
100- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	06 Mart 1960	Gazete Fıkrası
101- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	13 Mart 1960	Gazete Fıkrası
102- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	20 Mart 1960	Gazete Fıkrası
103- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	27 Mart 1960	Gazete Fıkrası
104- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	03 Nisan 1960	Gazete Fıkrası
105- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	10 Nisan 1960	Gazete Fıkrası
106- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	17 Nisan 1960	Gazete Fıkrası
107- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	24 Nisan 1960	Gazete Fıkrası



108- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	01 Mayıs 1960	Gazete Fıkrası
109- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	08 Mayıs 1960	Gazete Fıkrası
110- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	15 Mayıs 1960	Gazete Fıkrası
111- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	22 Mayıs 1960	Gazete Fıkrası
112- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	29 Mayıs 1960	Gazete Fıkrası
113- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	05 Haziran 1960	Gazete Fıkrası
114- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	12 Haziran 1960	Gazete Fıkrası
115- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	19 Haziran 1960	Gazete Fıkrası
116- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	26 Haziran 1960	Gazete Fıkrası
117- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	03 Temmuz 1960	Gazete Fıkrası
118- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	10 Temmuz 1960	Gazete Fıkrası
119- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	17 Temmuz 1960	Gazete Fıkrası
120- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	24 Temmuz 1960	Gazete Fıkrası
121- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	31 Temmuz 1960	Gazete Fıkrası
122- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	07 Ağustos 1960	Gazete Fıkrası
123- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	14 Ağustos 1960	Gazete Fıkrası
124- Yarısı Şaka	Yeni İstanbul	21 Ağustos 1960	Gazete Fıkrası





İKİNCİ BÖLÜM

REŞAT ENİS AYGEN'İN HİKÂYELERİ

I- HİKÂYELERİN TANITIMI:

Aygen'in tesbit edebildiğimiz ilk hikâyesi, 3 Temmuz 1930 tarihli **Resimli Uyanış** (Servet-i Fünun) dergisinde yayınladığı ve Etem İzzet'e ithaf ettiği, **Karanlıkta Sesler**'dir. Aynı yıl içinde, bu dergide 12 adet hikâyesi daha çıkan yazar, bu hikâyeleri daha sonra kitap halinde neşreder. ⁽¹⁾ Derginin 13 Ekim 1930 tarihli nüshasında, hikâyelerin kitap halinde neşredileceği şu cümlelerle duyurulur:

"Şimdi de Ahmet Halit Kitaphanesi grubun hikâyecisi Reşat Enis Bey'in "Kılıcımı Sürüyorum" ismi altında hikâyelerini kitap şeklinde bastırdı. Bu hafta çıkıyor. İçli, kuvvetli, bir ifade tarzına sahip olan Reşat Enis Bey'in hikâyelerinin kitap halinde de lezzetle okunacağından eminiz" ⁽²⁾

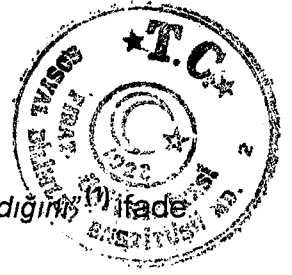
Resimli Uyanış'in iki sayı sonraki nüshasında (27 Ekim 1930) ise, eserle alâkalı bir takriz yazısı çıkar. Reşat Feyzi tarafından kaleme alınan "**Reşat Enis'in Hikâyeleri**" başlıklı bu yazıda, eserden büyük bir övgü ile söz edilir; *"eskilerin mızımız tekerlemelerini bu eserin bir kılıçla devirdiği; kahramanların bizim aramızda dolaşan çehreler olduğu, içtimâî sınıfların onun yüreğinde ateşlenerek bir hikâye mevzuu olduğu, vatanını çok seven bir vatan çocuğunun tahassüslerini ifade eden bir kitap olduğu"* ⁽³⁾ anlatılır. Alangu, bu kitaptaki hikâyelerin "daha önce ya-

(1) Reşat Enis, *Kılıcımı Sürüyorum*, Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul 1930, 112 s.

(Çalışmamızdaki sayfa numaraları bu baskıya göre dir.)

(2) *Resimli Uyanış*, Nu: 1787 - 102, s.376.

(3) Reşat Feyzi, *Reşat Enis'in Hikâyeleri*, *Resimli Uyanış*, Nu: 1789 - 104 , s.406-407.(Özetlenmiştir.).



yayınlanmadığını, *Uyanış'ta* yayınlanan ilk hikâyelerini de kitabına almadığını görür eder ki; bu tamamen yanlış bir bilgidir.

Aygen'in, bu ilk hikâyelerinden sonra, uzun süre, hikâye yazmaya (veya yayınlamaya) ara verdiğini görüyoruz. Zirâ, **Vakit** gazetesinin 23 Nisan 1939 tarihli nüshasındaki **Gönül Harareti Hiç Sönmez** başlıklı hikâyesine kadar, hiç bir hikâyesine ratlamıyoruz. Bu tarihten itibaren, aynı gazetenin muhtelif sayılarında; 28 Nisan 1940'a kadar 38 adet hikâye daha yayınlanır. Bunlardan hiç birinde yazma tarihi mevcut değildir. Dolayısıyla, yazarın aradaki dokuz yıllık süre zarfında, hikâye yazmayı tamamen bir yana bırakıp bırakmadığını anlamamız mümkün olmamıştır.

Bunların dışında, Aygen'in iki hikâyesi daha yayınlanmıştır. İlki, **Bugün** (Adana) gazetesinin 31 Ağustos/1 Eylül tarihli nüshalarındaki **Lehimlenen Aşk**; ikincisi de, Cumhuriyet'te (16 Aralık 1952) yayınlayıp daha sonra **Despot** ta da kullandığı **Horoz Ömer**'dir. Bunlarla birlikte toplam elli üç hikâyeden oluşan külliyatından sadece, **Kılıcımı Sürüyorum**'dakiler kitap hâlinde neşredilmiş, diğerleri gazetelerde kalmıştır.

Aygen'in hikâyelerine toplu olarak baktığımızda, iki ayrı yapının varlığını müşâhede ediyoruz. **Kılıcımı Sürüyorum**'daki ilk hikâyeleri ile birlikte **Horoz Ömer** ve **Vakit** gazetesindeki hikâyelerinden **Kara Lokomotif** (31 Birincikânun 1939), **Bir Tiyatro Mevzûu** (11 Şubat 1940), **Eski Bir Hatırâ** (4 Mart 1940), **Leylâklar** (17 Mart 1940), **Kötürüm** (7 Nisan 1940) ve **Bir Cesaret İmtihânı** (14 Nisan 1940) "Ömer Seyfeddin geleneği" olarak da bilinen "Maupassant Tarzı Hikâye" tekniği ile kaleme alınmışlardır. Geriye kalan 32 hikâye ise "Çehov Tarzı Hikâye" diye isimlendirilen "durum hikâyesi" tarzındadır.

. Hikâyelerin yayın kronolojisi, yazarın hikâyeciliğini "dönem"ler halinde ele almaya imkân vermemektedir. Zirâ, Aygen'in bu iki farklı hikâye tekniğini, aynı süreç içinde (**Kılıcımı Sürüyorum**'dakileri ayrı tutmak kaydıyla) kullandığını görüyoruz. Şu halde, Aygen'in hikâyelerinin yapısal incelemesi yapılırken bu durumun göz önüne alınması gerekmektedir.

(1) T. Alangu, a.g.e. , s.291.



II- HİKÂYELERDE MUHTEVA:

A- Sevgi Teması:

Aygen'in hikâyelerinde, genel olarak sevgi teması, geniş bir yer tutar. Yazar, insanî bir his olan sevgiyi, farklı boyutlarıyla ele alır. İnsanın, muhtelif varlık veya kavramlara karşı hissettiği sevginin, hayatın ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesinden hareket eden yazarın, sevgi temasını, üç grupta yoğunlaştırdığını görüyoruz. Şimdi bunları ayrı ayrı ele almak istiyoruz.

1- Aşk Teması:

Aşk, hikâyelerde, iki farklı bakış açısıyla ele alınmaktadır. Birincisi romantik bir aşk anlayışı olup, umûmiyetle, klasik vaka hikâyesi tarzında kaleme alınan eserlerde işlenmiştir. **Kılıcımı Sürüyorum, Bir İzzeti Nefis Yarası, Mecnun Hoca, Sarı Zeybek Şu Dağlara Yaslanır, Eski Bir Hâtıra, Leylâklar** hikâyeleri, romantik karakterli aşk hikâyeleridir. Bu tarzdaki aşk hikâyelerinde, kahramanların kişiliklerinin temanın şekillenmesinde rol oynadığını görüyoruz. Bu insanların ince ruhlu ve hassas karakterli şahıslar olmaları davranışlarının belirlenmesinde başlıca etken olmaktadır.

Kılıcımı Sürüyorum'da, genç bir zabitle, kötürüm fakat güzel bir kızın aşkı anlatılır. Genç zabıt, sık sık önünden geçtiği evlerden birinin penceresinde yüzünü gördüğü güzel kıza aşık olur. Kızın davranışlarından onun da kendisini sevdiğini anlar ve mektup yazar. Babasına da, kızıyla evlenme isteğini ifade ettikten sonra, bir daha kızı göremez. Sonradan, kızın felçli olduğunu, kendisini seven ve evlenmek isteyen erkeğe layık olamayacağını düşündüğü için intihar ettiğini öğrenir.



B.İ.N.Yarası'nda, Ayşe sevdiği nişanlısının savaşa gitmesi söz konusu olunca birlikte gitme isteğini ifade eder. Nişanlısı yüzbaşının; savaşın kendisi gibi nazenin İstanbul kızları için olmadığını, biraz da Ayşe'yi aşağılayarak söylemesi üzerine, onuru kırılan Ayşe, nişanlısı gittikten sonra, gizlice orduya yazılır. Yüzbaşı yaralı olarak kaldırıldığı hastahane iyileşeceği günü beklerken, ağır yaralı olarak hastahaneye getirilen Ayşe, orada ölür. Cebinden çıkan mektupta "*bir izzeti nefis yarası*" yüzünden savaşa katıldığı yazılıdır.

Mecnun Hoca'da, Anadolu'nun uzak bir kasabasına tayini çıkan "genç muallim" sevdiği nişanlısı Gönül'ü İstanbul'da bırakır. Kavuşacakları günün hayâli ile geçen iki yılın sonunda, İstanbul'a dönünce, Gönül'ün öldüğünü söylerler. Bunun üzerine, aklî dengesini kaybeden Mecnun Hoca, kendisine gösterilen mezarı bir türbe mukaddesliği ile ziyaret etmektedir. Gerçekte, Gönül bir başkasıyla kaçmıştır; ancak, hoca bunu hiç bir zaman bilmeyecektir.

S.Z.Ş.D.Yaslanır hikâyesinde de aşk teması işlenir. Millî mücâdele yıllarında, bir Ege nahiyesine tayini çıkan "genç muallime" görevine giderken, çevrede nam salmış; halkın çeteci olarak bildiği "Kuvay-ı Milliyeci" Sarı Efe'nin eline düşer ve ona âşık olur. Sarı Efe de onu sevmiştir. Millî mücâdeleye birlikte devam ederler; zaferden sonra evlenir ve mutlu olurlar.

B.T.Mevzû'nda, sevdiği genç karısının bir başkasıyla gönül ilişkisi olduğunu öğrenen Doktor Cevdet'in, zaten hastalıklı olan karısını psikolojik işkenceyle öldürmesi hikâye edilir.

Leylâklar'da, kocasının on yedi yaşındaki hastalıklı yeğenine âşık olan bir kadının hisleri anlatılır. Fikret, yetim kaldığı için, amcası, yanına almıştır. Verimli bir çocuk olmasının artırdığı hissilik ile amcasının hanımına âşık olan delikanlıyı, kadın da sever ve yasak bir aşk yaşarlar. Bir müddet sonra Fikret ölür.

E.B.Hâtıra'da, arkadaşının karısına âşık olan Macid, "on yıldır" içinde sakladığı aşkın yükünü taşıyamaz ve intihar eder.

Bu hikâyelerde umûmî olarak, aşk'ın romantik bir tarzda ele alındığı görülür. Yazar, **B.T.Mevzû** ile **Leylâklar**'ın dışındaki hikâyelerinde oldukça platonik bir tavır sergiler. Husûsiyetle, **Kılıcımı Sürüyorum** ve **E.B.Hâtıra**'da, sessiz sedasız yürütülen bu platonizm, kahramanları intihara götürür. **S.Z.Ş.D.Yaslanır** dışındaki bütün hikâyelerin sonu, mutlaka ölümle biter; bir tek



bu hikâye “mutlu son”a ulaşır. Yazar, bu hikâyelerde, yakalamak istediği sentimantal atmosferi, ölümle güçlendirmeye çalışır. Ancak, onun, bu duygu yoğunluğunu yakalamada, pek fazla başarılı olamadığını belirtmeliyiz. Zirâ, Aygen’den önceki ve çağdaşı olan yazarların, aynı tarzda kaleme alınmış eserleriyle bir karşılaştırma yaptığımızda bu durum daha iyi anlaşılacaktır.

Aynı temayı benzer bir şekilde ele alan, rastgele seçilmiş şu iki hikâye ile bir karşılaştırma yapalım:

“Modern kısa hikâyenin bizdeki ilk ismi olarak bilinen Sezai”⁽¹⁾ nin **Pandomima**⁽²⁾ sı ile **Kılıcımı Sürüyorum** arasında, hem tema, hem de temanın işlenişi açısından benzerlik vardır. **Pandomima**’da “sakat bir pandomimacı”nın daimî seyircilerinden güzel Eftelya’ya olan karşılıksız aşkı ve intiharı anlatılır. **Kılıcımı Sürüyorum**’dan yukarda bahsetmiştik. **Pandomima**’da, seven insanın psikolojisi; çirkin vücudunun sürüklediği aşağılık kompleksi, derinlemesine irdelenerek santimantal bir atmosfer yaratılırken, **Kılıcımı Sürüyorum**’da benzeri hislerle intihar eden “kötürüm kız”ın psikolojisine hiç temas edilmez. Bunun yerine, hikâyenin hacmi, vakaya hiçbir şey kazandırmayan bir başka hikâye ile genişletilir. Ayrıca, kahraman anlatıcının sevgisi, aşırı bir romantizmle verilmesine rağmen, bu hislerinin yeterince tahlil edilemediği görülür.

Sabahattin Ali’nin **Hasan Boğuldu**⁽³⁾’su ile **B.İ.N.Yarası** arasında da, temanın işlenişi açısından bir benzerlik bulunmakla birlikte, bu hikâyede de tıpkı **Kılıcımı Sürüyorum**’daki gibi hareket edildiği; gururu kırıldığı için ölüme giden Ayşe’nin psikolojisine hiç temas edilmediği, aynı şekilde kahraman anlatıcı kullanılarak tek yanlı bir bakış açısı sergilendiği görülür. Oysa, **Hasan Boğuldu**’da ikinci bir anlatıcı olarak vakayı nakleden Hacer’in bakış açısından Hasan’la Emine’nin psikolojisi, oldukça başarılı bir şekilde verilir.

Bu mukayeseler gösteriyor ki; Aygen’in insan psikolojisini tanımlamaktaki

(1) Sadık K.Tural, Zeynep Kerman, M. Kayahan Özgül, Hikâyeciliğimiz 100. Yılında Yüz Örnek, K.T.B.Y., Ankara 1987, s.1.

(2) Sami Paşa-zade Sezai, Küçük Şeyler, Konstantiniyye 1309/1891.

(3) Sabahattin Ali, Yeni Dünya, Remzi Kitabevi, İstanbul 1943.



becerisi ile tahlil ve tasvirlerdeki ustalığı, Türk hikâyecilerinin geldiği seviyeye ulaşmamıştır.

B.T.Mevzûu hikâyesinde, aşk, ikinci bir dereceden bir tema olup, kendisine ihânet eden karısından intikam alma hissi ağır basar. Ancak, bu hikâyede de, “aldatılan koca”nın psikolojisi gerektiği gibi tahlil edilemez.

Aşk'ın, ten zevkinin tatmini ve geçici bir heves şeklinde ele alındığı hikâyeler, genellikle, **Bir Akşamdı, Küçük Bir Yanlışlık, Gönül Harareti Hiç Sönmez** ve **Lehimlenen Aşk** gibi durum hikâyesi tarzındaki eserlerdir. Asıl teması aşk olman bu eserlerin yanında, asıl teması ihânet olan hikâyelerde de, bu mânâda, bir aşk anlayışından söz etmek gerekir.

Bir Akşamdı hikâyesinde, birbirlerini böyle bir hisle seven Fikret'le Fatoş'un çabucak biten münâsebetleri anlatılır. **Küçük Bir Yanlışlık**'ta, sevgilisine yazdığı mektubu, yanlışlıkla gazetede “Hikâye” köşesinde yayınlayan Refik'in, sevgilisi Mebrûre tarafından terkedilmesi hikâye edilir. **G.H.H. Sönmez**'de, bir aylık bir münâsebetten sonra, birbirlerinden usanan Refik'le Melahât'in ayrılmaları anlatılır. **Lehimlenen Aşk**'ta, sekiz yıldır yasak aşk yaşayan Lâmi ile Lâtife'nin “lehimlenen aşkı” anlatılır.

Bu hikâyelerin tamamında, kahramanların davranışlarına yön veren kişilik yapılarına göre şekillendirilmiş, realist bir aşk anlayışı vardır. Genellikle, tesadüfen karşılaşan kahramanlar, çabucak birbirlerine açılırlar. Aralarında “aşk” olarak isimlendirdikleri bir münâsebet başlar. Önceleri, oldukça ateşli bir şekilde devam eden bu münâsebetler kısa bir zaman sonra yavanlaşmaya başlar. Husûsiyetle, kadın kahramanların daha çabuk usandıkları ve erkeği terketmek için bahane aradıkları görülür. Sadece **Lehimlenen Aşk**'ta Lâmi-Lâtife münâsebeti, sekiz yıldır devam etmektedir ve ailesinin tesiriyle Lâmi, Lâtife'yi terketmek isterse de, buna muvaffak olamaz. Diğer üç hikâyede, ayrılma isteği kadından gelir. Erkek, bu isteği kabul etmezse de, kadın, kendi istediği gibi davranarak, terkeder. Erkek, başlangıçta, bu gerçeği kabullenmekte güçlük çekerse de zamanla, başka bir çıkış yolu olmadığını anlar. Böylece akılcı davranış vurgulanır.



2- Anne - Oğul Sevgisi:

Karanlıkta Sesler, Talkın, Kasabaya Giren Yolun Başında Bir Türbe Var, Bir Taş Kırma Hikâyesi, Sofada Uzanan Karaltı anne-oğul sevgisinin işlendiği hikâyelerdir. Bunlardan sadece **B.T.K. Hikâyesi, Vakit** gazetesinde yayınlanmış olup anne sevgisinin ikinci dereceden bir tema olarak işlendiği görülür. Diğerlerinde ise asıl tema anne-oğul sevgisidir.

Bu hikâyelerde, münâsebetlerin, anne ile herhangi bir vesileyle (askerlik, tahsil vb.) ondan ayrılmış olan oğlu arasında olması, bu oğulların tamamının yetim olmaları, anneleri tarafından çok zor şartlar altında büyütülmeleri dikkat çekicidir. Babalarının olmaması, umûmiyetle küçük yaşta iken ölmesi, annelerinin tek çocukları olmaları; annelerinin içinde buldukları ekonomik sıkıntılar sebebiyle oğullarının geleceği için kendi yaşantılarından büyük fedakârlıklar yapmaları bu sevginin güçlenmesini sağlayan motifler olmaktadır. Muhtelif sebeplerle annelerinden ayrı düşmüş olan oğulların, uzun hasretlik senelelerinden sonra, tam annelerine kavuşup mutlu olacakları anda, ikisinden birisinin ölmesi, bu beklentileri boşa çıkarmaktadır.

Karanlıkta Sesler'de annesinin bin bir fedakârlığa katlanarak okuttuğu "kahraman anlatıcı", zabit üniformasını giydiği günün arefesinde şunları düşünür:

"Anneciğim... Benim güzel annem... Müjdeler olsun... Müjdeler olsun... Artık o mihnet yılları, o felaket yılları mazi oldu.. Saadet seneleri başlıyor..

Çıplak bir odada, ölü bir ışığın aydınlattığı o çıplak odan-da, aç açına geçirdiğin geceleri unut anne... "(K.S., Kar. Ses., s.13)

Bu duygu sağanağı altındaki "zabit adayı" hatırlara dalar. Yüzbaşı babasının şehit düştüğünü haber aldıkları ve annesinin onu okula yazdırdığı günleri düşünerek uykuya dalar. Ertesi gün "şahâdetnâmesini" alıp annesine koşan genç zabit, onun ölüsüyle karşılaşır.



Talkın'da uzun askerlik yıllarının hasretiyle annesine kavuşacağı günü bekleyen Ömer, bu hasretini gidermeyi şu şekilde tahayyül eder:

"Kapıdan girer girmez ihtiyar anacığ ile uzun uzun sarılışacaklar, öpüşecekler, ağlaşacaklardı... Baba yadigarı bakır tepsi etrafında sıcak bir çorba içerken, anacığ, yaşlı gözlerle kendisini seyrederek, ayrılık günlerini, çektiği sıkıntıları, o harp senelerinin yoksulluğunu, korkularını anlatacak, ağlıyacaktı..." (K.S.,Talkın, s.61-62)

Bu hislerle savaştan dönen Ömer, bir yangın sonucu bütün sokaklarıyla birlikte evlerinin de yanmış olduğunu görür. Annesinin nereye gittiğini ise, kimse bilmemektedir. Aradan iki yıl geçmesine rağmen annesini bulamayan Ömer, mezarcılık yaparken kimsesiz bir kadının cenazesi getirilir. *"Anacığının hasretinden zaten yüreği kaniyan"* Ömer kimsesiz kadını "ücretsiz" defnettikten sonra, imamın verdiği talkından *"bu eski kefenli ölünün, onun uzun yıllar hasretini taşıdığı ihtiyar anacığ..."* olduğunu anlar.

Sofada Uzanan Karaltı'da Akkaş aradan geçen uzun harp yılları sonunda anasına kavuşmak üzeredir. Şu hislerle doludur:

"Sevgili anacığının karlı dağlar gibi ak pak saçlarına yüzünü gözünü süreceğ; buruşuk ellerini, buruşuk yanaklarını öpeceği sırada..." (K.S., S.U.K., s.38)

"Hemen koşup başını anacığının göğsüne koymak, hınçkıra hınçkıra ağlamak, ak saçlarına yüzünü gözünü sürmek, yüreğinde biriken hasreti bir anda boşaltmak istiyordu." (K.S.,S.U.K., s.41-42)

Bu hislerle, bir gece vakti evine dönen Akkaş, annesini uyandırmak istemez. Sofaya yatar; uyur. Sabaha karşı uyanan anne, sofadan gelen horultuları duyunca silahına sarılır ve "sofada uzanan karaltıya" doğrultarak ateşler.

B.T.K.Hikâyesi ile **K.G.Y.B.B.T.Var** hikâyelerinde, anne sevgisi ikinci dereceden temalar olarak ele alınmıştır.



B.T.K.Hikâyesinde tıpkı yukarıdakilerde olduğu gibi asker oğulla kimsesiz annenin, aradan geçen uzun yılların hasretiyle güçlenmiş bir sevgisi vardır. **K.G.Y.B.B.T. Var**'da, annesi düşman tarafından öldürülen bir çocuğun, onu hasretle yâd edişi anlatılır.

3- Vatan Sevgisi:

Aygen'in hikâyelerinde vatan sevgisi, klasik vaka hikâyesi tarzında kaleme alınmış olan eserlerde asıl tema olarak işlenmiştir. Bunlar **Zeynep Onbaşı**, **K.G.Y.B.B.T.Var** ve **S.Z.Ş.D.Yaslanır**'dır. **B.İ.N.Yarası**'nda ise, ikinci dereceden tema olarak vatan sevgisine yer verilir.

Zeynep Onbaşı'da, aynı adlı Anadolu kadınının, ülkesi uğruna canını fedâ edişi anlatılır. Yunan işgâli sırasında cepheye koşan Zeynep Onbaşı, şu şekilde tanıtılır:

*"Yunan'ı kovmak lazım!
dedikleri zaman hiç düşünmemiş. Çarıklarını çekmiş, evini ocağını bırakmış, orduya koşmuş... Cephe gerisinde sadece kağnısı ile cephane taşımak Zeyneb'i tatmin etmemiş... (...)
Zeyneb Onbaşı... Heyyy Zeyneb Onbaşı... Vatansever Anadolu kadını." (K.S.,Z.O., s.67)*

Kahraman anlatıcının bakış açısından anlatılan **Zeynep Onbaşı** hikâyesinde vatan sevgisi, uğruna canlar fedâ edilen romantik bir his olarak ele alınır. Bu hikâye, temanın işlenişi ve vakasının gelişimi açılarından **Vatan Yahut Silistre**'yle benzerlikler taşır.

K.G.Y.B.B.T.Var hikâyesinde macerâsı anlatılan kahraman anlatıcının babası, Yunan işgâli sırasında şehit edilmiş bir halk kahramanıdır. Onun bakış açısından, babasındaki memleket sevgisi şu şekilde dile getirilir:

"Daha çok genç yaşından beri memlekete karşı bir harp açılmışsa, hepsinde tepeden tırnağa silahlanmış, hudut boyuna koş-



muş. Efsaneyi andıran menkıbelerini hayretle dinlediğim "serden-geçti"ler gibi, düşmanla pençeleşmiş." (K.S., K.G.Y.B.B.T.Var, s.101)

Kahraman anlatıcının annesi de, düşmana karşı direndiği için öldürülmüştür. Annesinin mezarının bir türbe gibi ziyaret edilmesi, Anadolu insanının vatani için canını veren insanlara gösterdiği saygı ve sevginin sembolik bir ifadesidir. Bu hikâye, teması ve temanın ele alınış tarzı itibâriyle **Beyaz Lâle** ile benzerlikler taşır.

S.Z.Ş.D.Yaslanır hikâyesi de, yine, Yunan işgâli sırasında halk arasında "çeteci" olarak bilenen "Sarı Efe"yle, memleket sevgisiyle, Aydın'da kalma imkânı varken küçük bir nahiyeyi tercih eden "muallime"nin aşkları çerçevesinde vatan/memleket sevgisini ele alan bir hikâyedir.

Sarı Efe ile "muallime" arasındaki aşkı anlamlı kılan da bu sevgidir. Zirâ, başlangıçta onu bir eşkiya zanneden muallime şöyle düşünür:

"Aydın ovalarının yeşil gözlü, sarışın efesi, bir dağ adamı, bir eşkiya olmasaydı onu ne kadar sevecektim!..." (K.S., S.Z.Ş.D.Y., s.79)

Ancak, onun "*padişah hükümetinin haksızlığına tahammül edemiyerek İstanbul'dan kaçmış bir genç zabıt*" olduğunu öğrenince, vatan sevgisi beşerî aşkla birleşir. O, bu hislerini, Sarı Efe'ye şu şekilde ifade eder:

"Ben, eski Türk zabıtini ve Aydın dağlarının Sarı Efesini seviyorum." (K.S., S.Z.Ş.D.Y., s.82)

B.İ.N.Yarası'nda da beşerî aşkla vatan sevgisi bir arada ele alınır. Yüzbaşı Murat, kendilerini "*birbirleri için yaratılmış iki mahlûk*" olarak düşündükleri nişanlısı Ayşe'den savaşa gitmek üzere ayrılacağında Ayşe kendisini de götürmesini ister. O, "*nazlı bir İstanbul kızı*" olsa da, vatani uğrunda yapacakları vardır:

"Ne mi yaparım? Hasta bakıcı olur yaralılara bakarım... İcabında sırtımda cephane taşımasını, düşmana silah atmasını da bilirim..." (K.S., B.İ.N.Y., s.45)



Ayşe'nin bu sözleri, Murat'a Anadolu kadınının vatan sevgisini hatırlatır:

“Arkasına kundaktaki çocuğunu bağlayıp, çıplak ayaklarını inciten yalçın kayalı dağ yollarında, kırık tekerlekli kağnısile cephane taşıyan Anadolu kadını gözümün önüne geldi... Onun vatan, memleket uğrundağı nefsinden feregatini düşündüm...”
(K.S., B.I.N.Y., s.45)

Bu hikâyelerde vatan/memleket sevgisi, tabî ve romantik bir duygu olarak ele alınır. İnsanın üzerinde yaşadığı toprakları, ülkeyi sevmesi, gerektiğinde onun için canını dahi esirgememesi, tabî bir his olarak düşünülür. Vakanın gelişmesi, bu hisle mücehhez olan romantik karakterli kahramanların münâsebetlerine bağlıdır. Bu temanın işlendiği hikâyelerde, vakanın ölümle sonuçlanması, yazarın vermek istediği mesajla alâkalıdır.

B- Yozlaşma Teması:

Aygen'in hikâyelerinde, cemiyetimizdeki yozlaşmanın çok geniş bir perspektiften ele alındığını görüyoruz. Bu hikâyelerde, insanımızın rahat ve mutlu bir hayat yaşamasının önünde, yozlaşmış, cemiyete aykırı kişilerin büyük bir engel oluşturduğu, onların ferdî davranışları ön plana çıkarılarak anlatılmaya çalışılır. Daha ziyâde, durum hikâyesi tarzındaki eserlerde ele alınan yozlaşma, ferdî davranışlar tahlil edilerek değil, gösterme/sahneleme metoduyla sezdirmeye çalışır.

Hikâyelerde, yozlaşmanın, ihânet, kadının kötü yola düşmesi, iki yüzlülük, din adamlarının dejenere olması gibi konular etrafında yoğunlaştırıldığı görülür. Böylece, insan münâsebetlerinin farklı boyutlardan irdelenmesi yoluna gidilir.

Yozlaşma teması içinde en geniş yeri ihânet işgâl eder. Eşlerin ya da sevgililerin birbirlerini aldatması biçiminde ele alınan bu husus, **Ceza (Kız**



Kardeşi ve O), Bir Dost, Doktor, Garip Bir İntikam, Bir Aşk Meselesi, Hesap Pusulası, Kadın Kalbi, Kıskanç, Rol, Vicdan Azâbı, Oyun hikâyelerinde işlenmiştir. Bu hikâyelerden **Rol, Kıskanç, Vicdan Azâbı, Garip Bir İntikam, Doktor, Bir Dost**'ta, kadınlar kocalarını aldatırken, **Ceza (Kız Kardeşi ve O), Kadın Kalbi** ve **Bir Aşk Meselesi**'nde, yine, kadınlar sevgililerini aldatır. Erkeğin karısını aldatması ise, sadece, **Hesap Pusulası**'nda işlenir. **Oyun** hikâyesinde, aldatma karşılıklıdır.

Rol'de, gözleri "*müessif bir kaza sonucu kör olan*" kocasını, kendilerine nikah şahitliği yapacak kadar yakın arkadaşı olan Rebî ile aldatan Leman'ın hikâyesi anlatılır. Osman'ın gözleri kör olduktan bir müddet sonra, kendiliğinden iyileşir. Karısı ile arkadaşı Rebî'nin ilişkilerine, yine kör gibi davranarak bir müddet sessiz kalan Osman, karısını "*ihânetinden sonra daha çılgın*"ca sevmeye başlamıştır. Leman'la Rebî'nin buluşacakları gün, karısından önce Rebî'nin evine giden Osman, ona gerçeği ve bildiklerini anlattıktan sonra, derhal "*buradan uzaklaşmasını*" , "*onu öldürmemek için kendisini zor tuttuğunu söylemiş*" ve hikâye burada sona ermiştir.

Bu hikâyede, karısını seven Osman'ın davranış biçimi, realist bir anlayışı yansıtır. O, karısını çok sevdiği için, kendisini aldatması karşısında bir müddet sessiz kalmış, daha sonra da, tamamen mantikî bir hareket tarzı takip etmiştir.

Vicdan Azâbı'nda, kendisinden çok genç bir kadınla evlenmiş olan "Romancı Kudret Celâl"ın karısı tarafından ihânete uğraması anlatılır. Kudret Celâl, genç karısına fazla vakit ayıramadığı için, onun bir gün kendisini aldatacağından korkarak, çocukluk arkadaşı Süleyman. Naci'yi, karısını korumak; çevresine başka erkeklerin yaklaşmasını engellemekle görevlendirir. Bir müddet sonra, Semra'nın etrafındaki bütün erkekler uzaklaştığı hâlde, Naci'nin sessiz kalmaya devam etmesi, Semra'yı harekete geçirir. Onun nâzikâne tehditleri karşısında çaresiz kalan Naci, "*vicdan azabıyla, fakat memnuniyetle*" kararını verir; Semra'yı, "*o gece*" tiyatroya değil, kendi evine götürür.

Bu hikâyede ihânet, yapılan yanlış evliliğin tabii bir sonucu olarak görülür. Hâkim anlatıcının bakış açısından anlatılan hikâyede, eşler arasındaki yaş farkının yanında, dünyaya değişik pencerelerden bakmanın, ihânetin sebepleri

olduğu üzerinde durulur. Kudret'in, karısına gereken ilgiyi göstermemesi, bir diğer aldatma sebebidir.

Kıskanç hikâyesinde, kıskanç bir "otel direktörü" olan Mehmet Üstüner'in, karısı tarafından aldatılması hikâye edilir. Fitnat ile Fikret tesadüfen tanışır. *"Fitnat, delikanlıya "xx" oteli direktörü olan kocasının kendisini anlamadığını, binaenaleyh kalbine teselli verecek bir başka kalp aradığını söylemişti. Fikret kendi kalbini teklif etmişti."*(Kıskanç)

Bu tanışmadan sonra, bir türlü kıskanç kocasının takibinden kurtulamayan Fitnat, vaadettiği hâlde, Fikret'in evine gidemez. Mehmet Bey, karısını gözünün önünden ayırmamak için, otelinde çalıştırmaya başlar. Bu durumu haber alan Fikret, Mehmet Bey'in oteline giderek "aylıkla" bir oda kiralar. Odasına çıktıktan sonra, zili çalar; Mehmet Bey, işi olduğu için "yeni müşteri"nin odasına karısını gönderir.

Bu hikâyede, ihânetin sebebi, tamamen, ten zevkinin tatminine yöneliktir. Fitnat ve Fikret'in birbirlerini seçmeleri, tesadüfî olup; cinsî arzunun dışında, onları birbirlerine yakınlaştıran hiç bir sebep yoktur.

Doktor hikâyesinde eşler arasındaki yaş farkının doğurduğu bir ihânet olayı anlatılır. *"Kırkbeş yaşlarındaki halî tüccarı"* ile *"yirmi yedisini henüz doldurmuş"* çok güzel kadın arasında yapılmış bir evlilik söz konusudur. Karı-kocanın birlikte tanıştıkları *"genç Doktor Nuri"* ile kadın arasında, ten zevkinin tatminine dayalı bir aşk doğar ve kadın "kıskanç" kocasını öyle bir oyuna getirir ki; adam karısını kendi elleriyle doktora teslim eder. Hâkim anlatıcının, tamamen nakilci bir anlayışla sunduğu bu hikâyede, "kıskanç koca" gerçeği biliyormuş gibi his bırakılır.

Bu hikâyede de, ihânetin, ten zevkinin tatmininden başka bir sebebi yoktur. Eşler arasındaki yaş farkı aldatmaya uygun bir zemin hazırlar.

Garip Bir İntikam'da, kendisini başka bir erkekle aldatmak isteyen karısını *"bütün çıplaklığı ile"* âşıkına gösteren kocanın hikâyesi anlatılır. Kahraman anlatıcının bakış açısından anlatılan hikâyede, kahraman, kadına ilân-ı aşk eder; kadın da ona mukâbele eder. Ancak balolarda bir araya gelebilen âşıkların durumunu farkedemeyen kocası, kahraman anlatıcıyı sayfiyelerine misafirlığe çağırır. Bu duruma bir anlam veremeyen kahraman



anlatıcı, bir sabah, kocanın düzenlediği bir oyunla, kadını çıplak bir hâlde görür. Uzaktan câzip görünen bu kadının saçları, peruk; göğüsleri “yapma” ; üzerinde eski bir kombinezon vardır. Kadını bu şekliyle gören kahraman anlatıcı, bir aylık davetli olduğu sayfiyeden “*hemen ertesi gün*” ayrılır.

Bu hikâyede, kahraman anlatıcıdan başka erkeklerle de “*sergüzeştlere olduğu söylenen*” kadının kocasına ihânet etmesi için hiç bir sebep yoktur. Adamın kendisini aldatmak isteyen karısından ve kahraman anlatıcıdan aldığı intikam biçimi oldukça ilgi çekicidir.

Bir Dost'ta kocalarının güvenini kazanarak girdiği evlerde, eşleriyle münâsebet kuran “bir dost”un hikâyesi anlatılır. Kadınların, kocalarını aldatmalarının sebebi yoktur. Tevfik Şaşmaz ise, yaptığı işten dolayı, en ufak bir üzüntü veya vicdan azâbı duymaz.

Kadınların kocalarına ihânet ettikleri bu hikâyelerde, kahramanların davranışlarından kaynaklanan bir realizm söz konusudur. Uyumsuz evlilikler; eşler arasındaki yaş farkı ihâneti kaçınılmaz bir son hâline getirmektedir. Kadınların kocalarından genç olması, kadını, cinsî arzularını tatmin etmek için kocalarından daha genç erkeklerle münâsebet kurma yoluna sevk etmektedir. Gerçi, hiç bir hikâyede, kadının tatminsizlik hissi vurgulanmaz, ama, başka bir aldatma sebebi de verilmez.

Bu tür kadınların kocalarının tutumlarının da, bazen, aldatmaya zemin hazırladığı görülür. **Vicdan Azâbı**'nda romancı Kudret'in, kendisinden genç olan karısının kendisini aldatacağını hissettiği hâlde, ona gereken alâkayı göstermemesi, çocukluk arkadaşı Süleyman Naci'ye ilân-ı aşk serbestiyeti tanıması, bu ihânete zemin hazırlamıştır. **Doktor** hikâyesinde, “*halı tüccarı*” yaşlı koca, genç karısının doktorla olan münâsebetlerini biliyormuş gibi tavır takınır.

Hesap Pusulası, erkeğin karısına ihânet ettiği tek hikâyedir. Kocasının kendisini aldattığını haber veren bir mektup alan Melahat, mektupta verilen adrese gittiği zaman, ihtiyar bir kadın olan “Madam Rosa” ile karşılaşır. Tecrübeli ve metruk bir hayat yaşayan Madam Rosa, kadının kocasını kıskanmasının; tecessüllü davranmasının gereksizliğiyle ilgili bir konuşma yapar. Ayrıca, bir kadının görmemesi lâzım gelen şeyleri, görmezlikten gelmeyi



bilmesi gerektiğini anlatır. Bu konuşmaların rahatlattığı *“Melahat eve pek geç ve pek büyük bir huzur ve sükûn bulmuş olduğu hâlde”* gelir.

Oyun hikâyesinde ise, eşlerin birbirlerine karşılıklı olarak ihânet etmeleri üzerinde durulur. Bir tiyatro kumpanyasının, bir taşra şehrinde oynadığı oyunu eşleriyle seyredip *“pek müstehcen”* bularak salonu terkeden kasaba eşrafı, bir gün sonra, aynı oyuna birbirlerinin eşleriyle gelip *“çalgınca alkışlarlar.”*

Bir Aşk Meselesi, Kadın Kalbi, Kız Kardeşi ve O (Ceza) hikâyelerinde, kadın sevgililerin erkekleri aldatması üzerinde durulur.

Bir Aşk Meselesi'nde, bir yaşlı, bir de genç olmak üzere iki âşığı birden idare eden Sıdika'nın hikâyesi anlatılır. İki sevgilisine de aynı bastondan hediye eden Sıdika'nın foyası, sevgililerin biri bastonunu yatak odasında unuttunca ortaya çıkar.

Kadın Kalbi'nde, sevgilisini, arkadaşıyla aldatan Meliha'nın hikâyesi anlatılır. Yirmi yaşında bir genç olan Şevket, kendisini bir başkası için terkeden Meliha'yı yeniden kazanmak için intihar numarası yaparsa da, o bir başkası, en yakın arkadaşı, her şeyi bilen Nurullah olduğu için, Meliha kendisi gelmek yerine hizmetçisini göndermiştir.

Kız Kardeşi ve O (Ceza) hikâyesinde, sevgilisi Ahmet'i bir başkasıyla aldatan Melahat'in macerâsı anlatılır. Ahmet, kendisine ihânet eden sevgilisini cezalandırmak için, kör ve sağır olma numarası yapar ve sevgilisini âşığıyla bir arada yakalar. Kadın, onun bu durumuna içlenince, verdiği dersin yeterli olduğuna inanan Ahmet, birden düzeldiğini söyler. Bunun üzerine, *“pişkin”* kadın şöyle konuşur:

“Ah ne sevindim! Öyleyse yat; ben kız kardeşime gideceğim. Sen geldiğin zaman buradaydın. Zavallı meraktan çatlar. Haber vereyim ona...” (Kız Kardeşi ve O)

O, bu sözleriyle, sevgilisine ihânet etmeye devam edeceğini imâ eder.

Bu ihânet hikâyelerinde de, tamamen ten zevkine dayalı olarak kurulmuş beraberlikler söz konusudur. Bu sebeple, kadınlar erkekleri aldatırken, erkekler de çoğu zaman herhangi bir tepki göstermezler.



Din adamlarının yozlaşması, hikâyelerde ele alınan temalardan bir diğ-
ridir. "İlk örneğini Refik Halit'in *Yatır'ında gördüğümüz bozulmuş hoca*⁽¹⁾ tipinin,
yazarın klasik vaka hikâyesi tarzındaki eserlerinde işlendiğini görüyoruz.
B.T.K.Hikâyesi ile **İlk Sükûtu Hayâl** asıl teması din adamlarının yozlaşması
olan iki hikâyedir.

B.T.K.Hikâyesi'nde, bir Anadolu köylüsü olan Şaban'ın, askerden izne
gittiğinde yaşadığı muhtar/hoca baskısı anlatılır. Aynı zamanda köyün hocalı-
ğını da yapan muhtar, Şaban'ın izne gittiği günün ertesinde, onu yol yapımı için
taş kırmaya götürmek ister. Oysa, Şaban asker olmasının verdiği güvenle
muhtara karşı çıkar. Muhtarla Şaban arasındaki münakaşayı, annesi yatıştırır
ve muhtarı gönderir. Şaban, hikâyenin devamını izin dönüşü beraber yolculuk
yaptıkları bir hemşehrisinden öğrenmiştir. Muhtar, Şaban'ın yerine, yaşlı anası-
nı taş kırmaya götürmüştür.

Bu hikâye, yazarın romanlarındaki muhtar/ağa/hoca tiplerinin de
habercisidir. Yazar, bu hikâyeyi de romantik unsurlarla ele alır. Şaban'ın,
annesinin taş kırmaya götürüldüğünden habersiz olarak, mutlu bir şekilde
köyünde dolaştığı günlerde yaşadıkları, şu romantik motiflerle anlatılır:

*"Şaban, o gün, dağda kırdan dolaşıyor. Billur kaynakların buz suyunu,
yüzü koyun yere yatarak kana kana içiyor, acıkınca çayırdan otlayan
keçilerden birinin memesine ağzını yapııştırıyor."* (B.T.K.H.)

Bu romantik unsurlara rağmen, hikâyede toplumsal gerçekçiliğin de ilk
izlerine rastlarız. Bazı mekân tasvirlerinin de, realist bir bakış açısıyla yapıldığı
görülür.

*"Toprak damlı basık evciklerinin -o bir tarafında öküzlerin geviş
getirdiği, sidik ve gübre kokan- tek odasında..."* (B.T.K.H.)

Din adamlarının yozlaşmasının ele alındığı ikinci hikâye **İ.S.Hayâl**'dir.
Yazar, bu hikâyesinde iğneleyici bir yaklaşımla, bu tip insanları hicvederken, bir

(1) Şerif Aktaş, Refik Halit Karay, K.T.B.Y., Ankara 1986, s.88.



yandan da, halkın peşin hükümlü ve istismara açık bir din anlayışına sahip olmasını eleştirir.

Yazarın bu hikâyelerinde ele aldığı, romanlarında da sık sık karşımıza çıkacak olan, “bozulmuş hoca” tipi, en belirgin olarak da, **Toprak Kokusu**’ndaki Yarım Hacı Hasan Ağa ile **Despot**’taki Davut Ağa’nın şahsında tecessüm ettirilen kötü din adamının proto-tipidir

Bu hikâyelerdeki bir diğer husûsiyet de, yine, romanlarında da çokça işlenen, kahramanların, ailelerinden aldıkları dinî inançları ile yaşadığı gerçeklerin çatışması sonucunda, zaman zaman, inkara varan bir şüphecilikle, ruh dünyalarında yaşadıkları sarsıntıların anlatılmasıdır.

Yozlaşma teması içinde ele alınması gereken, kadının kötü yola düşmesi, **Kokular ve O**, **Karyola**, **5001 Numaralı Taksi** gibi durum hikâyesi ve **Bir Kirli Bohça Gibi** klasik vaka hikâyesi tarzında kaleme alınmış olan eserlerde işlenmiştir.

Bu hikâyelerden ilk ikisinde, kötü yola düşmüş olan kadınların pişmanlıkları söz konusuken **5001 Numaralı Taksi**’de bu hususun üzerinde durulmaz. **Kokular ve O** hikâyesinde, Turan, içinde bulunduğu durumu şu cümlelerle dile getirir:

“Çünkü o vakit şimdikinden çok iyi idim. Namuslu, mesut, açık kalpliydim. Fakat insan daima istediğinde muvaffak olamıyor. Coşkun, bugün başka, daha pahalı, çok pahalı lavantalar kullanıyorum.” (Kokular ve O)

Bu satırlarda, lüks ve sefahât içinde yaşama arzusuyla sevgilisini terkeden Turan’ın, yaşamakta olduğu hayattan duyduğu pişmanlık bu şekilde anlatılır.

Karyola hikâyesinde, “yüksek bir kokot” olan Leman’ın, “mükellef bir konakta” oturmasına rağmen, mutlu ve huzurlu olduğu tek oda, “hiç bir erkek ayağının basmadığı”, sefil döşenmiş ama sadece kendine ait olan odadır. O, her türlü lükse sahip olmasına rağmen, yaşadığı hayattan usanmış, tiksitmeye başlamıştır. Leman, yaşadığı çirkin hayattan fırsat buldukça kaçıp, huzur bulduğu bu odasını şu şekilde anlatır:



“Şimdilik bu küçük odayı mahsus böyle döşettim. Burada yapayalnız kalınca kendimi pek mesut zannediyorum.(...) Bu odaya hiç bir erkek ayak basmadı.(...) Bu yatak kendi yatağım. Romanımı alır, rahat rahat okurum. Burada bulunmaktan o kadar memnunum ki... Bu karyolayı on liraya aldım. Halbuki aşağıdaki karyola, değer biçilemeyecek kadar kıymetlidir.(...) Anlıyor musun, bu karyola benimdir, benim...” (Karyola)

5001 Numaralı Taksi’de, taksicilik yapan babasına müşteri ayarlamak için kadınlığını kullanan Meliha ile kahraman anlatıcının yaşadıkları anlatılır.

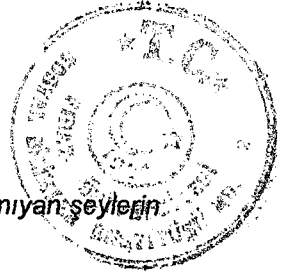
Hikâyelerde kadının kötü yola düşmesi, yazarın romanlarındaki bakış açısından tamamen farklı bir anlayışla ele alınmıştır. Romanlardaki, kadının kötü yola sürüklenmesine sebep olan cemiyetin yerini, hikâyelerde, kadının kendi ferdî davranışı alır.

B.K.B.Gibi hikâyesinde ise, kadının kötü yola düşmesi klasik vaka hikâyesi tarzında işlenir. Diğerlerinden farklı olarak, bu hikâyede, yozlaşmanın sebep olduğu bir aile faciası anlatılır. Yazar, daha sonra, romanlarında da ele alacağı yozlaşmayı, kahramanının bakış açısından mahkeme salonunda anlattırır. Annesinin yasak aşkının mahsûlü olan İffet, tanımadığı babasından kendisini terkettiği için intikam almak isteyen annesi tarafından kötü yola sürüklendikten sonra babasının koynuna sokulur. Durumu öğrenen İffet, annesini boğarak öldürür. Mahkemede yargılanan İffet değil, yozlaşmış bir cemiyettir.

Hikâyenin bir diğer özelliği de, pek çok yönden, **Kânun Nâmına** romanıyla benzerlikler taşımasıdır. Gerek anne-kız münâsebetleri gerekse vakanın gelişmesi açısından hikâye, **Kânun Nâmına’nın** özeti gibidir.

İnsanların iki yüzlülüğü, hikâyelerde anlatılan yozlaşmanın bir diğer boyutunu oluşturur. **Bir Efsâne** ile **Bir Poker Partisi** hikâyelerinde ele alınan bu husus, ilk bakışta ferdî gibi görünmekle birlikte, toplumsal bir yaraya parmak basmak gayesini taşır.

Bir Efsâne hikâyesinde perilere yaptığı bir iyilik karşılığında, onlar da Süleyman’a insanların iç yüzünü gösteren bir ayna hediye ederler. Süleyman, aynaya, ilk önce kendisi bakar ve şunları görür:



"Genç ve güzel çehresi arasından bir çok güzel olmiyan şeylerin meydana çıktığını gördü:

Kendinden daha mesut ve müreffeh arkadaşlara karşı haset hisleri....." (Bir Efsane)

Daha sonra "bütün kalbiyle sevdiği" nişanlısını aynada seyreden Süleyman hayâl kırıklığına uğrar:

"Ve, zavallı delikanlı, aynada sevgilisinin çehresi arasından değersiz, aşka kabiliyetsiz ve basit bir kalb gördü. Onun mevkiine ve servetine tamah eden ailesinin ısrarı üzerine kendisile evlenmeğe razı olduğunu öğrendi." (Bir Efsane)

Sırayla bütün yakın dostlarının ve aile çevresinin iç yüzlerini üzüntü ve teessürle seyreden Süleyman, insanların masum ve gülyüzlü çehrelerinin altında gizledikleri canavar ruhlarını görmenin verdiği ızdıraba dayanamaz ve "uğursuz aynayla" birlikte kendisini en yakın gölün sularına gömer.

İnsanların iki yüzlülüğü **Bir Poker Partisi** hikâyesinde daha değişik bir tarzda ele alınmıştır. Hikâyede, arkadaşlarıyla oynadıkları poker partisinde iki yüz kırk lira kaybeden Hâdi'nin bu parayı tekrar almak için başvurduğu yol anlatılır. Hâdi arkadaşlarını kandırmak için, oyun bittikten sonra ağlayıp çırpınmaya başlar. Kaybettiği paranın kendisinin olmadığını, emanet olduğunu söyler. Bunun üzerine, arkadaşları parayı iade ederler. Odasına çıktığı zaman şöyle düşünür:

"Bu çare ile her zaman muvaffakiyet muhakkaktır. Kaybetmenin en kısa yolu budur." (B.P.P.)

İki yüzlülük teması, hikâyede, insanın içinde taşıdığı kötülükleri, romantik bir bakış açısıyla ortaya koyacak şekilde ele alınmıştır. Masal tarzı bir anlatımla ve masal unsurları kullanılarak, insanların masum görünüşlerinin altında gizledikleri riyakârlık ve menfaâtperestliğin, her türlü kötülüğe sevkedebileceğini anlatılmak istanmıştır.

B.P.Partisi hikâyesinde, insanın menfaâtleri uğrunda ne kadar alçala-
bileceği, arkadaşlarına karşı ikiyüzlülük edebileceği düşüncesi işlenmiştir.



C- Beşerî Zaaflar ve Faziletler:

Reşat Enis, hikâyelerinin bir kısmında, insanın bazı beşerî zaaflarını ve faziletlerini anlatmıştır. Bunlar, genellikle, korku, kıskançlık gibi her insanda farklı şekillerde tezahür eden beşerî hislerle, merhamet, dürüstlük gibi olması gereken davranış biçimleridir.

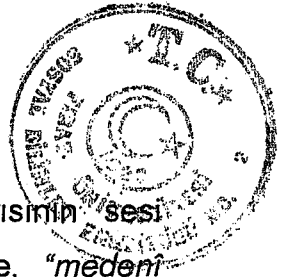
Hikâyelerin içinde, asıl teması kıskançlık olan üç eser vardır: **Bir Bağ Bozumunda**, **Aşkla Şaka Olmaz** ve **Kadın!**. Bu hikâyelerde, kıskançlık, insanın tabîi yapısında var olan beşerî bir his olarak düşünülür. **Bir Bağ Bozumunda** hikâyesinde, Necdet, “*mânâsız bir kıskançlık*” yüzünden, aile çevresiyle birlikte torunu Süheyla’ya hapisane hayatı yaşatan dedesine kızmaktadır. Onun dışarı çıkıp eğlenip, danslara gitmesine izin vermesini, bunun “*modern insan*” olmanın bir gereği olduğunu söylemektedir. Ancak, bir süre sonra, Süheyla’yla aralarında bir aşk doğup evlenmeye karar verince, Necdet’in düşünceleri değişmeye başlamıştır. Dedelerinin müsadeseyle iki genç nişanlanmıştır. Necdet tahsilini tamamlamak için İstanbul’a döneceği zaman, dedesi ona; Süheyla’nın artık nişanlı olduğunu, ona hürriyetini vereceğini söylemiştir. Bunun üzerine, Necdet’in kıskançlık hisleri uyanmış ve dedesine şunları fısıldamıştır:

“Hayır, dedeciğim, hayır... Size yalvarırım eskisi gibi yapınız, kapıları sürgüleyiniz!” (B.B.Bozumunda)

Eserde, insanın, kendine ait bir kadını kıskanmasının tabîi yapımız gereği olduğu; modernlik adına, kıskançlığın kötü olduğunu iddia edenlerin dahi, kendi eşlerini tabîi olarak kıskandıkları anlatılır.

Kıskançlık temasının ele alındığı bir diğer hikâye, **Aşkla Şaka Olmaz**’dır. Hikâyede, altı ay önce sevişerek evlendiği karısına âşık olan Nusret’in, karısı Mübeccel’in bir şakası karşısında açığa vurduğu kıskançlığı anlatılır.

Nusret, bir haftalık İzmir seyahatinden döndüğünde kapılarına iliştirilmiş, karısına hitaben yazılı bir aşk mektubu bulur. İçeri girdiğinde daha korkunç



şeylerle karşılaşır. Yatak odasından bir erkekle konuşan karısının sesi gelmektedir. Bin an “çığırına dönüp” onları öldürmeyi düşünürse de, “medenî bir insan” olduğunu hatırlayarak, “bir cürmü meşhutla” boşanmanın en doğru davranış olacağına karar verir. En yakın karakola koşar. On beş dakika sonra, bir polis ekibiyle gelen Nusret, aynı seslerin geldiğini duyar. İçeriye baskın yapıldığı anda, radyonun spikerinin sesini duyarlar:

*“Eurası Ankara radyosu... Sayın dinleyiciler, size Halkevi tiyatrosundan naklen dinlettiğimiz “Aşkla şaka olmaz!” piyesi bitti.”
(A.Ş. Olmaz)*

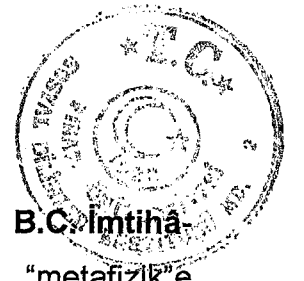
Mübeccel korku ve şaşkınlık içinde olanları seyrederken Nusret bayılmıştır.

Kıskançlık, bu hikâyede de, tabîi bir his olarak ele alınmıştır. Aynı zamanda, kıskançlık hissini yol açabileceği felâketlere temas edilerek, medenî insanın, bu hissini kontrol altına alması gerektiği anlatılmak istenmiştir.

Kadın hikâyesinde, kıskançlık, daha farklı bir şekilde; kadınların birbirlerini kıskanması mânâsında ele alınır. Kocasını “tapınırcasına” seven Enise, dostu Memdun’la yakın arkadaşı Neriman’ın birbirlerine karşı besledikleri hisleri tamamen aksi bir şekilde yansıtır ve birbirlerinden uzaklaşmalarını sağlamaya çalışır. Bunun sebebini Neriman, kadınların genel kıskançlık davranışlarıyla izah eder:

“Kadın değil mi? Kocasını, sevsin, sadık olsun, bunun ehemmiyeti yok. En dostu olan kadın bile bir erkeğin hoşuna gitti mi. Zinde olmadan onun rakibi kesilir. Hatta kendisinin arzu etmediği bir adamın bile başka bir kadına ilanı aşk ettiğini görmekten üzülür. Bahusus bu kadın kendi ahbabı olursa... Binânaaleyh bu, âşıkların maksadına varmalarına manî olmak için her fenalığı işlemekten çekinmez.” (Kadın)

Yazar, kadınlardaki bu kıskançlığın sebebini onların tabîi yapılarıyla izah etme yoluna gider. Bu hissi esiri olan kadınların “her fenalığı” yapabileceğini anlatır.



Hikâyelerde işlenen beşerî zaafiyetlerden biri de korkudur. **B.C. İmtihâ** nı asıl teması korku olan tek eserdir. Bu hikâyede “materyalist”, “metafizik” e inanmayan cesur bir insan olan Memduh’un, korkudan ölmesi anlatılır.

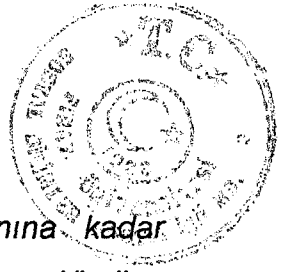
Şiddetli yağmur, şimşek ve gök gürültüsünün olduğu “*Korkunç bir gece*”de bir araya gelen beş arkadaş “*sanki kudurmuş tabiattan mülhemmiş gibi*” korku hikâyeleri anlatırken bir bahse girişirler. Memduh, mezarlığın ortasına Fikret’in bastonunu dikecek, karşılığında Fikret’ten “*beş lira*” alacaktır. Anlaşmanın sonunda harekete geçen Memduh, mezarlığa gider. Uzun süre bekleyen arkadaşları, Memduh gelmeyince, onun evine gittiğini düşünerek evlerine dağılırlar. Ertesi gün, mezarlığın ortasında, bastonu muşambasının eteklerine saplayan Memduh’un korkudan öldüğünü öğrenirler.

Aygen, hikâyede korkunun beşerî bir his olduğunu, insan ne kadar materyalist olursa olsun, içinde bu beşerî hissi mutlaka taşıdığını anlatmak ister. Mesajı vermek için, vakanın başında, Memduh’u bütün husûsiyetleriyle tanıtır. Fizik ve moral portresini çizerken, “*güçlü, kuvvetli, kafası da vücudu kadar sağlam, malûmatlı*” bulunduğunu, “*cesaretli ve soğukkanlılığı ile tanınmış*” bir insan olduğunu husûsiyetle belirtir.

Hâkim anlatıcınının bakış açısıyla anlatılan bu hikâyede, Memduh’un mezarlığa girdiği andan itibaren, korkuyu tedrici olarak hissetmesi, çok canlı bir şekilde anlatılır. Bununla birlikte, son ana kadar metanetini kaybetmez. Ancak, bastonu eteğine saplamasıyla, içinde gizlediği o beşerî his yakasına yapışır ve korkudan ölür.

Tıkayan Lokmalar ve Kaybolmayan İnsanlık hikâyelerinde merhamet ve dürüstlük temaları işlenir. İdealize edilen kahramanların davranışları çerçevesinde ele alınan bu temalar, tezatlarla güçlendirilmeye çalışılır. Gerek ferdî, gerekse toplumsal anlamda, dürüstlük ve merhametten uzaklaşıldığı zaman ortaya çıkması muhtemel sıkıntılar insanın günlük yaşayışını ve toplumun yapısını bozacaktır.

Tıkayan Lokmalar’da, 1908 Meşrûtiyet’inin toplumda doğurduğu histerik coşkunluk atmosferinde tesadüfen “hürriyet kahramanı” ilan edilen “Usta Ali” nin, Meşrûtiyetçilerin sağladığı imkânlarla yaşadığı lüks ve sefahât içindeki bir hayattan kaçışı anlatılır.



Vakanın başlarında “sabah karanlığından akşam ezanına kadar durmadan çalışan” bir insan olarak tanıtılan Usta Ali, “Bu mu yaşamak” diye kızmakta, çalışmadan, “Bey”ler gibi yaşamamanın lezzetini düşünmektedir. Hâkim anlatıcı, onun bu hislerini şu şekilde anlatır:

“Bir gün Hızır aleyhisselam karşısına çıkıverip de:

- Dile benden ne dilersen!

Dese:

- Hiç çalışmadan, hiç yorulmadan yaşamak! diyecekti...” (K.S., T.L.,s.51-52)

Usta Ali'nin beklediği Hızır, hemen bir gün sonra, “hürriyet-adâlet-müsâvât” sloganlarıyla ilan edilen Meşrûtiyet'le gelir:

“Bir günde hürriyet kahramanı olup çıkıvermişti. Bir günde o, kendisi için uzak ve boş bir hayâl bildiği hayata kavuşmuştu. Hiç yorulmadan, hiç didinmeden “Bey” gibi yaşıyordu.” (K.S., T.L., s.54)

İlk zamanlar her şey yolunda gider. Ali, lüks ve sefahât içinde yaşamakta, bu hayatın bedelinin kimler tarafından ödendiğini düşünmemektedir. Ancak, alın teriyle kazanmaya alışmış dürüst bir insan olan Ali'ye, sahip oldukları, sıkıntı vermeye başlar:

“Günler, aylar geçti. Elinin emeği, alınının terile kazanacağı ekmeği yemeğe alışmış bu adamın lokmalar artık buğazını tıkiyordu. Hiç yorulmadan, hiç didinmeden geçen hayat, artık ona zevk değil ıstırap veriyordu.” (K.S., T.L.,s.55)

Yazar/anlatıcının Meşrûtiyetçilere bakış açısını yansıtan, bir dilencinin haykırdığı şu sözler, Usta Ali'nin suratına bir şamar gibi iner:

“İnsafsızlar, merhametsizler, diyordu, dün neydiler, bu gün ne oldular... Unutmayın ki milletin sırtından geçinen birer tufeylisiniz.” (K.S., T.L., s. 55)



Bunun üzerine, Ali, her şeyi bir yana bırakır ve eski işine koşar. Alın teriyle kazanmanın, yetim hakkı yememenin, dürüstlüğün büyük bir fazilet olduğunu anlar ve çevresindekilere de anlatır.

Kaybolmayan İnsanlık'ta, günlerdir aç olan Kudret'in, tesadüfen karıştığı bir hırsızlık şebekesiyle birlikte çaldıkları paradan payına düşen "iki lira" yı fakir sahibine iade etmekle yaşadığı mutluluğun hikâyesi anlatılır.

Yazar bu temaları romantik bir bakış açısıyla ele alır. Kahramanları Usta Ali ve Kudret'in davranışlarını idealize eder. Pek çok insanın aklından geçen, Ali'nin "Hızır" beklentisi gerçekleşse bile, fazilet ve merhamet sahibi insanlar, alınının teriyle kazandığı ekmeğin lezzetini hissetmeyi bilmeli, hayattan mucizeler bekleyerek mutluluk aramamalıdır. Merhamet ve dürüstlük bir arada düşünülmüş, insanı dürüstlüğe zorlayan gücün merhamet olduğu fikri verilmek istenmiştir.

Dostluk temasını işleyen **Kötürüm** hikâyesi de, insanî faziletler çerçevesinde ele alınması gereken bir eserdir. Eserde, "Anadolu'nun karlı dağları arasında" ilmî araştırmalar yapmakta olan iki arkadaşın birinin, kaza geçirip iradesini kullanmadığı için "kötürüm" duruma düşmesi karşısında, diğerinin kendi canını tehlikeye atarak onu kurtarması anlatılır.

Yazar, dostluğu, romantik bir bakış açısıyla ele alır. Kahramanlar öyle bir ortamda bir araya getirilir ki, ya arkadaşlarını fedâ edecekler veya kendi canlarını da tehlikeye atacaktırlar. Bu durum; kahraman anlatıcı tarafından şu şekilde dile getirilir:

"Üç vefakâr dostun, benim yüzümden, mukadder bir felakete tevekkülle rıza gösterişi beni büsbütün üzüyor, bitiriyordu.

İki arkadaşla beni bırakıp gitmelerini söylediğim gün, doktor Nadir'in duyduğu heyecanı ve öfkeyi unutamam.

- Ya hepimiz, ya hiç birimiz!

Diyordu." (Kötürüm)

Hikâyenin sonunda kazanan hepsi; bir anlamda, dostluk olur. Arkadaşını kurtarmak için kendi canını tehlikeye atan doktorun davranışı idealize edilerek, okuyucuya hem ferdî, hem de toplumsal bir mesaj verilmek istenir.



D- Diğer Temalar:

Bunların dışında, çoğu bir tek hikâyede işlenen diğer temalar üzerinde de kısaca durmak istiyoruz. Yalnızlık, ihtiras, doğru sözlü olmak, psikolojik baskı bunlardan bazılarıdır.

Yalnızlık teması, **Yalnızlık** hikâyesinde ele alınmıştır. Mektup tarzında, kahraman anlatıcının bakış açısıyla yazılmış olan eserde, ihtiyar ve tek başına yaşayan bir kadının, hatıralarıyla mutlu olmaya çalışması anlatılır.

Saadet, gençlik arkadaşı Meliha'ya yazdığı mektupta, artık yetişmiş olan çocuklarının kendi hayatlarını kurduklarını, onları ancak, senede bir defa gördüğünü anlatır. Kendisinin kitap okuyamadığını, ihtiyar olduğu için eski tahayyül gücünü, kaybettiğini belirtir. Daha sonra, genel olarak kadınların bedbaht olmalarının sebepleri üzerinde durur. Hayatla mücâdele etmenin, zahmet çekmenin öğretilmediği, çok kolay bir saadet elde etme fikrinin verildiği, bu durumun, hayatın gerçeklerine ters düştüğü, kadınların da bu sebeple bedbaht olduğunu anlattıktan sonra, kendisinin nasıl mutlu olduğunu izah eder.

Mutluluk, mâziyi hatırlamak, geçmişte kullanılan eşyaları gözden geçirerek onların çağrışımlarıyla yaşamak vasıtasıyla elde edilebilir. İnsan yalnız bile olsa, geçmişinden, hatıralarından kopmadıkça mutlu olabilir. Saadet, muktubunu şu cümle ile bitirir:

"Ah, ayni evde doğmak, yaşamak ve ölmek ne tatlıdır." (Yalnızlık)

Acı Hakikât'te, ömrünü "*profesör*" olma hayâli uğruna harcayan, bu yüzden, hayatın bir çok güzelliklerinden nasibini alamayan, altmışına geldiği hâlde, hâlâ bekâr olan "Bay Sermet" in profesör olması üzerine, yaşadığı hayâl kırıklığı, ihtiras teması çerçevesinde anlatılır.

Profesör olduğu günün ertesinde aldığı bir çok tebrik mektubunun arasında bir kadından geleni daha sıcak bulan ve bir "*aşk sergüzeşti*" hayâli kurmaya başlayan Profesör Sermet, ertesi gün, erkenden üniversiteye gider;



bizzat tebrik etmek için geleceğini vaadeden kadını beklemeye başlar. Ancak, bekleyiş çok kısa sürer; kadın gelmiş, hademeyle kartvizitini göndermiştir. Profesör, “o zamana kadar bilmediği, anlamadığı heyecanı” hisseder. Bir dakikalık heyecandan sonra gelen kadın, Profesör üzerinde büyük bir hayâl kırıklığı yaratır:

“Bu ziyaretçi, kısa boylu, sallanan gözlüklerin altında ruhsuz gözlü, saçlarına kır düşmüş, yaşı belirsiz, gençlik ve güzellik ne olduğunu bilmediği için evlenemiyen ve konferanstan konferansa koşan zümreye mensub bir kadındı.” (Acı Hakikât)

Telâkkî Meselesi hikâyesinde, doğru bildiklerini her yerde, çok kesin bir dille ifade eden Ekrem Suat’ın çevresi tarafından dışlanması, doğruluk teması çerçevesinde anlatılmaya çalışılır. Ancak, burada söz konusu olan, yukarıda ele alınan mânâda bir dürüstlükten ziyâde, doğru ve tok sözlü olmak anlamında düşünülmelidir. Zirâ, hikâyede Ekrem Suat’ın yaşadıkları bu çerçevede yoğunlaştırılmıştır.

Bir gün içinde, önce, ressam arkadaşı, resimleri konusundaki fikrini sorar; doğru bildiğini söylediği için araları bozular. Daha sonra, sevgilisi, yeni aldığı şapka hakkındaki fikirlerinden dolayı, onu, terkeder. Bunların ardından, on beş yıldır, haftanın bir iki gününü evlerinde geçirdiği dostları tarafından aynı gerekçeyle, evden kovulur. Ertesi gün, işe gittiğinde, müsteşardan gelen bir mektupla, benzer bir gerekçeden dolayı emekli edilir.

Ekrem Suat’ın davranışı, yazarın bir çok eserinde karşımıza çıkan, doğruyu söyleyip/yapmaları yüzünden başları sürekli belaya giren gazeteci tipine benzer. Ancak, burada, yazar, Ekrem Suat’ın davranışına da, eleştireci bir bakış açısıyla yaklaşır. Onun doğruları ifade ediş biçimini, insanları kıracak bir tarzda düzenler. Bu davranış biçiminin, insan münâsebetlerinde yıkıcı bir tesir yapacağı mesajını da vermeye çalışır.

Kimi Eğlendiriyor hikâyesinde, romatizmalı karısının sosyal ve psikolojik baskısı altında yaşayan, davranışlarını onun isteklerine göre şekillendiren bir insanın, fırsat bulduğu zaman, çılgınca hareketler yaparak deşarj olması, mutluluk teması çerçevesinde anlatılmaya çalışılır.

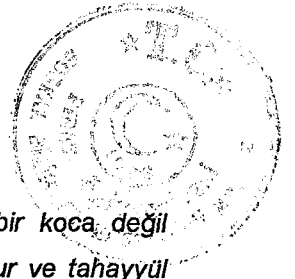


Mükerrem, romatizmalı olduğu için evden dışarı çıkamayan karısı Sabiha nasıl isterse o şekilde yaşamakta; evde oturup tavşan büyüterek, Hüseyin Rahmi'nin romanlarını okuyarak vakit geçirmeye çalışmaktadır. Sabiha, kocasının giyim kuşamına dahi müdâhele etmektedir. Bunun yanında, haftada bir gün; pazartesileri öğleden sonra dışarı çıkmasına müsâde ettiği Mükerrem'in neler yapacağını da kendisi söylemektedir. Oysa, bu bir günde, Mükerrem, kendi mahallelerinden uzak bir semte gidip, sokaklarda koşup şarkılar söylemekte, dans etmekte, peşine takılan çocuklarla eğlenmektedir. O, böyle davranmasının, sebeplerini, "*altı günlük bir mahbûsiyet hayatından sonra, bağırmağa, atlamağa, sıçramağa muhtacım.*" diyerek izah eder.

Şantaj hikâyesinde, gözüne kestirdiği bir zenginden beş yüz lira sızdırmak için şantaj yapan, ama, ummadığı bir durumla karşılaşan Turan'ın hayâl kırıklığı anlatılır. Fabrikatör Suad'ın tek başına seyahat ettiği trenin kompartmanına gelen Turan, kendisine beş yüz lira vermesini, eğer vermezse elbiselerini yırtıp bağırarak, insanlara, kendisine saldırdığını söyleyeceğini anlatır. Bu isteği, aile saadetini ve içtimâî mevkîini düşünerek, önce, kabul eden Suad, sonra vazgeçer. Bunun üzerine, Turan dediklerini yapar; imdat frenini de çekerek treni durdurur. İnsanlar toplanıp Suad'ı ayıplarken, o, kendisini temize çıkaracak hareketi yapar: Suad'ın sağ kolu takmadır.

Mektup hikâyesinde, çok genç yaşına rağmen, "*bir ticarî müessesenin direktörlüğünü*" yürütmekte olan, her şeyi gereğinden çok ciddiye alan Meliha'nın yaşadığı bir mektup hâdisesi anlatılır. Şirkete gelen ve bilinen hiç bir dilde olmayan bir mektubu çok ciddiye alan Meliha, şirket çalışanlarının "*çöpe atalım*" demelerine karşılık, şirketin büyük bir zarara uğrayabileceğini düşünerek mektubu üniversiteye gönderir. Bir müddet sonra, "*25 liralık fatura eklene*n" mektubun tercümesi gelir. Bu, şirketten iş isteyen birisi tarafından yazılmış bir mektuptur.

Orjinal Bir Fikir hikâyesinde, aynı anda münâsebette bulunduğu iki erkekten hangisiyle evleneceğine karar veremeyen Neclâ'nın, tercih şekli anlatılır. Romantik unsurlar da kullanılarak anlatılan hikâyenin sonu, Neclâ'nın realist davranışıyla biter. Neclâ evlenmek için, hislerini değil, mantığını öne çıkarır ve seçimini ona göre yapar:



“Her sözü kabul eden bir delikanlı muhayyel bir koça değil miydi? Bir kadın bundan başka bir arkadaş tasavvur ve tahayyül edebilir miydi?” (Orjinal Bir Fikir)

Bu düşüncelerle hareket eden Neclâ, sevdiği Gavsî'yi değil, hükmedebileceği ve istediği gibi yönlendireceğine inandığı Ferhad'ı seçer.

III- HİKÂYELERDE ORTAK YAPI:

A- Maupassant Tarzı Hikâyeler:

Aygen'in hikâyelerinde iki ayrı yapının varlığından, yukarıda söz etmiştik. 1930 yılında, **Resimli Uyanış** dergisinde yayınlayıp daha sonra kitaplaştırdığı ilk hikâyeleri ile, 1939-1940 yıllarında kaleme aldığı hikâyelerden bir kısmı, “Klasik vaka hikâyesi” veya “Maupasantvari hikâye” diye isimlendirilen hikâye tarzındadır. Bizde ilk başarılı örneklerini Ömer Seyfeddin verdiği için, bu tarzı, “Ömer Seyfeddin tarzı” diye adlandıranlar da mevcuttur. Biz, bu tarzın asıl kaynağını ifade etmesi ve söyleyiş kolaylığı açısından **Maupassant tarzı hikâye** demeyi tercih ettik.

Bilindiği gibi, *“Bu tarzda kaleme alınan hikâyelerin bariz özelliği, eserin aslını teşkil eden olayın başlangıcının belli, sonucunun şaşırtıcı olması; okuyucuda ıstırap duygusunu tahrik edecek konuların işlenmesi ve sağlam kuruluşlu olmalarıdır. Bu yazıların planları küçük bir romanı düşündürür. Vakalar, cemiyet ve insan karakterine ait husûsiyetleri aksettirecek tarzda seçilmiş; aklî bir sıraya göre tanzim edilmiştir. Kahramanların bütün karakterlerinin anlatılmak istendiği bu hikâyelerde, vakanın akışı bir yerde okuyucuyu merakta bırakır, eserin devamında bu düğüm çözülür. Gözlemeye özel surette ehemmiyet verilmiştir.”*⁽¹⁾ Aygen'in bu tarzda kaleme alınmış hikâye-

(1) Şerif Aktaş, Refik Halit Karay, K.T.B.Y., Ankara 1986, s.76.



lerinde, genel hatlarıyla, bu husûsiyetlerin tatbik edilmeye çalışıldığını görüyoruz. Şimdi, sırayla, ifade edilen hususların üzerinde durmak istiyoruz.

Önce, eserin aslını teşkil eden olayın başlangıcının belli, sonucunun şaşırtıcı olması bakımından hikâyeleri incelemeye çalışalım. Umûmiyetle, vakanın cereyan etmesi için gerekli olan atmosferin düzenlenmesiyle giriş yapıldıktan sonra, vakanın sunulmasına geçildiğini müşâhede ediyoruz. Mekân tasvirleri ile veya sahne tekniğine başvurularak yapılmakta olan düzenlemelerle teşekkül ettirilen atmosfer, çoğu zaman vakanın gelişimini sezdirecek tarzdadır. **Bir Cesaret İmtihânı** hikâyesi şöyle bir peyzajla başlar:

“Korkunç bir geceydi; yağmur olukları taşıran, patlatan bir şiddetle boşanıyor, seller birdenbire su basmış kuru bir dere gibi rast geldiği kaldırım taşını sürüklüyordu.

Kapkara gök, şarapnel taarruzuna uğramış bir kumaş parçası gibi, dört bir taraftan çakan şimşekle sık sık parçalanıyordu.”(B.C.İ.)

Bu peyzajın oluşturduğu atmosfer içinde bir araya gelen beş arkadaş *“sanki kudurmuş tabiattan mülhemmiş gibi, hep korkunç bahislere temas ediyordu.” (B.C.İ.).* Vaka, arkadaşların en *“tabansız”* olarak tanıtılan Fikret’in ortaya attığı, Memduh’un cesaretini denemek üzere, mezarlığın ortasına bastonunu dikmesi fikri ile düğümlenir. Vakanın sonucu ise şaşırtıcı ve trajiktir. Memduh, ertesi gün, muşambasının eteğine sapladığı bastonun yanında korkudan ölmüş olarak bulunur.

Benzer bir yapı, **Kara Lokomotif**’te görülür. Her Anadolu köylüsü gibi, Durmuş Ağa’nın, oğlunu, gururla askere göndermesi, hiç bir müphemiyete yer bırakmadan anlatılır. Vakanın sonlarına kadar, şaşırtıcı hiç bir gelişme söz konusu olmaz. Teskere alan oğlunu karşılamak için tren istasyonuna giden Durmuş Ağa’yı bir sürpriz beklemektedir. Beklenen trenden oğlu çıkmaz. Bir başka askerden oğlunu soran Durmuş Ağa’ya, hareket saatinde meydana gelen bir kaza ile oğlunun öldüğü söylenir. Böylece vaka beklenmedik bir trajedi ile sona erer.

S.U.Karaltı’da, vakanın başlarında asker ocağındaki Akkaş’ın yaşadıkları anlatılır. Uzun ayrılık yıllarından sonra, Akkaş teskere alıp köyüne



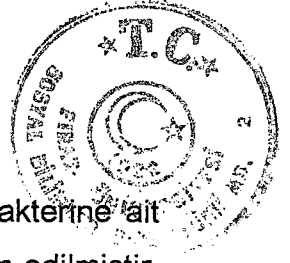
dönünce, gece karanlığında kendisini tanımayan annesi tarafından yanlışlıkla öldürülür. Aynı trajik ve beklenmedik son burada da ortaya çıkar. Diğer hikâyelerin bir çoğunda da, benzer durumlarla karşılaşırız.

Okuyucuda ıstırap duygusunu tahrik edecek konuların işlenmesi ve sağlam kuruluşlu olmaları ile bu yazıların planlarının küçük bir romanı düşündürmesi hususlarının, Aygen'in bu tarzdaki hikâyelerinin hemen hemen tamamında, göz önünde bulundurulmaya çalışıldığı görülür. Hikâyelerin çok büyük bir ekseriyetinin trajik bir sonla bitmesinin yanında, kahramanların vaka boyunca yaşadığı olayların çoğu da, insandaki acıma ve ıstırap hissini tahrik edecek tarzda düzenlenmiştir. Konular, ölüm, ayrılık, hasret gibi vakalar çerçevesinde vücut bulur.

Olay örgüsünü meydana getiren vaka halkalarının, mantıkî bir sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde ele alındığı ve birbirlerine zincirleme olarak bağlandıkları, böylece, sağlam bir kuruluşun ortaya çıktığı görülür. Hikâyelerin bir çoğu, roman planındadır. Bu tür planlanmış hikâyelere en çarpıcı örneği **Bir Kirli Bohça Gibi** oluşturur. Hikâyenin temel vakası; annesi tarafından kötü yola düşürülen İffet'in, onu öldürmesidir. Fakat, asıl vakanın ortaya çıkması için, olay örgüsünün, şu çekirdek vakalar etrafında vücut verilen vaka halkalarıyla geliştirilmesi gerekmiştir:

- 1- Leman, sevgilisi Fikret tarafından, gayrimeşrû münâsebetlerinin mahsûlü olan İffet'le birlikte ortada bırakılır;
- 2- Babasını ölmüş olarak bilen İffet, yatılı okulda, aslında bir "piç" olduğunu öğrenir;
- 3- İffet, annesi Leman tarafından kötü yola sürüklenir;
- 4- Leman, yıllardır içinde taşıdığı intikam hırsıyla, kızı İffet'i, tanımadığı babasının koynuna sokar;
- 5- İffet, kendisini babasıyla yatıran annesini öldürür.

Bir tek hikâyenin hacmine sığdırılan bu vaka halkalarının her birinden bir hikâye, bir kaç tanesinden de, bir roman çıkarmak mümkündür. Nitekim, Aygen, bu vaka tiplerinin benzerlerini **Gonk Vurdu** ve **Kânun Nâmına** romanlarında kullanmıştır. Diğer hikâyelerin bir çoğunda da, benzeri bir yapının var olduğunu görürüz.



Maupassant tarzı hikâyelerde vakalar, cemiyet ve insan karakterine ait husûsiyetleri aksettirecek tarzda seçilmiş; akli bir sıraya göre tanzim edilmiştir. Aygen'in hikâyelerinde de aynı husûsiyetleri aksettirme gayreti görülür. **B.T.K.Hikâyesi**'nde köylüyü insafsızca ezen muhtar/hoca tiplmesiyle cemiyetin çarpık bir yanı ortaya konmaya çalışılır. **İ.S.Hayâl**'de ise, toplumun dinî hislerini istismar eden "hoca" tipinin karakteristik özellikleri anlatılmaya çalışılır. **Kara Lokomotif**'te, gururla askere gönderdiği oğlunun ölüm acısını, yıllarca yüreğinde taşıyan Anadolu insanının dramı, Durmuş Ağa tiplmesiyle karakterize edilir. **S.Z.Ş.D.Yaslanır** hikâyesinde, vakanın idealist öğretmenle kuvayı milliyeci "Sarı Efe"nin karakteristik husûsiyetlerinden kaynaklandığını müşâhede ederiz. **Talkın**'da vaka, savaşın ve yoksulluğun cemiyetimizi sürüklediği sosyo-ekonomik atmosferin Ömer'in şahsında karakterize edilmesinden doğar. Bu tarzda kaleme alınmış diğer hikâyelerde de benzeri ortak husûsiyetler dikkati çeker.

Kahramanların bütün karakterlerinin anlatılmak istendiği hikâyelere misâl olarak **B.C.İmtihani**'ni verebiliriz. Arkadaşlardan, *"ilim adamlarının (metafizik) namı altında mütalâa ettikleri esrarlı hâdiselerden hiç birine inanmayan"* Memduh, *"kafası da vücudu kadar sağlam, malûmâtlı bir gençtir. Arkadaşları arasında cesareti ve soğukkanlılığı ile tanınmaktadır."*(B.C.İmtihani)

Görüldüğü gibi, bu satırlarda vakanın başlangıcıyla birlikte kahramanın karakteri de anlatılır. **Sarı Zeybek Şu Dağlara Yaslanır**'da ise, insan karakteri ile mekân bir arada verilerek giriş yapılır.

Aygen'in bu tarz hikâyelerinin tamamında, vakanın akışı bir yerde okuyucuyu merakta bırakır, eserin devamında bu düğüm çözülür. Gözleme özel bir önem verilmiştir. Gözlem yoluyla yapılan tasvirlerde umûmiyetle, abartma ve idealizasyona kaçıldığını görüyoruz. Zaman zaman, vakanın gelişimini de sezdirecek nitelikteki bu tasvirlerden biri, **Talkın**'da şu şekilde yapılır:

"Ömer, sokağını, mahallesini, evini ve anasını bırakıp gittiği yerde ucu bucağı görülmeyen bir harabe ile karşılaş-yordu...Yangın, bütün o omuz omuza, başbaşa vermiş evleri, payandalı konakları, silip süpürmüş, burasını taş ve toprak yığınınna



döndürmüştü. Ömer şaşırıp ve korktu: Anası, anacığı ne oldu acaba?" (Kılıcımı Sürüyorum, s. 61)

Gözlem, sadece mekân tasvirlerinde değil, insan davranışlarına ait husûsiyetlerin verilmesinde de kullanılır. Bu sebeple, vakanın sunulmasında, konuşmalar mühim bir yer tutar. Gerek hâkim, gerekse kahraman anlatıcıların bakış açısıyla anlatılan hikâyelerde, diyaloglar ve taşınmış nutuklara sık sık başvurulur. Fiktif anlatıcı çoğu zaman kendini bu konuşmaların dışında tutarak "nakilci" bir anlayışla hareket eder. Konuşmaların, konuşma dilindeki gibi, gerçekçi olmasına gayret edilir. Kahramanların sosyal durumlarına uygun olmasına çalışılır. Gerek vaka zamanında, gerekse vaka öncesi zamanda yapılan, hikâye, hâkim anlatıcı tarafından anlatılsa dahi, sözünü kahramanlara devrettiği bölümlerdeki üçüncü şahısların konuşmalarında da, bu özellikler görülür.

Hâkim anlatıcının kullanıldığı **Talkın** hikâyesinden, aldığımız şu konuşmalar, gözlemci/gerçekçilik kaygısı taşıyan bir anlayışla kaleme alınmıştır:

"Ömer kaputuna sarıldı. Beyaz torbasını omuzuna vurdu. Arkadaşlarıyla vedalaştı:

- Eyvallah hemşeriler... Hakkınızı helâl edin... Belki gene görüşürüz...

- Ömer bizi unutma!

- Hadi uğurlar olsun Ömer...

Kalabalık arasından yürürken.

- Ana baba günü...

Diye söyleniyordu... Birden bire bir ses duydu:

- Esker ağa esker ağa...

Ve zayıf bir el, kaputunun geniş yenlerinden çekti... Döndü baktı: On, oniki yaşlarında sıska bir köylü çocuğuydu.

- Beni mi çağırdın?

Diye sordu.

- Esker ağa... Sana bir şey soracaktım da ... Sen "xxx" alayındansın değil mi?

- Evet...

- Hangi taburdansın?

- İkinci...



- Hah... Ağamın taburu... Karacaküylü topcu başçavışını tanır mı sen? Adı Lütfü...

- Lütfü mü?

- Hııı... Uzun boylu, pala bıyıklı, buğday benizli..." (Talkın)

Bir Taş Kıрма Hikâyesi'nde Şaban'la muhtar arasında geçen şu konuşmalar da, aynı kaygının sevkettiği şekilde, ağız özelliklerini yansıtır:

"- Ne o? Ne var ağa?

- Ne olacak; yola gideceksin Şaban...

- Yola mı ?

- Ha... Yola. Taş kıracaksın!

- Ben eskerim ağam... Gözlerinde mi gormuyor senin?

Sırtında orubaya bir baksan a ! ?" (B.T.K.Hikyesi)

Aslında hâkim anlatıcının kullandığı **B.K.B.Gibi** hikâyesinde, sözün kahramana devredildiği kısımlarda; kahramanın üçüncü şahıslarla, asıl vaka öncesi zamanda yaptığı şu konuşmalar da aynen nakledilir:

"Onlara yalvardım:

- Kuzum ne olur, beni de aranıza alın?

- Olmaz!

- Neden?

- Çünkü sen piçsin!

- Piç mi?

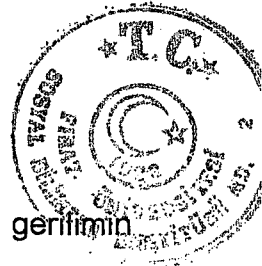
- Evet.

- Piç ne demek?

- Babasız doğanlara piç derler...

- Benim babam öldü.." (B.K.B.B., K.S., s.30)

K.B.Zekâ hikâyesinde ise, aynı zamanda vakaya hazırlık niteliği taşıyan giriş bölümü, asıl vakanın sadece, anlatma zamanındaki dinleyicisi olan kahraman anlatıcı, tarafından sunulur. Daha sonra, söz, ikinci kahraman anlatıcıya devredilir ve asıl vaka tamamen onun bakış açısıyla anlatılır. Bu bölümlerdeki konuşmalar da aynen nakledilir.



Vakanın sunuluşunda konuşmaların, husûsiyetle, hareketli, gerilimin yüksek olduğu bölümlerde kullanıldığı görülür. Taşınmış nutuk tarzındaki konuşmalara ise, özellikle, okuyucunun ıstırap ve acıma hislerinin tahrik edilmek istendiği kısımlarda yer verilir. Bu tarz konuşmaların, düzenlenmiş, romantik, etkileyici olmasına dikkat edilir.

Yine, **B.K.B.Gibi** hikâyesinden aldığımız aşağıdaki pasaj, bu tarz taşınmış nutuklara iyi bir örnek teşkil eder:

"Ohh... Reis Bey... Onu size anlatabilecek miyim?

Ve siz, bu tüyler ürpertici faciayı dinlemeğe tahammül edebilecek misiniz?... Kendimi bildiğim zaman on oniki yaşlarında dal gibi ince, sarı benizli bir çocuktum... mazinin hayâlîme sindirdiği silik bir hatîrâsı var..." (K.S., s.27)

Annesini öldürdükten sonra mahkemeye çıkarılan İffet'in verdiği ifadelerden alınan bu pasaj; hâkim de dahil bütün dinleyicileri mütessir eden bu konuşmalar, ortalama kültür seviyesindeki düşmüş bir kadından ziyâde, kendisini fiktif anlatıcı ile özdeşleştiren yazarın düzenlenmiş sözleridir.

Aygen'in Maupassant tarzında kaleme alınmış hikâyelerinde olay örgüsünün umûmiyetle, imkân-imkânsızlık (varlık-yokluk) çatışmasından doğduğu görülür. Bu hususun. hem sosyo-ekonomik hem de hayat-ölüm mânâsında düşünülmesi gerekir. Kimi hikâyelerde, bu iki unsurun birbirinin sebep veya sonucu, ya da tamamlayıcısı olduğunu müşâhede ederiz.

Husûsiyetle, **Kılıcımı Sürüyorum**'daki hikâyelerin vakalarının roman planında düşünülmesi. asıl çatışmanın çevresinde vücut verilen başka çatışmalara da yer verilmesini gerektirir. Aynı tarzdaki, **Vakit** gazetesindeki hikâyelerinde, vakanın temel çatışma üzerinde yoğunlaştırıldığı görülür. Sadece, **Kötürüm** hikâyesinde, ferdî psikolojiden kaynaklanan bir tek vaka esas alınmıştır.

Bu hikâyelerde. umûmiyetle, temel çatışma; olay örgüsüne dramatik hamleyi veren güç, hayat-ölüm mücâdelesini oluşturan, sosyo-ekonomik şartlar vakanın gelişmesine zemin hazırlayan belirleyici faktör rolü oynar. **Kılıcımı Sürüyorum, Mecnun Hoca, Karanlıkta Sesler, Sofada Uzanan Karaltı, Talkın, Kara Lokomotif, Leylâklar, Bir Tiyatro Mevzûu, Bir Cesaret**



İmtihânı, Eski Bir Hatırâ bu çerçevede değerlendirilmesi gereken hikâyelerdir. Bu tip hikâyelerde, Aygen, şöyle bir bakış açısıyla hareket eder. İnsanın yaşaması, yaşarken de mutlu olmayı istediği bir hayatı vardır. Onun mutluluğa kavuşmasına, sosyal ve ekonomik şartlar set çeker. Zaman zaman, engellerin aşılması ümidi doğarsa da, ölüm beklentileri boşa çıkarır.

Yazarın, dramatik vaziyeti bu şekilde tasarlamasının temel sebebi, toplumsal gerçekçi sanat anlayışıyla izah edilebilir. Ayrıca, onun gazeteci kimliğinin belirlediği gözlemci yönü, içinde yaşadığı cemiyetin sosyal çalkantıları ile iktisadî bunalımlarını yansıtmayı bir görev telâkkî etmesine de sebep olmuştur. Yirminci asrın ilk çeyreğinin toplumumuzda bıraktığı en büyük iz, savaşların getirdiği ölüm ve sosyal sefalettir.

Aygen'in bu tarz hikâyelerindeki bir diğer çatışma tipi, iyi-kötü mücâdelesidir. Muhtelif tiplerle müşahhaslaştırılan bu kavramlar, **Tıkayan Lokmalar**'da "alın teriyle kazanma/hak-istismar/sömürü", **B.T.Kırma Hikâyesi**'nde "mazlum-zulüm/zâlim", **Kasabaya Giren Yolun Başında Bir Türbe Var**'da "vatan/nâmus-düşman", **Kaybolan İnsanlık**'ta "insâniyet-sefalet" mücadeleleri biçiminde sunulmak istenir.

Hikâyelerdeki vaka gelişimi, umûmiyetle, klasik hikâye anlayışına uygundur. Genellikle, giriş bölümleri, mekâna ait husûsiyetlerin sezdirilmesiyle başlar. Daha sonra, insana, insandan da vakaya geçilir. **Kara Lokomotif, Bir Cesaret İmtihânı, Kötürüm, Bir Kirlî Bohça Gibi, Kasabaya Giren Yolun Başında Bir Türbe Var, Eski Bir Hatırâ**, mekân ifadeleri ile başlayan hikâyelerdir. Ancak bu mekân ifadeleri tasvirî bir anlayışla değil, vakaya bağlı anlatma cümlelerinin bir parçası olarak düzenlenmiştir. *"İzmit'te çok mühim bir ameliyata gitmiş ve muvaffak olmuşum"* (**E.B.Hatırâ**), *"Anadolu'nun karlı dağları arasında başımdan geçen korkunç ve korkunç olduğu kadar garip vakayı size anlatmak isterim."* (**Kötürüm**), *"Ağırceza mahkemesinin loş, rutubetli koridorlarında biriken insan yığını..."* (**B.K.B.Gibi**), bu tür hikâyelerin giriş cümlelerine örnektir. **Kara Lokomotif** ile **K.G.Y.B.B.T.Var** hikâyeleri ise, mekân tasvirleri ile başlayan eserlerdir.



Bazı hikâyeler, doğrudan vaka ile başlar. **S.U.Karaltı, B.İ.N. Yarası, Tıkayan Lokmalar, Talkın, Zeynep Onbaşı** bunlara örnektir. Hikâyelerin bir diğer ortak husûsiyeti de, vakanın konuşma cümleleri ile başlatılmasıdır.

Hikâyelerin bir kısmında giriş, zaman ifadesi ile başlar. “*Bir donanma günüydü*” (K.S., *Kılıcımı Sürüyorum*, s.4), “*Yemekten sonra...*” (Bir Tiyatro Mevzûu) “*Akşam oldu*” (K.S., *Mecnûn Hoca*, s.91), “*Gece yarısı.*” (K.S., *Kaybolmayan İnsanlık*, s.84), “*Yarın sırmayı takıyoruz.*” (K.S., *Karanlıkta Sesler*, s.12) zamanla başlayıp vaka ile devam eden hikâyelerdir.

Hikâyelerin giriş bölümlerinde anlatma, sahneleme (gösterme) ve tasvir tekniklerinden, en çok anlatma, daha sonra gösterme, en az da tasvirden faydalanılır.

Gelişme bölümleri, bazı hikâyelerde, geriye dönüşlerle başlatılır. Geriye dönüşler, kimi hikâyelerde kahramanların geçmiş yaşantıları yoluyla karakterlerinin ortaya konması (**Kaybolmayan İnsanlık, Karanlıkta Sesler, S.Z.Ş.D.Yaslanır**); kimi hikâyelerde de, vakaya hazırlık niteliğindeki giriş bölümünden sonra, anlatma zamanından vaka zamanına dönüş maksadı taşır. (**Kara Lokomotif, B.T.K.Hikâyesi, K.B.Zekâ, B.T.K.Mevzûu, Leylâklar**). Buna karşılık, **Kılıcımı Sürüyorum** ve **S.U.Karaltı** hikâyelerinde, gelişme bölümleri, aracı fonksiyonundaki vaka halkaları ile başlar. Bölümün başlarında oldukça düşük olan gerilim, sonlara doğru, iyice yükseltilir.

Kılıcımı Sürüyorum'daki hikâyelerin gelişme bölümlerinde, büyük ölçüde, anlatma tekniği kullanılırken, **Vakit** gazetesindeki hikâyelerde konuşmaların nisbî bir yoğunluk kazandığı görülür. Tasvir ise, mühim bir yer tutmaz. İlk hikâyelerde, vaka zamanının oldukça geniş bir süreci kapsadığı, sık sık özetleme ve atlama tekniklerinin kullanıldığı görülür. **Vakit** gazetesindeki hikâyelerden **K.B.Zekâ**'da “*sıcak bir yaz öğlesinde...*” ifadesi ile başlayan olay örgüsünün, dakikalarla ölçülebilen bir vaka zamanında cereyan ettiği görülür.

Yazarın Maupassant tarzı hikâyelerinin sonuç bölümleri, klasik vaka gelişimine uygun olarak, beklenmedik bir şekilde neticelenir. **Kılıcımı Sürüyorum**'daki **S.Z.Ş.D.Yaslanır** ile **Tıkayan Lokmalar** ve **Vakit** gazetesindeki hikâyelerinden **Kötürüm** “mutlu son”la biterken, **K.B.Zekâ**, komik; **İ.S.Hayâl** trajik-komik; diğer hikâyelerin tamamı, trajik bir şekilde sona erer. **Kaybolmayan**



İnsanlık'ta ise dramatik bir sonuç vardır. Trajik sonla biten hikâyelerin hemen tamamında, ölüm vakası belirleyici unsur olur.

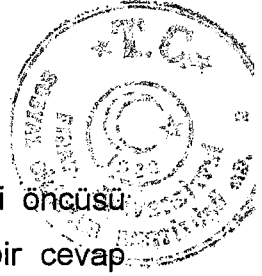
Gelişme bölümünün sonlarında yükseltilmiş olan gerilim, şaşırtıcı bir neticeye ulaşan vakanın çözümüyle düşer. Oldukça canlı olan çözüm bölümlerinde, kısa, kesik ve hareket ifadesi taşıyan cümlelere ağırlık verilir; sahne tekniğinden sıkça faydalanılır. Yazar, böylece, vakanın okuyucu üzerindeki tesirini artırma yoluna gider. Vakanın çözümünden sonra, bazı hikâyelerde küçük bir bölüme de yer verilir. Fiktif anlatıcı, bu bölümlerde, hayatın, herşeye rağmen devam ettiğini anlatan ifadeler kullanır. **Vakit** gazetesindeki hikâyelerde, bu bölümler tamamen çıkarılmıştır.

B. Çehov Tarzı Hikâyeler:

Rus hikâyecisi, Anton Çehov'a affen, bu şekilde isimlendirilen hikâye tarzının klasik vaka hikâyesinden en belirgin farkı, vakanın gücünün azaltılmış olmasının yanında, cemiyet ve insan karakterine ait husûsiyetlerin, idealize edilerek değil, gerçeğe olabildiğince uygun durumlar aracılığıyla verilmesi, bütün bir hayatı değil, günlük yaşantıdan kesitleri esas alması gibi özelliklerdir. Bu sebeple, bu tarzın "durum hikâyesi" olarak adlandırıldığı da görülür.⁽¹⁾

Bu tarz hikâyelerini kaleme aldığı yıllarda (1939-1940), romanda, tamamen toplumsal gerçekçi bir anlayışla hareket eden Aygen'in, hikâyelerinde farklı bir anlayışı benimsemesi, oldukça dikkat çekicidir. Zirâ, toplumsal gerçekçi bir anlayışla yazdığı romanlarında, toplumsal çarpıklıkları gözler önüne sermeyi vazife telâkkî eden yazar, büyük ve önemli vakalardan hareket ederken, bu tarz hikâyelerinde, tamamen toplumun üst kesimlerinin yaşadığı hayatı, küçük ve önemsiz vakalarla anlatma yoluna gitmiştir.

(1) Sadık K. Tural-Zeynep Kerem-M.Kayahan Özgül; Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek,



Aygen'in bu tarz hikâyeye yönelmesinde, bu tarz hikâyenin bizdeki öncüsü kabul edilen Esendal'ın bir etkisi olmuş mudur? Bu soruya tam bir cevap verebilmek çok güç görünüyor. Zirâ, Esendal bu tarz hikâyelerinden ilkinin 1921 yılında kaleme almıştır.⁽¹⁾ 1932 yılına kadar da, bu tarzda, kırk civarında hikâye yayınlanmıştır. 1942 yılına kadar geçen dokuz yıllık bir dönem içinde, Esendal hiç hikâye yayınlamazken, Aygen'in hikâyelerinin 1939-1940 yıllarında yazılmış olması bu tereddüdümüzü güçlendirmektedir. Ayrıca, Aygen'in bu tarz hikâyelerinin muhteviyâtının, Esendal'ın hikâyelerinden önemli ölçüde ayrıldığını da belirtmeliyiz.

Diğer yandan, Aygen'in bu hikâyeleri "minik hikâye" (küçük küçük hikâye/short short story) hacminde olup, günlük gazete hikâyeleri durumundadır. Bir kısmı, resimlerle de süslenen bu tür hikâyenin, o dönemde, muayyen bir gelenek hâlini aldığını görüyoruz. 1930'lu yıllardan itibaren, **Politika** gazetesi çevresinde toplanan, bugün çoğu unutulmuş olan, İsmet Hulûsi, Nezihe Türkkân, Halim Büyükbulut, Cevat Tefrik Enson, Sümer Can, Niyazi Akı, Bedia Altınay, Ülkü Çamlıbel ve SEM takma ismiyle yazan bir başka hikâyeci, bu tarzda kalem oynatan şahıslardan bazılarıdır.

Aygen, bu tarz hikâyelerinde, İsmail Çetişli'nin, Esendal için kullandığı mânâda **tasvirci/nakilci/tahlilci**dir. Tasvirçilik derken kastedilen; "... mekânın teferruatlı bir tasviri, buradan hareketle mekân-insan ilişkisine ulaşma, (...) konuyla alâkalı bir atmosfer yaratma söz konusu değildir. Yazarın (...) tasvirçiliği; seçilen hayat kesiti içindeki olay ve şahısların doğrudan doğruya okuyucuya nakledilmesi veya müşâhedesine sunulmasına dayanır. Artık tasvir, tahlil ve tahkiye yerine sadece nakleder, gösterir. Klasik mânâdaki tasviri en aza indirmiş hatta bir çok metinde büsbütün ortadan kaldırmıştır. Var olan bir kaç cümleyi geçmeyen tasvirlerle de "tariî" demek çok daha uygun olacaktır."⁽²⁾ Bu ifadelerden yola çıktığımızda Aygen'in bu tarz hikâyelerinin büyük bir ekseriyetinde, klasik mânâda bir tek tasvir cümlesine dahi rastlayamayız. Hatta,

(1) İsmail Çetişli, Memduh Şevket Esendal, K.B.Y., Ankara 1991, s. 94.

(2) İsmail Çetişli, a.g.e., s. 70.



muhtevâsı mekân-insan münâsebeti üzerine kurulmuş **Karyola** ile bu münâsebetin mühim bir yer tuttuğu **Yalnızlık** hikâyesinde dahi, yazarın şuurlu bir şekilde, tasvirden kaçtığını, mekâna ait husûsiyetlerin, anlatma veya gösterme cümleleriyle sezdirilmeye çalışıldığını müşâhede ediyoruz.

Nakilcilikten kasıt, anlatıcının anlatma fonksiyonunun en aza indirilmesi, sözün büyük ölçüde kahramanlara devredilmesi mânâsındadır. *“Bu, sözün kahraman anlatıcıya devri şeklinde olabileceği gibi, daha çok, hâkim anlatıcı ve bakış açısı tarzıyla kaleme alınmış bir metinde, sözün kahramanlara devri biçiminde de olabilir. Kahraman anlatıcılar bile söz söyleme yetkilerini diğer kahramanlarla paylaşırlar. Böylece “konuşma/diyalog” metnin esasını teşkil eder.”*⁽¹⁾ Esendal için yapılan bu tespitler, Aygen için de, çok büyük ölçüde geçerlidir. Konuşmalar, vakanın sunulmasında çok büyük bir yer tutar. Hatta, **Lehimlenen Aşk, Kadın Kalbi, Kadın, Karyola** ve **Doktor** hikâyeleri tamamen diyaloglardan müteşekkildir. Bu hikâyeler, tamamen piyes tarzında düzenlenmiş, hâkim anlatıcı sadece başlangıçta birer cümle ile kahramanlarını tanıtmış, vaka içinde kahramanların hareketlerini parantez içi cümlelerle vermiştir. **Yalnızlık** ise, tamamen mektup tarzında düzenlenmiş, tek kişilik bir konuşma (monolog) tarzındadır. **Kızkardeşi ve O (Ceza)**'da ise hâkim anlatıcı zaman zaman müdâhelede bulunsa bile vaka büyük ölçüde diyaloglarla verilir. Bu hikâyelerden iki tanesinde ise hiç konuşmaya yer verilmemiştir. Bunlar, **Bir Efsâne** ile **Acı Hakikât**'tir. Tamamen hâkim anlatıcının bakış açısından anlatılan bu hikâyelerin muhtevâları da, diğer hikâyelere göre nispi bir farklılık gösterir. Anlatım tarzı da dikkate alınırsa, bu hikâyelerin, iki tarz arasında bir yer işgâl ettiğini söyleyebiliriz. Yine, çok az diyaloga yer verilen **Bir Akşamdı** hikâyesi de, bu hikâyelere yaklaşır.

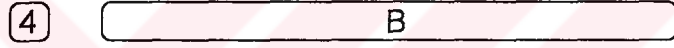
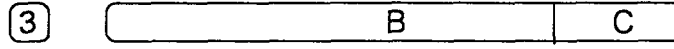
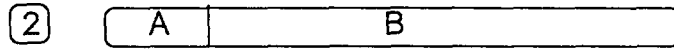
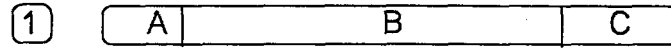
Aygen'in tahlilciliği de, Esendal'inkine benzer. *“Tahlil, iç konuşma, şuur akımı gibi klasik metodlar yerine, doğrudan doğruya kahramanların konuşmaları, tavırları ve davranışlarının nakli ve gösterilmesini esas alır. Daha açık bir ifadeyle, kişinin psikolojik hâlini vasıtasız bir şekilde dikkatlere sunmaya çalışır. (...) Psikolojik hâlin tahlil ve yorumu da yazar anlatıcıya değil,*

(1) İsmail Çetişli, a.g.e. , s. 71.



okuyucunun sezgisine bırakılmıştır.⁽¹⁾ Gerçekten de Aygen'in bu hikâyelerinde bu mânâda bir tahlilci gerçekçilik söz konusudur. İnsan psikolojisine ait hususiyetler, o insanın, vaka karşısında aldığı tavırla sezdirilmeye çalışılır.

Aygen'in bu tarz hikâyelerinin inşa tarzlarını sınıflandırırken yine Esendal'ın hikâyeleri için kullanılan formülasyonu esas alacağız. Buna göre:



(A= Vakaya hazırlık Kısmı, B= Vaka, C=Sonuç)

1. Grup: Bir Efsâne, Acı Hakikât, Yalnızlık, Kokular ve O, Telâkkî Meselesi, 5001 Numaralı Taksi, Garip Bir İntikam, Rol, Vicdan Azâbı, Bir Bağ Bozumunda.
2. Grup: Bir Akşamdı, Kız Kardeşi ve O (Ceza), Kimi Eğlendiriyor, Orjinal Bir Fikir, Mektup, Aşkla Şaka Olmaz, Kıskaç, Oyun, Küçük Bir Yanlışlık, Gönül Harareti Hiç Sönmez, Bir Dost.
3. Grup: Bir Poker Partisi.
4. Grup: Karyola, Doktor, Kadın, Kadın Kalbi, Lehimlenen Aşk, Şantaj, Hesap Pusulası, Bir Aşk Meselesi.

(1) İsmail Çetişli, a.g.e. , s. 72.



Birinci gruptaki on hikâyenin inşa tarzı klasik vaka hikâyesine benzemektedir. Bununla birlikte, vakanın zaman, mekân, insan unsurlarıyla münâsebeti ve gücü açısından klasik vaka hikâyesinden tamamen farklıdır. Bunlardan, **Bir Efsâne** ve **Acı Hakikât** üzerinde yukarda durmuş; klasik hikâyeye benzerliğinden söz etmiştik. **Yalnızlık** da, mantıkî ve sağlam kuruluşlu bir hikâye olmasının yanında, inşa tarzıyla da bu iki hikâyeye yaklaşır.

Bu tasnife göre, en fazla hikâyenin ikinci grupta toplandığını görüyoruz.. Bu hikâyelerde, küçük bir vakaya hazırlık kısmından sonra vakaya geçilir ve birden vaka sona erer. Ayrı bir sonuç bölümü yoktur. Bu hikâyelerin bir kısmında vakaya hazırlık bölümü, hâkim veya kahraman anlatıcının anlatma cümlesi ile verilirken, bazılarının konuşmalardan müteşekkil olduğunu görüyoruz.

Bir tek hikâyenin yer aldığı üçüncü grupta, **Bir Poker Partisi** vaka ile başladıktan sonra, küçük bir sonuç paragrafıyla bitirilmiştir.

Dördüncü gruptaki vaka ile başlayıp o şekilde biten sekiz hikâye, büyük ölçüde diyaloglardan oluşan, fiktif anlatıcının hemen hiç müdâhele etmediği veya vakaya müşahit gibi yaklaştığı, nakilciliğin ağırlıkta olduğu hikâyelerdir.

Aygen'in bu tarz hikâyelerinde olay örgüsünü doğuran çatışma, büyük ölçüde ferdî olup, insanların şahsî davranışlarından kaynaklanan bir dış çatışma şeklindedir. Hikâyelerin büyük bir kısmında bir asıl kahraman ile bir karşı güç vardır. **Yalnızlık** hikâyesinde karşı güç fonksiyonu "yaşlanma" ve "yalnızlık" kavramlarına yüklenmiştir. Bunun dışındaki hikâyelerde, eğer, karşı güç varsa, mutlaka insandır.

Bu hikâyelerin bir diğer husûsiyeti de, ağırlıklı olarak, vaka öncesi zamanda meydana gelen gelişmeler üzerinde yoğunlaşmış olmasıdır. Bu yoğunlaşma ile vakanın gücü düşürülmekte, klasik vaka hikâyesindeki vakanın müessiriyeti azaltılmaktadır. Vakanın gücünün azaltılması, insanın vaka karşısındaki psikolojisini ön plana çıkarmaktır. Öte yandan, bu durum, vakanın sıradan, basit olaylardan teşekkül ettiğinden değil, kahramanların hâdiselere bakış açısından kaynaklanır. Rahatlıkla klasik vaka hikâyelerine konu olabilecek olaylar, basit birer vaka biçiminde işlenir. Şu hâlde, vakanın gücü azaltılmıştır, derken kastettiğimiz, vakanın niteliği değil, işleniş biçimidir.



Aygen, bu tarz hikâyelerinde, yer yer romantik unsurlardan faydalansa bile gerçekçi bir anlayışla hareket eder. Ancak bu gerçekçilik romanlarındaki gibi bir toplumsal gerçekçilik değil, vakanın doğmasına sebep olan fertlerin, hayatın gerçeklerini olduğu gibi kabul ederek münâsebetlerini mantikî bir çerçeve ile sınırlandırmalarından kaynaklanan ferdî davranış biçimleri olarak düşünölmelidir.

Bu hikâyelerde vaka ile insan münâsebeti ağırlık kazanırken, vakanın mekân ve zamanla ilişkisi en alt düzeyde gerçekleşmekte, bu unsurlar, ancak vakanın cereyan etmesi için ihtiyaç duyulduğu ölçüde kullanılmaktadır. Meselâ, **Lehimlenen Aşk** hikâyesinde, mekân ve zaman unsuru, sadece şu şekilde kullanılır: "*Lâmi'lerin evindeyiz. Akşam yemeğinden sonra...*" (L.Aşk)

Bir Poker Partisi hikâyesinde, zaman unsuru sadece "*Henüz saat on...*" ifadesi ile belirtilirken, mekânla ilgili bir tek tasvir cümlesi dahi kullanılmaz. Mekânla ilgili bazı husûsiyetleri ifade ediyormuş gibi görünen aşağıdaki cümleler, aslında o mekânda bulunan insanların psikolojisini sezdirmeye yönelik gösterme cümleleridir:

"Salonun diğer tarafında bezik oynayan iki zat oyunlarını bitirip kalktılar. Hastalıklı, ihtiyar bir kadın bastonuna dayanarak topal topal çıkıp gitti. Bir saatten beri resimli gazetelerle meşgul olan delikanlı çekildi ve oyuncular yalnız kaldılar. Artık bahçelerin lambaları da sönmüştü." (B.P.Partisi)

Bu misâlleri çoğaltmak mümkündür. Bir çok hikâyede mekân ve zaman unsuru, sadece bu ölçülerde vaka ile münâsebet hâindedir.

IV- HİKÂYELERDE ŞAHIS KADROSU:

Aygen'in hikâyelerindeki şahıs kadrosunun iki ayrı hikâye tarzına göre, muhtelif açılardan farklılıklar gösterdiğini müşâhede ediyoruz. Bu farklılıklar,



genellikle, şahısların seçildiği çevrelerle, bu şahısların hayata bakış açılarında yoğunlaşmaktadır. Buna karşılık, hikâyelerin tamamında şahıs kadrosu, insanlardan müteşekkildir.

Maupassant tarzı hikâyelerde, umûmiyetle, aktif bir rol oynayan tematik güç fonksiyonundaki şahıslarla pasif bir rol üstlenen arzu edilen nesne/kişiler biraraya getirilmiş, karşı güç fonksiyonu, kader, sosyal ve ekonomik şartlar gibi kavramlara yüklenmiştir. Ancak bu kavramlar teşhis edilerek (kişileştirilerek) değil, atmosfer olarak düşünüldüğü için, şahıs kadrosu içinde telâkkî etmek doğru olmaz. Çehov tarzı hikâyelerde ise, karşı güç fonksiyonu da, çoğu zaman kişilere yüklenmiştir. Asıl kahraman ile karşı güç arasında dinamik bir mücâdele vardır.

Aygen'in, klasik vaka hikâyesi tarzındaki eserlerinde kahramanlarını seçtiği çevreleri, kalın çizgilerle ikiye ayırabiliriz: Aydın çevreler ve halk.

Aydın çevrelerden seçilenler; subay, öğretmen, doktor gibi insanlar olup, umûmiyetle, vatansever, idealist, romantik bir karaktere sahiptirler. **Kılıcımı Sürüyorum**'daki hikâyelerin aydın kahramanları, genelde alt ve orta gelir grubunun çocukları olmalarına karşılık, **Vakit** gazetesindeki hikâyelerde bu hususun üzerinde durulmaz. **Kılıcımı Sürüyorum**'un "genç zabıt"i yine bir subay çocuğu olmakla birlikte; **S.Z.Ş.D.Yaslanır**'ın "genç muallime"si, **Mecnun Hoca**'nın aynı adlı kahramanı orta hâlli ailelerin çocuklarıdır. **Karanlıkta Sesler**'in "subay" olan kahramanı, yetim bir çocuk olup, annesi tarafından, zor şartlarda okutulmuştur. **Vakit** gazetesindeki hikâyelerden **Eski Bir Hikâye**'nin kahramanları Doktor Muhsin ile Macit; **B.T.Mevzûu**'nun Doktor Cevdet'i; **B.C. İmtihânı**'nın "materyalist" Memduh'u; **Leylâklar**'ın "isimsiz" kadın kahramanı; **K.B.Zekâ**'nın Memduh'u, ailevî durumları belli olmayan kahramanlardır.

Aydın çevrelerden seçilen bu kahramanlar, şahsiyet itibâriyle, ince, zarif, hassas olup, müsbet insanlardır. Sadece, **B.T.Mevzûu**'nun Cevdet'i menfî bir kişiliğe sahiptir. Kendisine ihânet eden karısını işkenceyle öldürmüştür. **B.C.İmtihânı**'nın Memduh'unun en belirgin husûsiyeti ise "materyalist" bir kişiliğe sahip olmasıdır. Bir kaç hikâyenin dışında, tamamı aşk teması çerçevesinde vücut verilmiş olan bu insanlar, romantik bir aşk anlayışına sahiptirler. Aşık olmaları için "güzellik" yeterlidir. **S.Z.Ş.D.Yaslanır**, **B.İ.N.**



Yarası, Leylâklar hikâyelerinde, aşk; vatan sevgisi, gurur ve acıma gibi beşerî hislerle desteklenir. Diğer hikâyelerde, sevilenleri ete kemiğe büründürmek, beşerî münâsebetler içinde düşünmek mümkün değildir.

Kılıcımı Sürüyorum'da, sevgililer, birbirlerini sadece bir defa, uzaktan görmekle âşık olurlar. Mecnun Hoca'nın Gönül'ü; Mâcid'in Sâdiye'yi; Cevdet'in Mes'ude'yi delice sevmelerinin sebepleri romantik kişilik yapılarından kaynaklanır.

Bu gruptaki kahramanların en belirgin dış görünüş husûsiyetleri "sarı/kumral saç ile yeşil/mavi göz ve pembe/beyaz yüz" olarak tecessüm ettirilir. **Kılıcımı Sürüyorum**'da hem Perihan, hem Nimet; **S.Z.Ş.D. Yaslanır**'da hem Sarı Efe, hem de üç yaşındaki kızı; **B.İ.N.Yarası**'nda Neriman; **Mecnun Hoca**'da Gönül; **Karanlıkta Sesler**'de Leman; **B.T.Mevzûu**'nda Cevdet bu husûsiyetleri, ya tamamen yahut da kısmen taşıyan insanlardır.

"Mutasarrıfın sarı saçlı, mavi gözlü, pembe yanaklı, bebek kadar güzel kızı ..." (K.S., K.Sü.,s.5)

"Ansızın bir sarı baş ve bir yeşil gözle karşılaştım... Genç kızın, atlas perdenin ucuyla yarı gizlediği beyaz, değirmi bir yüzü vardı." (K.S.,K.Sü., s.4)

"Gözleri, o mavi gözleri kan çanağına dönmüştü." (K.S.,KA. S.,s.14)

"Mavi gözlü, sarışın bir hastabakıcı hemşire..." (K.S., B.İ.N.Y.,s. 43)

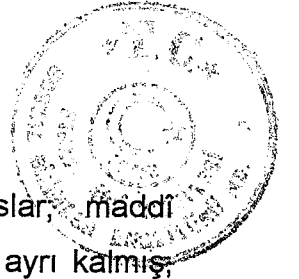
"Kızıl alev akislerinin oynadığı yüzünde, parlıyan iki yeşil göz gördüm." (K.S., S.Z.Ş.D.Y.,s. 79)

"Sarı saçları, ter içinde kalan açık alınına yapışmıştı." (K.S., M.Hoca, s.94)

"Uzun boylu, sarışın, yakışıklı bir adam. Fakat mavi ve soğuk gözleri..." (B.T.Mevzûu)

Bu şekilde tavsif edilen aydın kahramanların içinde Sarı Efe ile Doktor Cevdet hariç, diğerlerinin kadın kahramanlar olması dikkati çeker. Bu guruptaki erkek kahramanların, bu ikisi dışında, belirgin bir husûsiyeti yoktur.

Maupassant tarzı hikâyelerde halk kesimlerinden seçilen insanları iki alt gruba ayırabiliriz: **Küçük insanlar** ve **idealist insanlar**.



Küçük insanlar genel başlığı altında toplanan şahıslar, maddî imkânsızlıklar içinde yaşayan, ailelelerinden veya sevdiklerinden ayrı kalmış, küçük şeylerle mutlu olabilecekleri halde, "kaderin onlara bu mutluluğu çok gördüğü" insanlardır. Sıkıntılara sabırla göğüs gerip, özledikleri o küçük mutluluğa tam kavuşmak üzere iken ölümlle biten bir vaka ile mutluluğu kaçıran bu kişiler, çaresiz, kaderlerine teslim olurlar.

Sofada Uzanan Karaltı'da uzun askerlik senelerinin hasretinden sonra, sevdiklerine kavuşma ümidiyle memleketine koşan Akkaş, tam mutluluğu yakalayacakken, yanlışlıkla annesi tarafından öldürülür. **Talkın**'da Bağrıyanık Ömer, aynı ümitlerle askerden döner; ama annesini bulamaz. Ancak, yıllar sonra, mezarlık yaparken annesinin ölüsü ile karşılaşır. **Horoz Ömer**'de aynı adlı kahramanın tek lüksü, akşamları işten çıktıktan sonra denize gitmektir. Ama bu küçük mutluluk bir gün onu ölüme; annesini de ebedî bir kedere boğar. **Kara Lokomotif**'te Soysuz, uzun askerlik senelerinin sonunda "tam hareket günü" teskereyi alacakken bir kazaya kurban gider.

Bu gruptaki asıl kahramanların tamamının erkekler arasından seçilmesi ve fizik tasvirlerine ehemmiyet verilmemesi dikkat çekicidir.

İkinci alt grubu **ideal insan tipi** oluşturur. Bu insanların ortak husûsiyetleri; vatan, nâmus hak, adâlet, dürüstlük vb. kavramlar uğruna kendi mutluluklarından; bazen de canlarından ferâgat ve fedâkârlık etmeleridir. **K.G.Y.B.B.T.Var**'da kahraman anlatıcının annesi nâmusu uğruna; babası da vatani uğruna canlarını fedâ etmişlerdir. **Zeyneb Onbaşı**'da aynı adlı kahraman vatani için canını vermiştir. **Tıkayan Lokmalar**'da Usta Ali, tesadüfen kavuştuğu lüks hayatı, başkalarının hakkından çalınmış paralarla yaşamak yerine, alınının teriyle kazanmayı yeğlemiştir. **Kaybolmayan İnsanlık**'ta Kudret, günlerdir aç olmasına rağmen, fakir bir ailenin istemeden çaldığı parasını iade etmiştir.

Bu grupta yer alan kadın kahramanlardan sadece **Zeyneb Onbaşı**'nın fizik tasviri yapılır. O, dış görünüşüyle de, aydın kadınlardan farklıdır:

"Çatık kaşlı, esmer yüzlü, kırçıl saçlı, kocası seferberlikten dönmemiş dul bir Anadolu kadını..." (K.S., Z.O.,s.67)



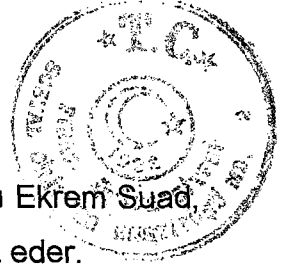
Zeyneb Onbaşı'nın bu tasvirî özelliği ile ruhî yapısı arasında paralellikler vardır. O, bu görünüşü ile, ölümü göze almış, cesur bir kadın intibâı verir. Aynı gruptaki erkek kahramanlar da sınırlı olarak yapılan fizik tasvirlerinde "yiğitçe" bir görünüm arzederler:

"İnce, kara bıyıklı, siyah gözlü, uzun boylu..."
(K.S., K.G.Y.B.B.T.V., s. 101)

"... kalın damarlı, adaleli kollarına, yağız suratına, keskin bakışlı karagözlerine..." (K.S., T.L., s. 53)

Çehov tarzı hikâyelerdeki şahıs kadrosunu teşkil eden insanlar, sosyal durumları itibâriyle, büyük ölçüde, yazarın romanlarının ve Maupassant tarzı hikâyelerinin kahramanlarının seçildiği çevrelerden farklı olarak, üst gelir grubuna mensup insanlardan müteşekkildir. Aralarında, doktorlar, tüccarlar, fabrikatörler, çeşitli özel teşebbüs yöneticileri bulunan bu insanların geçim sıkıntıları veya para kazanma kaygıları yoktur. Memleket meselelerine ilgileri ya da muhtelif fikrî endişeleri de bulunmaz. Tamamen kendi dünyaları içinde; her türlü kaygıdan uzak, hiç bir şeyi dert etmeden yaşayan, salonlarda, eğlencelerde, karşı cinse mensup kişilerin gönlünü çelme peşinde koşan insanlardır. Toplumun diğer kesimlerine mensup insanlarla da, yazarın romanlarındakine benzer bir sosyal münâsebetleri söz konusu değildir. Münâsebette buldukları insanlar umûmiyetle, kendi sınıflarına mensup kişilerdir.

Lehimlenen Aşk'ın asıl kahramanı Lâmi, 24 yaşında, zengin bir ailenin tek çocuğudur. **Bir Poker Partisi'**nin asıl kahramanı Hâdi, "kendi iradiyle geçinen" bir insan olup, vakanın diğer kahramanları da fabrikatör, mağaza sahibi ve emlakçi olmak üzere, yine, zengin kesime mensup insanlardır. **Kıskanç'**ın asıl kahramanı Fikret'in sosyal durumu, ifade edilmemekle birlikte, günlük davranışlarından hâli vakti yerinde olduğu anlaşılan biridir. Diğer kahramanlar; Mehmet Üstüner "bir otel direktörü" ve karısı Fitnat'tır. **Garip Bir İntikam'**ın kahramanları da "kibar bir mahfile mensup bir aile" ile onların aile dostlarıdır. **Doktor'**un kahramanları, halı tüccarı bir erkekle, karısı ve Doktor Naci olmak



üzeredir. Bunların içinde sadece **Telâkkî Meselesi**'nin kahramanı Ekrem Suad devlet memuru olarak belirli bir sınıfın temsilcisi şeklinde temayüz eder.

Aygen'in, hikâyelerindeki şahıs kadrosuna cinsiyetleri açısından baktığımızda, erkeklerle kadınlar arasında, bir denge bulunmakla birlikte, klasik vaka hikâyesi tarzındaki eserlerde erkeklerin, nisbî bir çokluğa sahip olduğunu görüyoruz. Bunlardan **Kılıcımı Sürüyorum, Karanlıkta Sesler, S.U.Karaltı, Talkın, Kaybolmayan İnsanlık, Kötürüm, E.B.Hatırâ, Kara Lokomotif, B.C.İmtihânı, Horoz Ömer, Tıkayan Lokmalar, Mecnun Hoca, İ.S.Hayâl, B.T.K.Hikâyesi, B.T.Mevzûu** hikâyelerinde, asıl kahramanlar olan erkekler, vakaya ilk dramatik hamleyi veren güç durumundadırlar. **Zeyneb Onbaşı, B.K.B.Gibi, S.Z.Ş.D. Yaslanır, K.G.Y.B.B.T.Var, Leylâklar, B.İ.N.Yarası** hikâyelerinde ise kadın kahramanların aktif bir rol oynadıkları görülür. Durum hikâyesi tarzındaki eserlerde ise, umûmiyetle vaka bir erkekle bir kadın arasında cereyan etmekte, vakaya dramatik hamle verme açısından dengeli kabul edilebilecek bir aktivite söz konusu olmakla birlikte anlatıcı fonksiyonun ağırlıklı olarak erkeklere yüklenmesi, asıl kahraman sayısını erkekler lehine çevirmektedir.

Erkek kahramanlar içinde, **ideal insanlar** birinci grubu oluşturur. Tamamen, klasik vaka hikâyesi tarzındaki eserlerde işlenen bu insanlar, yukarda üzerinde durduğumuz gibi, ülkelerini savunmak, hak ve adâletten ayrılmamak, başkalarını mutlu etmek gibi çeşitli sebeplerle, kendi mutluluklarından fedâkârlık eden, idealize edilmiş kahramanlardır.

İkinci grupta **ihtiraslı ve dejenere tipler** yer almaktadır. Ağırlıklı olarak, durum hikâyesi tarzındaki eserlerde ele alınan bu gruptaki erkekler, cinsî yönden muhteris, aile ve geçim kaygıları olmayan, en yakın arkadaşlarına dahi ihânet eden, onların eşlerini veya sevgililerini ayartan, günlük yaşantılarında meşguliyetleri olmayan insanlardır. Ayrıca, klasik vaka hikâyesi tarzındaki iki hikâyede ele alınan bozulmuş hoca tipindeki şahısları da bu grupta değerlendirmek gerekir.

İçi-dışı farklı, yozlaşmış, halkın dinî hislerini istismar eden bu insanlar **İlk Sükûtu Hayâl**'deki Hoca Salih Efendi ile **Bir Taş Kırma Hikâyesi**'ndeki muhtar/hoca'dır. Bu hikâyelerde alaycı, iğneleyici bir bakış açısıyla ele alınan bu tip, Aygen'in romanlarının büyük bir kısmında aşağılanarak işlenecek olan

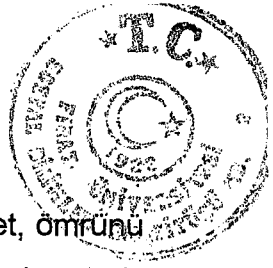


din adamlarının prototipidir. Hoca Salih Efendi'yi herkes, gece gündüz, Allah'ı zikrediyor zanneder. Oysa, hikâyenin kahraman anlatıcısı çocuk, onu, gülünç bir çocuk şarkısı mırıldanırken yakalamıştır. Onun görünüşü de aynı bakış açısıyla tasvir edilir:

"...siyah sakallı, uzun cüppeli, iri yarı hocaefendi... Ellerini arkasına koymuş, sarığını burnunun üzerine kadar içmiş... cüppesini uçurarak, adetâ oynıya oynıya yürüyordu." (K.S., İ.S.H., s. 111)

Durum hikâyesi tarzındaki eserlerden **Bir Dost**'ta ele alınan ihtiraslı ve dejenere erkeklerden biri olan Tefvik Şaşmaz dostluk bahanesiyle evlerine girdiği arkadaşlarının sonsuz güvenini kazandıktan sonra, eşleriyle münâsebet kuran zengin birisidir. Yaptığı kötülükten asla vicdan azâbı duymayan, hatta, kötülüğünü kabul etmeyen Tefvik Şaşmaz, kendisinin yerinde olmak isteyen pek çok insanın bululduğunu düşünerek yaptığı kötülüğe meşrûiyet kazandırmak isteyen orta yaş grubunda yer alan bir erkektir.

Kadın Kalbi hikâyesinde, yirmi sekiz yaşındaki Nurullah, arkadaşının sevgilisini elinden alan muhteris ve dejenere tiplerden bir diğeridir. **Lehimlenen Aşk**'ta Lâmi, sekiz yıldır, Lâtife ile metres hayatı yaşamasına rağmen evlenip aile kurmayı düşünmeyen, yirmi dokuz yaşında, zengin bir ailenin oğludur. Aynı hikâyede "ihtiyar bir bekâr" olarak tanıtılan Lâmi'nin dayısı Behçet de, yirmi beş yıldır, Bayan Belkis'la metres hayatı yaşamaktadır. **Kadın** hikâyesinde, evli bir kadın olan Neriman'la münâsebet kuran Memduh; otuz iki yaşında, dejenere ve muhteris tiplerden bir diğeridir. **Vicdan Azâbı**'ndaki Süleyman Naci de, arkadaşının kendisine emanet ettiği karısı ile münâsebet kuran orta yaş kuşağındaki muhteris/dejenere tiplerden biridir. O yaptığı işten, sözde, "vicdan azâbı" çekerse de, gerçekte "gönül huzuru içinde"dir. **Rol**'de, gözleri kör olan arkadaşının bu durumundan istifade eden ve karısı ile münâsebette bulunan Rebîi, bir başka muhteristir. **Kıskanç** hikâyesinde ise, bu tip, Fikret'in şahsında tecessüm ettirilir. O, evli bir kadın olan Fitnat'la ihtiraslarını tatmin etmek için münâsebet kurar. **Doktor** hikâyesinde, güvenini kazandığı evin hanımıyla münâsebet kuran Doktor Nuri de, genç muhterislerden biridir.



Acı Hakikât'in tematik güç/asıl kahramanı olan Profesör Sermet, ömrünü "profesör" olmak ihtirası uğruna harcamış, "şan ve şerefın insana her türlü saadeti temin edebileceğini düşünmüştür." Bu sebeple, "Şimdiye kadar ilimden ve fenden başka bir şey düşünmediği, bekar kaldığı için aşkın ve kadının zevkine varamamıştır."(A.H.)

Sermet, profesör olduktan sonra, aldığı tebrik mektuplarından biri, tanımadığı bir kadına ait olunca ilk defa, "hayatında şimdiye kadar hissetmediği latif heyecan hissetmiştir." Ancak, bir gün sonra, karşısına çıkanın yaşlı ve çirkin bir kadın olması, Sermet'i hayâl kırıklığına uğratmış, ilk defa, ömrünü boşa geçirmiş olduğunu düşünmeye başlamıştır.

Erkekler arasında üçüncü grubu **kıskanç tipler** oluşturur. Bu insanlar, genel olarak, eşlerini herkesten kıskanırlar. Eşlerinin kendilerini aldatacağı korkusu duyarlar. Zaman zaman, kadınların davranışları bu hisse kapılmalarına sebep olur. Aldatılmak korkusunun yol açtığı bu hissin tesiri altında bir takım tedbirler alırlar. Bu, zaman zaman, eşlerinin üzerine baskı yapmaya kadar gider. Ancak, gözü dışarda olan kadınlar, bütün bu tedbirlere rağmen kocalarını aldatırlar. Bu durum, kıskanç kocayı gülünç durumlara düşürür.

Kıskanç hikâyesinde, Mehmet Üstüner kendisinden şüphelendiği karısını tek başına sokağa çıkarmamaya başlar. Bu duruma kızan Fitnat, gerçekten de kocasını aldatmak; Fikret'le münâsebet kurmak istemesine rağmen bir türlü fırsat bulamamaktadır. Mehmet Üstüner, karısını, yönettiği otelde çalıştırmaya başlayınca, Fikret müşteri olarak otele gelir. Karısının yanında olmasından dolayı gönül rahatlığı içinde olan kıskanç koca, zili çalan yeni müşterinin odasına Fitnat'ı gönderir.

Doktor'da "kırk beş yaşındaki halı tüccarı", "yirmi yedisini henüz doldurmuş" olan karısını "iki dakika bile sokağa çıkarmayacak" kadar kıskanç bir erkek olmasına rağmen, karısının genç doktorla kendisini aldatmasına adetâ yardımcı olmuştur. O, kendisini "kiskancım, fakat ahmak değilim" diyerek teselli etmektedir.

Aşkla Şaka Olmaz hikâyesinde, Nusret, kıskanç olmakla birlikte, karısı da kendisine sâdik olan bir erkektir. Karısının düzenlediği bir oyunla, kıskançlık



buhranları geçirmiş, polisle yaptıkları baskın sırasında, oyunu farkedince bayılarak gülünç bir duruma düşmüştür.

Bir Bağ Bozumunda hikâyesinde, Necdet genç bir üniversitelidir. Yaz tatilinde ziyarete geldiği Büyükbabası'nın aile çevresine yaşattığı hayatı "*mânâsız bir kıskançlık*"a bağlarken, amcasının kızıyla nişanlanması üzerine kendisi de tıpkı dedesi gibi davranmaya başlamıştır.

Kadın kahramanlar arasında, en fazla üzerinde durulan grubu **yozlaşmış/dejenere kadınlar** oluşturur. Bunlar, aşağıda sözünü edeceğimiz hayat kadınlarından farklı olarak, evli veya metreslik bağı ile bir erkeğe bağlı görünen kadınlardır. Ancak, bu kadınlar, bağlı göründükleri erkekleri bir başkasıyla aldatırlar. İhanet etmelerinin görünen hiç bir geçerli sebebi bulunmamakla birlikte, ten zevkinin tatmininin onları bu yöne sevkettiği sezdirilmek istenir. Ancak, bağlı buldukları erkeklerin onların ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kalmaları gibi bir durum da söz konusu edilmemiştir.

Garip Bir İntikam hikâyesinin "*bir takım sergüzeştleri olan*" kadın kahramanının kocasını aldatması ve kahraman anlatıcıyla münâsebet kurmasının sebebi belli değildir. Aynı şekilde, **Kıskanç** hikâyesinde kocasını aldatan Fitnat, bu aldatmaya sebep olarak, "*kocasının kendisini anlamadığını, kalbine teselli verecek bir başka kalb aradığını*" ifade etmiştir. **Kadın** hikâyesinde Neriman'ın kocasını aldatmasının hiç bir sebebi yoktur. Zirâ, evli olduğu, "*Geç kalırsam kocam çok kızacak*" cümlesi olmasa, belli bile olmayacaktır. **Rol**'de Leman'ın, **Doktor**'da ismi verilmeyen kadın kahramanın, **Vicdan Azâbrı**'nda Semra'nın kocalarını aldatma sebepleri ten zevkinin tatminidir.

Bu kadınlarla ilgili dikkat çekici bir husus da, evli olmalarına rağmen, hiç birisinin, "*anne*" olmamasıdır. Eserde bu husus üzerinde de durulmaz, ancak, onların salonlardan, danslardan, partilerden fırsat bulup çocuk yapmaları düşünülemez. Hiç birisinin evinin kadını olmak, kocalarına sadâkât göstermek gibi bir kaygısı yoktur. Kocalarını aldatırken hiç bir pişmanlık ya da iç çatışma yaşamazlar. **Rol** hikâyesinde Leman'ın bu yönde söylediği cümleler, samimi-yetten uzak ifadelerdir.

Yozlaşmış kadınlardan, sevgililerini aldatanlar, Sıdika (**Bir Aşk Meselesi**), Meliha (**Kadın Kalbi**) ve Melahât (**Kız Kardeşi ve O/Ceza**)'tir.



Sıdıka, aynı anda, yaşlı bir zengin ile genç bir aşığı (Mazlum) para ve cinsî ihtirasları doğrultusunda idare eder. Melihâ, sevgilisini en yakın arkadaşıyla, Melahât de Ahmet'i, yakışıklı bir delikanlıyla aldatırken tamamen ten zevkinin tatminini esas almışlardır. Zaten, ilk sevgililerini de aynı hislerle seçmişlerdir. Bu kadınların da evlenmek, aile kurmak, bir erkeğe bağlanmak gibi bir kaygıları yoktur. Karakter yapılarının en dikkat çekici yanı, pişkin olmalarıdır.

Yozlaşmış kadınlar içinde, **Bir Dost** hikâyesinin kadın kahramanları Mefkûre ile ismi verilmeyen diğer kadın, ikişer çocuk sahibi olmaları bakımından diğerlerinden ayrılırlar. Ancak, kocalarına arkadaşlık eden Tefvik Şaşmaz'la kocalarını aldatmakta bir beis görmezler. Bu kadınların kocalarını aldatma sebepleri üzerinde de durulmaz.

Bu iki gruptaki kadınların tamamı, **genç/orta yaşlı kadınlar** grubunda yer alırlar. Umûmiyetle, yaşlarının gereği uçarı, hayattan zevk almayı bilen, salonlarda, dans ve eğlencelerde, arkadaş toplantılarında vakit geçiren yozlaşmış kadınlardır.

Yozlaşmış genç kadınlar içinde düşünülebilecek bir başka kadın da **Şantaj** hikâyesinin kahramanı Turan'dır. O, aynı kompartmanda başbaşa yolculuk yaptıkları Fabrikatör Suad'dan beş yüz lira almak için şantaj yapar. Turan'ı böyle bir şantaj yapmaya sevkeden ihtiyacın ne olduğu bilinmez. Turan, zeki, pişkin, biraz da şirret bir kadındır. İnsanların zayıf noktalarını yakalayarak menfaât sağlamayı düşünürse de, ummadığı bir durumla karşılaşınca bu isteğini gerçekleştiremez.

Hikâyelerdeki kadın kahramanlardan Leman (**Karyola**), Melihâ (**5001 Numaralı Taksi**) ve Turan (**Kokular ve O**) **düşmüş/hayat kadınlarını** temsil ederler. Bu kadınların kötü yola düşmelerinin muhtelif sebepleri vardır. Turan, lüks bir hayat özlemiyle ve "*başka bir kadın olma*" isteğiyle bu hayatı seçerken, Melihâ, taksicilik yapan babasına müşteri ayarlamak maksadıyla kadınlığını kullanmaktadır. Leman'ın kötü yola düşmesinin sebepleri ise belli değildir. Öte yandan, Turan ile Leman yaşadığı hayattan hoşlanmamaktadır. Turan, temiz günlerini özlem ve pişmanlık hisleriyle hatırlarken, Leman, yaşadığı çirkin hayatı, fırsat buldukça unutabilmek için, yaşadığı lüks konağın



en üst katındaki çok sade döşenmiş, hiç bir erkeğin ayak basmadığı odasına sığınmaktadır. Melihâ'nın ise böyle bir kaygısı yoktur.

Aygen'in kadın kahramanları içinde **evine bağlı kadınlar** da mevcuttur. Bunlar; **Aşkla Şaka Olmaz**'ın kahramanı Mübeccel ile **Hesap Pusulası**'nın kahramanı Melahât'tir. Her ikisi de, kocasına sadık olan bu kadınlardan Melahât, kocasını kıskanmaktadır. Kocasının kendisini aldattığına dair bir mektup alınca çılgına döner. Bu durumu görmek için gittiği evde karşılaştığı Madam Rosa'nın nasihâtleri ile rahatlamış olarak döner. Mübeccel ise, henüz altı aylık evli oldukları kocasını denemek için bir aldatma şakası yapar. Ancak, kocasından gördüğü tepki onu şaşkına çevirir. Bu iki hikâyeden **Hesap Pusulası**'nda asıl kahraman Melahât olduğu için, anlatıcı, onun psikolojisi üzerinde yoğunlaşır. Ancak, **Aşkla Şaka Olmaz**'da, asıl kahraman Mübeccel olmadığı için, onun duyguları ve psikolojisi yeterince verilmez.

Hikâyelerin kadın kahramanlarından biri de **Yalnızlık** hikâyesinin **yaşlı/yalnız kadın** kahramanı Saadet'tir. Saadet, yaşlanmış, kocası ölmüş; çocukları kendi hayatlarını kurarak annelerinden ayrılmışlardır. Yalnız kalan Saadet, hatıraları ve hayâlleri ile mutlu olmaya çalışmaktadır. O, hayatı seven bir kadındır. Adım adım içine düştüğü yalnızlık, yaşlılığına rağmen, onu bedbin etmemiştir. Durumunun farkındadır. Sağlam bir muhakeme gücü vardır. Bu, ona, hayatı olduğu gibi kabul etme, mevcut şartlarda mutlu olma iradesi vermektedir. Yaşlılık ve yalnızlık, ölüm gibi, hayatın en kaçınılmaz gerçeklerindedir. İnsan çoğu zaman, gerçekleri kabullenmekte güçlük çeker. Her şeyin gençlik yıllarında olduğu gibi devam etmesini bekler. Halbuki çok şey değişmiştir. İnsanın muhayyilesi dahi zayıflamıştır. Pek çok insan bu durumu kabullenemediği için karamsarlığa düşmektedir. Halbuki, Saadet *"Aynı evde doğmak, yaşamak ve ölmek ne tatlıdır."* diyebilecek kadar iyimser, nikbindir.

Saadet'e göre, kadınların umûmiyetle bedbaht olmalarının sebebi, gençliklerinde, onlara, çok kolay bir saadet elde edebileceklerinin öğretilmiş olmasıdır. Oysa, bunu kazanabilmek için hayatla mücâdele etmeyi bilmek gerekir. Zahmet çekmeden mutlu olmayı beklemek hayâl kırıklığı yaratabilir.

Hikâyelerde, **genç kızlar** grubunda ele alınması gereken kadın kahramanlar **Orjinal Bir Fikir** hikâyesinin kahramanı Neclâ; **Kılıcımı Sürüyorum**'un,



isimsiz kahramanı, **B.i.N.Yarası**'nın Ayşe'si, **Mecnun Hoca**'nın Gönül'üdür. Hâkim anlatıcı tarafından "*uslu olduğu kadar ihtiyatkâr*" şeklinde tanıtilen Neclâ, aynı anda idare ettiği iki âşıkından da evlenme teklifi alınca, tereddüte düşer. Annesinden yardım istediğinde, o, mantıkî bir evlilik önerir. Ancak, Neclâ mantığının gerektirdiği "gömlekçi Ferhad"ı değil, aşkın ağır bastığı "sanatkâr Gavsî"yi tercih etmeye karar verirse de, bir türlü bunu âşıklarına söyleyemez. Ancak, sonunda Ferhad'a "evet" der. Neclâ'nın Ferhad'ı seçmesinin sebebi şu düşüncelerle ifade edilir:

"Her sözü kabul eden bir delikanlı muhayyel bir koca değil miydi? Bir kadın bundan başka bir arkadaşı tasavvur ve tahayyül edebilir miydi? Ferhad'la hiç münakaşaya lüzum yoktu. Her ne yaparsa, ne söylesse Ferhad'a iyi görünenecekti. (...)

Belki Gavsî daha çok hoşuma gidiyordu, fakat Ferhat bir melektir." (Orjinal Bir Fikir)

Aygen'in hikâyelerinde ele aldığı hikâye kahramanları, umûmiyetle yalınkat/düz karakterler olup tematik güç fonksiyonunu yerine getirirler. Klasik vaka hikâyesi tarzındaki eserlerin kahramanları, macerâları itibâriyle birer roman kahramanı hüviyetine daha yakındırlar. Bu hikâyelerde, karşı güç fonksiyonu çoğunlukla, ayrılık, hasret, imkânsızlık, ölüm, kader gibi kavramlara yüklenmiştir. Hayat ve mutluluk ise arzu edilen nesne (değerin temsili) fonksiyonundadır. Durum hikâyesi tarzındaki eserlerin kahramanları da, büyük çoğunlukla, yalınkat/düz karakterler olmakla birlikte, bazı hikâyelerde, yuvarlaklaşma temayülü gösteren şahıslar da mevcuttur.

Kimi Eğlendiriyor hikâyesinin asıl kahramanı Mükerrerem, bunlardan biridir. Ceberrut karısının baskısı altında yaşayan yaşlı bir emekli olan Mükerrerem, kendisi olamadığı bu hayattan, haftanın bir günü olsun kaçır ve çılgınca davranışlar yapar. Evde kaldığı günler, o, sıradan bir emeklidir. Tavşan yetiştirir, Hüseyin Rahmi'nin romanlarını okur. Sokağa çıktığı haftanın bir gününde, uzak bir semte gider; caddelerde koşar, şarkılar söyler, etrafına toplanan kalabalıkla söz düelloları yapar. Kimi zaman onları gülünç duruma



düşürür; bazen de kendisi gülünç duruma düşer. Ama, o, buna aldırmaz. Önemli olan, o bir günün tadını doyasıya çıkarıp, istediği gibi yaşamasıdır.

Yalnızlık hikâyesinin kahramanı Saadet, boyutlu karakter husûsiyetlerine yaklaşan bir diğer şahıstır. Mükerrerem gibi o da yaşlı bir kadındır. Kocasını kaybetmiş, çocukları, kendi hayatlarını kurarak çevresinden uzaklaşmışlardır. Kendi durumundaki insanlar, umûmiyetle, bu durumu bir türlü kabul edemez ve hayatı kendilerine zehir ederken, o, sıradan insanlardan farklı bir tavır sergileme becerisi gösterip, şartlarını olduğu gibi kabullenerek mutlu olmaktadır.

Klasik vaka hikâyesi tarzındaki hikâyelerin kahramanları, umûmiyetle, içli, hassas, ince ruhlı, onurlu, müsbet, içe dönük insanlardır. Vakanın şekillenmesinde, genellikle onların kişiliklerinin belirli bir rolü olur. Durum hikâyesi tarzındaki eserlerin kahramanları, dışa dönük, nikbin bir kişilik sergilerler. Vakanın şekillenmesinde, kişilik yapılarının etkisi daha belirgindir. Yazarın bunlara bakış açısı menfîdir. Ancak, o, bu durumu açıkça ifade etmek yerine, okuyucuya sezdirmeye çalışır.

V- HİKÂYELERDE ZAMAN:

Aygen'in hikâyelerinde, zamanın kullanılışıyla alâkalı olarak, formun dışında, herhangi bir özel durum söz konusu değildir. Ferdî ve sosyal zaman hikâyeciliğimizdeki yerleşik şekliyle ele alınmıştır. **Vaka zamanı, anlatma zamanı ve sosyal zaman** bilinen fonksiyonlarıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Hikâyelerde **vaka zamanları** vakanın cereyan etmesi için ihtiyaç duyulan süre fonksiyonuyla kullanılmaktadır. Vaka zamanının genişliğinde, genel hatlarıyla, hikâye tarzına göre, iki farklı şekilde hareket edildiğini görüyoruz. Maupassant tarzı hikâyelerde, vaka zamanları, umûmiyetle, hikâye neviinin sınırlarını aşan bir genişliktedir. **Zeyneb Onbaşı** "bir gün"; **Kötürüm**, "bir hafta" civarında; **E.B.Hatırâ** "bir kaç saat", **K.B.Zekâ** "bir saat" kadar, **B.T.K.Hikâye-**



si “on beş gün” civarında bir zaman dilimi içinde cereyan eden olayları ele almasına karşılık, diğer hikâyeler “yıl”la ifade edilen bir vaka zamanını şâmilidir. Durum hikâyesi tarzındaki eserlerde ise, vaka zamanları, Maupassant tarzı hikâyelerin aksine, genellikle, tarzın gerektirdiği gibi kısa tutulmuştur.

Hikâyelerde, vaka zamanlarının kullanılmasında umûmiyetle kronolojik bir seyir takip edilir. Olay örgüsünü meydana getiren vaka halkaları, art zamanlı olarak cereyan eden olaylardan müteşekkildir. Buna karşılık, vakanın sunulmasında, zaman zaman, geriye dönüşlerden faydalanıldığı görülmüştür.

Vaka zamanları bu şekilde düzenlenen hikâyelerin giriş bölümleri “hâl”de başlar ve olaylar, kronolojik bir seyir takib eder. Gelişme bölümünün başlarında, bir vesileyle mâziye dönülür. Bu geriye dönüşler, çoğu zaman yıllar öncesine gider ve ipucu fonksiyonu taşıyan vaka halkalarına münhasırdır. Kahramanların karakterlerinin veya vakanın meydana gelmesinde rol oynayan olay ya da durumların tahlil edilmesi maksadını taşıyan bu geriye dönüşlerden sonra yeniden vaka zamanına dönülür; bir daha, zamanda kırılma olmaz. Vaka zamanının bu tarz kullanılmasına tipik bir örnek oluşturan **S.Z.Ş.D.Yaslanır** hikâyesini ele alalım:

Vaka, hâl’de, Aydın Maarif Müdüriyeti’nde, genç muallime ile maarif müdürünün karşı karşıya gelmeleriyle başlar. Birinci mânâ birliğinde, maarif müdürünün tasviri yapılır. İkinci mânâ birliği ise, bu iki şahıs arasındaki konuşmalardan müteşekkildir. Genç muallimenin daha çok dinleyici olduğu bu diyalogda, maarif müdürü, ona, kendisini iki yıl önce ölen kızına benzettiği için, tayin edildiği uzak nahiyeye gitmek yerine Aydın’da kalmasını önerir. Kaybettiği kızının hatırasıyla hislenen müdürün “gözlerinin yaşarması” genç muallimeyi de kendi geçmişine yönlendirir. Bu geriye dönüş, çocukluk günlerinden başlamak üzere vaka zamanının başlarına; “Anadolu’nun uzak bir kasabasına” tayininin çıktığı günlere kadar gelir. İstanbul’dan yola çıkışı, Aydın’a gelişi özetlenerek anlatılır. Sonra yeniden hâl’e dönülür.

Müdürün evinde bir gece misafir kaldıktan sonra, ertesi gün, yola çıkan muallimenin bundan sonraki macerâsı tamamen kronolojik bir seyirle, seçilmiş vaka halkalarının dışındaki zaman kesitleri içinde yaşanan olaylar ise atlama ve özetleme teknikleri kullanılarak anlatılır. Vaka, hâlde sona erer.



Kılıcımı Sürüyorum hikâyesinde de, vaka zamanının benzer bir kullanımından söz etmek gerekir. Vaka, hâl'de başlar. Kahraman anlatıcının geçmişte yaşadığı, asıl vakaya benzer bir olayı hatırlaması üzerine mâziye, bu olay anlatıldıktan sonra, yeniden hâl'e dönülür ve bir daha zamanda kırılma olmaz.

Hikâyelerin bir kısmında ise, giriş ve sonuç bölümleri hâl'de yaşanan olaylara münhasırken, mâzide yaşanmış olan asıl vaka, geriye dönüş tekniği ile gelişme bölümünde anlatılır. Vaka zamanının bu şekilde kullanıldığı hikâyelere **B.K.B.Gibi** hikâyesi tipik bir örnek oluşturur.

Bu hikâyede, vaka, hâl'de, ağır ceza mahkemesi salonunda başlar. İffet, annesini öldürmekten sanık olarak mahkemeye çıkarılmak üzere, adliyeye getirilir. Hâkim'in, ona annesini öldürmekten sanık olduğunu söyleyip, olayı anlatmasını istemesi üzerine, İffet tarafından, mâziye dönülerek, çocukluğundan beri yaşadıkları, atlama ve özetleme teknikleri kullanılarak anlatılır. Sonuç bölümünde, yeniden hâl'e dönülür ve vaka hâl'de sona erer.

Çehov tarzı hikâyelerde ise, genellikle, vaka zamanının kullanımında, tarzın gerektirdiği gibi, asıl vaka öncesi veya sonrası zamanda yoğunlaştığı görülür. Bu zamanda yaşanan olaylar insan davranışlarından yola çıkılarak, psikolojisini sezdirecek tarzda anlatılır. Hâkim veya kahraman anlatıcının kullanılmış olması bu durum açısından herhangi bir farklılık meydana getirmez. **Lehimlenen Aşk**, asıl vaka öncesi zamanda yaşananlar üzerinde ağırlıklı olarak durulan bir hikâyedir.

Bu hikâyede, asıl vaka, metresi Lâmiâ'dan ayrılmaya karar veren Lâmi'nin, durumu ona anlatması ve Lâmiâ'nın aldığı tavır üzerine, fikrinden vazgeçmesidir. Bu vaka, metnin bütününde anlatılanlar içinde çok cüz'i bir yer tutar. Geriye kalanların çok büyük bir kısmı, asıl vaka öncesi zamanda yaşananların anlatılmasına teksif edilmiştir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Bu tarz hikâyelerin bir kısmında vaka zamanlarının kullanılmasında şöyle hareket edildiği görülür: Vaka zamanındaki bir olay veya durumun anlatılmasıyla başladıktan sonra geriye dönüşle vaka öncesi zamana gidildiği, vakaya temel teşkil edecek olay ya da durumların özetlenmesinden sonra yeniden vaka zamanına dönülerek bırakılan yerden devam edildiği görülür.



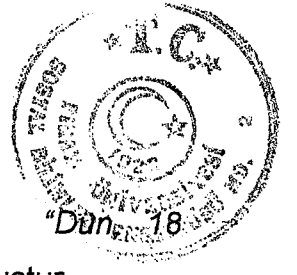
Aşkla Şaka Olmaz, zamanın bu şekilde kullanıldığı bir hikâyedir. Hâkim anlatıcının bakış açısından anlatılan bu hikâyede, vaka zamanında, Nusret, İzmir'den dönmüş ve evine girmek üzeredir. Bu noktada geriye dönüş yapan hâkim anlatıcı, Nusret'le Mübeccel'in altı ay önce evlendiklerini, bunun bir aşk evliliği olduğunu kısaca anlattıktan sonra, vaka zamanına döner ve bir daha zamanda kırılma olmaz.

Bazı hikâyelerde ise, vaka zamanı tamamen kronolojik bir seyir gösterir. Vaka başlar, zamanda hiç bir kırılma olmadan gelişir ve sona erer. Bunların içinde vaka zamanı en kısa olan **Doktor, Kadın Kalbi ve Lehimlenen Aşk, Bir Poker Partisi, Hesap Pusulası, Telâkkî Meselesi** hikâyelerinde, yarım saatle bir gün arasında değişen bir vaka zamanına münhasır olan olaylar, tamamen bu şekilde anlatılır.

Yalnızlık hikâyesinde klasik mânâda herhangi bir vaka olmadığı için, vaka zamanı da söz konusu değildir. Saadet, arkadaşına yazdığı mektupla, genel olarak içinde yaşadığı durumu anlatmaktadır. **Bir Dost** hikâyesinde de, aynı şekilde Tefik Şaşmaz'la arkadaşı arasında geçen konuşmalarda, onun yaşadığı durum anlatılır.

Hikâyelerde **anlatma zamanının** kullanılışı iki farklı şekildedir. Birinci olarak, hikâyelerin büyük bir kısmında kullanılan, anlatma zamanı, vaka zamanından sonraki bir süreci kapsayan hikâyeler üzerinde duralım. Bu hikâyelerde vaka sona ermiş, anlatıcı daha sonraki bir süreçte bu vakayı nakletmiştir. Bunlardan **Gönül Harareti Hiç Sönmez** hikâyesini ele alalım:

"20 Haziran"da kahraman anlatıcıyla sevgilisi tanışmışlar, "21 Haziran" da, kahraman anlatıcı sevgilisine ilk aşk mektubunu yazmıştır. Bir hafta süreyle, her gün yeni bir mektup yazan kahraman anlatıcı, usanmış; "sekizinci mektubu" yazmakta güçlük çekmiştir. Oysa, dün, Leman daha önce yazdığı yedi mektubu, muhafaza etmesi için kendisine getirmiştir. Aklına parlak bir fikir gelen anlatıcı, bundan sonra, her gün bu mektuplardan birini, yeniden sevgilisine göndermeye başlamıştır. Bu durum "18 Temmuz"a kadar devam etmiştir. 18 Temmuz'da Leman, sevgilisine, "mektuplarının eski hararetini taşımadığı" için sitem etmiştir. Bu olayların anlatma zamanı ise 19



Temmuz'dadır. Zirâ, kahraman anlatıcı, çok net bir şekilde, "Temmuz'da..." ifadesini kullanarak anlatma zamanını ortaya koymuştur.

E.B.Hatirâ hikâyesinde, anlatma zamanı, bu kısa hikâyenin herhangi bir insan tarafından kesintisiz anlatılacağı kadarlık bir süreçtir. Kahraman anlatıcının bakış açısıyla anlatılan bu hikâyede, anlatıcı, asıl kahraman değil "nakilci" fonksiyonunu yerine getirir. Anlatıcı durumunda olan Muhsin bir arkadaşıyla konuşmaktadır; vakayı da bu esnada anlatır.

Kötürüm hikâyesinde de, yüzü dinleyicilere (okuyuculara) dönük olan anlatıcı "...başımдан geçen... garip vakayı size anlatmak isterim..." diyerek söze başlar ve daha önceden yaşamış olduğu vakayı kesintisiz olarak anlatır.

B.T.Mevzûu'nda "Yemekten sonra konuşuyorlardı." cümlesi ile anlatma zamanına işaret edilir. Asıl vaka, yine bu konuşmalar esnasında hâkim anlatıcının dışındaki ikinci bir anlatıcı (müşahit) tarafından nakledilir.

Leylâklar hikâyesinde de anlatma zamanı hâl olup, kahraman anlatıcı tarafından kullanılmaktadır.

K.B.Zekâ hikâyesinde de anlatma zamanı vaka zamanından sonradır ve kısa bir süredir. Tıpkı, **Kötürüm**'de olduğu gibi, daha önce yaşanmış olan asıl vaka, kahramanı tarafından, bir mecliste anlatılır.

Diğer hikâyelerde, bu durum, aynı netlikle ortaya konmasa bile, kullanılan ifadelerden, fiil zaman/kiplerinden anlatma zamanının, vaka zamanından sonraki bir vetire olduğu anlaşılmaktadır.

Anlatma zamanının bu şekilde kullanıldığı hikâyelerde, vakanın sunuluşunda anlatıcının anlatma zamanındaki bakış açısının esas olduğu görülür. Husûsiyetle, geniş bir vaka zamanı dilimini ihtivâ eden hikâyelerin olay örgüsünün anlatılmasında, vaka halkalarının seçimi, tamamen anlatıcının anlatma zamanındaki tercihiyle alâkalıdır.

Bir kısım hikâyelerde ise, anlatma zamanı ile vaka zamanının örtüşüğü görülmektedir. Bu hikâyelerin büyük bir kısmında, anlatıcı, büyük ölçüde, sözü kahramanlarına devretmiş, kendisi, nakilci bir vakanüvis tavrı takınmıştır. **Lehimlenen Aşk, Doktor, Kadın Kalbi**, anlatma zamanının bu şekilde kullanıldığı hikâyelerden bir kaçıdır. **Kadın** hikâyesinde de benzeri bir durum söz konusu olmakla birlikte, vakanın iki ayrı zaman diliminde cereyan ettiği



görülür. Bu iki ayrı zaman dilimi arasında on beş günlük, tamamen atlanmış olan bir boşluk bulunmaktadır.

Hikâyelerde kozmik zaman unsurları belirgin bir fonksiyon icra etmez. Kozmik zamana işaret eden, “*akşam, ertesi sabah, yaz, kış, vd.*” ifadeler vakanın cereyan ettiği zamanı göstermenin dışında herhangi bir özel anlam taşımaz.

Yazarın hikâyelerinde **sosyal zaman** unsurunun önemli bir fonksiyonu yoktur. **Vakit** gazetesindeki hikâyelerinde sosyal zamana hiç temas edilmemiş, bunun yerine ferdî zaman üzerinde yoğunlaşmıştır. Hikâyelerin sosyal muhtevâlî olmaması, ferdî psikoloji ve davranışın ön planda tutulması, bu sonucu doğurmuştur. **Kılıcımı Sürüyorum**'daki hikâyelerin bir kısmında sosyal zamanın, Millî Mücâdele yılları ile II. Meşrûtiyet (1908) vakası çerçevesinde odaklandığı görülür.

Tıkayan Lokmalar'da, II.Meşrûtiyet vakasına; “hürriyet-adâlet-müsâvât” sloganları ile iktidara gelen Jön Türklerin nasıl vurguncu bir düzen kurup, halk sefalet içinde yüzerken, sözde “hürriyet kahramanları”nın lüks ve sefahât içinde yaşadıkları tarihî gerçeğine işaret edilir.

Millî Mücâdele, **S.Z.Ş.D.Yaslanır**, **Zeynep Onbaşı**, **B.İ.N.Yarası**, **K.G.Y. B.B.T.Var** hikâyelerinde, fiktif zaman ve tarihî zamanla özdeşleştirilerek ele alınır. Savaş ve işgâl, Türk insanının bu işgâle karşı direnişi ve fedâkârlıkları fiktif yapının bir parçası olarak anlatılır.

VI- HİKÂYELERDE MEKÂN

Aygen'in hikâyelerinde, mekân unsurundan, formun gerektirdiği gibi faydalanılmaya çalışıldığını görmekle birlikte, zaman zaman aksamaların olduğunu belirtmeliyiz. Özellikle, klasik vaka hikâyesi tarzında, mekânın hikâyenin önemli bir unsuru olarak, etkin bir role sahip olduğu düşünülürse, yazarın bu hususu, gözardı ettiğini söylemek mümkündür. Zirâ, bu tarzda, mekân, hâdis-



lerin cereyan ettiği sahne olmanın yanında, insana ait bir takım husûsiyetleri yansıtmak göreviyle de kullanılmıştır. Bu sebeple, klasik vaka hikâyesinde, mekân tasvirleri, türün vazgeçilmez bir unsuru olarak değerlendirilmiştir.

Yazarın, bu tarzda kaleme aldığı eserlerde, bu yönde, belirli bir gayret içinde olduğunu görürüz. Ancak, Aygen'in eser verdiği dönemde, Türk hikâyeciliğinin bu hususta geldiği seviye göz önüne alınırsa, bu gayretin yeterli olmadığını söyleyebiliriz. Durum hikâyesi tarzında verdiği eserlerde ise, mekânın fonksiyonu en alt seviyeye indirilmiştir. Vakanın cereyan etmesi için ihtiyaç duyulan zemin olmanın dışında hiç bir husûsiyeti dikkate alınmamıştır. Bu hikâyelerde, yazar, mekân tasvirlerinden husûsiyetle kaçmıştır. Mekânla ilgili bazı husûsiyetler de, tasvir cümlelerinden ziyâde, gösterme cümleleri ile sezdirilmeye çalışılmıştır.

Yazarın hikâyelerinde **geniş mekân** olarak umûmiyetle İstanbul, bir kaç hikâyede de, Anadolu'nun muhtelif bölgeleri kullanılır. **Kılıcımı Sürüyorum**'daki hikâyelerle **Horoz Ömer**'de İstanbul; daha ziyâde kenar mahalleleri ve eski semtleriyle yansıtılır. **Vakit** gazetesindeki hikâyelerde de, umûmiyetle, İstanbul ve çevresi seçilmiş olmakla birlikte, pek çok hikâyede ismi dahi zikredilmeyen bu mekânlar içinde, Şişli, (**G.Bir İntikam**), Yenikapı (**Küçük Bir Yanlışlık**), Gülhâne (**Bir Akşamdı**), Taksim, Büyükdere (**5001N.T.**) gibi kibar mahfillerin ağırlıkta olduğu semtlerin tercih edildiği dikkati çeker.

Hikâyelerde geniş mekânların büyük ölçüde, vakanın cereyan ettiği sahne olmanın dışında, hiç bir özel fonksiyonu yoktur. Bunlardan bir kısmı sadece isim olarak verilirken, bir kaç tanesi de peyzaj husûsiyetleriyle tanıtılır. Bir kaç hikâyede, mekânla insan psikolojisi arasında paralellikler kurulmaya çalışılır. Ancak, burada şunu hemen ifade edelim ki, insan psikolojisini pek tanımayan yazar, tasvirlerde de bu paralelliği yeterince kuramaz. **Bir Akşamdı** hikâyesinde, sevgilisini bekleyen kahraman anlatıcı tarafından, Gülhâne dolaylarından görülen bu peyzaj, şu şekilde anlatılır:

"Gülhâne Park'ında Fatoş'u bekliyordum. Bu sonbahar akşamı yaldızlı gök arasında ağaçlar sanki demirden yapılmış hissini veriyordu. Derin sessizliği bir kuş civıltısı bile bozmuyordu." (Bir Akşamdı)



Bir Bağ Bozumunda hikâyesinde de, aynı fonksiyonda bir peyzaj çizilir. Hâkim anlatıcı tarafından yapılan bu tasvirde, kahramanın psikolojisi ile benzerlik kurulmaya çalışılır:

“Uyandığı zaman güneş çoktan doğmuştu. Necdet, pencere önünde, zümrüt kırların temiz havasını ciğerlerine doldururken, güzel yaz günlerinden bir kısmını bu kasvetli evde geçireceğine üzülüyordu.” (B.B.Bozumunda)

Hikâyelerin bir kısmında vakanın cereyan ettiği geniş mekân olan Anadolu'nun muhtelif bölgelerinin köy ve kasabalarına ait mekân tasvirlerinin daha realist bir bakış açısıyla yapıldığı görülür. Bu tasvirlerde de, mimesis anlayışı esas alınmakla birlikte, ayrıntıya girilmeden, çok genel hatları ifade eden kalın çizgiler kullanılır. Aşağıda bunlara örnekler veriyoruz:

“Çok yüksek bir tepenin yamacına yaslanmış, iri boylu çamların gölgelediği beş on kulübelik bir köy var.” (K.S., S.Z.Ş.D.Y., s.79)

“Toprak damlı kerpiç evlerin ortasında, vaktile harman yeri olan bir meydan varmış. Sonradan bu meydanın ortasına tek katlı taştan bir iptidaî mektebi yapılmış...” (K.S. S.Z.Ş.D.Y., s.95)

“Anadolu'nun karlı dağları arasında...” (Kötürüm)

Maupassant tarzında kaleme alınmış olan bazı hikâyelerdeki peyzaj tasvirlerinde, nisbî bir canlılık, mekân-insan münâsebeti göze çarpar. **Kılıcı Sürüyorum** hikâyesinde, coşkulu bir ruh hâline sahip olan kahraman anlatıcı tarafından, mekân atmosferi şu şekilde yansıtılır:

“Civardaki bahçelerden birinde bir koyun meliyor, yoldan geçen bir otomobilin kornası ötüyordu. Yapraklar arasından süzülen akşam güneşi beyaz duvarda kızıl renkli nakışlar işliyordu.” (K.S.,K.Sü., s. 44)

Vaka zamanından sonraki bir süreç olan anlatma zamanında peyzajı çizilen bu mekân atmosferi içinde, romantik bir aşk hâtırâsı tahkiye edilecektir.



Bir Cesaret İmtihânı hikâyesinde, yine hâkim anlatıcı tarafından yapılan şu peyzaj tasviri, vakanın gelişimini sezdirecek özelliktedir:

“Korkunç bir geceydi; yağmur, olukları taşıran, patlatan bir şekilde boşanıyor, seller -birden bire su basmış kuru bir dere gibi rast geldiği kaldırım taşını sürüklüyordu.

Kapkara gök, şarapnel taarruzuna uğramış bir kumaş parçası gibi, dört bir taraftan çakan şimşekle sık sık parçalanıyordu.”
(B.C.İmtihânı)

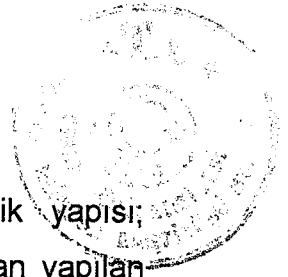
Bu peyzaj, o gece yaşanacak olan korkunç vakayı haber verir gibidir. Zirâ, bu atmosferde, bir araya gelen beş arkadaş, birbirlerine *“korkunç tabiattan mülhem”* korkulu hikâyeler anlatmaktadır. Bu sohbet esnasında girilen bir bahis sonucu, *“korku nedir bilmeyen”* Memduh, mezarlığa gider ve korkudan ölür.

Hikâyelerde bahçe, ev gibi dış mekân unsurlarının dekoratif tasvirlerinde de aynı kalın çizgilerin kullanıldığı görülür özelliklerin oldukça kalın çizgilerle verildiği görülür. **Kılıcımı Sürüyorum**'da kahraman anlatıcı tarafından, geriye dönüşle hatırlanan eski bir Anadolu kasabasındaki evlerinin görünüşü şu şekilde tasvir edilir:

“Biraz ilerimizde, iki katlı kiremitli bir ev vardı... Sıra sıra söğütlerin arasından akan yarı kuru bir derenin kenarında, nasılsa yıkılmamış toprak damlı bir evde otururduk.” (K.S.,K.SÜ., s.5)

Görüldüğü gibi, bu geniş/dış mekân tasvirleri umûmiyetle, vakanın cereyan etmesi için gerekli olan zemin vazifesi yapmakta ve çok genel ifadeler taşımaktadır.

Hikâyelerde seçilen bu geniş mekânlar vaka ve insan münâsebetleri açısından gerçekçidir. Kocalarını aldatan kadınlar, metres hayatı, park ve sinemalarda buluşma o günün şartlarında, ancak, İstanbul gibi büyük şehirlerde karşılaşılması mümkün olan hayatın parçalarıdır. Bakış açısı itibâriyle ise, anlatıcının bakış açısına göre bir şekillenme söz konusudur. Kahraman



anlatıcının bakış açısıyla yapılan tasvirlerde, kahramanın kişilik yapısı; romantik veya realist oluşu belirleyici olur. Hâkim anlatıcı tarafından yapılan tasvirlerde, bu durumun vakanın niteliğine farklılık gösterdiği dikkati çeker.

Vakanın trajik bir hâl aldığı, kahramanların hüznüldüğü kimi durumlarda, *“bardaktan boşanırcasına yağan yağmur, gök gürlemesi, şimşek çakması”* sık kullanılan motifler olarak dikkati çekerler. Korku ve tedirginlik anlarında, yukarıda da örneklendirdiğimiz gibi bir atmosfer yaratılmaya çalışılır. Bazen de, *“kararan gökyüzü, yükselen veya batmak üzere olan ay”* motifleri bu tedirginliği sezdirir.

Mecnûn Hoca'da, kahraman anlatıcı, “deli” olarak bilinen Mecnûn Hoca ile karşılaştığı geceyi bu motiflerle ifade eder:

“Akşam oldu.

Kararan semada ufka inen sarı yüzlü ay var...”(K.S., M.H.,s. 91)

S.Z.Ş.D.Yaslanır'da, Aydın'dan, tayin olduğu nahiyeye giden “muallime” Aydın'da işittiği eşkiya korkusuyla yolculuk yaparken dış dünyayı da iç dünyası gibi algılar:

“Şimdi gök bulanıyor... Mor dağlar kararıyor... Yol esmerleşiyor.

Toza bulanmış iki çevik at durmadan koşturuyor. Etrafımızdaki sarı, yeşil, lacivert tarlalar şimdi hep bir renk oldu...”
(K.S.,S.Z.Ş.D.Y., s.75)

Vaka-mekân-insan ilişkilerini gösteren tasvirlerden biri de, hâkim anlatıcı tarafından, askerden dönen Ömer'i getiren gemi ile, Ömer'in evlerinin bulunduğu sokağı anlatırken yapılır:

“Bir kaç sene evvel böyle karanlık bir gecede, yüzlerce genç, dinç vatan evladını Gelibolu'ya götürürken çırpınan pervaneye sanki bir yeis, bir bitkinlik gelmiş. Koca teknede, genç dinç götürdüğü yüzlerce insanı hurda bir et ve kemik külçesi halinde döndürmenin melâli var.”(K.S.,Talkın, s. 57)



Bu cümlelerde de açıkça ifade edildiği gibi, gemi ile içindeki insanlar adetâ aynı hisleri taşırlar. Öte yandan, aşağıda yapacağımız alıntı ile birlikte bu satırlar, vakanın geleceğini; Ömer'in annesini bulamamakla içine düşeceği karamsar ruh hâlini sezdirir:

"Ömer, sokağını, mahallesini, evini, anasını bırakıp gittiği yerde ucu bucağı görülmeyen bir harabe ile karşılaşıyordu... Yangın bütün o omuz omuza, baş başa vermiş evleri, payandalı konakları silip süpürmüş, burasını taş ve toprak yığınınına çevirmişti."
(K.S., Talkın, s.61)

Hikâyelerde **iç mekân** unsuruna bir kaç hikâyenin dışında hemen hemen hiç yer verilmediği görülür. Bu sebeple, hikâyelerde iç mekânlar fazla bir ehemmiyete haiz değildir. İç mekânlar ev, kahvehâne, sinema ve dans salonları olarak seçilmiştir. Bunların kullanılmasında da, geniş mekânlarda olduğu gibi, vakanın cereyan etmesi için ihtiyaç duyulan zemin olmanın dışında hemen hemen hiç bir fonksiyonu dikkate alınmaz. Bir kaç hikâyedeki, çok küçük bazı tasvir parçalarında, mekânla insan arasında münâsebet kurulmaya çalışılır. **B.K.B.Gibi** hikâyesinde kahraman anlatıcının bakış açısıyla yapılan şu iç mekân tasviri, o mekânda yer alan insanların karakterlerini vermenin yanında, mekânla birlikte insana dikkatini çevirmiş anlatıcının bakış açısını yansıtır:

"Tavandan sarkan avizeden göz kamaştırıcı bir ziya taşıyordu. Orta yerde, büyük, yuvarlak bir masa, etrafında hiç tanımadığım şık erkekler, çok boyalı kadınlar vardı." (K.S., B.K.B.G., s. 31)

Bir çok hikâyede, bu tür iç mekân tasvirleri bir kaç cümle ile geçiştirilir:

"Kalın perdelerle örtülü karanlık bir salon." (H.Pusulası)

"Karanlık bir oda. Alçak ve büyük bir yatak." (Kadın)

"...tahta bir karyola." (Karyola)

"Güzel bir bekar apartmanında yatak odası!" (K.Kalbi)

"Her tarafta ilaç şişeleri atılmış; yatak alt üst; başı sarılı. Tam can çekişen bir hasta odası." (K. Kalbi)



Bu iç mekân tasvirlerinde, muayyen bir ölçüde, mekân atmosferi ile kahramanların ruh hâlleri arasında benzerlik kurulmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte, yazarın bu hususta özel bir gayret sarfetmediğini, çoğu zaman bu durumdan kaçmak için tasvir dahi yapmadığını bir kere daha tekrar edelim. Özellikle, mekânla insan arasındaki münâsebetin, vakanın gelişiminde önemli bir rol oynadığı **Karyola** ile **Yalnızlık** hikâyelerinde hemen hemen hiç bir tasvir cümlesine yer verilmemesi, tasvirî özelliklerin konuşmalar vasıtasıyla sunulması oldukça dikkat çekicidir. **Yalnızlık** hikâyesinden aldığımız şu parça, yazarın bu konudaki gayretini; mekânı değil, mekânın insan psikolojisinde uyandırdığı tedâîeri anlatma isteğini ortaya koymaktadır:

“Çatı arasında büyük bir oda vardır. Buraya “Eski Şeyler” odası deriz. Artık işe yaramayan her şey oraya atılır. Ekseriya oraya çıkar, etrafıma bakarım. Ve artık hiç düşünmediğim bir çok şey bulurum ki, bana binlerce hâdiseyi hatırlatmağa vesile olurlar.

Bunlar, çocukluğumdan beri tanıdığımız bir takım hatıralara ve hâdiselere, hüznülere, kederlere, bazı tarihlere merbut bulunan, hulâsâ hayatımıza karışan, kendilerinin de bir mevcûdiyeti olan, tatlı veya feci saatlerimize şehâdet eden, artık onlardan başka arkadaşımız kalmıyan, diğerleri gibi ölmeyecek olan küçük, sevimli şeyler değildir. Benim, çatıda, eski eşyalar arasında bulduklarım ehemmiyetsiz, kırk sene aramızda sürüklendikleri halde nazarı dikkati celbetmeyen, fakat birden bire görüldünce ehemmiyet kesbeden, geçmişleri hatırlatan bir şahsiyettir.” (Yalnızlık)

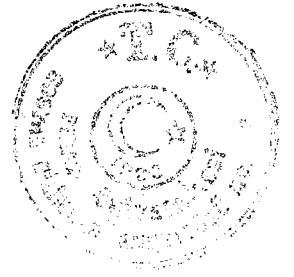
Görüldüğü gibi, bu satırlarda, kahraman anlatıcı, gördüğü bir çok eşyanın hiç birisinin keyfiyeti hakkında bilgi vermez. Bu eşyaların neler olduğundan hiç bahsetmez. Ama, o eşyanın kendisinde uyandırdığı çağrışımları uzun uzun anlatır. Böylece, mekânın kendisi değil, o mekânı oluşturan unsurların yarattığı insan psikolojisi ortaya konur.

Mekânla alâkalı, sonuç olarak şunları söyleyebiliriz. Maupassant tarzı hikâye tekniğinde, mekân tasvirleri bu hikâyelerden çok daha fazla bir fonksiyonelliğe sahiptir. Aygen, daha önce, romanlarında da gördüğümüz gibi mekân tasvirlerini pek başarılı bir şekilde kullanamaz. Tasvirin klasik vaka



hikâyesindeki ehemmiyetini yeterince kavrayamamış görüntüsü verir. Mekân-insan-vaka münâsebeti kurmaya çalıştığı bölümlerde de, insan psikolojisini yeterince tanımadığı için, insanların mekânı hangi psikoloji ile gördüklerini anlayamaz. Yukarda ifade ettiğimiz şablonlaşmış dekor veya peyzaj unsurları, hemen hemen bütün hikâye ve romanlarında karşımıza çıkar. Bu yönüyle kendinden önce eser vermiş olan hikâyecilerin başarısını gösteremez.





ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REŞAT ENİS AYGEN'İN ROMANLARI

I-KANUN NAMINA :

A-Romanın Tanıtımı :

Kânun Nâmına, Reşat Enis'in ilk romanıdır. Eser, ilk olarak, **Politika** gazetesinde, **Anasının Kızı** adıyla tefrika edilmiş, (1931-1932) daha sonra, Sühûlet Kütüphanesi tarafından, 1932'de neşredilmiştir.⁽¹⁾

Günümüze kadar başka baskısı yapılmadığı gibi, eser hakkında, başlıbaşına herhangi bir çalışma da yapılmamıştır.

B-Romanın Muhtevâsı :

Kânun Nâmına'da, ailesi tarafından ihmâl edilen genç bir kızın, dört buçuk yıllık bir zaman dilimi içinde yaşadığı olaylar ve kurduğu münâsebetler dolayısıyla kazandığı yeni kişilik konu alınmıştır. Yazar, bu konuyu, ihtiras, aşk ve kıskançlık temaları çerçevesinde, ferdî bir problem olarak ele alır. Diğer yandan, bu ferdî problem, çok sayıda insana yaşatılarak konuya, toplumsal bir

(1) Reşat Enis, **Kânun Nâmına**, Semih Lütfü : Sühûlet Kütüphanesi , Tecelli Matbaası , İst.1932 , 168 s.

(Çalışmamızdaki sayfa numaraları bu baskıya göredir . **Anasının Kızı** adıyla 23 Nisan 1931'de başlayan tefrikanın bütünü, **Politika** gazetesinin Mayıs 1931'den sonraki ve 1932 yılı nüshaları Millî Kütüphanede bulunamadığı için görme imkânımız olmamıştır)



hüviyet kazandırılmak istenmiştir.

Eserde asıl tema; vakaya dramatik hamleyi veren güç, "**ihtiras**" tır. Sözlük anlamı ; "*aşırı güçlü istek*" ⁽¹⁾, "*şiddetli arzu, aşırı heves*"⁽²⁾ olan ve muhtelif obje ya da kavramlara karşı duyulan ihtiras, eserde ağırlıklı olarak, cinsî yönden ele alınmıştır. Ayrıca, muayyen ölçülerde, para ve lüks yaşama hırsına da yer verilmiştir. Bunlarla birlikte, aşk ve kıskançlık da , eserde ikinci dereceden temalar olarak ele alınır. Tahir Alangu, eser hakkında, "*İstanbul serserilerinin yaşayışlarını anlatan bol sahnelerle yüklü*" ⁽³⁾ ifadesini kullanır ki, bu bir dalgınlık sonucu, **Gece Konuştu** romanıyla karıştırmadan kaynaklanan bir yanılğı olmalıdır.

İhtiras, aşk ve kıskançlık, roman tarihimiz kadar eski temalardır. Tanpınar'ın muhtelif yönlerden "*bizde ilk roman*" ⁽⁴⁾ dediği **İntibah**, "*ihtirasları konuşurmakta aynı bilgisizlik*"⁽⁵⁾e rağmen, bu üçlü tema çerçevesinde değerlendirilebilecek bir eserdir. H.C.Yalçın'ın, ("*üslûp ve tertip*" tarzı bakımlarından *Ahmet Mithat'ı o kadar taklit ettiği*)⁽⁶⁾ biçiminde tavsif edilen **Nâdide** romanında, "*arzu ve ihtirasları uğruna bir sürü kişiyi ölüme sürükleyen*"⁽⁷⁾ aynı adlı kahraman Nâdide de, tıpkı Mehpeyker gibi, Nebile'nin bir proto-tipidir. Bu örneklerin içinde en çarpıcı olanı ise; **Kânun Nâmına** ile **Aşk-ı Memnû** arasındaki benzerliktir.

Aşk, ihtiras ve kıskançlığın bir arada oldukça başarılı bir şekilde ele alındığı **Aşk-ı Memnû**, büyük bir ihtimâlle, Aygen'e kaynaklık eden eser olmuştur . Ancak, aynı başarının sağlandığını söylemek mümkün değildir.

Kânun Nâmına'da ana tema olan "cinsî ihtiras", önünde hiç bir kuvvetin

(1) *Türkçe Sözlük* , TDK Yay. , 1.Cilt , Ank. 1988, s.675.

(2) Ferid Devellioğlu , *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat* , Aydın Kitabevi Yay. , Ank.1982, s.503.

(3) T. Alangu , *a.g.e.* , s. 290.

(4) A.H.Tanpınar , *E. Ü. M.* , s.56.

(5) A.H.Tanpınar , *XIX . Asır Türk Edebiyatı Tarihi* , Çağlayan Basımevi , 5.Bsk. , İst.1982 , s.401.

(6) Suat Hızarcı , *Hüseyin Cahit Yalçın* , Varlık Yayınları , İst.1957 , s.7.

(7) Ömer Faruk Huyugüzel , *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı* , Hikâye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma,

K.T.B.Y. , Ank.1982 , s.114 .



duramayacağı, sadakât, ailevî bağılıklar gibi, bütün ahlakî ve insani değerleri yok eden; insanı, en yakınlarını dahi öldürtecek kadar vahşileştiren bir his olarak ele alınır. Eserde, zaman zaman, yazarın sözünü emanet ettiği şahıs hâline gelen kahraman anlatıcı Mebrûre tarafından, ihtiras şu şekilde anlatılır:

"İhtiras, muhakkak ki, en kuvvetli iradenin bile önünde eriyiverdiği bir kuvvettir." (s.126)

Eserdeki varlıklarını cinsî ihtiraslarına borçlu olan bütün kahramanlar gibi, karşı güç durumundaki Nebîle de, ihtiraslarını tatmin ederken hiç bir değer tanımaz. Kendisi gibi muhteris olmasının yanında cüretkâr ve canî ruhlu bir insan olan Sadrettin'le işbirliği yaparak, onun, kocasını öldürmesine göz yumar. Başlangıçta annesinin hareketlerini tasvib etmediği için ona karşı çıkan, ancak, zaman içinde, annesi gibi muhteris bir kişilik kazanan Mebrûre de Sadrettin'e duyduğu arzu uğruna, babasını onun öldürdüğünü kimseye söylemez:

"Bir zaman, babamı zehirleyen alçaklardan intikam almağı kurdum. Bir tek söz, her ikisini de idam sehpasına çıkarmağa kâfi gelebilirdi... Birdenbire, sırtında beyaz idam gömleği ile doktor Sadri'yi düşündüm... Bu müthiş manzaranın sanki önündeymişim gibi, gayri ihtiyarî sımsıkı gözlerimi yumdum... Her tarafımdan soğuk bir ter boşandı... Ah bu yeşil gözlü katili sevmemiş olsaydım!..." (s.77-78)

Aynı Mebrûre, romanın sonunda, annesinin de Sadrettin tarafından öldürülmesine yardımcı olacaktır.

Eserde, Nebîle-Sadrettin-Mebrûre ilişkilerinden başka ihtiras münâsebetleri de mevcuttur. Bunlar; Nebîle ile Mebrûre'nin çok sayıdaki geçici ilişkilerinin yanında, Meliha-Nüzhet, Meliha-Süreyya, Mazlum-İclâl, Şekûre-Ekmel-Câvide ve Şefika-Sadi Bey münâsebetleri olmak üzeredir. Bu münâsebetlerin hepsinde, belirleyici güç cinsî ihtiras olmakla birlikte, bir kısmında para ve lüks yaşama hırsının da, rolü vardır. Mazlum Bey-İclâl, Sadi Bey-Şefika ilişkilerinde, erkeklerin cinsî ihtirasları ile kadınların lüks yaşama



arzuları aynı ekseninde buluşmalarına vesile olur. Para ve lüks yaşama hırsları da, tıpkı cinsî ihtiras gibi hiç bir ahlakî değer tanımaz ve kadın kahramanları en sefih davranışlara sevkeder.

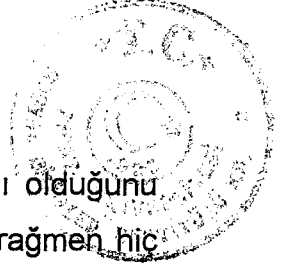
Cinsî ihtiras, eserde, bir yandan ferdiyetçi bir yaklaşımla ele alınırken, diğer yandan da, örnekler çoğaltılarak "doğalcı" bir anlayış sergilenir. Asıl vaka ile doğrudan ilişkisi olmayan çok sayıdaki münâsebeteye yer verilmesi, yukarıda işaret ettiğimiz doğalcı anlayışın, seçme yapmak yerine, örnekleri çoğaltarak gerçekçilik vasfı kazandırma gayretinin sonucudur. Ancak, örneklerin çoğaltılması, ihtirasın toplumsal bir problem hâline gelmesini sağlamaz. Gerçi, temel vaka, bir ailenin fertleri arasındaki ilişkilerden doğar; vakanın başında mutlu gibi görünen bir ailenin yıkılışı anlatılırsa da, vakanın ele alınış tarzı ve işlenişi, cinsî ihtirasın sosyal bir problem olmaktan ziyâde, ferdî planda düşünüldüğünü gösterir:

"Annem toy mülkiyeliyi kafes arkasından bile o iri, siyah gözlerinin sihirleyici bakışlarıyla tıslımlamış, kendine bendetmiş... Ve, nihayet bir gün kuş kafesten uçuvermiş... Kanların en hararetle deveran ettiği bir çağda, birbirini seven, hem de birbirini çıldırması seven iki gencin birleşmesi, ateşle barutun teması gibi birşey...

Bir gün bu hoppa kızı genç mülkiyeliye nikahlamak zarûreti hasıl olmuş. Ben, babamın ilk kaymakamlık ettiği Anadolunun ücra bir kasabacığında doğduğum zaman annemle babamın arasındaki o ilk ateş, o ilk muhabbet kalmamış bulunuyormuş..."(s.14-15)

Bir ailenin kuruluşunu anlatan bu satırlar, görüldüğü gibi ailenin kendisini değil, ailenin kuruluşunda rol oynayan ferdî davranışı irdelemeye yöneliktir. Ayrıca, vaka gelişiminin mühim bir kısmının, bu ilk ailenin yıkılışından sonraki olaylara münhasır olması, yukarıda belirttiğimiz, hepsi cinsî ihtirasa dayalı beraberliklere geniş yer ayrılması, bizi, romandaki mesajı da bu yönde aramaya sevketmektedir.

Eserde, ailenin, temel problem olarak alınmadığını gösteren bir başka husus da, aile fertleri arasındaki ilişkilerin cinsî ihtiras bağlamı dışında fazlaca irdelenmemiş olmasıdır. Seyfi Bey-Nebîle ilişkilerini ele aldığımızda,



başlamasının, devam etmesinin ve sonucunun cinsî ihtirasa bağlı olduğunu görürüz. Seyfi Bey'in, Nebîle'nin kendisini aldattığını bilmesine rağmen hiç bir tepki göstermemesini, saf bir sevgi ile izah etmek mümkün değildir ; olsa olsa müfrit bir arzuya; cinsî ihtirasa bağlıdır. Bu durum, kahraman anlatıcı Mebrûre tarafından şu şekilde anlatılır:

"Artık ona acımıyordum... Saffığın, bönlüğün bu derecesine gülüyordum.. Babam belki de her şeyi biliyor, karısını darıltmaktan korkuyordu.. Düşkünlüğün, hakirliğin bu derecesi karşısında da derin bir istikrahla tiksiniyordum." (s.37)

Nebîle'nin, Seyfi Bey'i, cinsî ihtirasını tatmin etmek uğruna seçtiğini, bununla birlikte, on beş yıla yakın beraberlikleri esnasında, her fırsatta aldattığını, yine, Mebrûre'den öğreniyoruz:

"O, ihtiraslı bir kadındı. Her gördüğü her beğendiği erkek karşısında hayvanca bir şehvet hırsı duyuyordu.. İhtirasına, babamın şeref ve namusunu kurban etmekten çekinmiyordu..." (s.15)

Aynı Nebîle,yine ihtirası uğruna kocasının öldürülmesine vesile olacaktır.

Seyfi Bey-Mebrûre ilişkileri ise, tabîi bir baba-kız sevgisine dayansa bile, her ikisinin de cinsî ihtiraslarının, sevgilerine galib geldiği görülür. Şöyle ki; Seyfi Bey, Nebîle'nin davranışlarının Mebrûre üzerinde bırakabileceği tesirleri hiç görmemiş, onunla ilgili hiç bir kaygı taşımamış, psikolojisiyle hiç alâkadâr olmamıştır. Nebîle'yi darıltmamak uğruna, hem kendi sonunu hazırlamış, hem de kızının annesi gibi bir kişilik geliştirmesine yardımcı olmuştur. Mebrûre ise, zaman zaman babasını sevdiğini söylese de, cinsî ihtiras hisleriyle bağlandığı Sadrettin'in babasını öldürdüğünü bilmesine rağmen kimseye söylememesi, onun ihtiraslarının baba sevgisinden daha baskın olduğunu gösterir.

Nebîle-Mebrûre ilişkisine gelince, öncelikle, her ikisinin de cinsî ihtirasları uğruna birbirlerini fedâ ettiklerini söylemeliyiz. Ayrıca, bu cinsî ihtiras hislerine bağlı olarak gelişen kıskançlık ve rekabet faktörlerinin, anne-kız münâsebetlerinin boyutlarını tayin etmede, belirli bir rol oynadıkları görülür.



Başlangıçta tek yönlü (Mebrûre'den Nebîle'ye) olan kıskançlık, zamanla karşılıklı hâle gelerek, bir rekabetin doğmasına zemin hazırlayan ikinci dereceden bir tema olarak işlenir.

Aygen'den önceki romancılarımız tarafından da zaman zaman üzerinde durulan kıskançlık, başlı başına bir tema olarak **Zehra**⁽¹⁾ da ele alınır. Hatta, Zehra, "*kıskançlığın romanı*"⁽²⁾ dir. Bu eserde, aynı adlı kahraman, esiri olduğu kıskançlık hissi yüzünden, hem kendisinin hem de pek çok insanın felaketine sebep olur.

"*Kıskançlık duygusunun gelişmesinde (ihmal edilmiş olma) ve (güçlü bir aşağılık duygusu) rol oynamaktadır.*"⁽³⁾ **Kânun Nâmına**'da, Mebrûre'nin, annesi tarafından, doğduğu günden itibâren ihmâl edilmiş olduğunu şu satırlardan öğreniyoruz:

"Kimbilir neden, benim dünyaya gelişim annemi hiç memnun etmemiş... Daha ilk gözümü açtığım dakikada, ağzıma yabancı bir kadın memesi dayamışlar... Ana sütünün tadını tadmamışım...

Onun bana karşı gösterdiği bu soğukluk senelerce devam etti.. Ve.. ben yabancı ellerde, anne kucağından uzak, anne sevgisinden mahrum büyüdüm." (s.15)

Annesinin güzelliğine sahip olamamanın verdiği aşağılık kompleksi de Mebrûre'de kıskançlık hissi uyanmasının bir başka sebebidir. Sadrettin'le karşılaştıktan sonra, Mebrûre bu kompleksini şu şekilde dile getirir:

"Onu ilk görüşte sevmemek ona yakınlık duymamak gayri kabildi...Fakat, ne çare ki, onu teshir imkânlarından mahrumdum...

Tıpkı anneminkine benzeyen siyah gözlerim, henüz onunki kadar tılsımlı değildi... Kalçalarım, göğsüm yeni yeni belirliyordu.. Anneme karşı duyduğum kinlerin en büyüğünü şimdi duydum.. Çünkü o, bütün teshir imkânlarına malikti...

"Annemi hayatımda ilk defa kıskanıyorum.." (s.28)

(1) Nabizâde Nâzım, Zehra, Asır Kütüphanesi, İstanbul 1308/1890.

(2) İsmail Çetişli, "Kıskançlığın Romanı Zehra", Türklük Araştırmaları, Marmara Ü., Fen-Ed.Fak.Y.,1990,S.6.

(3) İ. Çetişli, a.g.m.



Nebîle'nin, Mebrûre'yi kıskanmasının sebebi ise, Sadrettin'i kaybetme korkusudur. Bu durum, olay örgüsünün çözüm bölümünde belirgin bir şekilde ortaya konur ki, bu safhada, Nebîle felçli ve kötürüm; kıskandığı Mebrûre ise, Nebîle'nin eski güzelliğine sahiptir.

Kânun Nâmına'da, kıskançlık teması açısından dikkat çekici hususlardan biri de şudur: Mebrûre ve Nebîle dışında, diğer kahramanlardan hiç biri kıskanç olmamak bir yana, özellikle erkek kahramanların, kıskançlığın tam tersi, aşağılık bir genişlik hissi ile mücehhez olmalarıdır. Zaman zaman, yazarın sözünü emanet ettiği şahıs haline gelen Mebrûre, bu durumu bir yandan gülünç bulurken, diğer yandan da tiksindiğini ifade eder. Eserde, bu yönleri en çok vurgulanan şahıslar; Seyfi, Mazlum, Salih ve Sadi beylerdir.

Kânun Nâmına'da, aşk, tamamen beşerî-cinsî münâsebetler şeklinde mütalâa edilmektedir. Eserde, zaman zaman, aşk olarak isimlendirilseler de, bu ilişkiler, boyutları ve işlenişi itibâriyle, edebî geleneğimizdeki romantik, ulvî nitelikli, manevî yönü sürekli ön planda tutulan aşk anlayışına ters düşer.

C-Olay Örgüsü:

Kânun Nâmına'da vakanın ana çizgileri şu şekildedir: On üç yaşındaki Mebrûre annesi ve Bandırma yakınlarındaki bir ilçenin kaymakamı olan babası ile birlikte yaşamaktadır. İstanbul civarındaki bir kasabada oturan büyük annelerinin ölümü üzerine annesiyle oraya giderler. Dönüş esnasında, kendi ilçelerine yeni atanmış olan Doktor Sadrettin'le Nebîle arasında, ihtirasa dayalı bir gönül ilişkisi başlar.

Aslen, muhteris bir kadın olan ve önüne gelen her erkekle ilişkide bulunmaktan çekinmeyen Nebîle ile Sadrettin arasındaki ilişkinin bütün çılgınlığıyla, alenî bir şekilde devam etmesi, Mebrûre'nin de ihtiras buhranına düşmesine sebep olur. Bu buhranın neticesinde henüz on dört yaşındayken, kendisini, aile dostları Avukat Deli Müncî'nin kollarına atar.



Gittiği eşkiya takibinden hastalanmış olarak dönen Seyfi Bey, nekâhet dönemindeyken Nebîle ile işbirliği yapan Sadrettin tarafından zehirlenerek öldürülür. Sadrettin'le evlenen Nebîle, kızını evden uzaklaştırmak için yatılı okula gönderir. Yatılı okulda, Meliha adındaki delişmen bir kız, Mebrûre'ye sevgi gösterir; buna karşılık, okulda kendisinden de istifade eden öğretmen Nüzhet Bey'le ilişki kurmasına vesile olur. Mebrûre'nin yatılı okuldaki mutluluğu, vapurda tanıştığı bir gençten hamile kalan Meliha'nın eski usûlde yaptırdığı kürtaj neticesinde ölmesiyle son bulur. Bu olayın da etkisiyle sınıfta kalan Mebrûre, ailesinin isteği üzerine yaz tatilini İstanbul'da; Sadrettin'in uzak akrabalarından Mazlum Beylerde geçirmek mecburiyetinde kalır.

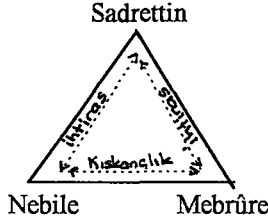
Hayatında yeni bir safha açılan Mebrûre'ye büyük bir yakınlık gösteren Mazlum Bey'in genç metresi İclâl, görünüş ve karakter itibâriyle, Meliha'nın geliştirilmiş bir kopyesidir. Güzel giyinip lüks yaşayarak değişik erkeklerle maddî ve cinsî ihtiraslarını tatmin etmekten başka bir gayesi olmayan İclâl, kısa bir zaman içinde Mebrûre'yi de kendi yaşadığı sefih hayatın içine çeker. Bir daha okuluna dönmeyen Mebrûre, artık annesi gibi, "önüne çıkan her erkekle" ihtirasa dayalı beraberlikler kurar. İki yıl süren bu hayat, Tünel'de Sadrettin'le karşılaşınca kadar devam eder.

Sadrettin'den annesinin felç olduğunu öğrenen Mebrûre, onun da isteği üzerine, evlerine dönüp annesinden intikam almaya karar verir. Sadrettin'le Mebrûre arasında, daha arabada iken başlayan çılgın aşk, Nebîle'nin gözleri önünde devam eder. Bir zamanlar Mebrûre'nin yaşadığı kıskançlık ve ihtiras buhranlarını, şimdi, Nebîle yaşamakta, çılgınca davranışlar içine girerek onlara karşı koymaya çalışmaktadır. Onlar bu psikolojik baskılara iki ay tahammül edebilirler; Sadrettin, Seyfi Bey'i zehirlediği gibi Nebîle'yi de ortadan kaldırır. Vaka, bu durumu gören Mebrûre'nin geçici buhranı içinde sona erer.

Kahraman anlatıcı Mebrûre'nin bakış açısıyla anlatılan, yukarda özetini verdiğimiz eserde, temel çatışma, Nebîle-Sadrettin-Mebrûre ilişkilerinden kaynaklanan bir dış çatışmadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bu çatışmayı birinci derecede tahrik eden güç, kahramanların hareketlerine de yön veren cinsî ihtirastır. Çatışmanın merkezinde Sadrettin, uçlarında ise Mebrûre ile



Nebîle vardır. Bu çatışmayı bir üçgen çerçevesinde ele alırsak karşımıza şu tablo çıkar:



Üçgenin tepe noktasında yer alan Sadrettin, diğer uçlarda bulunan kahramanlar için hedef obje durumundadır. Sadrettin de onlara karşı ihtirasla bakar ve her ikisini de bu yönde kullanır. Nebîle ile Mebrûre arasında ise kıskançlık ve rekabet söz konusudur.

Yazar bu çatışmayı, mantıkî bir sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde ele alır. Çatışmanın ortaya çıkmasında mühim bir rol oynayan Nebîle'nin davranışlarının sebeplerini, geçmiş yaşantılarıyla izah etmeye çalışır.

Bu dönemdeki aile çevresi ve yetiştirme tarzı muhteris ve her istediğini elde etmeye alışmış bir kişilik geliştirmesine zemin hazırlamıştır. Onun bu hareket tarzı kocasının öldürülmesi, kızının kendisi gibi menfî bir kişilik geliştirmesi ve kötü yola düşmesi, son olarak da, kendisinin öldürülmesi sonuçlarını doğurmuştur.

Mebrûre'nin davranışlarının sebepleri ise çevresine örülmüş olan ihtiras ilişkileri ile birlikte, babasının, annesinin hareketlerine karşı kayıtsız kalmasıdır. Onun bu davranışları da kendisinin kötü yola düşmesinin yanında, annesinin de öldürülmesi sonucunu doğurur.

Vakanın bu şekilde gelişmesinde mühim bir rol oynayan Sadrettin'in davranışlarının sebeplerinin ise, tam olarak ortaya konmadığını belirtmemiz gerekir. O, gerçekte, ne Mebrûre'yi, ne de Nebîle'yi, uğurlarında cinayet işleyecek kadar sever. Onun canî ve muhteris kişiliğinin temelinde yatan sebepler de bilinmez. İki tane insanı öldürürken, hiç bir tereddüt yaşamaması ve bunun sebeplerinin izah edilmemesi, eserde en çok tenkit edilmesi gereken hususlardan biridir.

Eserde bu temel çatışmanın dışında, asıl vaka ile doğrudan ilişkisi olmayan ama hepsinin ortak paydası cinsî ihtiras olan çok sayıda çatışmaya yer verilmesi, yazarın vakaya toplumsal bir gerçekçilik kazandırma gayretinin sonucu olmalıdır. Bu kaygı, yazarı, münâsebetlerin bir kısmında, lüks yaşma hırsını çatışma sâikleri arasına yerleştirmeye sevkeder. Bunlar; Mazlum-İclâl



ve Şefika-Sadi ilişkileri olup, erkek kahramanların cinsî ihtirasları ile kadın kahramanların lüks yaşama arzuları aynı çizgide buluşmalarına vesile olur.

Eser, Aygen tarafından altı bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlenmede, asıl kahraman Mebrûre'nin bulunduğu mekânların dikkate alındığı görülür. Bu bölümlerin hepsini kendi içinde bütünlüğü olan ayrı birer metin halkası olarak değerlendirmek mümkündür. Bu metin halkalarının şu çekirdek vakalar etrafında teşekkül ettiklerini görüyoruz:

I. Nebîle ile Mebrûre'nin büyükannenin ölümü üzerine yaptıkları bir tren yolculuğu esnasında tanıştıkları Sadrettin'e ilgi duymaları;

II. Aralarındaki ilişki ilerleyen Nebîle ile Sadrettin'in Seyfi Bey'i zehirleyerek öldürmeleri;

III. Seyfi Bey'in ölümünden sonra evlenen Nebîle ile Sadrettin'in Mebrûre'yi çevrelerinden uzaklaştırmak için İstanbul'a; yatılı okula, göndermeleri;

IV. Ailesi tarafından, yaz tatilinde de istenmeyen Mebrûre'nin, kendisine büyük yakınlık gösteren İclâl tarafından, kendi yaşadığı gibi sefih bir hayatın içine çekilmesi;

V. Mebrûre'nin iki yıl süren metreslik hayatı;

VI. Mebrûre'nin, evlerine dönerek Sadrettin'i de elinden aldığı annesinin yine, Sadrettin tarafından öldürülmesine sebep olması.

Bu çekirdek vakalar etrafında gelişen, diğer vaka halkalarının dikkate değer olanları ise şunlardır:

I.1. Büyükannenin ölümü üzerine gidilen kasabadan dönüş esnasında ortaya çıkan Nebile-Mebrûre ihtilafı. Bu vaka halkası, vaka zamanında, anne ile kızı arasında yaşanan ilk çatışma olmasının yanında, bu çatışmadan yola çıkılarak geriye dönüşle Nebîle'nin karakterinin ortaya konması açısından önemlidir. Nebîle'nin karakter yapısının anlatıldığı satırlar, ipucu fonksiyonundadır.

Yine bu metin halkasındaki mekân tasvirleri de (s.5,6,7,19,20,22,24,25) ipucu fonksiyonundadır. Ayrıca, bu bölümdeki, annesi tarafından ihmal edilen bir çocuğun ruh hâlini anlatan şu cümleler, bu yönüyle öğretici fonksiyondadır:

"Ona karşı içimde tabîi anne muhabbetinin binde biri bile yok." (s.14)



Aynı şekilde, aşağıdaki cümleler de, bir yandan muhteris insanların anlayışını ortaya koyması açısından öğretici, diğer yandan Nebile'nin bir husûsiyeti ni açıklaması bakımından da ipucu fonksiyonundadır.

" O, ihtiraslı bir kadındı... Her gördüğü her beğendiği erkek karşısında, hayvanca bir şehvet hırsı duyuyordu..." (s.15)

II.1. Nebîle ile Sadrettin'in ilişkilerini alenîleştirmelerine karşılık Seyfi Bey' in de, tepkisiz kalmasının Mebrûre'yi annesi gibi olmaya özendirmesi;

II.2. Cinsî ihtiras buhranına düşen Mebrûre'nin kendini tatmin etmek için aile dostları, Avukat Nurettin Bey'le ilişki kurması;

II.3. Çeteci Fidan Efe'nin macerâsı.

Bu vaka halkaları aracı değerindeki diğer mânâ birlikleriyle ve yukarıda ifade ettiğimiz çekirdek vaka ile birlikte II. Metin halkasını teşekkül ettirirler.

III.1. Nebîle ile Sadretten'in evlenerek Mebrûre'yi yatılı okula göndermeleri;

III.2. Yatılı okulda, Mebrûre'ye yakınlık gösteren Meliha'nın ölmesi;

III.3. Mebrûre'nin ailesinin, onun yaz tatilini Mazlum Bey'lerde geçirmesini istemesi.

Bu metin halkasında Meliha'nın geçmişi ve ailesiyle ilgili bilgi veren bölümler (s.72-73), mekân tasvirleri (s.88,89,90,103) ipucu fonksiyonundaki mânâ birlikleridir.

IV.1. Mazlum Bey'lere giden Mebrûre'ye İclâl'in büyük bir yakınlık göstermesi;

IV.2. Mebrûre-Nedim münâsebetleri;

IV.3. Mebrûre'nin Salih'e metreslik etmeye başlaması.

Bu metin halkasında, İclâl ve Mazlum Bey'in tanıtıldığı bölümler ipucu, verilmek istenen mesajı vurgulayan şu satırlar ise öğretici fonksiyonundadır:

"İhtiras, muhakkak ki en kuvvetli iradenin bile önünde eriyiverdiği bir kuvvet..." (s.126)

V.1. Mebrûre-Mitat ilişkileri;

V.2. Şakir Bey'in kadınlardaki cinsî ihtiras hissi ile ilgili anlattıkları;



V.3. Mebrûre ile Sadrettin'in Tünel'de karşılaşmaları.

Bu bölümde Şakir Bey'in "yazarın sözünü emanet ettiği şahıs" olarak anlattıkları öğretici fonksiyonundadır.

VI.1. İçlerinde sakladıkları aşkı açığa vuran Mebrûre ile Sadrettin'in birlikte kasabaya dönmeleri;

VI.2. Mebrûre ile Sadrettin'in alenî ilişkilerine, Nebîle'nin psikolojik baskı uygulayarak karşı koymaya çalışması;

VI.2. Mebrûre ile Sadrettin'de Nebîle'den kurtulma fikrinin uyanması.

Bu aracı vakaların sonunda, çekirdek vakada ifade edildiği gibi Nebîle, Sadrettin tarafından zehirlenerek öldürülür. Bu metin halkasının sonunda ve başındaki mekân tasvirleri ise ipucu fonksiyonundadır.

Eserin bu şekilde bölümlenmesinde, asıl kahraman Mebrûre'nin bulunduğu mekânların dikkate alınmış olduğunu yukarda ifade etmiştik. Buna göre;

I.Bölüm; büyükannenin ölümü üzerine çıkılan ve on gün kadar süren yolculuk esnasında bulunduğu değişik mekânlar;

II.Bölüm; vaka zamanında, on altı ay kadar süren, Mebrûre'nin kendi evlerinde yaşadığı olayların cereyan ettiği mekânlar;

III.Bölüm; yatılı okulda bulunduğu sekiz aylık süre içinde yaşadığı olayların geçtiği mekânlar;

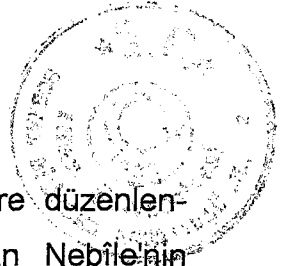
IV.Bölüm; Mazlum Bey'lerde misafir olarak kaldığı dört ay boyunca yaşadığı olayların geçtiği mekânlar;

V.Bölüm; İki yılı aşkın bir süre içinde, metreslik hayatı boyunca yaşadığı İstanbul'un değişik semtleri;

VI.Bölüm; İki ayı aşkın bir süre içinde, yeniden kendi evleri çevresinde yaşadığı olayların cereyan ettiği mekânlar olmak üzere.

Bu durumu, şöyle bir tablo ile göstermek mümkündür:

Vaka Gelişimi	Serim (On gün)	DÜĞÜM Dört yıl+Dört ay				Çözüm İki ay
	I	II	III	IV	V	VI
Mekan	Yolculuk	Kasaba	Yatılı okul	Mazlum Beyler	İstanbul'un değişik semtleri	Kasaba



Kânun Nâmına'da olay örgüsü, klasik vaka gelişimine göre düzenlenmiştir. Bir tasvirle başlayan giriş bölümünde, kahramanlardan Nebile'nin karakteri geçmiş yaşantılarından da faydalanılarak ortaya konmaya çalışılır. Yine, bu bölümde Nebile-Mebrûre ilişkilerinin vaka öncesi zamandaki durumu anlatılarak, çatışmanın ikisinin arasındaki münâsebetlerden kaynaklanacağı sezdirilmeye çalışılır:

"Zaten kendimi bildiğim günden beri, annemle iyi geçen bir günümü hatırlamıyorum... Her gün hiç yoktan kavga ederiz..." (s.14)
"Annemi hayatımda ilk defa kıskanıyorum." (s.28)

Gelişme bölümü, bir oyun masası çevresinde yaşananların, gösterme, tasvir ve anlatma metodlarının bir arada kullanılarak anlatılmasıyla başlar. Kronolojik bir seyir gösteren vaka gelişmesine paralel olarak Mebrûre'nin kişiliği de gelişir ve değişir. Giriş bölümünde annesinin davranışlarını tenkit eden Mebrûre'nin, gelişme bölümünde yaşanan olayların etkisiyle, annesi gibi muhteris bir kişiliğe büründüğünü görürüz. Bu bölümde, asıl vaka ile doğrudan ilişkisi olmayan başka vaka halkalarına da yer verilir ki, bunun sebebinin yukarıda "doğalcılık" anlayışı olarak izah etmeye çalışmıştık.

Bu vaka halkaları içinde, eserde ancak motif seviyesinde bir değeri olan, Fidan Efe'nin macerâları, sosyal/sosyalist gerçekçi romancılarımız tarafından başlıbaşına bir tema olarak çokça işlenecek olması, Aygen'i bu konunun öncülerini arasına yerleştirmemize vesile olmaktadır.

Sonuç bölümü, Mebrûre'nin Sadrettin'le birlikte, kasabaya dönüşünü anlatan satırlarla başlar. Kahraman anlatıcı, bu yolculuk anında, zaman zaman yapılan geri dönüşlerle, kasabadan ayrıldığı zamanki ruh hâlini hatırlar. Hatıralar, anlatma; vaka zamanında yaşananlar ağırlıklı olarak gösterme; mekân ise tasvirlerle gözler önüne serilmeye çalışılır. Bütün eser boyunca, tasvire en fazla ağırlık verilen bölümün çözüm bölümü olması dikkat çekicidir. Yazar, artık, okuyucuyu tamamen vakanın içine çekerek fiktif bir gerçeklik gayesi güttüğü ve vakanın sonucunun okuyucu üzerindeki müessiriyetinin artmasını istediği için bu yola başvurmuş olmalıdır. Bu bölümde, vaka zamanı ile anlatma zamanının çakışması da bu gayeye mâtuftur.



Eserde vaka-zaman ilişkisine baktığımızda şu durumu görüyoruz. Dört yılı aşkın bir vaka zamanı içinde cereyan eden olayların tamamı değil seçilmiş vakalar anlatılmaktadır. Bu seçilmiş vakalar ise kısa bir süre içinde cereyan etmektedir. Bu durumda, zamanda atlamalar yapılmakta, bazen de özetlemelere başvurulmaktadır.

Eserdeki vaka tipinin sergüzeşt romanı cinsinden olduğunu söylemek mümkündür. Merkezî insan durumundaki kahraman anlatıcı Mebrûre'nin, dört buçuk yılı aşkın bir zaman dilimi içinde yaşadığı olaylar art-zamanlı olarak anlatılmaktadır. Asıl vaka ile doğrudan münâsebeti olan olaylar, onunla da doğrudan ilgilidir. Birbirine zincirleme bağlanmış mânâ birlikleri ve bunların meydana getirdiği metin halkaları bir tek vakanın parçaları durumundadır. Ancak bu söylediklerimizden bu tekniğin başarıyla uygulandığını söylediğimiz çıkarılmamalıdır. Muhteva ile doğrudan alâkası olmadığı gibi vaka ile de ilgisiz olan, asıl vakanın gücünü düşüren olaylar, vakanın başından itibaren uzun bir süre Mebrûre'nin ikinci planda kalması, bu tekniğin uygulanması açısından başlıca kusurlardır.

D- Şahıs Kadrosu:

1- Mebrûre:

Vakanın asıl kahramanı olan Mebrûre, **tematik güç** fonksiyonunu yerine getirir. Vaka onun bakış açısından nakledilir. Vakanın başlangıcında on üç yaşında genç kızlığa ilk adımlarını atan asıl kahramanın şahsiyeti de olay örgüsüyle birlikte adım adım gelişir.

Mebrûre'nin kişiliğinin gelişmesinde en mühim rolü annesi Nebile oynar. Onun gerek vaka öncesi, gerekse vaka zamanında Mebrûre'ye karşı takındığı ihmâlkâr tavır ve sevgisizliğin yanında, onun ruh dünyasında bırakabileceği tesirleri hesap etmeden girdiği ihtiras ilişkileriyle ailesinin şeref ve namusunu ayaklar altına alan davranışları, Mebrûre'nin şahsiyeti üzerinde



yıkıcı bir rol oynamıştır. Böylece, başlangıçta müsbet bir kişilik sahibi olan Mebrûre, kıskanç ve cinsî yönden muhteris bir insan olmuş.

Mebrûre'nin bu kişiliği kazanmasında ikinci rolü babası Seyfi Bey oynamıştır. Ancak onun rolü aktif değil pasiftir. Nebile'nin davranışlarını görmezlikten gelmesi, kızının psikolojisine alâkasız kalması, Mebrûre'yi annesi gibi olmaya iten âmillerden biridir.

Tematik gücün gelişmesine katkıda bulunan diğer şahıslar, Meliha ile İclâl'dir. Meliha yatılı okulda, İclâl de kendilerinde kaldığı süre içinde Mebrûre'ye büyük bir yakınlık göstermelerine karşılık, onu, kendi yaşadıkları sefih ilişkilerin içine çekmişlerdir.

Yazar, başlangıçta, namuslu, dürüst, annesinin düşkünlüklerini tenkit eden, ona karşı koymaya çalışan Mebrûre'nin çevresine öylesine bir cinsî ihtiras ağı örmüştür ki; onun bu şahsiyetini korumasını imkânsız hâle getirmiştir. Yaşı itibâriyle de henüz yeterli hayat tecrübesinden mahrum bulunması, oturmuş bir kişiliğinin olmaması, bu duruma katkıda bulunmuştur. Vakanın başlarında, "*Ona benzemeyeceğim!*" (s.41), diye direnen Mebrûre'nin, zaman içinde, "*Damarlarımda dolaşan kanın, annemin kanı olduğunu unutuyordum! İşte artık ben de bir (Nebile)yim... Artık annemi ayıplamıyorum...*" (s.41), noktasına gelmesi dikkat çekicidir. Bu özellikleriyle Mebrûre, eserdeki tek boyutlu/ yuvarlak karakterdir. Mebrûre'nin bu kişiliğini şekillendiren, yukardaki çevresel etkenlerden ziyâde, bu cümlelerle de ifade edildiği ve tıpkı Bihter gibi, "*annesinden kalıtım yoluyla kendisine geçen bir mizaç benzerliğidir.*" ⁽¹⁾

Mebrûre'nin kişiliğinde toplumsal şartlardan ziyade yukardaki ifadelerde görüldüğü gibi "annesinin kanını taşıyor olmak" başlıca etkendir. Mebrûre, uzun süre, tıpkı, Bihter gibi, annesine benzememek için çırpınırsa da, sonunda onun gibi olmaktan kurtulamaz. Bihter-Mebrûre benzerliği, davranışlara da yansır. Cinsî açıklık içinde bulunan Bihter'in, ihtiras ilişkilerine şahit olduğu bir günün akşamında, odasında çıırılçıplak soyunarak geçirdiği bunalımın bir benzerini, annesi ile Sadrettin'in münâsebetlerine şahit olan Mebrûre yaşar. O da, Bihter gibi, odasına çıkıp, soyunarak aynanın karşısında kahkahalarla güler.

(1) Berna Moran, T. R. E. B. B., 1.C., s.85.



Aygen, Mebrûre'yi realist bir tavırla karakterize eder. Çevresindeki kişilerle olan ilişkilerini, aynı anlayışla ele alır. O, asıl kahraman olarak, çevresindeki bütün olanları gözlemleyip kendi bakış açısından esere yansıtır. Onun münâsebetlerinin ağırlık noktasını, başlangıçta, endişe etmek, zamanla, arzu etmek, yüklemeleri oluşturur. Birinci metin halkasında, annesini, babasını, ailesini ve bir takım değerleri kaybetmek endişesi taşıırken, ikinci metin halkasından itibâren endişenin yerini arzu etmek alır.

Yazarın Mebrûre'ye yüklediği fonksiyonlardan biri, doğrudan mesajla ilgilidir. Onun şahsında, ailenin ve çevrenin insan psikolojisinde meydana getireceği etkiler, şahsiyetin belirlenmesinde oynayacağı rol anlatılmak istenir.

Mebrûre, sosyal durumu itibâriyle, genç kız kategorisinde değerlendirilmelidir. Ailesi ile ilişkileri sağlıklıdır. Çevresinde hep kötü insanlar bulunmuştur. Zaman zaman, iyi insanlarla karşılaşsa da, münâsebetleri sınırlı olduğu için herhangi bir şekilde yardım görememiştir. Kendi akran grubu içinde mutlu olursa da, uzun süreli beraberliği söz konusu olmamıştır.

Eser boyunca kahraman anlatıcı iki defa kendisini tasvir eder. İlki vakanın başlarında, ikincisi de sonlarında olan bu tasvirlerde, fiktif anlatıcıdan ziyade, bir erkeğin bakış açısını aramak daha doğru olur:

"Tıpkı anneminkine benzeyen siyah gözlerim, henüz onunki kadar tılsımlı değildi...Kalçalarım,göğsüm yeni yeni belirliyordu...(s.28)

"Bu, büyük aynada yüzüme gülen iri siyah gözlü, dilber genç kadın artık tamamen (Nebile)ye benziyordu!...(...) geniş kalçaları, fırlak göğsü şehvet saçan kara gözlerle, yetişmiş ,olmuş, kıvamına gelmiş bir kadın..." (s.151)

2- Nebîle:

Eserde **karşı güç/hasım** fonksiyonu Nebîle'ye yüklenmiştir. Tematik gücün gelişmesine onun davranışları sebep olur. Girdiği ihtiras ilişkilerinin yanında, tematik gücü temsil eden Mebrûre'yi doğduğu günden itibâren ihmal



ederek onun oynadığı rolün müsebbibi olur. Nebîle'yi eserden çıkardığımız anda olay örgüsünün bu tarz gelişmesi de imkânsız olur.

Diğer bütün kahramanlar gibi, o da, Mebrûre'nin bakış açısıyla, esere yansır:

"O, ihtiraslı bir kadındı. Her gördüğü, her beğendiği erkek karşısında, hayvanca bir şehvet hırsı duyuyordu." (s.15)

Bu satırlardan anlaşıldığı gibi, cinsî yönden muhteris bir kadın olan Nebîle, vaka boyunca hiç değişmeyen, "kötü kadın" rolünü oynayan düz/yalıncat bir karakterdir.

Aygen, Nebîle karakterini kurarken de, realist bir tavır ortaya koymaya çalışmıştır. Onun bu yapısını, çocukluğunda ailesinin kendisine karşı davranışları ve yetişme tarzıyla izah etmeye çalışmıştır:

"Büyük babamla büyük annem, bu bir tek evlatlarını gözlerinden esirgiyecek derecede sevmekle, onu hatten aşırı hoppa, şımarık yetiştirmişler... Hatta o kadar ki, on dört on beş yaşına geldiği zaman onu kafeste kapalı bir kuş gibi yaşatmaya mecbur olmuşlar..." (s.14)

Yazar, bu şekilde Nebîle'nin davranışlarını tabîi bir sebep-sonuç ilişkisine bağlamıştır. Aynı şekilde, Nebîle'nin davranışları ile mesaj arasında bir münâsebet kurarak; sevgi, sadakât, nâmus gibi hislerden mahrum bulunan bir insanın ihtiraslarının esiri olduğu zaman felaketselere sebep olabileceğini anlatmak istemiştir.

Nebîle, sosyal durumu itibâriyle, genç kadınlar kategorisinde değerlendirilmelidir. Bir anne olmasına rağmen, konumunun gerektirdiği davranışları göstermez. Kocasına karşı, sadakâtsiz davranır, ihtirasları uğruna bütün ailesini felakete sürüklediği gibi, kendi sonunu da hazırlar. Aslında evlenmesi de aile kurma kaygısından değil cinsî ihtiraslarından kaynaklanır.

Nebîle'nin tasvirinde de, Mebrûre'de olduğu gibi, kahraman anlatıcıdan ziyade yazarın bakış açısını görürüz:



"Siyah gözlerinin büyüleyici bakışlarıyla, göğsünün baldırının oynaklığıyla, zarafetile..." (s.28)

3- Sadrettin:

Doktor Sadrettin, eserde, **arzu edilen nesne/kişi** durumundadır. Vakanın bu tarz gelişiminde, hedef obje rolünü oynar. Onun hem Nebîle, hem de Mebrûre için hedef obje olmasının başlıca sebepleri şunlardır:

1. Fizikî özellikleri: Doktorun sahip olduğu fizikî özellikler, Nebîle ve Mebrûre için başlıca câzibe sebebidir. İhtiraslarını tatmin etmede "önüne çıkan her erkek"i kullanan Nebîle, Sadrettin'le de ilk karşılaştığı anda münâset kurmaktan çekinmez. Mebrûre ise, henüz çocuk denecek bir yaşta ve tecrübesiz olmasına rağmen Sadrettin'in dış görünüşünden etkilenir:

"Kumral saçlarını yan taramıştı... Uzun, kumral kirpiklerinin yarı gizlediği açık yeşil gözleri, değirmi beyaz yüzü, geniş omuzları, iri zarif vücudile ne sevimli, ne sempatik bir adamdı!

Onu ilk görüşte sevmemek, ona yakınlık duymamak gayri kabildi..." (s.28)

Bu tasvirî özellikleri, biz, yazarın hikâyelerinden ve diğer romanlarından tanıyoruz. Umûmiyetle idealize edilen kadın kahramanların, kimi zaman da burada olduğu gibi erkek kahramanların bu husûsiyetleri taşıdığını, bunun da yazarın gençlik aşklarından bir yansıma olduğunu yukarıda belirtmiştik.

2. Muhteris olması: Sadrettin de, Nebîle gibi muhteristir. İhtiraslarını tatmin etmekte, o da, Nebîle gibi en sefih davranışlara girmekten çekinmez.

3. Cânî olması: Nebîle ile kurduğu ilişkinin devam etmesi için Seyfi Bey'i, Mebrûre'yle olan ilişkisinin devam etmesi için de, Nebîle'yi öldürecek kadar cânî ruhlu bir insan olması, onu hedef obje yapan âmillerdendir.

Düz/yalınkat karakter olan Sadrettin'in kişiliğini kurarken, yazarın yeterince realist davranmadığını belirtmemiz gerekir. Cinsî ihtiras yönü bile tam ola-



rak vurgulanmayan bu insanın, nasıl olup da, iki kişiyi öldürecek kadar canavarlaşabildiğini izah etmekte güçlük çekiyoruz.

Sadrettin, sosyal durumu itibâriyle, aydın erkekler kategorisinde değerlendirilmelidir. Ancak, esere, bu sosyal tabakanın bir temsilcisi olarak yansıdığını söylemek güçtür. Doktor olmasından başka, o grupta yer aldığını gösteren herhangi bir belirti yoktur. Sosyal, siyasî, fikrî vb. hiç bir endişe taşımaz.

4- Diğerleri:

Eserde, **yönlendirici** fonksiyonu, bir şahsa değil, bir kavrama; "**cinsî ihtiras**"a yüklenmiştir. Eser boyunca, belli başlı bütün kahramanların davranışlarını bu kavram yönlendirir.

Seyfi Bey, Meliha ve İclâl **yardımcı** kahraman fonksiyonunu yerine getirirler. Ayrıca, dekoratif unsur durumunda, hizmetçi Pervin'den başka, Mazlum, Câvide, Ekmel, Nedim gibi pek çok kahramana yer verilmiştir. Yazarın sözünü emanet ettiği şahıs olarak, zaman zaman, Mebrûre'yi, kadın ihtirası hakkındaki genel fikirlerin anlatıldığı bölümde de, Şakir Bey'i görürüz.

E- Zaman:

Kânun Nâmına'da vaka zamanı dört buçuk yıllık bir zaman dilimidir. Vakanın başında, kahraman anlatıcı Mebrûre, on üç yaşındadır. Nebîle'nin Mebrûre'ye söylediği şu cümle bu durumu ifade eder:

"Sən on üçüne değil ama, yirmi üçüne, otuz üçüne girsən yine çocuk kalacaksın." (s.5)



Bu cümle, vakanın başladığı günden bir hafta sonrasını ifade etmektedir. Bu olaydan üç gün sonra, Sadrettin'le tanışılır. Seyfi Bey'in eşkiya takibine çıktığı zamana kadar, bir yıl daha geçer:

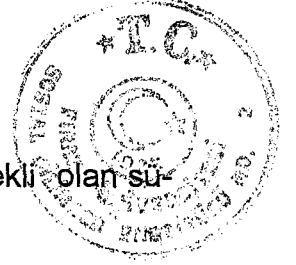
"Bir sene evvel bir tren yolculuğu esnasında tanıştığımız genç doktorla aramızda, kırk yıllık bir ehbab samimiyeti teessüs etti..." (s.36)

Seyfi Bey'in, eşkiya takibinin bir hafta kadar sürdüğü, *"Bir haftadan beri..." (s.49)*, cümlesiyle anlatılır. Seyfi Bey, on beş gün kadar hasta yattıktan sonra, zehirlenerek öldürülür. Üç ay sonra da, Mebrûre yatılı okula gönderilir:

*"Üç aylık kısa bir zaman içine üç büyük vaka sığıdı:
Babamın ölümü.
Annemin Sadri Beyle evlenişi.
Benim "İstanbul kız..." mektebine gönderilmem. " (s.68)*

Mebrûre'nin okul hayatı, bir ders yılı, yani sekiz ay kadar sürer. Sınıfta kalarak, Mazlum Beyler'e gider. Yaz tatilini, burada geçirdikten sonra, Salih Bey'e metres olur. Salih'le olan beraberliklerinin ne kadar sürdüğü tam olarak belli değildir. Ancak, Sadrettin'le Tünel'de karşılaştıkları tarihe kadar iki yıl daha geçtiği *"Salih'ten ayrılalı bugün üçüncü sene.." (s.150)*, cümlesinden anlaşılmaktadır. Sadrettin'le birlikte evlerine döndüğü günden itibaren vakanın sonuna kadar iki ay daha geçer.

Bu süreleri topladığımızda dört buçuk yılı aşkın bir zaman ortaya çıkmaktadır. Bu zaman dilimi içindeki olaylar, kronolojik ve art-zamanlı vaka halkaları durumundadır. Olay örgüsü, umûmiyetle düz bir çizgi hâlinde seyreder. Sadece giriş bölümünde, *"yağmurlu gece"* de yaşananlar anlatıldıktan sonra bir hafta öncesine; olay örgüsünün başladığı tarihe dönülür. Özetleme yolu ile bir hafta içinde olanlar anlatıldıktan sonra, başlanılan noktaya gelinir, bundan sonra aynı çizgi devam eder. Kahraman anlatıcı, vaka zamanındaki bütün yaşananları değil, kendisi açısından dikkate değer bulduğu seçilmiş vakaları anlatma yoluna gider. Atlama ve özetleme tekniklerinden sık sık faydalanılır.



Vaka zamanının kullanılmasında, olayların geçmesi için gerekli olan sü-
rerin dışında herhangi bir husûsiyetten söz edemiyoruz.

Anlatma zamanı, vakanın başlangıcı itibâriyle, vaka zamanından sonra-
dır. Kullanılan fiiller genelde, bilinen geçmiş ya da hikâye birleşik zamanı
kipindedir. Sonuç bölümüne doğru ise, anlatma zamanı ile vaka zamanının
birbirine yaklaştığı, bir noktaya gelince de çakışmış gibi bir izlenim
verilmeye çalışıldığı görülür. Gelişme bölümünün sonlarında, "...bugün üçüncü
sere..."(s.150), ifadesinin ardından kullanılan "Bu sabah..." (s.151), cümlesi ile
birikte kahraman anlatıcı, artık, bir "vakanüvis" tavrıyla hareket etmektedir.
Fiiller, artık, şimdiki zaman kipiyle ifade edilmektedir:

"İşte şimdi üvey babamın, âşıkımın kolunda dönüyorum." (s.157)

"Artık evde yalnız kalmaya korkuyorum..."(s.162)

*"Bu son vaka bütün tehammülümüz taşırdı...Ondan kurtulmak
için çareler arıyoruz..."*

*Dışarda, rüzgarın kasırga şiddetile, camlara çarptığı iri damlalı
bir yağmur var... Yarım saat evvel durgun bir yaz gecesi...Şimdi
dört bir etrafı saran kapkara bulutları...kasırgasile bir kış havası..."
(s.164)*

Eserin son paragrafı ise şu şekildedir:

*"Oh yarabbi!.. Ne kadar korkuyorum! Dışarda ne kapıyı
döven polisler var... Ne de Kanun Namına sesleri..." (s.168)*

Aygen'in zamanı bu şekilde kullanmasının sebebi; vakanın sonucunu et-
kil kılmak, okuyucuda, vakanın okuma zamanında cereyan ettiği hissini uyan-
dırarak, onu vakanın içine çekmek düşüncesidir. Bütün bu söylediklerimize rağmen,
anlatma zamanının tam olarak netleştirilemediğini belirtmemiz gerekir.

Vakanın mühim bir kısmında, anlatma zamanının vaka zamanından
sonra olması, kahraman anlatıcının olayları vaka zamanındaki şekliyle değil,
anlatma zamanındaki bakış açısıyla yansıtması sonucunu doğurmuştur.



Yukarıda, olay örgüsünün, art-zamanlı olarak sunulan metin halkalarından meydana geldiğini, eserin bu metin halkaları da dikkate alınarak yazar tarafından altı bölüme ayrıldığını söylemiştik. Bu metin halkalarının birinden diğerine geçişte, vaka zamanı açısından arada geniş boşluklar bulunmaktadır. Misâl olarak, birinci bölümün son vaka halkası ile, ikinci bölümün ilk vaka halkası arasında bir yıllık bir boşluk, iki ile üç arasında da üç aylık bir boşluk olduğunu gösterebiliriz. Bu durumun, kahraman anlatıcı Mebrûre'nin olaylara bakış açısından kaynaklandığını, onun anlatma zamanında, geçmiş yorumlar-ken dikkate değer bulduğu olayları naklettiğini bir kez daha tekrar edelim.

Eserde **sosyal zamanın**, açıkça ifade edilmemekle birlikte, bazı ipuçlarından hareketle, 1920'li yılların ikinci yarısına tekâbül ettiğini söyleyebiliriz. "*Annem peçesini araladı.*" (s.16), "*Peçemi kaldırdım...*" (s.152), cümleleri, çarşaf, peçe gibi kıyafetlerin 1930'lu yıllardan itibaren İstanbul başta olmak üzere, büyük şehirlerde terkedilmeye başlandığı dönemden öncesini, Şefika'nın "*sahneye çıkması*" ise, Türk kadınlarının serbestçe sahneye çıktığı Cumhuriyet sonrasını işaret etmektedir.

Sosyal zamanın esere yansımaları bu söylediklerimizin dışında, motif seviyesindeki bir kaç vaka veya durumdan ibarettir. Bunlar ise; harp zengini "*vagon tüccarları*" ile eşkiya olaylarıdır. Yazar, sosyal zamanı irdeleme yoluna gitmez; ferdî zamanı ön planda tutar.

Eserde kozmik zaman unsuru belirgin bir fonksiyona sahip değildir. Vaka, bir sonbahar gecesinde yaşanan olayların anlatılmasıyla başlar:

"Bir haftadan beri, güneşi göstermeyen kapkara bulutların serpitiği soğuk tanelerde, kışın kokusu var..."(s.49)

Vakanın başlangıcından bir yıl bir ay kadar önceki zamanı ifade eden bu cümlelerden vakanın başladığı kozmik zamanın sonbahar sonları olduğunu çıkarabiliyoruz. Vakanın sona erdiği an ise, bir yaz gecesidir:

"Yarım saat evvel, durgun bir yaz gecesini... Şimdi dört bir etrafı saran kapkara bulutları, ağaçları yatıran, kiremitleri uçuran, camları zangırdatan kasırgasile bir kış havası..."(s.164)



Meseleye zaman-mekân, zaman-insan münâsebetleri açısından baktığımızda, oluşturulan bu fiktif yapıda, daha ziyâde, sosyal zamanla bu unsurlar arasında bir yakınlıktan söz edebiliyoruz. Vakanın ortaya çıkması ve gelişmesi, insan ilişkileri, mekân düzenlemeleri, sosyal zamanla uygun düşmekte, belirgin bir tezat teşkil etmemektedir.

F- Mekân:

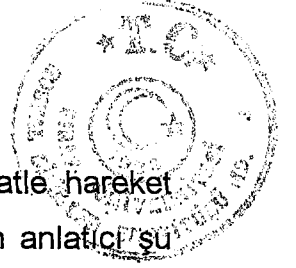
Kânun Nâmına'da mekân, öncelikli olarak vakanın cereyan etmesi için ihtiyaç duyulan bir zemin olarak kullanılmaktadır. **Geniş mekân** olarak, giriş ve sonuç bölümlerinde, Bandırma yakınlarında, ismi zikredilmeyen bir kasaba, gelişme bölümünde ise, ağırlıklı olarak İstanbul kullanılmıştır. Mekân tasvirlerinde, "mimesis" tarzı yaratma anlayışından söz etmek gerekir. Ancak bu tasvirlerin çok kaba çizgilerle yapıldığını, fazla bir dikkat gösterilmediğini belirtmeliyiz:

"Kasabanın mezarlıkları arasına girdiğimiz zaman güneş batmıştı. Ortalık iyiden iyiye kararmıştı. Yolda, kırdan dönen sürülere rastlıyorduk... Kasabaya giren yolun başındaki harap evin yanında, amcam üç yaşındaki çocuğıle bizi karşıladı..." (s.9)

Görüldüğü gibi, bu satırlar fazla dikkat istemeyen, ilk bakışta göze çarpacak kalın çizgileri tesbit eden bir görüşü ifade ederken, kasabanın girişini tasvir eden cümleler öncekilere nisbeten daha dikkatlidir:

"Artık buralarını tanıyorum... Şu dere kenarındaki, dağların ardında kaybolmak üzere olan akşam güneşinin tepelerinde yangınlar tutuşturduğu kavaklar biraz daha uzamışlar. Yeşil yosunlu dere, daha koyulaşmış, daha durgunlaşmış..."

Kasabaya giren yolun başındaki kara yüzlü, toprak damlı çarpık, yamalı evler, gene o evler.. Sokaklar biraz daha bozuk. " (s.157)



Aygen, iç mekân tasvirlerinde ise, daha ayrıntılı bir dikkatle hareket eder. Yatılı okulun müdür yardımcısı Nüzhet'in odasını, kahraman anlatıcı şu şekilde anlatır:

"Koyu kırmızı abajurlu, fitili kısık bir lambanın aydınlattığı bu yarı karanlık oda, ne kadar sevimliydi!.. Duvarlar kara kalem, sulu boya irili ufaklı tablolarla süslenmişti... Odanın bir tarafında büyük bir aynalı dolap, pencere dibinde bir yazı masası, kitap dolu bir etajer vardı. Daha dipte geniş bir sedir..." (s.81)

Eserde mekân tasvirleri, ikinci olarak, vaka ile bu vakayı yaşayan insanın ruh hali arasında paralellik kurmak maksadıyla kullanılır. Bunların içinde en dikkat çekici olanı, ölüm vakasının ve bu vakadan mütessir olan insanların bulunduğu mekânlarda kurulan dekor ve peyzajın, yağmur, kar, rüzgâr vb. unsurlardan müteşekkil olmasıdır. Olay örgüsünün gelişimi esnasında ortaya çıkan dört ayrı ölüm vakasının ya öncesinde, ya ölüm anında, ya da sonrasında bu unsurlarla şekillenen bir dekor çizilir.

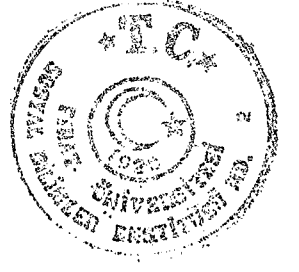
İlki, Nebîle'nin annesinin ölümünden sonra, kasabaya giden Mebrûre'nin büyükannesinin öldüğü evde, bu hissin tesiri altında iken çizilen dekordur:

"Gece durmadan yağmur yağdı.. Hem de ne yağış... Sanki gök delinmişti... Sular oluklardan taşıyor, sokaklarda coşkun derelelere benzeyen seller çağıldıyordu... Şimşek, ateş almış bir barut fıçısı üst üste çakıyor, gök üzerine arabalarla kaldırım taşı boşaltıyorlarmışçasına, camları zingirdatan bir şiddetle uzun uzun gürlüyordu " (s.5)

İkincisi, Seyfi Bey'in ölümünden sonra, Mebrûre'nin bu ölüm vakasını idrâk ettiği an olan, mezarlık ziyareti esnasındaki mekânın durumudur:

"Kapanık, kasvetli bir hava...İnce ince yağmur yağıyor...Serin bir rüzgâr var..."

Havada uçuşan bulutlar, parçalana dağıla koşuyor... Dağdan esen rüzgarda kekremsi bir toprak kokusu var..." (s.63)



Üçüncüsü, Meliha'nın öldüğü andaki sahnedir:

*"Dışırda kar ve fırtına devam ediyor...
Kuru ağaçlar çatırıyor...
Ev sallanıyor...
Pencereden sokulan rüzgar,duvarda asılı lambanın kısık alevini
ürpertiyor..." (s.103)*

Son olarak, Nebîle'nin öldürüldüğü geceki peyzaj:

"Dışarda, rüzgarın kasırga şiddetile, camlara çarptığı iri damlalı bir yağmur var... Yarım saat evvel durgun bir yaz gecesi... Şimdi dört bir etrafı saran kapkara bulutları, ağaçları yatıran,kiremitleri uçuran,camları zangırdatan kasırgasile bir kış havası..."

Şimşek çakıyor...

Gök gürlüyor...

Ve... Sonra, rüzgarın birbirile çarpıştırdığı bulutlar, kuvvetli bir yumruk içinde sıkılan bir limon gibi, bütün sularını boşaltıyorlar. "
(s.164)

Fizikî atmosfer ile insan psikolojisi arasındaki bu benzerliklere, zaman zaman, iç mekân tasvirlerinde de yer verildiği görülür. Mebrûre, büyükannesinin öldüğü odayı, bu hissin tesiri altında iken şu şekilde tasvir eder:

"Büyükannemin bir kaç gün evvel öldüğü oda. Orta yerde küçük bir idare lambası yakmışlardı... Lambanın mini mini alevi, sanki inik siyah perdeleri şişirip büyültüyor, bir türbe sandukasına benziyen beyaz patiska örtülü uzun kereveti harekete getiriyordu..." (s.6)

Bütün bu benzerliklere rağmen, eserde çok sıkı bir mekân-insan ilişkisinden söz edemiyoruz. Daha ziyâde, mekânın, başta da söylediğimiz gibi, "vaka zincirinde ifade edilen hâdiselerin sahnesi durumunda" olduğunu görüyoruz.



II. GONK VURDU:

A. Romanın Tanıtımı:

Gonk Vurdu, Aygen'in ikinci romanıdır. Eserin 1933 yılındaki ilk baskısının⁽¹⁾ dışında herhangi bir baskısı yapılmamıştır.

29 Birinciteşrin 1933 tarihli **Vakit** gazetesinde, **Gonk Vurdu**'nun çıkışını haber veren bir ilan vardır. Bu duyuruda şu bilgiler verilir:

"1. İstanbul'un kenar mahalleleri

2. Bâbiâli dediğimiz yazı ve gazetecilik âlemi

3. Beyoğlu'nun mâhut yan sokakları

Bu romanda en realist tasvirlerle-iğrenç çirkinlikleri, hoşça giden güzellikleri, acındırıcı sefilliklerle, olduğu gibi gösterilmişlerdir.

Bütün bu üç muhitin insanları maddî ve manevî ıztıraplarıyla GONK VURDU'da anlatılıyor. "

Hüseyin Cahit Yalçın, **Fikir Hareketleri** dergisinde, Alangu da, zikredilen çalışmasında eserle ilgili birer değerlendirme yaparlar. Bu değerlendirmelerden, muhtevâ incelemesinde söz edeceğiz.

Bunların dışında, eser hakkında, bugüne kadar herhangi bir çalışma yapılmamış, toplu araştırma-inceleme eserlerinde de, isminin dışında bir bilgiye yer verilmemiştir.

B- Romanın Muhtevâsı:

Yukarda, **Kânun Nâmına** ile **Aşk-ı Memnû** arasında muhtelif yönlerden benzerlikler olduğundan söz etmiştik. Aynı şekilde, **Gonk Vurdu** ile **Mâi ve**

(1) Reşat Enis Aygen, **Gonk Vurdu**, Sühûlet Kütüphânesi Yayınları, İstanbul 1933. (Eser, Millî Kütüphane bilgisayar kayıtlarına, yanlışlıkla, "Reşat Nuri Aygen" ismiyle kaydedilmiştir.)



Siyah arasında da bazı benzerliklerin bulunduğunu görüyoruz. Bununla ilgili olarak Alangu, şu değerlendirmeyi yapar:

"Onun, "Gonk Vurdu" romanında büyük şehrin en ücra köşelerine kadar girebilen gerçekçi gözleminin yer yer ölçüsüzlüklere düşülecek kadar tartışıldığı görülür (...) Bu romanda yer yer yazarın biyografisi ile de birleşen Ömer tipi, Hâlit Ziyâ'nın Ahmet Cemil tipinin devamıdır. Büyük ve renkli umutlarla Bâbîâli'ye adını atmış genç tipinin yaşadığı dram, romanın en canlı ve çekici tarafıdır. Yer yer "Kara Davut" yazarının anlatış tekniğine başvurularak yazılan bu kitap, Bâbîâli'nin bugün çoğu hayatta bulunan kişilerini ele almaktadır. " (1)

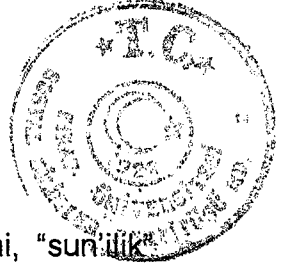
Alangu'nun yukardaki tesbitinde ifade ettiği gibi, bu benzerlikler, hem muhtevâ, hem de şahıs yaratmada görülmektedir. İkinci hususu sonraya bırakmak kaydıyla, şimdi muhtevâ üzerinde duralım. Durumu netleştirmek için "Eser neyi ihtivâ etmektedir?" sorusuna vereceğimiz şu cevaplardan hareket edebiliriz:

1. Hayâlleri ile yaşadığı hakikâtlerin sürekli çatıştığı Ömer'in hayatından bir kesit anlatılmaktadır.

2. Babası tarafından kötü yola sürüklenen Naciye'nin cemiyete karşı verdiği mücâdele anlatılmaktadır.

Eserde, bu iki temel konunun etrafında çok değişik konulara yer verilir. Bunlar; 1930'lu yıllarda, dünya ile birlikte ülkemizde de yaşanan iktisat buhranı ve bunun sebep olduğu sosyal meseleler, Bâbîâli çevresinde tartışılan sanat meseleleri, yine, bu çevrede yaşayan basın emekçilerinin problemleri, Palyaço Ahmet Nedim Efendi'nin şahsında temsil edilen sahne sanatçılarının dramı olmak üzeredir. Ancak, burada hemen şunu belirtelim; bu kadar çok sayıda konunun ele alınması gerçek mânâda bir muhtevâ zenginliği yaratmaz, tam tersine, zaman zaman, asıl konunun ikinci plana düşmesine; asıl mesajı güçlendirmek yerine de, çok sayıda, fakat, etkisiz mesajın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla eserin gücünü de azaltmıştır. Bu durum,

(1) T. Alangu, a.g.e., s.291-292.



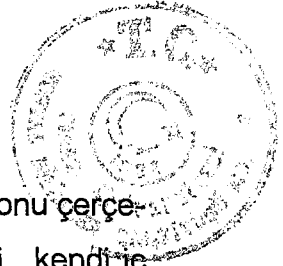
belki , eserde en çok tenkit edilecek husustur.

H.C.Yalçın, eserin muhtevâsının bu şekilde tertip edilmesini, "sun'ilik" olarak nitelendirir ve şunları söyler:

"Bu hayat sahnesinde, bütün tabîiliğine ve mahallî oluşuna rağmen, ben biraz sun'ilik görüyorum. Muharrir fikirlerini müdafaa ederken vakaları karşısındakine kâfî derecede kanaat verece şekilde tasvir ve tertip edilmemiştir."⁽¹⁾

Bu bilgileri de göz önünde bulundurarak, eserdeki birinci temel konuya bakalım: Yazar, bu konuyu, haricî âlemden, mimesis anlayışıyla, gerçekçi bir bakış açısıyla ele almaya çalışmaktadır. Babasını kaybetmiş fakir bir öğrencinin, annesinin hastalanmasının da tesiriyle sınıfta kalması üzerine, üniversite tahsili ve sonrası ile ilgili hayâllerinin yıkılması; yaşadığı bu yıkım atmosferinden, eski bir okul arkadaşı sayesinde kurtularak, yeni bir hayata başlayıp, yeni hayâller kurması; annesinin ölümüyle mutluluğunun tekrar kâbusa dönmesi; sokakta tanışıp acıdığı için evlendiği kötü yola düşmüş çocukluk arkadaşını kurtarma ve onun hayatını konu alan bir piyes yazarak büyük bir şöhret kazanma ideali kurarken, karısının kendisini aldatmasının yanında, yazmış olduğu piyesin bir arkadaşı tarafından çalınarak kendisininmiş gibi sahneye konması, aslında haricî âlemde pek yabancı olmadığımız konulardır. Ancak bu tabloda, gerçekçilik vasfını zedeleyen unsurların bulunduğunu belirtmeliyiz. Bunlar, lise son sınıfta bütünlemeye kalan, ancak bir kaç ay sonraki bütünleme imtihanlarına girme şansı bulunan Ömer'in böyle yapmak yerine, bütün ideallerini bir yana bırakması; Ömer'in ilişki kurduğu sokak kadınının uzak bir memlekette, yıllar önce evcilik oyunları oynadıkları çocukluk arkadaşı olması; kocasını Osman'la aldatan Naciye'nin, yapılan baskında Cemil Muallâ ile yakalanması hususlarıdır. Bu durum, yazarın realizm gayretlerine rağmen, eserde, romantik bir atmosferin doğmasına vesile olur.

(1) Hüseyin Cahit Yalçın, "Reşat Enis Bey" (Gonk Vurdu-Roman), Fikir Hareketleri, 15 Şubat 1934, S.17, s.12-14.



Eserde, bu temel konu, ferdî bir problem olarak ele alınır. Bu konu çerçevesinde vücut verilen asıl kahraman Ömer'in, tıpkı Ahmet Cemil gibi, kendi iç dünyasında besleyip geliştirdiği hayâlleri, hayatın katı gerçekleri karşısında birer birer yıkılır.

İkinci temel konu olan kötü yola düşmüş kadınların dramı ile fertten yola çıkılarak, toplumsal bir mesele ele alınır. Yazar, konuya toplumsal boyut kazandırmak için, hem Naciye'yi, hem de, onun gibi olan Suzan, Leman ve diğer hayat kadınlarını, cemiyetle açık bir çatışma içine sokar. Bu konu işlenirken, kadını kötü yola iten cemiyetin acımasız tavrı, zaman zaman yazarın sözünü emanet ettiği şahıs hâline gelen Naciye'nin ağzından, şiddetle tenkit edilir:

"Fertlerinin haklarını korumak için kanunlar yapan efendilerim... Ben, sizin hepinizi tanırım. (...)

Bu genç, bu hassas, bu güzel, bu kimsesiz, bu okumuş kızın orospu oluşu sizi kederlendiriyordu. Amma, bu güzel kimsesiz kıızı düştüğü çirkefin içinden çekip çıkaracak, gene kendi elinizle kararttığınız alnını silecek bir müessese kurmağı düşünemiyordunuz...

Bu namus müflisini hor bir hizmetçi olarak bile, evine uğratmak cür'etini kendinde bulanınız olmadı...

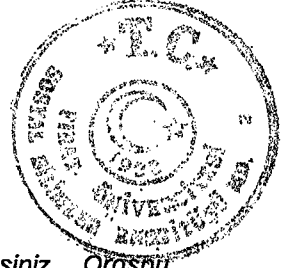
Niçin?... bu kadar boş kafalı mıydınız? Bu kadar korkak mıydınız? Değil. Hayvanca hırslarınızı dindirmek için, size böyle "gayrimeşru" kadınlar... açıkçası orospular lazımdı. (...)

Yirmisinden ellisine kadar, kimi avukat, kimi mirasyedi... Kimi darülfünunlu, kimi liseli.. Kimi hekim, kimi tüccar.. Kimi komisyoncu, kimi mühendis.. Bazısı babayanı, bir kısmı kelli felli, çoğu züppe, iyiliği sever medeni efendilerim..." (s.184-185)

Bu satırlarda ifade edildiği gibi, cemiyetin bütün kesimleri, kendi hayvanî hırslarını tatmin etmek uğruna, kadınları kötü yola düşürmekte ve onları sömürmektedir. Kötü yola düşmüş olanlara karşı şuurlu bir işbirliği içinde, hiç birisi, onlara sahip çıkmamaktadır. Açıkçası, kadını kötü yola düşüren cemiyettir:

"O, cemiyetin, sizin kurbanınızdır. O sizin yüzünüzden sefil oldu. O, sizin yüzünüzden zavallı oldu..."

Kimsesiz kalmıştı...



Aç kalmıştı...

Açıkta kalmıştı...

Onu, iş dilendiği kapılardan hakaretle kovan sizsiniz... Orospu yapan sizsiniz onu..." (s.186)

Yazar, bu tezini ispatlamak için, idealist bir genç olan Ömer'i, Naciye'yi kurtarmakla görevlendirir. Ancak, her ikisinin müştereken gösterdikleri çabalara rağmen müsbet bir netice almak mümkün olmaz ve cemiyetin baskılarına boyun eğmek zorunda kalırlar. Bununla birlikte, Naciye'nin sonuç itibâriyle mutlu gibi görünen bir hayata başlaması, bu tezle çelişir. Bu durumu eserin bir zaafiyeti olarak görmek gerekir. Aygen'in bu yola gitmesini, Ömer'in mutsuzluğunu vurgulamak isteği ile açıklamak mümkündür. Yazar, Ahmet Cemil gibi, mutsuzluk içine gömdüğü Ömer'in dramını artırmak için, onun karşısına, **Mâi ve Siyah**'takine benzer, mutluluk içinde bir kadın çıkarmak lüzumunu hisseder.

Eserde, kadınların kötü yola düşmelerini önleyecek fikirler, aslında müsbet bir kız olmayan, modern üniversiteli Taşhan'dan gelir. Gerek Naciye'nin, gerekse Suzan'ın kötü yola düşmelerinde, istemeden buldukları ilk münâsebetlerin mühim bir rolü vardır. Oysa, bu durum; bekâretini kaybetme, Taşhan açısından gülünç bir konudur:

"Bekâret mefhumuna gülüyor: Bu şarklı zihniyetiymiş... Garp memleketlerinin hiç birinde, artık böyle gülünç bir mefhumun yeri yokmuş. Fransa'da evlenmemiş kızların yüzde doksanı, bekaretlerini kaybetmiş bulunuyormuş. Geri kalan yüzde onu ise, sekiz dokuz yaşlarındaki küçük kızlarmış..." (s.232)

Taşhan'a göre, bu anlayış, kadını "bir şey kaybettiği" hissinden kurtaracaktır. Ayrıca, kadınların da erkekler kadar cinsel özgürlük sahibi oldukları göz önünde bulundurulursa, kadının kötü yola düşmesi gibi bir durum kendiliğinden ortadan kalkacaktır. Zirâ, Taşhan, Naciye kadar, Beyoğlu'nun mâhut evlerini tanımasına rağmen, kötü yola düşmüş bir kadın değildir!



Eserdeki toplumsal konulardan biri de, dünya ile birlikte ülkemizde de yaşanan iktisadî buhranın, kadınları kötü yola düşürmekten başka, alt ve orta gelir grubundaki insanların günlük hayatları üzerinde yaptığı menfi tesirlerdir. Yazar bu durumu gözler önüne sermek için, bu tür insanların tabîi bir şekilde bir araya geldikleri kahvehane ve benzeri mekânları seçer. Bu mekânlarda yüz yüze getirdiği insanların karşılıklı konuşmalarıyla mesele ortaya konur. Yine, bu insanlar tarafından, Türkiye'nin meselelerine çözüm önerileri getirilir.

Sanat münakaşalarının yapılması için seçilen mekân ise, Telgraf gazetesinin çevresidir. Bu çevrede toplanan insanların devrin sanat atmosferi hakkındaki yorumları gerçekçi bir bakış açısıyla, hâkim anlatıcı tarafından nakledilir. Dönemin revaçta olan sanat anlayışı "*Anadolu'yu edebiyata yansıtma*" Cemil Muallâ'nın ideali olarak anlatılır. Ömer'in, kendisine büyük şöhret kazandıracığını umduğu piyesinde, "düşmüş kadın" Naciye'nin hayatının konu alınması dikkat çekicidir.

Telgraf çevresinde ele alınan meselelerden bir diğeri, ünlü gazetecilerin hak etmedikleri bir refah içinde yaşamalarına karşılık, gazete emekçilerinin hak ettikleri rahat çalışma ve yaşama ortamına kavuşamamalarıdır. Palyaço Ahmet Nedim Efendi'nin dramı ise, ferdî bir problem olarak ele alınmaktadır.

Eserde, bu konuların işlenişinde, öne çıkan temalardan birincisi "acıma" dır. Burada, Berna Moran'ın, Halit Ziyâ'nın ilk eserleri için yaptığı şu tesbitlerin **Mâi ve Siyah**'la birlikte, **Gonk Vurdu** için de geçerli olduğunu söylemeliyiz:

"Halit Ziya Uşaklıgil ilk romanlarında (...) okurun özellikle acıma duygularını uyandırmak istediği için, acıklı aşk konularını işler. Bu romanların hepsinde bir genç kız ya da genç erkek, kendi suçu olmadan aşkta hayâl kırıklığına uğrar, yıkılır ya da ölür. Romanın kahramanı kız ise annesini, erkek ise babasını kaybetmiştir; birlikte büyüdüğü bir akrabasına âşık olur, ama onun başka birisini sevdiğini anlayınca kendini feda eder." ⁽¹⁾

(1). Berna Moran, T.R.E.B.B., C.1., s.72-73.



Gonk Vurdu, daha ilk sayfada, santimental bir atmosferle başlar. Mezûniyet töreni esnasında, "gözleri dolan" okul müdürünün hisleri, hâkim anlatıcı tarafından şöyle ifade edilir:

"Yavrularından ayrılan bir ananın, bir babanın duyacağı acıdan çok daha fazla, çok daha derindi bu tasa." (s.9)

Burada çizilen tablo, az sonra sınıfta kalacağını öğrenecek olan Ömer'in acıklı durumuna uygun bir zemin oluşturur. Bu ilk hayâl kırıklığından sonra, eser boyunca anlatılan, asıl kahraman Ömer'in hikâyesinde, o, hep acınacak insan mevkîinde tutulur. Zaman zaman, hâkim anlatıcı tarafından, "zavallı Ömer" gibi ifadeler kullanılması dikkati çeker.

Sosyal konuların anlatılmasında, yine, acıma temasının ön planda tutulduğu görülür. Gerek Naciye'nin, gerekse diğer hayat kadınlarının yaşadıkları, cemiyetin acımasızlığından kaynaklanır ve okuyucuda acıma hissi uyandıracak tarzda ele alınır. Bir hayat kadını ile ilgili kullanılan şu cümleler, bu duruma bir örnek teşkil eder:

"Zavallı köpekleşmişti. (...)

Bütün bu "O" kadınlardan duyulan lakırdılar güzel ağzında ne kadar öğretiydi. Ömer, sefahatin, daha kuvvetli bir ihtimalle sefaletin düşürdüğü bu kadının soluk yüzüne, yalvararak bakan siyah gözlerine acıyarak dikkat etti. Güzel kadın. Dertli kadın..." (s.26-27)

Kadının bu acınacak durumuna karşın, cemiyeti temsil eden, kendini satmaya çalıştığı erkeğin görünüşü ve davranış biçimi, düşmüş kadına karşı duyulan acıma hissini kuvvetlendirme gayesini güder:

"Siyah, pala bıyıklı, kaba giyinişli, iri yarı ve korkunç suratlı bir herif. (...)

Herif, kaba ellerinin sert parmaklarile, önlerinden geçenlerin arkası kesildikçe, kadının butlarını, kalçalarını çimdikiyor, koparrı gibi buruyor, memelerini sıkıştırarak canını yakıyordu." (s.26, 29)

Ömer'in, Naciye ile evlenmesinin sebebi; "Ona öyle acıyorum ki.."(s.129) cümlesiyle de ifade ettiği gibi, acıma hissinden kaynaklanır. Gazete emek-



çilerinin problemleri ile Palyaço Ahmet Nedim Efendi'nin dramı da acıma teması çerçevesinde ele alınır.

Eserde işlenen temalardan biri diğeri yoksulluk'tur. Eserdeki temel hareket noktası olan hayâl-hakikât çatışması, aslında, imkân-imbânsızlık veya varlık-yokluk münâsebetleridir. Bu münâsebetler çerçevesinde ele alınan yoksulluk teması, toplumsal planda, cemiyetin muayyen bir kesiminde derin yaralar açarken, ferdî planda da, insanların mutluluğunun önünde önemli bir engel oluşturan bir durum olarak işlenir. Buna karşılık, evlilik ve ailenin, yoksulluğun getirdiği menfî tesirleri ortadan kaldıracı bir rol oynayacağı fikri verilmeye çalışılır. Ömer, sokakta karşılaştığı fakir bir amele hakkında şöyle düşünür:

"Mesut insan!

Diye söylendi. Muhakkak ki fakirdi. Muhakkak ki zaruret içindeydi. Muhakkak ki çok yoruluyordu. Muhakkak ki karnını güç doyurabiliyordu. Fakat.. mes'uttu işte... Bütün yorgunluğunu, bütün sefilliğini karısının, yavrusunun karşısında unutabiliyordu. Bitkin ameleye imrendi Ömer..." (s.139)

Naciye de, benzer düşüncelere sahiptir:

"İsterdim ki benim de temiz bir evim, bir tek kocam olsun... Temiz bir yatağım kokusuz bir yorganım bulunsun... Bana bir orospu muamelesi yapmayan erkeğe minnettardım..." (s.183-184)

Ailenin yıkılması ise, özellikle kadınların kötü yola düşmesinde, yoksulluk kadar mühim bir rol oynar. Naciye'nin ve Suzan'ın hayat kadını olmalarında, anne ve babalarını kaybetmeleri sonucu ailelerinin yıkılması önemli bir etkidir. Asıl kahraman Ömer, önce babasını, ardından annesini kaybetmesine rağmen, kendisi bir aile kurarak mutlu olmayı düşlerse de, karısının ihâneti sonucu, özlediği mutluluğa kavuşamaz.



C- Olay Örgüsü:

Romanın vakasının ana hatlarını şu şekilde özetleyebiliriz: Yaşlı annesiyle yaşayan yetim Ömer, lisenin son sınıfında ikmâle kalınca, kaymakam olma hayâllerini bir yana bırakmak mecbûriyetinde kalır. Aylarca süren sıkıntılı işsizlik döneminden sonra, Telgraf gazetesinde "serbest muhbir" olarak işe girer. Bir yıl kadar annesiyle mutlu bir hayat yaşadktan sonra, annesinin ölümü üzerine bu mutluluğu bozulur. Bir akşam tanıştığı sokak kadınının, çocukluk arkadaşı Naciye olduğunu öğrenince, acıyarak, onunla evlenir.

Evliliklerinin ilk günlerinden itibaren cemiyetin her kesiminden baskı görmeye başlayan aile, bir müddet, baskılara karşı koymaya çalışır. Ancak, bir yandan Randevucu Şerife'nin baskıları, öte yandan modern üniversiteli Taşhan'ın telkinleri ve kardeşinin ısrarları sonucu, Naciye, kocasını aldatmaya başlar. Olanlardan habersiz olan Ömer, Naciye'nin hayatını konu alan bir piyes yazmakta, şöhret olma hayâlleri kurmaktadır. Eserini tamamlayarak Cemil Muallâ'ya veren Ömer'i, muhtar Abidin Efendi uyarır. Birlikte yaptıkları baskında, Cemil Muallâ ile Naciye'yi yakalarlar. Büyük bir hayâl kırıklığına uğrayan Ömer, Anadolu'ya giden bir kumpanyayla İstanbul'dan uzaklaşır.

Üç yıl sonra, perişan bir hâlde İstanbul'a dönen Ömer, Cemil Muallâ'nın kendisinden çaldığı piyesini sahneye koyup meşhur olduğunu, Naciye'nin de, tezahüratlar arasında locasında oturduğunu görüp yığılır kalır. Eser, böylece sona erer.

Yukarıda, eserin hayâl-hakikât çatışması üzerine bina edildiğini söylemiştik. Bu çatışmayı, imkân-imbkânsızlık veya varlık-yokluk çatışması biçiminde de ifade etmek mümkündür. Yazar, eserde iki merkez kişi yaratmaya çalışmış, bu kişilerin çevresinde, iki ayrı vaka zinciri geliştirmek istemiştir. Biz de, olay örgüsünü bu merkez şahısların münâsebetleri açısından inceleyeceğiz. Önce, Ömer açısından bakalım:

Vaka, Ömer'in bir hayâl kırıklığı ile başlar: O, lisenin son sınıfında bütünlemeye kalmıştır. Hâkim anlatıcı tarafından anlatılan bu çekirdek vakanın



ardından, asıl vaka öncesi zamana gidilerek, Ömer'in yıllardır içinde yaşadığı idealleri ve ailesi hakkında bilgi verilir. Bu vaka halkaları, fonksiyonları itibâriyle, ipucu değerindedir. Vaka zamanında yaşanan olaylar, Ömer'in bu ilk hayâllerinin gerçekleşmesine izin vermez. Belirli bir dönem, bu hayâl kırıklıkları içinde yaşayan Ömer, Telgraf gazetesinde işe girdikten sonra, yeni bir hayata başlar. Yeni hayatında da, kökü geçmişe uzanan hayâlleri vardır:

"Edebiyata merakı vardı. İyi yazardı. Bir aralık da gazeteciliğe heves etmişti. O zaman uzak bir hayâl gibi düşündüğü şey, bugün birdenbire hakikât oluyordu." (s.92)

Ancak, daha ilk günden itibâren hayâl kırıklıkları da başlar:

"Uzaktan pek parlak görünen gazete ve gazetecilik, içine girdiği ilk günde onu hayâl inkisarına uğrattı." (s.92)

Bu hayâl kırıklığının sebebi, gazete idarehânesinin düşlediği gibi olmasıdır. İkinci hayâl kırıklığı ise, yayınlanan ilk yazısının makaslanmasıdır:

"Gazete dilini bilmiyen Ömer için bu da bir başka inkisârı hayâl olmuştu..." (s.96)

Zaman içinde, gazeteciliği kavrayarak annesiyle mutlu olmaya çalışan Ömer, annesinin ölmesiyle, acı hakikâtlere bir kez daha yüzüne çarpıldığını görür. Sokakta tanıştığı hayat kadınının çocukluk arkadaşı Naciye olduğunu öğrenmesi, Ömer'i yeni bir hayâl kırıklığına sürükler. Ancak, bu durumdan çabuk kurtulur ve Naciye ile evlenmeye karar verir. Yeni ideali, Naciye'yi bataklıktan kurtarmak ve onun hayatını konu alan bir piyes yazarak şöhret kazanmaktır. Ancak, vakanın sonucu itibâriyle, her iki idealini de gerçekleştiremez. Vaka, Ömer'in hayâl kırıklığı içinde sona erer.

Görüldüğü gibi, Ömer açısından, vakanın yürüyüşü, sürekli iniş-çıkışlarla dikkatlere sunulmaktadır. Hayâllerle hakikâtlere, sürekli bir arada, çatışma hâlinde, birbirini takip etmektedir.



Vakanın ikinci merkez kişisi olan Naciye için de, belirli ölçüde hayâl-hakikât çatışması söz konusudur. Naciye'nin en mühim hayâli şudur:

"Temiz bir muhitte, bir tek odadan ibaret bile olsa, "Evim diyeceğin bir damın; güzel değil, hali vakti de pek yerinde olmıyan, fakat "Erkeğim" diyebileceğin bir tek kocan olacaktır. " (s.224)

İsterdim ki benim de temiz bir evim,bir tek kocam olsun... Temiz bir yatağım, kokusuz bir yorganım bulunsun... Bana bir orospu muamelesi yapmıyan erkeğe minnettardım. " (s.183-184)

Naciye kısa bir süre için, hayâllerini gerçekleştirme fırsatı bulursa da, cemiyetin baskılarına boyun eğerek evini ve kocasını terketmek mecburiyetinde kalır. Sonuç itibâriyle, mutlu gibi görünen bir hayatın içinde ise de, Cemil Muallâ ile olan ilişkisinin boyutları bilinmemektedir.

Olay örgüsünün gelişmesi, tabîi bir sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde, realist bir tarzda düzenlenmeye çalışılmıştır. Eserin bütününe hâkim olan bu realizm arayışı, yazarı, asıl vaka ile doğrudan doğruya alâkası olmayan, ancak, mesajı güçlendirmek gayesini taşıyan vaka halkalarına yer vermeye sevkeder. Bu anlayışın, örnekleri çoğaltarak gerçekçilik hissini güçlendirme gayesini taşıyan doğalcılıkla alâkalı olduğunu yukarıda ifade etmiştik.

Gonk Vurdu, yazar tarafından, "XIX KISIM" a ayrılmıştır. Bu bölümler, umûmiyetle kronolojik ve art-zamanlı metin halkaları ile bunları oluşturan çok sayıdaki mânâ birliğinden müteşekkildir. Ancak XII.Kısım'da anlatılan Naciye'nin hikâyesi ile bu bölüme kadar anlatılan Ömer'in hikâyesi eş-zamanlıdır. Yine, XVI. Kısım'da "*Mektuplar*" ana başlığı altında, Ömer'in ve Naciye'nin arkadaşlarına yazdıkları altışar mektupta anlatılan vaka halkaları eş-zamanlıdır.

On dokuz bölümdeki çekirdek vakalar ile diğer önemli mânâ birlikleri şu şekildedir:

Kısım I: Çekirdek vaka; Ömer'in sınıfta kalmasıdır. Bölümde geriye dönüşle, Ömer'in doğduğu günden itibâren vaka zamanına kadarki hayatının ve ailesinin anlatıldığı mânâ birliği ile ideallerinin anlatıldığı mânâ birliği ipucu fonksiyonundadır. Dönemin sosyal ve iktisadî durumunu anlatmaya yönelik mânâ birlikleri ile mekân ve insan tasvirleri de aynı fonksiyondadır.



Timurleng'in hikâyesinin anlatıldığı vaka halkası ise, bir devrin anlayışını yansıtmaları açısından öğretici fonksiyonundadır.

Kısım II: Çekirdek vaka; Ömer'in kahveye çıkmasıdır. Bu bölümdeki en dikkat çekici mânâ birliği, öğretici fonksiyonundaki, yazarın sözünü emanet ettiği şahıs olan Nuri Bey tarafından anlatılan, Türkiye'nin iktisadî meseleleri ve bu meselelere çözüm önerilerinin anlatıldığı kısımdır.

Kısım III: Çekirdek vaka; Ömer'in, komisyoncu İmadettin tarafından, iş vereceğim diye aldatılmasıdır. Bölümün başında, Ömer'le annesinin hayâllerinin anlatıldığı satırlar ise, ipucu fonksiyonundadır.

Kısım IV: Çekirdek vaka; Ömer'in çocukluk arkadaşı Celâl'le karşılaşmasıdır. Bu bölümde Ömer-Celâl ilişkilerinin geçmişini anlatan vaka halkaları ile mekân ve insan tasvirleri ipucu fonksiyondadır.

Kısım V: Bu kısımda, asıl vaka ile doğrudan ilgili bir çekirdek vakadan söz edemiyoruz. Bölümün başında, ipucu fonksiyonunda, sayfalarca süren mekân ve insan tasvirlerine yer verilir. Böylece, Ömer'in gireceği çevrenin mekân ve insan atmosferi tanıtılmaya çalışılır. Ömer'in hayatında belirli bir rol oynayacak olan Cemil Muallâ'nın kişiliği ve idealleri anlatılır. Ayrıca, Telgraf gazetesi çevresinde toplanan şahısların konuşmaları vasıtasıyla, devrin sanat anlayışı yansıtılır. Bu vaka halkaları, öğretici fonksiyondadır.

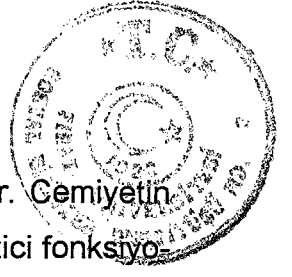
Kısım VI: Çekirdek vaka; Ömer'in Telgrafta işe girmesidir.

Kısım VII: Aynı zamanda öğretici fonksiyonda olan, gazeteci-bürokrat ilişkilerinin anlatıldığı bir tek mânâ birliğinden müteşekkildir.

Kısım VIII: Çekirdek vaka; Ömer'in annesinin ölmesidir. Ömer'in geçmiş yaşantılarıyla ilgili bölümler, ipucu fonksiyonundadır.

Kısım IX: Çekirdek vaka; Ömer'in yeni bir eve taşınmasıdır. Bölümdeki diğer mânâ birlikleri, aracı fonksiyonundadır.

Kısım X: Çekirdek vaka; Ömer'in çocukluk arkadaşı, Naciye ile, düşmüş bir kadın olarak karşılaşmasıdır. Bölümde, Beyoğlu'nun arka sokaklarının tasvirleri ile Ömer'le Naciye'nin geçmişlerinin anlatıldığı mânâ birliği, ipucu Ömer'in hayat kadınlarıyla ilgili fikirleri öğretici fonksiyondadır.



Kısım XI: Çekirdek vaka; Ömer'le Naciye'nin evlenmesidir. Cemiyetin hayat kadınlarına karşı olan tutumlarının anlatıldığı kısım ise, öğretici fonksiyonundadır.

Kısım XII: Asıl vaka açısından ele alındığında, bu kısımda anlatılanlar ipucu fonksiyonundadır. Bölüm kendi içinde, ayrı bir vaka çizgisi olarak değerlendirildiğinde, çok sayıda çekirdek vaka ile birlikte, diğer vaka halkalarından söz etmek gerekir.

Bölüm, Naciye'nin tutmuş olduğu bir not defterinden nakledildiği için kahraman anlatıcı kullanılır. Ancak, asıl vakadan tamamen uzaklaşmamak için, zaman zaman, hâkim anlatıcı araya girerek vaka zamanındaki duruma temas eder.

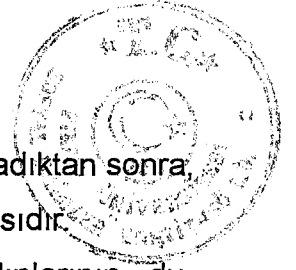
Kısım XIII: Çekirdek vaka; Naciye'nin, Randevucu Şerife tarafından, "üç yüz liramı çaldı" diye polise şikayet edilmesidir. Beyoğlu'nun o geceki atmosferini yansıtmaya yönelik tasvirler, ipucu fonksiyonundadır.

Kısım XIV: Çekirdek vaka, Naciye'nin mahkemede, Şerife'ye olan borcunu kabul etmesidir. Burada dikkat çekici bir durum vardır. Vakanın gelişmesine de katkıda bulunan bu olayda, Naciye'nin nâmusunu değil, ama, vicdanını ön planda tutmasıdır:

"Mahkemede ne diyecektî şimdi? Borcunu inkar mı edecektî? Şahitler vardı. Daha sonra yemin teklif edilecekti. Nâmusu, vicdanı üzerine yemin... Nâmus... nâmus.. onu geç. Fakat, vicdansız bir insan değildi. " (s.206)

Kısım XV: Çekirdek vaka; Ömer'in baba yâdigârı evinin haczedilmesidir. Mustafa'nın tanıtıldığı kısım, ipucu değerindedir.

Kısım XVI: Mektuplar ana başlığı altında on iki adet mektuptan müteşekkil bu kısımda, Ömer ve Naciye tarafından arkadaşlarına yazılmış altışar mektup yer alır. Dolayısıyla burada anlatılan olaylar, kahraman anlatıcılar tarafından nakledilir. Bu kısmın çekirdek vakaları; Naciye'yi kurtardığına inanan Ömer'in onun hayatını anlattığı ve bu vesileyle şöhrete kavuşmayı umduğu piyesini tamamlayarak, düzeltmeyi vaad eden Cemil Muallâ'ya vermesi; Taşhan'la



tanışan Naciye'nin, onun da telkinleriyle kocasını aldatmaya başladıktan sonra, "*Randevucu Şerife'nin küf kokan apartmanını*" özlemeye başlamasıdır.

Bölümde, Ömer'in, Naciye'nin ve Taşhan'ın, hayat kadınlarının durumlarıyla ilgili anlattıkları, öğretici fonksiyonundaki mânâ birlikleridir.

Kısım XVII: Çekirdek vaka; Naciye'yi Cemil Muallâ ile yakalayan Ömer'in evden kaçmasıdır. Dış mekân tasvirlerinin yapıldığı birinci mânâ birliği ile iç mekân tasvirlerinin yapıldığı dördüncü mânâ birliği, ipucu fonksiyonundadır.

Kısım XVIII: Çekirdek vaka; Ömer'in bir kumpanya ile birlikte Anadolu'ya gitmesidir. Bu bölümde asıl vaka ile doğrudan ilişkisi olmayan Palyaço Ahmet Nedim Efendi'nin hikâyesi, yazarın kurmak istediği dramatik atmosfere hizmet etmenin dışında, esere herhangi bir katkı sağlamaz.

Kısım XIX: Üç yıl sonra, Anadolu'dan dönen Ömer'in, Cemil Muallâ tarafından kendisinden çalınan eserin sahneye konduğu tiyatroya gidince gördükleri, bu kısmın çekirdek vakasını oluşturur.

Yazar'ın bu şekilde "XIX KISIM"a ayırdığı eserde, olay örgüsünün gelişimi klasik vaka düzenine uygun bir tarzda, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden müteşekkildir.

Giriş bölümü, ilk üç "Kısım"ı kapsayan elli beş sayfalık geniş bir hacimdedir. Vaka zamanı itibâriyle, üç günlük bir zaman dilimini içeren bu bölümde, geriye dönüş tekniği kullanılarak Ömer'in doğduğu günden itibaren, vaka zamanına kadar yaşadığı olaylar, art zamanlı vaka halkalarıyla ve hâkim anlatıcı tarafından nakledilir.

Gelişme bölümü, "Kısım IV" ile "Kısım XVIII" dahil olmak üzere, on beş "Kısım" dan oluşur. Bu bölümde art-zamanlı metin halkalarının yanında eş-zamanlı metin halkalarına da yer verilir. "Kısım XII"de, "*Naciye'nin Yeşil Kaplı Defteri*"nden kahraman anlatıcı tarafından nakledilen vaka halkaları ile eserin başından beri anlatılan Ömer'in yaşadıkları, eş zamanlıdır. Yine aynı şekilde "Kısım XVI"da, iki ayrı kahraman anlatıcı tarafından yazılan mektuplar vasıtasıyla nakledilen olaylar, birbirlerine göre eş zamanlı vaka halkalarıdır. Gelişme bölümünde, yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, asıl vaka ile doğrudan ilişkisi olmayan vakalara sık sık yer verildiği görülür. Bu durumun sebeplerini izah etmeye çalışmıştık.



Sonuç bölümü, Anadolu'ya gitmiş olan Ömer'in üç yıllık bir aradan sonra İstanbul'a dönmesiyle başlar ve iki gün içinde yaşanan olaylardan sonra eserin başladığı gibi, Ömer'in hayâl kırıklığı içinde sona erer. Burada anlatılan olaylar da, art zamanlı vaka halkaları biçimindedir.

Gonk Vurdu'ya vaka tipi açısından baktığımızda, yazarın, iki ayrı vaka zincirinden meydana gelen bir vaka tipi kurmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Bunlardan birincisi; Ömer'in yaşadıklarını anlatan vaka zinciri, ikincisi ise; Naciye'nin yaşadıklarını anlatan vaka zinciridir. Bu iki vaka zinciri, zaman itibâriyle eş zamanlıdır. Vaka öncesi zamanla birlikte ele alındığında; iki ayrı merkez kişi olan Naciye ile Ömer'in birlikte başlayan hikâyeleri, belirli bir noktada ayrılır, sonra birleşir, tekrar ayrılır ve herkes kendi yoluna gider. Ancak, bu vaka tipinin uygulanmasında, pek de başarılı olunduğunu söyleyemiyoruz. Özellikle Naciye'nin hikâyesinde, hem Osman'la, hem de Cemil Muallâ ile ilişki kurduktan sonra, bir dizi meçhûller olduğunu söylemeliyiz. Bu şekliyle, Naciye'nin hikâyesinin ikinci planda kaldığını, daha çok, Ömer'in hikâyesine tesir ettiği ölçüde bir değer ifade ettiğini, belirtmemiz gerekir.

D- Şahıs Kadrosu:

1. Ömer:

Eserde **asıl kahraman/tematik güç** fonksiyonunu yerine getiren şahıs Ömer'dir. Vaka, Ömer'in arzu ve idealleriyle içinde yaşadığı gerçeklerin çatışmasından dramatik hamleyi kazanır. Ömer'in yüklendiği fonksiyon, tema ve mesaj ile de, doğrudan alâkalıdır. Ömer, yüklendiği fonksiyonu yerine getirirken, karakteriyle doğru orantılı olarak, idealistçe hareket eder. Yazar, eser boyunca, Ömer'in kişilik gelişimini üç değişik çizgide ele alır:

Birincisi; hukuk fakültesinde okuyup kaymakam olduktan sonra, hem kendisine iyi bir hayat temin etmek, hem de ülkesine hizmet etmek isteyen



Ömer. Vaka öncesi zamana ait olan bu idealist insan, vakanın başlamasıyla birlikte yıkılır ve bu çizgiyi değiştirmek durumunda kalır.

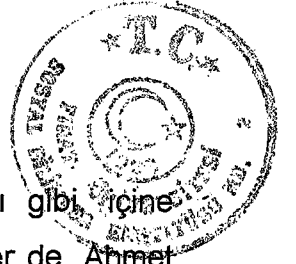
İkincisi; ilk hayâl kırıklığından sonra, kahvehâneye giden, sıradan insanlarla bir arada bulunmaktan haz duyan, orta tabaka insanları gibi bir hayatı özleyen Ömer. Bu yeni insan, sıkıntılı bir dönemden sonra, isteklerini gerçekleştirir. Muayyen bir dönem mutlu olan Ömer, bu süreç içinde, zaman zaman, mutluluklarla mutsuzlukları bir arada yaşarsa da, çizgide bir değişiklik olmaz.

Üçüncüsü; Naciye'yle tanıştıktan sonra, yeniden vaka öncesi zamandaki gibi, idealist bir yapıya bürünen Ömer'in çizgisi. Ömer'in yeni idealleri, bataklıktan kurtardığı Naciye ile mutlu bir aile kurmanın yanında, onun hayatını konu alan bir piyes yazarak şöhrete kavuşmak şeklindedir. Ancak, vakanın sonucu itibâriyle, Ömer bu ideallerini de gerçekleştiremez. Tıpkı, ilk hayâl kırıklığından sonra olduğu gibi, sıkıntılı, terkedilmiş, görünüş itibâriyle de toplum tarafından horlanan bir hayata mahkûm olur.

Eserin asıl kahramanı olan Ömer'in kişilik gelişmesinde, dış etkenlerin mühim bir rolü olur. Umûmiyetle, bir iç çatışma yaşamaz. O, içinde yer aldığı orta sınıf insanların yaşadığı problemleri yaşayan bir ailenin çocuğudur. Babasının ölümünden sonra, sıkıntıları daha da artmış, imkânsızlıklar yüzünden ideallerini gerçekleştirememiştir. İnsanlarla kurduğu ilişkilerde, her şeyi iyi yönden değerlendiren bir kişilik sergiler. Ancak, katı gerçekler, karşısına çoğu zaman, kötü insanları çıkarır.

Alangu, onun için, "Ahmet Cemil tipinin bir devamı" ifadesini kullanmıştı. Gerçekten, Ömer, idealist kişiliğiyle, sevdiği kadının başkasını tercih etmesiyle, olaylara yön vermek yerine, olaylardan kaçışıyla, Ahmet Cemil'e benzer. O, iyi yürekli, yardımsever, fedakâr bir insandır. Daha çocukluk günlerinde yaptığı şu hareketler, onun bu kişiliğini ortaya çıkarır:

"Öğle yemeğini arkadaşının sefer tasından yediği günler, katık almak için verilen yüzlüğü mektebe yakın bir köşede oturan köre verirdi." (s. 68)



Bunun yanında, Aygen'in bir çok müsbet asıl kahramanı gibi, içine kapanık ve çekingendir. İnsanlardan uzak durur, az konuşur. Ömer de, Ahmet Cemil gibi, kibar, hassas bir insandır. Hâkim anlatıcı, onun bu husûsiyetlerinden bir kısmını şu şekilde ifade eder:

"Fakat çok çekingendi (...) hakarete uğramaktan, eğlenilmekten korkar, herkesten kaçardı." (s.18)

"Terbiyelisin... Naziksin... Kibarsın... Hepsinden fazla safısın ..." (s.253)

Ömer, hayatındaki çizgi değişikliklerine rağmen, eser boyunca değişmeyen, düz/yalıncat bir karakter olarak karşımıza çıkar. Yazar, bu karakteri kurarken, yer yer kendi hayat hikâyesinden istifade etmiştir. Bildiğimiz gibi, Aygen de, Ömer gibi tahsil hayatını yarıda bırakarak gazeteciliğe atılmıştı. Bunun sebebi şimdilik meçhûl ise de, onun da, Ömer gibi, evlilik öncesi *"sarı saçlı, yeşil gözlü"* olarak tavsif edilen bir sevgilisi olduğunu biliyoruz. Ancak tahsilini yarıda bırakmasında bu meçhûl sevgilinin bir rolü olup olmadığını bilmiyoruz.

Ömer'in tasvirî özellikleri, yazarın diğer eserlerinden âşına olduğumuz bir görüntü verir. Aynı zamanda, Reşat Enis'in fizikî özelliklerinden olan sarı saç, mavi göz motifleri, Ömer'in husûsiyetlerindedir. Eser boyunca çok az dikkat edilen bu özellikler, hâkim anlatıcı tarafından şu şekilde ifade edilir:

"Tabur imamının sarı saçlı çocuğu..." (s.136)

"Mavi gözleri, süzgün yüzile..." (s.18)

2- Naciye:

Eserde, yazar tarafından ikinci merkez kişi olarak düşünülen Naciye, bu yönüyle **asıl kahraman/tematik güç** fonksiyonundadır. Ancak, o bu fonksiyonunu, yazarın düşündüğü gibi, tam olarak yerine getiremez. Daha ziyâde, onun şahsında cemiyetin kötü yola sürüklediği, suçsuz kadınların kurtarılması fikri işlenir ki; bu durumda, Naciye'nin fonksiyonu, asıl kahramandan ziyâde **değerin temsili** noktasında odaklanır.



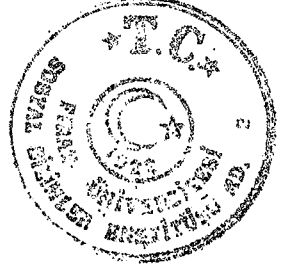
Naciye, annesinin ölümünden sonra, zimmetine para geçiren bir devlet memuru olan babası tarafından kötü yola itilmiş, nâmusu, babasının çaldığı paralara karşılık olarak verilmiştir. Buna rağmen, kötü yola düşmemek için direnen Naciye, babasının ölmesinden sonra gittiği İstanbul'da, teyzesini de bulamayınca sokakta kalır. Kendisine hiç kimse sahip çıkmaz; iş bulmak için başvurduğu kapılardan eli boş çevrilir; açlıktan nâmusunu satmak zorunda kalır. Artık, Randevucu Şerife'nin sermayesi olan Naciye, her zaman, evinin kadını olmayı arzu etmiştir. Bu arzusunu gerçekleştirmek için bir fırsat yakalar : Talih, karşısına çocukluk arkadaşı Ömer'i çıkarır. Ancak, cemiyet bu fırsatı değerlendirmesine izin vermeyecektir. Her tabakadan insan, Naciye'nin mutluluğuna engel olmak için işbirliği yapar. Cemiyetin baskısına uzun süre direnen Naciye, modern fikirli, üniversiteli kız Taşhan'ın telkinleri ve kardeşi Osman'ın baskısı karşısında kocasını aldatır. Artık, kirlendiğini hisseden Naciye, eski hayatını özlemeye başlar. Burada, Naciye'nin hikâyesi kesintiye uğrar. Gelişme bölümünün sonunda, Naciye ile Cemil Muallâ'yı ilişki içinde görüyoruz. Romanın sonunda ise, Naciye'yi Cemil Muallâ ile birlikte, dışardan mutlu gibi görünen bir hayat yaşarken bırakırız. Dışardan diyoruz, zira, hâkim anlatıcı olanları sadece Ömer'in penceresinden yansıtır. Elinde imkân olduğu hâlde, Naciye-Cemil Muallâ münâsebetlerinin boyutlarını anlatmaz.

Yazar, Naciye karakterini kurarken, realist olmak için gayret eder. Onun kişiliğini ve davranışlarını sebep-sonuç ilişkileri çerçevesinde izah etmeye çalışır. Ancak, tesadüflerin mühim bir rol oynayarak hayatının akışını değiştirmesi, Cemil Muallâ ile olan ilişkisinin sebep ve sonuçlarının tam olarak izah edilmemesi, bu realizmi zedeler.

Naciye, yazarın sözünü emanet ettiği şahıs fonksiyonunu da yüklenir. Özellikle, not defterine hatırlarını yazarken, cemiyetin şiddetle tenkit edildiği satırlarda ve Suzan'a yazdığı mektuplarda, bu fonksiyon açıkça görülür.

Naciye, sosyal durumu itibâriyle "düşmüş kadınlar" statüsünde ele alınmalıdır. Onun düşmesinde annesinin ölmesi, ailesinin yıkılması ve cemiyetin her kesiminden erkeklerin, ihtiyaç içinde bulunan kadınları cinsî yönden sömürme arzuları rol oynar.

Naciye de, eser boyunca değişmeyen düz/yalınkat bir karakterdir.



3- Cemil Muallâ:

Telgraf gazetesinin ünlü yazarlarından Cemil Muallâ, eserde birden fazla fonksiyon yüklenmiş bir şahıs olarak karşımıza çıkar. Fonksiyonlarından biri **karşı güç**'tür. Tematik güç olan Ömer'in mutluluğunun önündeki engellerden biri olarak, bu rolü yüklenirken, Ömer'in hem eşini, hem de şöhret olmayı umduğu piyesini elinden almış, böylece, vakanın bu yönde gelişmesine önemli bir katkı sağlamıştır.

Öte yandan vakanın sonucu itibâriyle, en kârlı çıkan şahıs olması bakımından, Cemil Muallâ, **alıcı** fonksiyonunu da yüklenir. Bu fonksiyonunu yerine getirirken fazlaca bir gayret göstermeyen Cemil, hem Ömer açısından hedef obje kabul edilebilecek olan Naciye'ye sahip olur, hem de Ömer'in yazmış olduğu piyesi kendisininmiş gibi, sahneye koyarak aslında Ömer'in hakkı olan şöhrete kavuşur. Bu şekilde, vakanın sonucundan en kârlı çıkan şahıs olur.

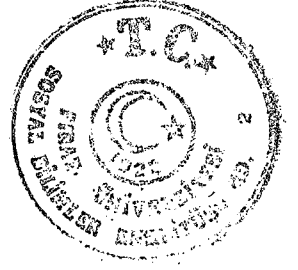
Cemil Muallâ, temsil ettiği sosyal sınıf olan genelde entellektüel kesimin, özelde ise, Bâbîâlî'nin şöhretli yazarlarının tam bir temsilcisi durumundadır. Esere büyük ölçüde, hâkim anlatıcının bakış açısından yansıyan Cemil, şu şekilde tanıtılır:

"Türk matbuatının sade birinci sınıf öskreterlerinden biri değil, aynı zamanda edebiyata dokuz eser -tiyatro, roman- veren kıymetli bir edip, iyi bir romancı ve tiyatro muharriridir. (...)

Müfrit nezaketi altında büyük bir gurur büyük bir kendini beğenmişlik, "Ben'im" diyen bir eda vardır. Başkasının muvaffakiyetini çekemez. (Tahrir müdürlerinin hepsi böyledir.) Bütün bu ekseriyetin kusur saydığı hislerini bol nezaket örtüsü altında gizleyebilecek kadar da becerikli olduğunu kabul etmeliyiz." (s.84)

Bu satırlarda ifade edildiği gibi, yazar/anlatıcı, bu tür insanlar karşısında eleştirci bir tavır takınır.

Cemil, "Anadolu'yu edebiyata sokma" konusundaki fikirleriyle ise, **yazarın sözünü emanet ettiği şahıs** rolünü üstlenir. O, eser boyunca değişmeyen, yalınkat/düz bir karakterdir.



4- Taşhan:

Taşhan, **yönlendirici** fonksiyonunu yerine getirir. Eserin çok küçük bir bölümünde yer verilmesine rağmen, Naciye'nin kocasını aldatmasında ve ailesinin yıkılmasında hem telkinleriyle, hem de onu tuzağa düşürerek kardeşi Osman'a teslim etmesiyle vakanın bu şekilde sonuçlanmasında muayyen bir rol oynar. Naciye'nin bakış açısıyla esere yansıyan Taşhan, aynı zamanda modern fikirlerin de temsilcisi rolünü oynar. Naciye tarafından, arkadaşı Suzan' a yazdığı mektuplar vasıtasıyla tanıdığımız Taşhan'ın fikirleri ve karakteri şu şekilde anlatılır:

"Mahallenin inatçı boykotuna rağmen, bir gün benimle tanışacak kadar serbest bir kızdı. (...) Bu sene, (...) fakültesinin birinci sınıfını bitiriyormuş. Fosur fosur, adetâ bir erkekten daha iyi sigara içiyor. Kendi anlatışına göre, içki de kullanıyormuş.

O, erkekle kadın arasında hiç bir fark görmüyor. Bir erkek, erkeklik arzularını tatminde nasıl hiç bir kayıt tanımıyorsa, bir kadın da hareketlerinde tam hürriyete sahip olmalıdır.

Bekâret mefhumuna gülüyor: Bu şarklı zihniyetiymiş.." (s.233)

Naciye'nin bu şekilde anlattığı Taşhan, dejenere bir tiptir. Erkeğin bütün hareketlerinde serbest olduğu gibi, yanlış bir kabulden yola çıkarak, kadının da serbest olması gerektiği fikrini savunma, Türk toplumunun inanç ve kültür değerleriyle çatışan bir hayat tarzı öngörme, günümüze de yansıyan tipik bir dejenerasyon örneğidir.

Taşhan da bundan öncekiler gibi yalınkat/düz bir karakterdir.

5- Diğerleri:

Eserde asıl **karşı güç** fonksiyonu herhangi bir şahıstan ziyâde, bu şahısların oluşturduğu cemiyete yüklenmiştir. Tematik gücün gelişmesinin



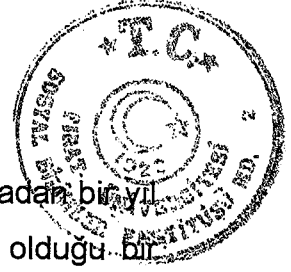
karşısında, cemiyetin her kesiminden insanlar, adetâ işbirliği yaparak, onu kendi istedikleri mecraya sürüklemiştir. İmkânsızlıklar veya hakikâtlar de- karşı güç fonksiyonunu yerine getiren bir kavram olarak yer alır. Ömer'in ve Naciye'nin içinde buldukları imkânsızlıklar ve yüz yüze geldikleri hayatın katı gerçekleri, hayâllerini gerçekleştirmelerine imkân vermez.

E- Zaman:

Gonk Vurdu'da, vaka zamanı, altı yıl civarında bir süreçtir. Vakanın başlarında Ömer, yirmi yaşlarındadır. Zirâ, babası öldüğü zaman on üç, on dört yaşlarında olan Ömer, "yedi yıldır" annesiyle beraber yaşamaktadır. Bu durum, hâkim anlatıcı tarafından şu şekilde ifade edilir:

"Yedi buçuk sene evvel ihtiyar tabur imamını tekaüt ettiler. O da her mütekait gibi, karısını, çocuğunu alarak İstanbul'a geldi. (...) İstanbul'a yerleştiklerinin altıncı ayı, ansızın gürleyip gitti. İhtiyar kadın, on üç on dört yaşındaki evlatcığı ile yapayalnız kaldı."(s.16-17)

Birinci Kısım'da vaka, Ömer'in okulundaki diploma töreni ile başlar. Ömer, gün boyu Beyazıt'ta oyalandıktan sonra "Yassıdan sonra" (s.28), eve gider. İkinci Kısım, "Ertesi akşam"(s.37), Üçüncü Kısım, ertesi sabah, "saat dokuzda" (s.53), başlar, "...gece kahveye çıktı." cümlesiyle ifade edilen şekilde biter. Dördüncü Kısım, "Beş ay geçti." cümlesiyle başlar. Cümlenin devamında, bu beş ay içinde yaşanan olaylar özetlenir. Vaka zamanına döndükten sonra, Ömer, Celâl'le karşılaşır. Celâl, Ömer'e babasından bir kart getirir. Ömer, bu kartla, muhtemelen bir gün sonra "Reis Bey"i görmeye gider. Ömer'in Reis Bey'le ikinci karşılaşması, "otuz beş gün" (s.76) sonra mümkün olabilir. Bu görüşmeden sonra, Telgraf'a gider ve işe alınır. Ancak, bu durum, Altıncı Kısım'da gerçekleşir. Beşinci Kısım'da, vaka zamanı dışında Cemil Muallâ'nın hayatı ve idealleri anlatılır. Kısım VII, "Teşrinisâni" ile başlar, "Teşrinievvel" ile biter. Böylece, Ömer'in gazetecilikteki bir yılı geçer. Kısım



XIII, "*bir yılbaşı gecesi*" yaşanan olaylara ayrılmıştır. Demek ki aradan bir yıl daha geçmiştir. Kısım XVII'de, "*kızgın ağustos güneşi*" (s.249)'nin olduğu bir günkü olaylar anlatılır. Buraya kadar, vaka zamanı toplamı, üç yıl iki ay civarındadır. Aynı zamanda gelişme bölümünün sonudur. Sonuç bölümü, üç yıllık bir boşluktan sonra başlar ve aşağı yukarı, yirmi dört saatlik bir zaman dilimi içinde yaşananları kapsar. Böylece, toplam vaka zamanı, altı yıl iki ay'ı biraz aşkın bir süre olarak karşımıza çıkar.

Eserde, vaka zamanında yaşanan olaylar, kronolojik ve art zamanlı metin halkalarıyla sunulur. Bu zaman kullanılırken atlama ve özetleme tekniğinden bol bol istifade edilir.

Gonk Vurdu'da anlatma zamanı tam olarak verilmemekle birlikte, vaka zamanından daha sonradır. Genelde, hâkim anlatıcının bakış açısından nakledilen vaka, anlatma zamanına göre düzenlenmiştir. Vaka zamanıyla anlatma zamanı arasında **Kânun Nâmına**'dakine benzer bir ilişkiden de söz edebiliriz. Ancak, bunu kesin bir dille ifade edemiyoruz. Zirâ, eserin hiç bir yerinde, anlatma zamanıyla ilgili bir bilgi verilmez. Bizi yukardaki düşünceye sevkeden durum şudur: Ömer üç yıl sonra İstanbul'a dönmüştür. Gece sokaklarda dolaşırken, Cemil Muallâ'nın oyununun afişlerini asan şahısdan duyduğu, "*Yarın gece oyun var.*" ile, bir gün sonra, temsilin gördüğü ilgiyi anlatmak için kullanılan "*Bu gece çok kalabalıktı.*" cümleleri, yazarın, vaka zamanıyla anlatma zamanının çakıştığı gibi bir intibâ bırakarak vakanın gücünü artırma gayesi gütmüş olabileceği kanaatini doğurmaktadır.

Eserde, kahraman anlatıcıların bakış açılarından anlatılan iki bölüm olduğundan yukarıda söz etmiştik. Bunlardan birincisi; "*Naciye'nin Yeşil Kaplı Defteri*" nden, hâkim anlatıcının, Ömer'e okutmak suretiyle naklettiği, Naciye'nin hikâyesidir ki; çocukluk günlerinden başlayarak, kötü yola düşmesini ve yaşadığı diğer olayları anlatır. Bu hikâyenin anlatma zamanı, Ömer'le karşılaşmadan az bir zaman önce, Naciye'nin bir fahişe arkadaşının öldürülmesi olayından sonradır. Naciye, Ömer'den iki yaş küçüktür. (*Naciye galiba o sırada yedi yaşında, Ömer dokuzundaydı. s.136*) Evlendikleri zaman, Ömer yirmi iki yaşında olduğuna göre, Naciye, hikâyesini yazdığı zaman, yirmi yaşında olmalıdır. Bu durumda, Naciye'nin, çocukluk günleri de dahil olmak üzere,



bütün geçmişine, belirli bir olgunlaşma ve tecrübenin penceresinden baktığını söyleyebiliriz. Bu hikâyenin anlatma zamanı, yazma zamanı ile de sınırlıdır ve "saat"le ifade edilebilecek bir zamandır. Zirâ, defter; *"Dün gece, Bayram sokağında bir kadın vurdular."* (s.144), cümlesi ile başlar. Bu olay üzerine, aynı akıbete, bir gün kendisinin de uğruyacağı korkusuna kapılan Naciye, hayatının gizli kalmasını istemez ve yazmaya karar verir. Hikâyenin sonundaki şu cümleler ve özellikle de "yağmurlu gece" ifadesi, Naciye'nin, Leman'ın öldürülmesinin tesirinden kurtulamadan, bu hikâyeyi yazdığını gösterir:

"İşte hayatımın bir kısmını, ve şüphesiz ki en mühim kısmını senin sahifelerine geçirdim. Belki bir kaç saat, belki bir kaç gün (...) sonra, yağmurlu bir gecede (...) bir orospu (...) can verecek. Bu ben olacağım." (s.185-186)

Kahraman anlatıcıların kullanıldığı diğer bölümün *"Mektuplar"* ana başlığı altında verilen on iki adet mektuptan müteşekkil olduğunu yukarıda belirtmiştik. Bu mektuplarda anlatılan olayların vaka zamanıyla anlatma zamanının birbirine oldukça yakın olduğunu belirtmeliyiz. Ayrıca, Naciye'nin yazdığı altı mektupla Ömer'in yazdığı altı mektubun, biraz geniş bir zaman dilimini esas almak kaydıyla, eş zamanlı olduğunu da söyleyebiliriz.

Gonk Vurdu'da sosyal zaman XX.yüzyılın başlarından itibâren yirmi beş yıllık bir süreçtir. Bunu eserdeki bir takım ipuçlarını değerlendirerek kesin olarak tesbit edebiliyoruz. Bunların içinde en sağlamı, Ömer'in doğduğu günlerde, Sultan V. Mehmed'in tahta oturduğunu belirten şu satırlardır:

"Annesinden dinlediğine göre, Fatih'te, Zincilikuyu mahallesinde doğmuş. Galiba ,o sırada Beşinci Sultan Mehmet tahta oturuyormuş." (s.15)

Bilindiği gibi, V. Mehmet, 27 Nisan 1909'da, Sultan Abdülhâmid'in yerine tahta oturan Sultan Mehmet Reşad'dır.⁽¹⁾ Vaka zamanının sonunda Ömer'in 25-26 yaşlarına geldiği düşünülürse, esere yansıyan sosyal zamanın 1909-1935

(1) Büyük Larousse, Milliyet Yay., İstanbul, Tarihsiz, c.15, s.2928.



yılları arasındaki tarihî süreç olduğu anlaşılır. Bu tarihî sürecin yazarın hayatıyla örtüştüğünü biliyoruz. O da, tıpkı Ömer gibi, 1909 yılında, Zincirli kuyu'da dünyaya gelmiş, tahsilini yarıda bırakarak gazeteciliğe başlamıştır. Eserini yayınladığı 1933 yılında, Aygen'in, Milliyet'ten ayrıldığını da biliyoruz. Bu ipuçları ve yukarıda sözünü ettiğimiz diğer husular, Aygen-Ömer ilişkisini açıkça ortaya koymaktadır.

Sosyal zaman, esere, en çok, Türkiye'nin ve dünyanın, o yıllarda yaşadığı iktisadî ve sosyal problemler açısından yansır. Hâkim anlatıcının, sözünü kahramanlarına devrettiği bölümlerde kullanılan şu ifadeler, bu durumu ortaya koymak maksadını taşır:

"Hayrullah Efendi hep o kısık sesile daha söyledi. Memleketteki iktisat buhranını, para buhranını, halkın çektiği ıstırapı, işsiz güçsüz dolaşan sefil insanları, (...) anlatmağa çalıştı..." (s.25)

"Amma, iktisadî buhrandan sade biz mi müteessiriz? Hayırrr.. Bütün Avrupa... Bilhassa Almanya, Avusturya, Macaristan..."

Almanya'daki işsizlerin sayısı tamam beş milyonmuş... Adetâ yarım Türkiye... Maaş alan bir müstahdem, on iki aylığının yarısını devlete vergi veriyormuş.

Viyana'da da hâl böyle. (...)

Ankara'da işinden çıkarılan bir memur, bir tabanca kurşunile amirini ayakları altına sermiş...

Bilmem nerede bir amele, gene bu yüzden girtlağına ustura vurmuş...

Falan yerde bir işçi, aç sefil kalan yarım düzüne çocuğunun düşüncesile aklını oynatmış..."(s.40-41)

"İktisat buhranının asıl sebeplerini görecek kadar zeki, okumuş bir gençti Nuri Bey... (...) yavaş bir sesle diyordu ki: (...)

Bizdeki buhranın amilleri ne?Evvelen; devletin geliri çok azaldı... Bu muhakkak.İkincisi; harici ticaretiretimiz adamakıllı düştü. Sonra ziraat mahsûllerinin fiyatı bütün dünyada en küçük hadde indi. Düşünmeli ki Türkiye her şeyden evvel bir ziraat memleketidir. Bu onu müteessir edebilir." (s.50)



Nuri Bey'e göre, bunların yanında, Lozan'dan sonra, Türkiye'nin Osmanlı borçlarını üstlenmesi de, ülkede yaşanan buhranın bir başka sebebidir ve çözümü de mümkündür:

"Buhranın bütün şiddetile memleketi kasıp kavurduğu bir zamanda, sefih padişahların zevku sefa uğruna yabancı devletlere ettikleri borcu ödemek ne kadar acıdır azizim. " (s.55)

Bu satırların devamında, Nuri Bey, Osmanlı'yı top yekün reddetmemiz gerektiğini anlatır.

Sosyal zamanla alâkalı bir diğer husus da, o dönemdeki tarihî şahsiyetlerden bir kısmının, isimleri bile değiştirilmeden, esere girmeleridir. Bunların içinde en meşhur olanları; Burhan Felek, Elif Nâci, Vâlâ Nureddin, Nazım Hikmet, Yahya Kemâl, Nizamettin Nazif ve Burhan Cahit (Morkaya)' tir. Burhan Felek ve Elif Nâci, eserde, Telgrafta çalışıyor olarak gösterilir:

"Felek Burhaneddin, Girit'li ağzile Kur'an okuyor." (s.82)

"Ressam ve muharrir Elif Naci (...) Almanca şarkıyı mırıldanıyor. " (s.83)

Gerçekte, vaka zamanıyla sosyal zamanın kesiştiği bu noktada, zikredilen şahıslardan Burhan Felek, Milliyet'te çalışmaktadır. Aygen'in de, aynı yıl, Milliyet'e girmiş olduğunu yukarıda zikretmiştik. Aygen'in Milliyet'teki çalışma süresi de, Ömer'in Telgraftaki çalışma süresi gibi, üç yıla yakın bir zamandır. Bütün bu benzerlikler, Aygen-Ömer ilişkisini ortaya koymaktadır. Buna rağmen, biz, Ömer'in fiktif bir şahıs olduğunu unutmadığımızı belirtelim.

F- Mekân:

Eserde, vaka zamanında, **geniş mekân** İstanbul'dur. Vaka öncesi zamanda ise, Naciye'nin yaşadığı, ismi verilmeyen bir Anadolu şehri söz



konusudur. Vaka, İstanbul'da, başta Beyoğlu'nun arka sokakları olmak üzere Kocamustafapaşa, Beyazıt, Lâleli, Cağaloğlu semtlerinde cereyan eder.

Bu mekânların seçiminde, Ömer'in ve Naciye'nin hareket alanları esas alınır. Bu hareketlerde ve gidiş-gelişlerde herhangi bir özellik veya düzen yoktur. Umûmiyetle, herhangi bir iş vesilesiyle bulunulan bu yerler, hâkim anlatıcı tarafından, kahramanların bakış açısından yansıtılıyormuş gibi bir intibâ verilir. Bu tür mekân tasvirlerinin yapıldığı yerlerde, mekânla insan psikolojisi arasında bir ilişki olduğu sezdirilmeye çalışılır. Vakanın başında, sınıfta kalan Ömer'in, o psikoloji ile geldiği Beyazıt civarında oturduğu bir bankın üzerinden okulunu görüşü, şu şekilde anlatılır:

"Oturduğu yer, bir tarafı havuza, bir tarafı mektebe bakan arka arkaya bitişik, yeşili soluk bir kanepeydi. Havuza bakan kısmında yer bulduğuna sevindi. Kendisinden "diploma"yı esirgeyen bu hantal, bu sarı binayı görmek istemiyordu. Ondan ürküyordu, tiksiniyordu. " (s.19)

Bu satırlarda, okulun tasvir edilmesinde kullanılan "hantal" sözü, doğrudan Ömer'in psikolojisiyle alâkalıdır. Beyoğlu'nun arka sokaklarının tasvir edildiği, aşağıdaki satırlarda, bu mekânlarda yaşayan insanların genel yaşayışları ve psikolojileri arasında sıkı bir ilişki vardır:

"Parmakkapı'da tramvaydan ininiz. Sol kaldırıma geçiniz. Geriye doğru yürüyorsunuz. Bir pasaj göreceksiniz. Tamaam... Giriniz. Burası sizi bir sokağa çıkaracaktır. Bozuk ve daima ıslak, çamurlu kaldırımlardan sakınarak yürümeniz lazımdır. Etrafında, içerisinden küf ve rutubet kokuları taşan binaların yükseldiği Beyoğlu'nun bu daracık sokağına, günün hiç bir vaktinde güneş işleyemez. (...)

O kadar pis ve müstekrehtir... Bir gece evvel, bin bir hastalıklının gelişigüzel kaldırımlaraserptiği balgamlar, sabahın dondurucu ayazında katılaşmış, donmuştur. Türlü türlü renklerle, zehirli birer cam parçası gibi ışıldarlar...

Kapı diplerine dizilen çöp tenekelerini, yirmi dörtsaatlik açlığın verdiği iştihayla, kaburgaları çıkık sıska köpekler, çöpçülerin gelmesinden çok daha evvel devirmişler, karıştırmışlardır. (...)



Genç bir çöpçü, yüzünü buruşturarak, tiksine tiksine, bu üzerinde bin bir sinek uçuşan ekşi kokulu pisliği tenekesine tıkmığa çalışır. Kazara gözünüz ilişecek olursa şunları göreceksiniz: Ezilmiş çatal bıçak parçaları... Kırık tabaklar... Fasulye taneleri... Konserve kutuları... Sonra soluk kanların yer yer izleri sırtan lekeli kadın çamaşırları... Pis bir kombinezon askısı..." (s.125-126)

Görüldüğü gibi, bu satırlarda her türlü rezaletin sergilendiği Beyoğlu'nun arka sokakları, bunlara uygun bir mekân hâlinde, natüralizme kaçan bir realizm anlayışıyla tasvir edilir. Ancak, bu tasvirler, kahramanların değil, hâkim anlatıcının bakış açısıyla yapılmaktadır.

Geniş mekânlarla ilgili peyzaj tasvirlerinde mekân-insan münâsebetinin kurulmaya çalışıldığını görürüz. Özellikle, "kar", "yağmur", "fırtına" motifleri başta ölüm olmak üzere, muhtelif felâketleri getirir. Bu durumun yazarın hikâyelerinden başlamak üzere, romanlarında da sık sık kullanıldığını belirtelim. Ömer'in annesinin öldüğü günkü atmosferi anlatan şu satırlarda en belirgin unsur "kar"dır:

"Teşrinisaninin kapanık bir sabahıydı. Ortalık yeni aydınlanıyordu. Dışarda sulu sephen kar yağıyordu." (s.105)

Naciye'nin annesinin öldüğü günkü atmosferin tasvirinde de aynı motiflerden faydalanılır:

"Müthiş bir kar tipisi vardı o gün. Çok soğuktu. Akşam mektepten dönüyordum. Saçlarıma dolan kar buz tutuyordu. Kaldırımlar donmuştu." (s.148)

Naciye'nin fahişe arkadaşı Leman da, "yağmurlu bir gece" öldürülür. Bu olaydan etkilenerek kendisinin de, bir gün öldürüleceğini düşünen Naciye, o mukadder geleceğin, "...mutlak yağmurlu bir gecede, Abanozun çamurlu sokaklarında..." (s.185), gerçekleşeceğine inanır. Kimi zaman, bu motifler, ölüm değil ama başka kötülükleri haber verirler. Bunlardan biri, Naciye'nin babası tarafından kötü yola sürüklendiği gecedir:



"Yağmurlu, karanlık bir geceydi. İki gündür bütün şehirle yağan yağmur, şehrin yanibaşında akan Kurudere'yi taşırması. Dere kenarına çok yakındı evimiz. Dağdan gelen sellerin korkunç bir gürüldeyişle taşları yuvarladığını duyuyordum. Ürperiyordum." (s.150)

Ömer'le Naciye'nin evlilikleri mutlu bir şekilde sürerken, birlikte çıktıkları Beyoğlu'nda, biraz sonra yaşayacakları felâketi "lapa lapa yağan kar" (s.187), haber verir. Eser boyunca, benzer şekilde bu motifler sık sık kullanılır.

Mekân atmosferi ile insan psikolojisi ilişkilerine, zaman zaman, **iç mekân** tasvirlerinde de, dikkat edilir. Sınıfta kalan Ömer, oturmak üzere çıktığı mahalle kahveleri içinde, kendi karamsar ruh hâline uygun olan birini seçer:

"Mahallede, kırkar, ellişer adım aralıkla tam dört kahve vardı. Ömer ilkinin fazla aydınlık ve kalabalık buldu. O kalabalığı sevmediği gibi herkesin gözüne batmaktan korkarak fazla ışıktan da çekinirdi.

İkincisi hem daha تنها hem daha az aydınlıktı. Kahvenin önündeki yaya kaldırımına sıralanan iskemlelerde birkaç kişi oturuyordu. Ömer onlardan uzakta, bulanık tozlu camların içerdeki ışığı dışarı koyvermediği, loş bir yeri seçti." (s.38)

Eserde, mekân tasvirlerinde, dikkat çeken bir husus da, umûmî olarak, hâkim anlatıcının bakış açısından yansıtılan mekânlarda, natüralizme varan bir realizm anlayışıyla hareket edilirken, kahramanların bakış açısından yapılan mekân tasvirlerinde, romantik denebilecek bir hareket tarzı seçilmesidir.

Birinci anlayışla ilgili olarak yukarıda verdiğimiz, Beyoğlu'nun arka sokaklarının tasviri iyi bir örnektir. Aynı şekilde, Kısım XVII'nin başında yapılan sokak tasviri de, bu anlayışa bir başka örnek teşkil eder. (s.249-250)

İkinci anlayışla ilgili olarak, aşağıdaki misâlleri verebiliriz. Komisyoncu İmadettin'in yazıhânesine iş istemeye giden Ömer'in bakış açısından yazıhâne, şu şekilde yansıtılır:

"Küçük, loş bir oda burası... İki dar pencerede yeşilli soluk muşamba perdeler... Bir kaç kanepeler. Bir kaç iskemle. İrili ufaklı, genç ihtiyar tam altı insan... Köşede, pencerenin yanında sarı saçlı, mavi gözlü, bembeyaz yüzlü sıksa bir kız makineyle yazı yazıyor..." (s.59)



Naciye'yle ilk tanışmalarından sonra, onun evine giden Ömer'in bakış açısından yansıtılan Naciye'nin odası da, şu şekilde tasvir edilir:

"Geniş bir oda. Kapıdan girince sağ tarafta şık bir gardrop görünüyor. Solda aynalı bir lavabo. Bir liğen ve bir ibrik... Sol duvara bitişik temiz bir karyola. Çini bir sobada, evvelden yakılmış, ıslak odunlar hışırdıyor." (s.127)

İlk tanıştığı anda, nasıl ki, Naciye, Beyoğlu'nun pisliği içinde, bataklıkta açılmış bir gül gibi gelirse Ömer'e, odası da çölde karşılaşılan bir vâha gibidir. Kimi zaman da, mekân tasvirleri, sadece bir dekor vazifesi görür:

"Biraz sonra kahvesini içiyor ve etrafını gözden geçiriyordu. Kahve basık tavanlı, toprak zeminli bir yerd. Duvarlarda, camları ve yaldızlı çerçeveleri tozlanmış çıplak kadın tabloları, civaları bozulmuş irili ufaklı aynalar vardı. Köşede, kırmızı beyaz kağıtlarla donatılmış kahve ocağının en başına, Reiscümhuri allı yeşilli bayraklar arasında, kalpaklı ve güzel sirmalar, nişanlarla süslü gösteren taş baskısı bir tablo asılmıştı.

Kahveyi çeviren peykelerden birinde,halinden işçi olduğu anlaşılan, esmer avurtları çökük bir adam uyuyordu. Beride, mermeri kırık dört köşe bir masa başında, üç kişi -bir beyaz sakallı ihtiyar, bir çıplak kafalı şişman, bir de yeleklî delikanlı- iskambil oynuyordu. Onların yanında, tavla oynayan iki mahalle delikanlısı vardı. " (s.38-39)

III. GECE KONUŞTU :

A- Romanın Tanıtımı:

Aygen'in üçüncü romanı olan **Gece Konuştu** 1935 yılında yayımlanmıştır. Romanın ilk sayfasında, "*Muharririn öteki eserleri*" başlığı altında, daha önce yayımlanmış olan eserleriyle birlikte "**Kaldırımların Kokusu**" adında



"çıkacak" olan bir eserden bahsedilir. Ancak yaptığımız araştırmalar sonucu, bahsedilen bu eserin, **Gece Konuştu**⁽¹⁾ dan farklı olmadığını gördük.

Yazarın, 11 Nisan 1941 ile 23 Temmuz 1941 tarihleri arasında, **Bugün** gazetesinde, seksen üç parça halinde **Kaldırımların Kokusu** adıyla tefrika ettiği roman, **Gece Konuştu**'nun başındaki dokuz tabloda müteşekkil bölümün çıkarılmış şekliyle başka bir şey değildir. Bunun dışında, her iki eser arasında en küçük bir fark yoktur. Dikkat çekici olan, altı yıl sonra tefrika edilen eserin, ilk defa yayınlanıyormuş gibi sunulması ve "*Son yılların en kuvvetli içtimâî romanı*"⁽²⁾ şeklinde takdim edilmesidir.

Gece Konuştu'nun bu saydıklarımızın dışında, herhangi bir baskısı yapılmadığı gibi, eser hakkında herhangi bir çalışma da yapılmamıştır.

B- Romanın Muhtevâsı:

Gece Konuştu, İstanbul'un kenar mahallelerinde, Beyoğlu'nun arka sokaklarında, Tophane'nin, Galata'nın köprü altlarında yaşanan hayatı gerçekçi bir tarzda anlatma gayreti içinde olan bir eserdir. Eserde, gerek vaka seçiminde, gerekse şahıs yaratmada, Aygen'in diğer eserlerinde olduğu gibi gerçekçilik kaygısının ön planda tutulduğu görülür. Yazarın, eserle ilgili olarak söylediği şu sözler, bu hareket tarzını teyid edecek niteliktedir:

"Ben romanlarımı hayata karşı olarak yazarım. Kahramanlarımı hayatın içinde çok yakın tedkik ettiğim tipleri yoğurarak yaratırım. Bu itibarla mahlûklarım tam mânâsile reel ve benimdirler. Cemiyetin bozuk taraflarını içtimâî nizamın aksaklığını vakalarla misâller vererek romanlarımda aksettirmeğe çalışırım. "Gece Konuştu",

(1) Reşat Enis, *Gece Konuştu*, Semih Lütfü Bitik ve Basımevi, İst.1935, 251 S. (Çalışmamızdaki sayfa numaraları bu baskıya göredir.)

(2) *Kaldırımların Kokusu*, "*Son yılların en kuvvetli içtimâî romanı*", *Bugün*, 10 Nisan 1941 (Adana).



"Afrodit Buhurdanında Bir Kadın" böyle yazılmışlardır. "Gece Konuştu"yu yazabilmek için aylarca bir serseri kılık ve makyajla, İstanbul'un girilmesi en tehlikeli serseri yuvalarında dolaşmışımdır." (1)

Bu cümlelerden ortaya çıkan gerçeklerden biri de, Aygen'in, eserlerinde husûsiyetle "cemiyetin bozuk taraflarını ve içtimâî nizamın aksaklıklarını" anlatma gayreti içinde olduğudur. Önceki eserlerinde olduğu gibi, **Gece Konuştu**'nun da, kötülüklerle dolu olması, ancak bu anlayışla izah edilebilir.

Eser, küçük yaşta iken annesini kaybettiği için babası tarafından evlatlık verilen, daha sonra da, sokağa atılan Hikmet'in, Galata'nın köprü altlarından doktorluğa uzanan hayatı çerçevesinde gelişen olayları konu alır. Ancak, konu, Hikmet'in ferdi olarak yaşadıklarıyla sınırlı kalmaz. Yazar, hemen hepsi birbirinin benzeri olan bir yığın hikâyeye ve bu hikâyelerin kahramanlarıyla, umûmî bir atmosfer yaratmak ister. Bu, okuyucuya bezginlik veren, bunaltıcı bir havanın da doğmasına sebep olur. Yazarın insan psikolojisini tanımada veya tanımlamadaki yetersizliği, onu, vakanın gücünü artırmanın yolunu, aynı tipteki bir yığın vaka icat etmeye sevkeder. Temelde birbirinin benzeri olan bu vakalarda tekrara düşme endişesi, beraberinde farklı konu arayışlarını gündeme getirir. Derinliği olmayan, psikolojik boyutları irdelemeyen, gerçek mânâda ele alındığı zaman başlı başına bir dram olabilecek pek çok konuya, kıyısından köşesinden temas edilerek geçilir.

Bu konulardan en mühimi, Galata çevrelerinde yaşayan serserilerin hayat hikâyeleridir. Yazar bu konuyu, yoksulluk, kimsesizlik, acıma (merhamet), dostluk (sadakât), tema veya motifleri çerçevesinde ele alır.

Serserilerin bu hayata düşmelerinde rol oynayan âmillerin başında, yoksulluk görülür. Hamallık da dahil olmak üzere, her işi yapmaya hazır olan kahramanlar, istemeden düştükleri bu hayattan kurtulmanın çaresi olan yoksulluk çemberini kırmayı bir türlü başaramazlar. Toplumun özellikle zengin kesiminin duyarsız ve zâlim olmaları, imkân sahibi olan insanların, onlara karşı adetâ

(1) M. Ç. Yurtçu ile a.g.ml.



iş birliği içinde hareket etmeleri yoksulluğun başlıca sebepleri arasındadır.

Öksüz-yetimlik veya öksüz ya da yetim olma, serseriliğin bir başka sebebidir. Belli başlı kahramanların tamamı, öksüz veya yetim ya da anne veya babalarının her ikisini birden kaybetmişlerdir. Ebeveynlerinden birini kaybeden bu çocuklara, üvey anne veya babalarının kötü davranmaları, gerçek anne-babalarının da, sahip çıkmamaları onların ailelerinden uzaklaşmalarına sebep olur.

Sersilerin hayatlarının anlatılmasında icat edilen vaka halkaları acıma veya merhamet hissi uyandıracak tarzda düzenlenmiştir. Onların bu yaşayış biçimine toplumun aldığı tavrı, acımasızlık olarak nitelendirmek gerekir. Serserilerin ise, topluma tam tezat teşkil edecek şekilde, gerek kendi arkadaşlarına gerekse diğer insanlara karşı, dostça hareket etmeleri, zaman zaman, başkaları için fedâkârlıkta bulunmaları, oldukça dikkat çekicidir.

Eserde motif seviyesinde de olsa, inanç meselesi üzerinde de durulur. Serserilerin mühim bir kısmının Allah inancını kaybetmiş olan insanlar olduğunu görürüz. Romanın baş kahramanı olan Hikmet, inanç muhasebesini şu şekilde yapar:

"Ve hemen gene düşünüyordu ki, onu tünel ıskaralarında kar çamur içinde, aç açına, nâhak yere süründüren Allah, kendisinden rahmet istenmeye lâyık değildir." (s.38)

"Hikmet dalgın dalgın düşündü: Mutlak, Allah, zulmetmeyi, eziyet vermeği seven insansız bir kudretti. İşte onlara hiç danışmadan can veriyordu. Nihayet, böyle, taş döşemeler üzerinde zangır zangır titreterek, inim inim inleterek, danışmadan verdiği canı, danışmadan alıyordu. Hikmet başını sallıyordu. Allah mallah bunlar mutlak uydurma şeylerdi. Eğer gerçekten bir Allah olsaydı ..." (s.91)

Zaman zaman, yazarın sözünü emanet ettiği şahıs durumuna gelen kahraman anlatıcı Niyazi de, dinle ilgili görüşlerini, şu şekilde ifade eder:

"Bir câmî... Ne kadar da kalabalık! "Din halkın afyonudur." diyen içtimâiyatçılar doğru söylüyor. Buhranın bunalttığı insanlar, tasadan, sıkıntıdan çatlıyan beyinlerinin sızısını uyuşturmak için kendilerini ibadete veriyorlar. Bütün teselliyi dinde arıyorlar. (...)



Dünyada, en büyük fenalıkları yapan; en büyük günahı işleyen, sefahat içinde yaşayan; ne Allah, ne peygamber tanıyan; dinsiz, imansız insanların hepsi de niçin zengindi? Niçin mes'uttu?

Biri ezen, biri ezilen iki yığın vardı. Ezen yığın, Allah diye bir kudret tanımıyordu; Muhammet, İsa, Musa bir şarlatandı. Ezilen yığın, Allah'ı tanıyan yığındı. Muhammet de, İsa da, Musa da Allah'ın birer elçisiydi. Allah adını ağızlarından eksik etmiyorlar; putlarını ellerlerinden ayırmıyorlardı.

İtaatli kullarını nimetlere, saadetlere boğan; âsi kullarını hışmına uğratan, süründüren "Allah" kupkuru bir masaldı." (s.188-189)

Yukarıdakilerin benzeri ateist fikirlere, eserde sık sık tesadüf ediyoruz. Ancak, ateizmin felsefî bir tartışmasının yapılmadığını; basit, yalın, derinliği olmayan bir tarzda ele alındığını görüyoruz.

Gece Konuştu'da üzerinde durulan konulardan birisi de, aile bağlarıdır. Aile fertlerinin birbirleri ile olan münâsebetlerinin işlendiği bu ilişkiler ağında, sevgisizlik en dikkat çekici unsurdur. Kahraman anlatıcı Niyazi'nin babasıyla olan münâsebetleri şu cümle ile özetlenir:

"Beni zaten hiç sevmezdi. (Ben de onu hiç sevmezdim!)" (s. 159)

Aynı durum Hayati'yle annesi arasındaki münâsebetler için de söz konusudur:

"Buruşuk yüzlü koca karının bu ürküşünde, oğluna olan fazla sevgi değil, daha çok menfaât endişesi vardı." (s.219)

Sinabar Receb'in, Şaşı İbrahim'in serseri olmalarında, ailelerinin kendilerinden esirgediği sevginin büyük payı vardır. Aile münâsebetlerinin bu şekilde yürümesinin en mühim sebebi, ekonomik sıkıntılardır. Zaten, yukarıda belirtilen gerekçelerle, sağlıklı ilişkiler değil; çarpıklıklar sergilenmek istenir.

Eserde verilmek istenen mesaj, **Gonk Vurdu**'dan farklı olarak iyimserlik taşır. Yaşanan bütün olumsuzluklara rağmen, Hikmet, okumuş; kendisini cemiyete ve serserilerin kurtarılmasına adayan ünlü bir doktor olmuştur. O, geldiği



yeri hiç bir zaman unutmamış, sahip olduğu imkânlarla, toplumun dinamiklerini, serserilerin kurtarılması yönünde harekete geçirmiştir.

Gece Konuştu'da, düşmüş kadınlar problemine de yer verilir; ancak **Gonk Vurdu**'da olduğu gibi, başlıbaşına bir tema olarak değil, motif düzeyinde ele alınır. Serserilerin çevrelerinde yaşayan, onlarla ortak sıkıntıları paylaşan bu kadınların, kötü yola düşmelerinin sebebi, sevgisiz ve aile ortamından uzak yetişmeleri ile erkeklerin ihtiraslarına kurban olmalarıdır. Ayrıca, erkek çocukların, tıpkı kadınlar gibi, kötü yola düşürüldüğü görülür. Kız Cemil, bu tür çocuklardan biridir. Hikmet de, kötü yola sürükleneceksen, Niyazi tarafından kurtarılır.

Eserde, kadın-erkek eşitsizliği ve bekâret meselelerine de, temas edilir. Ekonomik güçlükler içinde bulunan; bir işte çalışmak isteyen kadınlar, mutlaka, cinsel yönden sömürülmektedir. Bunun sebebi ise, cemiyetin kuruluşudur:

"Cemiyetin kuruluşu bozuktu. Hâkim olan erkekti. Kadın hayat kavgasında muvaffak olabilmek için kendini erkeğe beğendirmek zorluğuna katlanacaktı. " (s.248)

Ancak, kadının bu şekilde sömürülmesi şehirlere mahsus bir problem olarak görülür. Yazar, **Toprak Kokusu**'nu yazmak için gittiği Çukurova'da keşfettiği ve **Despot** başta olmak üzere, zaman zaman ele aldığı, toprak ağalarının sömürdüğü köylü kadınların problemlerinden henüz habersizdir:

"Kadını ayrı bir ırk yapan, onu bir sūs mataı, başkasının sırtından geçinir bir insan hâline getiren işte bu kötü burjuva erkeğiydi.

Dikkat ediniz: Şehirlere uzaklaştıkça, kadın ayrı bir ırk oluştan çıkar. Anadolu kadının boyu bosu erkeğinininkinden farksızdır."(s.248)

Kadınların bekâretlerinin istismar edilmesine, aşağıda anlatıldığı gibi, temas edilir:

"Onu yok yere kirleten burjuva erkeğidir. Evlenirken onda mutlak surette "kızlık zarı" arayacak gene odur. Gülünç! " (s.248)

Gece Konuştu'da, yine motif düzeyinde ele alınan, ancak, gerek Aygen'in sonraki eserlerinde, gerekse sosyal/sosyalist gerçekçi yazarların



üzerinde sürekli durduğu bir konu vardır: Zalim patrona karşı direnen ve düzeni değiştirmeyi hedefleyen işçi sınıfının mücâdelesini. Marksist öğretiden mülhem bu fikirler, eserde şu şekilde dile getirilir:

"Bir yerde gerçek inkılap mı yapmak istiyorsunuz? Orada yeni bir sınıf yetiştiriniz... Öyle bir sınıf ki... Bütün istihsalini pazarının kuvvetine borçlu olsun... İşte amele... Bu sınıfın, herhangi bir kapitalistin haksızlığına uğradığını düşününüz... Derhal kıyametler kopacak, grevler yapılacak, belki de kıtaller olacaktır..." (s.136)

Eserin muhtevâsı ile ilgili son olarak şunları söyleyebiliriz: Aygen, ferdi bir dram anlatırken toplumsal mesajlar vermek ister. Bu anlayış onun asıl hikâyeden sık sık uzaklaşmasına sebep olduğu gibi, ferdin kendi iç dünyasında yaşadığı zenginlikleri vermesini de engeller. Gerçek şu ki, Aygen, gerçek insanı yeterince tanımamakta, insanın trajedisini bir takım mekân kurallarıyla izah etmeye çalışmaktadır. Annesini çocuk yaşta kaybetmiş, babası tarafından evlatlık verilmiş bir çocuğun dramını bir roman konusu olarak yeterli görmeyen yazarın, birbiriyle ilgisiz bir yığın konuyu, bir yığın silik karakterin münâsebetleri çerçevesinde ele alması, bir muhtevâ zenginliği değil, sun'i bir gözlem kompleksi doğmasına sebep olmuştur. Bu durumu yazarın kendi romanları açısından dahi bir geriye gidiş olarak değerlendirmek mümkündür.

C- Olay Örgüsü:

Gece Konuştu'da, vaka gelişiminin iki ayrı çizgide düşünüldüğünü görüyoruz. Hikmet'in münâsebetlerinden kaynaklanan birinci çizgi ve Niyazi'nin münâsebetlerinden kaynaklanan ikinci çizgi. Vakanın gelişim sürecinde, bu iki çizgi zaman zaman kesişmekte, ve değişik zeminlerde neticelenmektedir.

Vakası bu tarzda düzenlenmiş olan eserlerin olay örgüsünün gelişmesinde, umûmiyetle şu husûsiyetleri görüyoruz: Farklı mekânlarda eş-zamanlı



olarak gelişen iki ayrı vaka zinciri, kahramanların münâsebetleriyle muayyen bir noktada kesişerek vakayı bir tek zincir haline getirir. Bu durum sistematik bir şekilde bir kaç kez tekrar edilir; aynı şekilde sona erer. Buluşup ayrılmalar çoğu zaman özel bir anlam taşır. **Gece Konuştu**'ya bu ölçüler içinde baktığımız zaman, müsbet düşünmüyoruz.

Eserde vaka gelişimi şu şekildedir: Romanın başında, vakaya hazırlık olarak düşünülen dokuz tabloda müteşekkil yirmi beş sayfalık bir bölüm vardır. "*Gece yarısından sonra İstanbul*" umûmî başlığını taşıyan bu bölümde asıl vaka ile alâkalı herhangi bir olay anlatılmaz. Ancak, vakanın cereyan etmesi için lüzumlu olan zemini anlatmaya yönelik ipucu değerindeki vaka halkaları kabul edilebilir. Bununla birlikte, roman **Bugün** gazetesinde tefrika edilirken bu bölümün çıkarılmış olması dikkat çekicidir. Bu bölümün çıkarılmış olmasının eserin yapısı veya muhtevâsı açısından herhangi bir eksiklik meydana getirmediğini belirtmeliyiz.

Eser, bu bölümden sonra, "*Fasıl*" olarak isimlendirilen dört ana bölüme ayrılmıştır. Bu bölümler, ayrıca rakamlarla gösterilen yirmi bölüme ayrıldığı gibi, her vaka halkasının tekrar bölümlendiği görülür. Bununla birlikte, bu son bölümlenmede, zaman zaman vaka halkası sınırlarının aşıldığı görülür. Bölümlenmedeki bu tiyatro eserine benzeyiş, daha sonra üzerinde duracağımız gibi anlatıma da yansiyacaktır.

Birinci fasılın birinci bölümü, eserde bir daha karşımıza çıkmayacak, kişiliği ve kimliği bilinmeyen bir kahraman anlatıcı tarafından nakledilir. Bölümün çekirdek vakası, bu kahraman anlatıcının evinin yakınlarını durak olarak kullanan bir arabacıyla yaptığı yolculuktur. Asıl vaka açısından bir önemi olmayan yolculuğun ehemmiyeti, arabacının anlattıklarıdır. Bu vaka halkasında, arabacının Hikmet'in babası olduğunu, vaka öncesi zamanda yaşadığı bir takım hâdiseler yüzünden oğlunu evlatlık vermek zorunda kaldığını ve bir daha izine rastlayamadığını öğreniriz. Eserin bütünü açısından baktığımızda, bu vaka halkasında kahraman anlatıcı kullanılması, kusurlu bir tercihtir. Zirâ, yukarıda ifade ettiğimiz gibi, bu kahraman anlatıcı meçhul bir kişi olmasının yanında, olay örgüsünün ilerleyen bölümlerinde isminden dahi



bahsedilmez. Ayrıca, eserin bundan sonraki bölümlerinde, iki anlatıcı daha kullanılacaktır. Biri; hâkim anlatıcı, diğeri; kahraman anlatıcı Niyazi.

Birinci fasılın diğeri sekiz bölümü, hâkim anlatıcı tarafından nakledilir ve romanın asıl kahramanı Hikmet'in, vaka zamanında yaşadıklarını anlatılmaya ayrılmıştır. Zaman zaman da, vaka öncesi zamana gidilerek, ipucu değerindeki vaka halkaları ile bu süreçte yaşadıkları anlatılır.

İkinci fasılda, kahraman anlatıcı Niyazi'nin macerâsı, kendi bakış açısı ve anlatıcısı kullanılarak ve geriye dönüşler de yapılarak anlatılır. Sekiz bölümden müteşekkil olan bu fasılın son bölümünde, Niyazi ile asıl kahraman Hikmet'in macerâsı aynı çizgide kesiştirilir. Niyazi, Hikmet'in macerâsında müsbet bir yardımcı rolü oynadıktan sonra, olay örgüsünden çıkar; bir daha karşılaşmayız.

Üçüncü fasıl, hâkim anlatıcı tarafından nakledilen üç bölümden oluşmaktadır. Bu fasılda, ağırlıklı olarak Hikmet'in macerâsında müsbet bir yardımcı rolü oynayan diğeri şahıs olan Hayati'nin hikâyesi anlatılır. Bölümün sonlarında yeniden Hikmet'in macerâsına dönülür.

Son fasıl, "Birinci Doktor", "İkinci Doktor", "Üçüncü Doktor", "Bir Toplantı" başlıkları altında dört bölüme ayrılmıştır. İlk iki bölümde tanıtılan doktorlar, kendi menfaatleri uğruna türlü düzenbazlıklara başvuran, ülkedeki çarpıklıkları göz ardı eden karşı güç kavramının sembolize edildiği şahıslardır. Üçüncü doktor, asıl kahraman Hikmet'tir. Şehir meclisinde azâ olan Hikmet, fakir hastalara ücretsiz tedavi uygulayan, çevresinde sevgi ve saygı uyandıran idealist bir insan olarak karşımıza çıkar. Son bölümde, şehir meclisinin bir toplantısında asıl kahramanla karşı gücü temsil eden insanlar bir araya getirilir. Oturumun konusu, sokak çocuklarının kurtarılmasına yönelik Hikmet'in getirdiği tekliflerdir. Toplantıda etkileyici bir konuşma yapan Hikmet, bu doğrultuda bir takım tedbirlerin alınması gerektiği fikrini kabul ettirir. Bu şekilde, asıl kahraman, karşı gücü pasifize eder.

Olay örgüsünün sonunda, Hikmet, serserilik günlerindeki barınağı olan Girit Hanı'na gider. Aradan geçen bunca yıla rağmen, orada, eski dostlarından bir kısmıyla karşılaşır. Vaka, bu buluşmanın sevinci içinde sona erer.



Gece Konuştu'da vaka, imkân-imbânsızlık (varlık-yokluk) çatışmasından doğar. Tabîi bir sebep-sonuç ilişkisi doğrultusunda gelişen çatışma aynı zamanda iyi ile kötünün mücâdelesidir. Ancak, Aygen'in diğer eserlerinde de sık sık karşılaştığımız, imkân sahibi olanların kötü; imkânsızlık içinde bulunanların iyi olmasının haklı gerekçelerinin ortaya konmadığını belirtmeliyiz. Bununla birlikte, vakanın başlarında iyi-güçsüz olan Hikmet'in, vakanın sonlarında iyi-güçlü olarak ortaya çıkması verilmek istenen mesajla alâkalıdır.

Eserdeki bu temel çatışma, toplumsal boyutu olan bir dış çatışmadır. İmkansızlıklar ve diğer sosyal sebeplerle, istemedikleri kötü bir hayatı yaşamak mecbûriyetinde kalmış olan kimsesiz çocuklar/serseriler ve hayat kadınlarının karşısına, duyarsız zenginler, muhteris iş adamları, acımasız polislerle maddî ve sosyal gücü elinde tutan diğer insanlar çıkarılır. Onlar içinde buldukları bataklıktan kurtulmak veya en azından, kendi hâllerinde hayatlarını sürdürmek için çalışırken, cemiyetin onlara potansiyel suçlu olarak bakması, onların bu düşmüşlüklerinden dahi istifade etmeye çalışmaları, onların topluma karşı hınç duymalarına da zemin hazırlar.

Küfecilik yaparak karnını doyurmaya çalışan Hikmet'e bir iskele memurunun söylediği şu sözler cemiyetin onlara bakış açısına iyi bir örnek teşkil eder:

"Şuna bak be!... Arkadaki koskoca yükünle sıkılmıyor musun buraya girmeğe be!... Ulan insanlara mahsus burası be!... Eşşeklere mahsus değil be!.. Çıkk dışarı be!..." (s.82)

Serserilerle birlikte yaşayan hayat kadını Fatma, daha çocuk yaşındayken, hizmetçilik yaptığı zengin evinin beyi tarafından kirletilerek sokağa atılmış, kendisine sahip çıkan kimse olmadığı için, kötü yola düşmüştür:

"Sekiz on sene evvel Bakırköyünde bir evde hizmetçiydi. Bir gün evin beyi tarafından baştan çıkarıldı; koğuldu. On üç yaşında ancak vardı o zamanlar."(s.57)

Fakir bir ailenin kızı olan liseli Meliha, her genç kızın sahip olduğu hayâllerinden dolayı randevu evi işleticisi Madam Atina'nın sermayesi olmuştur.



Gerçek anne ve babasını tanımayan "Kız Cemil" evlatlık olarak verildiği evin muhteris hanımı tarafından istismar edilmiştir:

"Günün birinde ihtiyar kocanın tatmin edemediği Hanımefendi burnunun ucundaki güzel evlatlığı ile avunmak istiyor. İhtiyar, işin farkına varmakta gecikmiyor. Cemil koğuluyor." (s.200)

Sokakta kalan Cemil, bu defa sapık ilişkilerin kurbanı olur. Uzun süre "vesikalı" olarak çalışır, bu hayata dayanamaz ve küfecilik yapmaya başlar. Olay örgüsünün bir bölümünde, kahraman anlatıcı olarak ortaya çıkan Niyazi de, imkânsızlıkların aşağılık işler yapmaya zorladığı bir başka insandır.

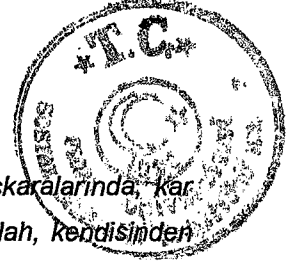
"İlk zamanlar, kursağıma bir lokma düşmediği günler oldu. Kıçım da dizleri çıkık bir pantolon, sırtımda soluk kahve rengi ceket, başımda delik deşik bir fötrle günlerce aç açına süründüm. Baş vurmamışım bir tek kapı kalmadı." (s.192)

Ancak cemiyet, imkân sahibi insanlar, onun iyi niyetli, temiz yaşama isteğini göz ardı eder. Yazar toplumdaki bu duyarsızlığı, daha somut bir şekilde vurgulamak için, Niyazi'nin sokakta bulunduğu bir servet değerindeki parayı zengin sahibine teslim etmesine rağmen paranın sahibi, teşekkür etmek bir yana, Niyazi'nin yüzüne bile bakmadığı bir vaka icat eder.

Bu ve benzeri bütün vakalar, imkân sahibi kötülerle imkânsızlık içinde bulunan iyilerin sürekli bir çatışma içinde bulunduğunu gösterme gaysini taşımaktadır.

Romanda, anlattığımız dış çatışmanın yanında, inanç boyutunda, bazı iç çatışmaların yaşandığından da söz etmek gerekir. Vakanın yürüyüşü açısından fazla bir ehemmiyeti bulunmamakla birlikte, Hikmet'in kişilik gelişimi açısından, üzerinde durulmasının lüzûmuna inanıyoruz.

Olay örgüsünün başlarında sokaklara düşmüş bir hâlde karşımıza çıkan asıl kahraman Hikmet, küçük yaşlarda, almış olduğu Allah telâkkisi ile yaşadıkları arasında bir çelişki olduğunu düşünmeye başlar:



"Ve hemen gene düşünüyordu ki, onu tünel ıskalarında, kar çamur içinde, aç açına nahak yere süründüren Allah, kendisinden rahmet istenmeye layık değildir.

Sonra, penbe boyalı konakta Büyük hanımından gördüğü kötü terbiyenin içine işleyen tesirile, birdenbire pişman oluyordu. Kafasındaki bu düşünceleri silkip atmağa, kurtuluş yolunun "Allaha" iman etmekte olduğunu kendi kendine telkine uğraşıyordu." (s.38)

Hikmet'teki inanç çatışmasının bir benzerini Niyazi'nin de yaşadığı şu satırlarla anlatılır:

"Küçükken ne dindar bir çocuktum.(...) İçimde "daima her yerde hazır ve nazır; ne şeriki,ne naziri bulunan" bir Allah korkusu vardı. (...)Yaşım ilerledikçe,annemin tesirinden kurtuldukça, bu his zayıfladı. Günün birinde büsbütün silindi. Artık idrâk edebiliyordum: (...)

İtaâtli kullarını nimetlere, saadetlere boğan; âsi kullarını hışmına uğratan, süründüren "Allah" kupkuru bir masaldı." (s.189)

Eserde, olay örgüsünün gelişimi, iki ayrı merkez şahsın eş zamanlı olarak yaşadığı vaka halkaları ile şekillendirilmeye çalışılmıştır. Giriş bölümünde birinci kahraman anlatıcı vasıtasıyla, Hikmet'in aile çevresinin, vaka öncesi zamanda yaşadıkları anlatılmıştır. Gelişme bölümünde vaka zamanına dönülerek Hikmet'in macerâsı, hâkim anlatıcı tarafından nakledilmeye başlanmıştır. İkinci merkez şahıs olarak düşünülen Niyazi'nin macerâsı, kendisi tarafından, aynı bölümde anlatılmıştır. Art zamanlı vaka halkalarından müteşekkil bu hikâyede, zaman zaman geriye dönüşler yapılarak, Niyazi'nin karakteri ortaya konmaya çalışılmıştır. Hikmet'le Niyazi'nin macerâsı, gelişme bölümünün sonlarına doğru kesiştirilmiş, daha sonra, Niyazi vakanın dışında bırakılmıştır.

Gelişme bölümünde, ayrıca asıl vakanın gelişmesinde herhangi bir rolü bulunmayan, eserin muhtevâsının vermek istediği mesajı güçlendirici bir çok hikâyeye yer verilmiştir.

Hâkim anlatıcının bakış açısıyla nakledilen olay örgüsünün sonuç bölümü, tamamen atlanmış olan geniş bir zaman diliminden sonra başlayan ve doktor kimliğiyle karşımıza çıkan Hikmet'in macerâsının mutlu sonla bitmesine tahsis edilmiştir.



D- Şahıs Kadrosu:

1- Hikmet:

Romanda, **asıl kahraman/tematik güç** fonksiyonu Hikmet'e yüklenmiştir. Asıl vaka, onun çevresindeki insanlarla olan münâsebetlerinden kaynaklanır. Bu münâsebetlerin temel yüklemine "arzu etmek" biçiminde ifadelendirilmesi gerekir. Zirâ, vakaya ilk dramatik hamleyi, onun içinde yaşadığı menfî şartlardan kurtulup, rahat ve mutlu bir hayatı özlemesi verir. Tabî ki, onun özlemi "iletişimde bulunmak" yüklemine beraberinde getirir. Özellikle, olay örgüsünün gelişme bölümünün sonlarına kadar, Hikmet'in hareketlerine, münâsebette bulunduğu insanların yön verdiği görülür. Ancak, daha sonra, o, bizzat olayların yönlendiricisi durumundadır.

Eserde, Hikmet, sosyal statü itibâriyle iki farklı kimlikle karşımıza çıkar. Gelişme bölümünün sonlarına kadar, genç/serseri; sonuç bölümünde, idealist/aydın. İlk kimliğinde, temsil ettiği sosyal grubun herhangi bir ferdidir. Ancak, Niyazi ile karşılaşması onun yaşantısında bir dönüm noktasının başı olur. İkinci kimliği taşıyan "doktor" Hikmet, aynı grubu temsil eden diğer şahıslardan farklıdır. Yazar onun farklılığını müşahhaslatırmak için aynı gruptaki diğer insanların tipik davranışlarının anlatıldığı iki vaka halkası icat etmiştir.

Hikmet, küçük yaştan beri, aile çevresinden uzak, sevgisiz bir atmosfer içinde yaşamasına rağmen, müsbet şahsiyet geliştirmiş, vaka boyunca kişiliğini muhafaza etmiş, düz/yalıncat karakterdir. İnanç boyutunda yaşadığı iç çatışma, onun karakterize ediliş biçimine tesir etmemiştir. Bu durum yazar/hâkim anlatıcının inanç meselelerine bakış açısıyla alâkalıdır.

Yazar, Hikmet tipini kurarken, öksüz-yetim motifinden faydalanır. Aynı durum, Hikmet'in yaşadığı çevrede bulunan diğer şahısların yaşantılarında da mühim rol oynar. Aygen'e göre, çocukların sokağa düşmesinde, anne-baba sevgisinden mahrum olmaları önemli bir etkindir.

Hâkim anlatıcı tarafından yapılan Hikmet'le alâkalı fizikî tasvirlerde, iki farklı kimliğe göre, ama, müsbet moral portresini yansıtacak bir bakış açısı



esastır. Vakanın başlarında, serseriliğe adım atan Hikmet'in tasviri, hâkim anlatıcı tarafından şu şekilde yapılır:

"Sıska ve yarı çıplak vücudunu sulu sepken karın dondurucu damlalarından korumak için saçak altlarına sığınarak yürüyen bu hasta insan bir çocuktü. On yedi yaşında vardı. Kulaklarına geçen pötikare kasketinin yarı yarıya gizlediği suratı avuçtan büyük değildi; kara sarıydı; avurtları çöküktü. Etrafı simsiyah kir tufan biçimli bir ağzı vardı. Göz kapakları yorgundu. Kirpikleri siyah ve çok uzundu...

Kirliydi; pasaklıydı. Amma, çirkin bir çocuk, sevimsiz bir çocuk değildi." (s.33)

Bu satırların çözümü, Hikmet açısından, giyim-kuşam gibi geçici unsurların kötü; asıl yapıya ait hususların güzel olduğunu ifade eder. Vakanın sonlarında yapılan ikinci tasvirde, hâkim anlatıcının müsbet bakış açısı, fizik ve moral unsurların şekillenmesinde etkili olur:

"İstanbul'un en hatırâ gelmeyen kenar semtleri, saçlarına kır düşen iyi yürekli doktoru tanıyordu: (...)

Türlü çirkin iffitalarla, kendilerine rakip saydıkları namuslu iyi yürekli doktoru lekelemek isteyenler oldu.

İt ürür, kervan yürür..." (s.244)

Bu satırlardaki bir başka dikkat çekici husûsiyet, yazar/hâkim anlatıcının tarafsızlığı tamamen terkederek, asıl kahramanının yanında yer almasıdır. Adetâ, kendi yarattığı şahsa hayran olan Aygen'in, belediye meclisi toplantısında konuşturduğu Hikmet, onun sözünü emanet ettiği şahıstır.

2- Niyazi:

Macerâsı olay örgüsünün gelişme bölümü ile sınırlı kalan Niyazi, bu bölümde **asıl kahraman fonksiyonu** yüklenen bir başka şahıstır. Yazar, bu



bölümde, onun çevresindeki insanlarla olan münâsebetlerinden kaynaklanan ikinci bir vaka zinciri kurmaya çalışmış, anlatıcı olarak da, Niyazi kullanılmıştır.

Vakanın bütünü açısından bakıldığında, Niyazi, tematik gücün fonksiyonunun yerine getirilmesinde, muayyen bir dönem, **yönlendirici** rolünün yüklendiği şahıstır. Hikmet'in serserilikten kurtulup, ayakkabıcı çırağı olmasını sağlayarak, onun ilerde cemiyete faydalı bir insan hâline gelmesinde, Niyazi'nin mühim bir rolü olmuştur.

Sosyal statü itibâriyle, serseriler genel çerçevesi içinde değerlendirilmesi gereken Niyazi, karakter itibâriyle Hikmet gibi, müsbet, düz/yalıncat karakterdir. Yaşadığı bütün kötülöklere ve cemiyet tarafından horlanmasına rağmen, müsbet kişiliğinde herhangi bir değişme olmamıştır. Onun din hakkındaki fikirleri, büyük ölçüde, Aygen'in fikirleriyle paralellikler gösterir. Bu konuda yaşadığı iç çatışma, yazar tarafından gerektiği gibi değerlendirilmemiş, çok küçük bir motif seviyesinde kalmıştır.

3- Sinebar Recep:

Eserde, tematik gücün fonksiyonunu yerine getirmesinde, Recep, belirli bir dönem, **yardımcı** rolü oynamıştır. Hikmet'i Girit Hanı'na getirip sığınacak bir yer temin eden, Recep'e, fonksiyonunu yerine getirebilmesi için bazı özellikler verilmiştir. Onun fizikî gücü, serserilik tecrübesi ve iyi yürekliliği, Hikmet'e yardımcı olabilmesi; fonksiyonunu yerine getirebilmesi açısından gerekli görölmüştür.

Recep, sosyal durumu itibâriyle, serseriler grubu içinde yer alır. Onun serseri olmasında, diğerlerinde olduğu gibi, ailesinden ve cemiyetten gördüğü muamelelerin büyük bir tesiri olmuştur.

Öksüz-yetimlik motifi, onun yaşantısının şekillenmesinde, mühim bir rol oynar. Babası, daha o çocukken ölmüş, "*genç ve güzel*" annesi, "*canavar*" gibi bir adamla evlenmiştir. Üvey babasının kendisini sürekli dövmesi üzerine



sekiz yaşındayken evden kaçıp sokaklara düşmüştür. Sokaklarda cinsi sapık insanların hışmına uğramış, sonunda Girit Han'ın serserileri arasına karışmıştır.

Recep, çevresinde sürekli kötü insanlar bulunmasına rağmen, iyi kalmayı bilen müsbet, düz/yalınkat karakterlerden biridir. O, Hikmet'in tersine, her şartta gülmeyi bilen, dışa dönük bir kişiliği sahiptir.

4- Diğerleri:

Eserde, **karşı güç/hasım** fonksiyonu muayyen bölümlerde farklı şahıslarca temsil edilmekle birlikte, asıl karşı güç, bu şahıslarca sembolize edilen cemiyetin içinde, sosyal ve ekonomik gücü elinde tutan imkân sahibi kötülerdir. Üvey anne veya babalar, cinsî sapıklar, zenginler, polisler, muhteris doktorlar bu insanlardan bir kaçıdır.

Yazarın diğer eserlerinde olduğu gibi, bu romanında da karşı güç fonksiyonundaki şahısların kötü olmasının gerekçeleri; sosyal veya psikolojik sebepleri üzerinde durulmamış, yine şablon insanlar kullanılmıştır.

Gece Konuştu'da oldukça geniş bir dekoratif unsur durumunda kahraman kadrosu mevcuttur. Dikkat çekici olan, asıl vakaya herhangi bir katkısı olmayan bu insanların hikâyelerinin, eserin hacmi içinde geniş bir yer tutmasıdır. Yazarın diğer eserlerinde de sıkça karşılaştığımız bu durumun eserlere toplumsal muhtevâ kazandırma isteğinden kaynaklandığını bir kez daha ifade edelim.

E- Zaman:

Eserde, **vaka zamanı** oldukça geniş bir süreçtir. Tam olarak ifade edilmeyen bu geniş sürecin ortaya çıkarılmasında ve kullanılmasında şu ipuçlarını değerlendirmek gerekiyor. Vaka zamanı, "*Serin bir yaz akşamı*" (s.29)



başlar. O zaman, Hikmet "*On yedi yaşında*" (s.33) olarak ifade edilir. Hikmet aynı gün, Sinebar Recep'le tanışır ve Girit Hanı'na düşer. "...tam bir sene..."(s.121) süren bu hayat, Niyazi ile karşılaştıktan sonra yeni bir mecraya girer. Ayakkabıcı çıraklığına başlayan Hikmet, bir yandan da lise bitirme imtihanlarına hazırlanmaktadır. "*Hikmet bir yıl içinde çok şey öğrendi.*" cümlesi gelişme bölümünün sonlarında kullanılır. Şu hâlde, buraya kadar geçen zaman iki yıl civarındadır.

Sonuç bölümünde vaka zamanını ifade edebilecek çok zayıf bir ipucu doktor Hikmet'in "*kır düşmüş*" (s.244) saçlarıdır. İki bölüm arasındaki geniş zaman dilimi tamamen atlanmış, zamanın niceliği konusunda bilgi verilmemiştir.

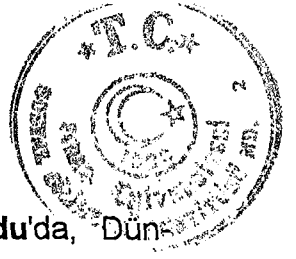
Eserde vaka zamanının geniş bir süreç olarak ele alınması, yazarın vermek istediği mesajla alâkalıdır. İdealist bir insanın, bütün menfiliklere rağmen, cemiyetteki çarpıklıkların giderilmesi için yıllarca sürececek bir mücâdeleyi göze alması gerektiği, anlatılmak istenmiştir.

Vaka zamanı, umûmiyetle kronolojik bir seyir takip eder. Seçilmiş vaka halkaları arasındaki boşluklar, özetleme veya atlama teknikleri kullanılarak doldurulur. Kahramanların geçmişlerini aydınlatmak üzere, geriye dönüş tekniğinden istifade edilir. Niyazi, geçmişte yaşadığı olayları, vaka öncesi zamana giderek anlatır. Hikmet'in, ayakkabıcının yanında çalışmaya başladıktan sonraki yaşadıklarının bir kısmı, vaka zamanı içinde geriye dönüş yapılarak anlatılır.

Vaka zamanında, farklı zeminlerde gelişen iki farklı vaka zinciri, birbirleriyle eş zamanlı bir seyir takip eder. Ancak, Niyazi'nin macerâsının vaka zamanı, Hikmet'in macerâsının vaka zamanına göre oldukça dar ve onun içine yerleştirilmiş bir hâldedir.

Eserde **anlatma zamanı** vaka zamanından sonraki bir süreçtir. Vaka zamanında yaşanan olayların düzenlenmesi ve anlatılması anlatıcının anlatma zamanındaki tercihi gerektirir.

Gece Konuştu'da, **sosyal zamanla** özdeş bir anlam ifade eden tarihî zamanla ilgili tek ipucu, "*24 İnciteşrin 1933*" tarihidir. Aynı zamanda, ferdî zamanla da kesişen bu tarih, olay örgüsünün gelişme bölümünde, Şaşı İbrahim'in babasının öldürüldüğünü haber veren Akşam gazetesinden alınmıştır.



1930'lu yıllar, Aygen'in bundan önceki eseri olan **Gonk Vurdu**'da, Dünya İktisat Buhranı'nın sosyo-ekonomik tesirleri açısından ele alınmıştı. Sosyal zamanın **Gece Konuştu**'ya yansıma biçimi, bu eserden farklı değildir. Ancak, bu tesirlerden etkilenen sosyal kesimler iki eserde, nispi bir farklılık gösterir.

F- Mekân:

Eserde **geniş mekân**, vaka zamanında, İstanbul'un muhtelif semtleridir. Husûsiyetle, Galata, Beyoğlu'nun arka sokakları ve Tophane civarları, vakanın yaşandığı geniş mekânlar olarak esere girerler. Vaka öncesi zamanda, kahraman anlatıcı Niyazi'nin yaşadığı mekân olarak Ankara'dan bahsedilir.

Geniş mekân olarak bu semtlerin seçilmesi, vakanın gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınmasından dolayıdır. Bahsedilen semtlerin, eserdeki tarihî süreç içinde, serseri barınağı ve her türlü çarpık ilişkinin yaşandığı yerler olduğu bilinen bir gerçektir. Yukarıda bahsettiğimiz gibi, Aygen, bu romanını yazabilmek için uzun süre bu semtlerde gözlem yapmış, böylece vaka ile mekân arasında gerçekçi bir alâka kurmaya çalışmıştır.

Bu mekânların tasvir edilmesinde, bütün çirkinlikleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan realist bir bakış açısı hâkimdir:

"Çapraşık, yilankavi, inişli, yokuşlu, yanpırı sokaklar... Zifiri karanlık. Altta, orta katta, üstte, tek tük ışık yanan pencereler. Ve bozuk kaldırımların çamurlarında, keten perdelerinin büyüyen dantelleri..." (s.7)

Bu mekânlarda yaşayan insanlar, tasvirî özellikleri itibarıyla, mekânın ayrılmaz bir parçası gibidir:

"Sirtında dirsekleri yamalı ve yırtık, yenleri dörder parmak kısa bir ceket vardı. Bunun altında siyah kareli bir gömlek... Dağınık saçları, biçimsiz tıraşlı başı, vizyörü pis, yağlı bir kasket taşıyordu. Bacaklarındaki dütdürü pantolonun ön düğmeleri çözüktü. Ve ipten



uçkuru epey aşağılara sarkıyordu. Gözleri uykusuzluktan, içkiden mahmurlaşmıştı." (s.10)

Eserde, mekân-insan münâsebeti kururlurken, görünüş itibâriyle mekânlarla özdeşleşmiş insanların, ruh yönünden tezat teşkil etmesi dikkat çekicidir. Yazar, kahramanlarının kendi tercihiyle bu mekânları seçmediğini, toplum tarafından itildiğini ve bu hayatı yaşamaya zorlandığını düşündüğü için, böyle anlayışla hareket eder. Hâkim anlatıcı, bu insanlardan, Recep ile Fatma'nın yaşadıkları mekânlara ters düşen bu kişiliklerini şu şekilde anlatır:

"Sinebar; merhametli bir insandı. " (s.50)

"O, sadece sokak serserilerinin keyiflerini yerine getirmeğe yarar bir dişi hayvan değildir. Şu soluk başörtülü kafanın tası içinde herkesin iyiliğini düşünen, zeki bir beyin vardır. Şu eski yeldirmenin gizlediği göğüs dertli, duygulu bir yürek taşıyor." (s.87)

Yazarın diğer eserlerinde gördüğümüz, mekân atmosferi ile insan psikolojisi arasındaki benzerlik, bazı dış mekân tasvirlerinde, bu eserde de kurulmaya çalışılır. Kar, yağmur gibi peyzaj unsurları, ölümün veya kötülüklerin habercisidir. Hikmet'in arkadaşlarından Efe Çakır'ın öldüğü akşam, böyle bir peyzaj tasviri ile anlatılır:

"Ortalık iyice kararmıştı. Dondurucu bir rüzgar esiyordu. Kar başlamıştı." (s.92)

Hikmet'in kaldığı evden atılıp sokağa düştüğü gün, benzer bir atmosfer vardır:

"Kar sulu sepken yağıyor. Mağazaların demir kepenklerini, saçaklarını büyük bir hışımla sarsan rüzgar; dondurucu. Sokak lambalarının aydınlattığı kaldırımlar; ıslak, vicik vicik çamur." (s.32)

Eserde iç mekân tasvirlerinde, yine realizmin hâkim olduğu görülür. Hâkim anlatıcı tarafından yapılan şu iç mekân tasvirinde, bütün çirkinliklerin seergilendiği natüralist unsurlara da rastlıyoruz:



"Orta yerde yanan kömür sobası çoktan sönmüştü. Taş döşeme, sanki bir kat daha soğumuştü. Öksürenler, tıksıranlar, boğazlarını ayıklayanlar, sümkürenler çoktu. Omuzlar kısılıyor, sıkılmış yumruklar hohlenarak ısıtılıyordu. Kunduralarını, kirlî yün çoraplarını gece başları altına yastık yapanlar, şimdi giyinmekle meşguldüler." (s.75)

Serseri sığınağı olan Girit Hanı'nın içinde yaşayan insanlarla yapılan bu tasviri, aynı zamanda, insanların ruhî durumunu yansıtmaktadır.

Kahraman anlatıcının bakış açısıyla yapılan iç mekân tasvirlerinde de bu saydığımız husûsiyetleri müşâhede ediyoruz. Babasının ölümünden sonra İstanbul'a taşınmak mecburiyetinde kalan Niyazi'nin ailesiyle birlikte yaşadığı evin, onun bakış açısıyla yapılan tasviri şu şekildedir:

"Çöp tenekeleri yerinde bulaşık tepsileri... Üstüste istiflenmiş bulaşık sahanlar; çinko kaseler; kap çalığı kaşıklar; uçları ezik çatallar..." (s.172)

Çirkinliklerin ön planda olduğu bu realist tasvirlerin, burada yaşayan insanların sosyo-ekonomik durumlarını yansıttığını söylemeliyiz.

Vakanın sunuluşunda mekân unsurlarının umûmiyetle şu şekilde kullanıldığını görüyoruz. Vaka halkası muhtelif zaman ifadeleri ile başlatıldıktan sonra önce geniş, sonra da gerekli ise dar mekân tasvirleri yapılarak vakanın cereyan etmesi için lüzumlu olan zemin hazırlanıyor. Bundan sonra vakanın anlatılmasına geçiliyor. Böylece, yapılan mekân tasvirleri vaka için ipucu fonksiyonunu yerine getiriyor. Yukarıdaki alıntılarda da gördüğümüz gibi, insan unsuruyla da iç içe bir görüntü veren mekân tasvirlerinde belirli bir hareketlilik söz konusudur.

IV. AFRODİT BUHURDANINDA BİR KADIN:

A- Romanın Tanıtımı:

Aygen'in dördüncü romanı olan **Afrodit Buhurdanında Bir Kadın**'in ilk baskısı 1937 yılında yapılmıştır.⁽¹⁾ İkinci baskı, 1945 yılındadır.⁽²⁾ Yazar, ölümden kısa bir süre önce, bazı değişikliklerle, yeni bir baskısını hazırlamışsa da, bu isteğini gerçekleştirememiştir.⁽³⁾

Eserin sonunda, yazma tarihi olarak 1935-1937 rakamları vardır. Eser hakkında şimdiye kadar, başlı başına bir çalışma yapılmamıştır.

B- Romanın Muhtevâsı:

Eser, küçük bir bebekken anne ve babasını kaybettiği için amcasının evinde büyümüş ve evlendikten sonra kocasının sakatlanması üzerine ekonomik şartların zorlamasıyla kötü yola düşmüş olan Yıldız'ın hayatını konu almaktadır.

Eserde ele alınan bu temel konu, ferdî bir dramdır. Yıldız, Osman ve Engin (Kaya) aynı ailenin fertleri olmalarına rağmen, yaşadıkları dram, vakanın ele alınış tarzı bakımından, ferdî bir husûsiyet gösterir. Aile fertlerinin birbirleri ile olan münâsebetlerine, eserin geniş muhtevâsı içinde çok az yer verilir. Adetâ, her biri, kendi dramını kendisi yaşar. Ancak, bu kişilerin aile fertleri dışındaki insanlarla olan münâsebetleri muhtevâyâ toplumsal bir nitelik kazan-

(1) Reşat Enis, *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*, Semih Lütfi Kitabevi, İst. 1937.

(2) —————, *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*, Semih Lütfi Kitabevi, 2. Bsk., İst. 1945.

(Çalışmamızdaki sayfa numaraları bu baskıya göredir. İkinci baskının iç kapağında, yazarın daha önce yayınlamış olduğu eserlerinin listesi verilirken "Biz de İnsanız" isminde bir romanın adı geçer. Bizim yaptığımız araştırmalarda böyle bir eser tesbit edilememiştir. Gökçe Enis de, böyle bir eseri hiç duymadığını ifade etmiştir. Alangu, yazarın eserlerinin isimlerini verirken bu eserden "yayımlanmamış" olarak bahseder T. Alangu, a.g.e., s.290)

(3) Gökçe Enis'le ml.



dırır. Onların felaketlerine sebep olan aile dışı etkenler, diğer pek çok insanın da felâketine zemin hazırlar.

Bu dış etkenlerin başında "Vahşi kapitalizm"ın uygulayıcıları olan duyar-sız zenginler ve zâlim patronların, cemiyetin diğer kesimlerini, maddî ve cinsî yönden sömürme arzuları gelir. Yazar, bunu kahramanlarının bakış açısından şu şekilde dile getirir:

"Harbi isteyen patrandur; kapitalisttir. Yok olası kapitalist... Sönmek bilmez ihtirası onun gözlerini, içinde bulunduğu sınırların dışına çeker. Ona dışarıda işletecek maden lazımdır. Sürecek toprak lazımdır. O, malını satacak piyasa arar. " (s.34)

"20'nci asrın Avrupası -rezaletleri, ahlaksızlıklarile- yıkılan Roma İmparatorluğu'nun tam benzeridir. Ve bugünün NERON'u kapitalisttir. Bir çürük yumurta kadar ağır kokan bu ülkede, büyük küçük yüzlerce Neron, kabus korkunçluğile hüküm sürüyorlar. Hepsi de ahlâksız Romanın ahlâksız imparatoru kadar mukaddesâta saygısızdır. " (s.128)

Kapitalist zihniyetin felsefesi bu şekilde ortaya konduktan sonra Osman'ın yahudi patronunun şahsında bu zihniyetin temsilcileri müşahhaslaştırılır:

"...bırak yahudiliğini bir tarafa... o bir patrandur. " (s.38)

Bu zihniyetteki "menfi ruhlu bu herif"ler, "ferdî kapitale gündün güne son veren devletçi rejimin" düşmanlarıdır. Anlatıcının her türlü kötülükle mücehhez hâle getirdiği patronlar bir yandan işçilerini sömürürken diğer yandan fabrikalarında çalışan kadınları cinsî yönden istismar ederler:

"Kovulmaktan, işsiz, aç ve açıkta kalmaktan ürken orta yaşlı kadınlar, artık patrona ve usta başılara genç görünebilmek imkânlarını da kaybetmiş bulunuyorlar. (...)

Fabrikatöre genç kadın lazımdır. Patron, tepe tepe kullanmak için güçlü kuvvetli işçi ister." (s.79)

"Çok eski devirlerde, Allah'ın mümessilî olduklarına inanılan rahiplerde evlenmiş kadınlar vardı. Ve, onlara Allah'la evlenmiş gözile bakılırdı. Mabudun karısı bütün erkeklerin müşterek malı



demekti. "Babil"li her kadın Afrodit'in buhurdanında oturup cinsî münâsebette bulunmakla kutsîleşirdi. Ve, buna mecburdü da:

Bugün: Patron, Allah'ın mümessili değil bir gölgesidir. Fabrikası-na, müessesesine bağladığı kadın önce kendisinin ve netice itibarile bütün erkeklerin müşterek malıdır. Bugün de her kadın, Afrodit'in buhurdanında oturup cinsî münâsebette bulunmağa mecburdur. Yalnız fark şurada: Dün bu kadına ilahî bir gözle bakarlardı! Yaptığı iş ibadetti. Bugünkü kadın ise, nefrete lâyıktır; zinâ işliyor." (s.198)

Eserde, bu fikirler, Yıldız'ın şahsında müşahhas hale getirilir. Kocasının gözlerinin kör olmasından sonra fabrikaya giren Yıldız hakettiğini düşündüğü zammı ve kocasına, iş kazasından dolayı verilmesi gereken tazminatı istemeye gittiğinde, patron kendisine metreslik etmesi şartıyla, bu isteğini kabul eder. Uzun süre onun isteklerine karşı koyarsa da, çektikleri geçim sıkıntısı yanında bir de yol vergisi ödememekten dolayı kocasının hapse atılması tehlikesi doğunca, yapacağı başka şey kalmaz:

"Yapacak başka bir şey yoktu. Kör kocasını, Osman'ı hapisten kurtarmak için yapacak başka bir şey kalmamıştı. Kızıl suratlı yahudî patronun bütün isteklerini yerine getirdi.

Yıldız, artık fabrika bürosunda sekreterdi. Ve patrona metreslik yapıyordu. " (s.85)

Patronların, halkı sömürmesinde, polis onların yardımcısı gibi gösterilir. Yıldız'ın çalıştığı fabrikada, paralarını alamayan işçiler direnişe geçince, polis onları dağıtmak için patronun adamları gibi davranır:

"Polisler harekete geldi. Süslü,giyim kuşam komiser, mavi gözlü adamın yırtık pırtık ceketinin yakalarından kavradı; ağız tükürükler saçtı:

-Nankör! " (s.88-89)

Kadının cinsî yönden sömürülmesinde, din adamları da, patronlardan geri kalmazlar. Bu durum, hâkim anlatıcının bakış açısından şu şekilde dile getirilir:



"Hocalar ve papaslar, her çağda, ahlaksızlığın en büyük rehberleri olarak görülür. Roma imparatorluğunun rezaletini ortalığa yayanlar papaslardı. Rahatlık ve bolluk içinde ense şişiren ak sakallı hocalar, Osmanlı saltanatının son günlerine kadar, camilerin en baş köşelerindeki kürsülerini kadın avlamak için birer ökse haline getirmişlerdi; rezaletin, ahlâksızlığın sembolüydü kara cübbe..." (s.117-118)

İnsanların toplumsal mutsuzluğunun sebepleri arasında, muhtarlar, vergi memurları ve tahsildarların davranışları da vardır. Olay örgüsünün sonuç bölümünde "Siyahlı kadın" olarak karşımıza çıkan Yıldız'ın âşıklarından ve halk arasında efsaneleşmiş olan, "İnce Memed" in proto-tipi Aliço, vergi memurları ve muhtarlarla mücâdele ederek onların yarattığı sıkıntıları kökünden hâlletme yoluna gider:

"Fakat, köyünde de onu karşılayacak yeni bir dertvardır: Vergi memurları eşyalarını haczetmektedirler. Babası, dert bela (vergi) borcundan, köy odasında mahpustur. Genç, temiz anası, zorla kapatıldığı muhtarın evinde kirletilmiştir. Bu, Aliço'yu çileden çıkarmağa yetmiş. Bıçağını sıyırması ve, köyün başına bir küçük derebeyi kesilen muhtarı devirivermiş." (s.232)

Aslında, bu Aliço'nun öldürdüğü ikinci muhtardır. Daha önce, köylünün dinî hislerini istismar ederek kazanç temin eden bir başka muhtarı öldürmüştür.

Şehirlerdeki insanlar da, büyük bir ekonomik sıkıntı çekmelerine rağmen vergi yükü altında ezilmektedir. Bu durum, hâkim anlatıcı tarafından şu şekilde ifade edilir:

"Ekmek parası yoktu. Üstelik çöp ve tenvirat vergisini veremedikleri için belki de tahsildarlar hacze geleceklerdi; ve bir kaç pılı pırtı satacaklardı." (s.66)

Yazar, aralarında toplumsal çatışmaların meydana geldiği insanları, Yıldız'ın Ankara'ya yaptığı tren yolculuğu esnasında bir araya getirir ve bunların hayatttan beklentileri ile moral portrelerini zaman zaman fizikî tasvirlerle de bağlantı kurarak anlatmaya çalışır. Bu dört grup insan şu şekilde sınıflandırılır:



Birinci grup; yataklı vagon yolcularıdır. Anlatıcı bunları şu şekilde tanımlar:

" ... kalın enseli, iri göbekli adamlar. Sakarya kıyılarında bir boyunduruktan kurtuluş uğruna kanlarını akıtanların hatıralarını bayağılıklarile kirletmekten çekinmezler. " (s.118)

İlerleyen satılarda, bu insanların her türlü daleveracılığı yaptıkları, ülkenin kaynaklarının onlar tarafından sömürüldüğü anlatılır.

İkinci grupta, birinci mevkî yolcuları vardır. Onlar da, aynı bakış açısından şöyle anlatılır:

" ... herhangi bir sūstimâlden sonra kaybettiği mevkînin iadesi için "iltimas" aramağa giden ve seksapelinin tesirinden istifade kaygısile karılarını da birlikte götüren adamlar..." (s.119)

Yazar/anlatıcı, bunların, birinci gruptakiler gibi, çıkarıcı, menfaâtleri uğruna her türlü kötülüğü yapabilen insanlar olduklarını ifade eder.

İkinci mevkî yolcuları, eserdeki üçüncü grup insanlardan müteşekkildir. Ağırıklı olarak, işadamlarının yer aldığı bu sınıftaki insanlar, genel olarak işçi düşmanı olarak tanıtılır.

Dördüncü grupta ise, yüksek tahsil gençleri, işsizler, işçi kadınlar, esnaf, amele gibi, alt ve orta gelir grubu insanlar bulunmaktadır. Yazar/anlatıcı, bunlarla ilgili toplu değerlendirmesini de şu şekilde yapar:

"Yataklı vagon yolcusu ne kadar kapitalist ve birinci, ikinci mevkîde seyahat edenler ne derece burjuva ise, üçüncü sınıf kompartmanda olanlar da o nisbette komünisttirler. Fakat, onların bu komünistçe düşüncüleri bir sevki tabîi neticesidir. Yüzlerce insanın emeğini ve alın terini gaspederek, vicdanına kara bir badana, haris ellerine kan bulaştırarak servetini kolayca yapan ZENGİN karşısında onlar daima nefret ve istikrah duyarlar.

Onların içinde komünizmi yaratan ve körükleyen; kolayca yarattığı servetini habire artırmak hırsile istismarın bin bir şekli ne tatbiki kalkışan bu zenginler sınıfıdır." (s.119-120)



Yazar/anlatıcının zenginlere karşı takındığı peşin hükümlü tavır bu satırlarda, kendini gösterir. Ayrıca, orta/alt gelir grubundaki insanların "tabîi bir komünist" olduğu veya olması gerektiği fikri verilir. Bu nokta tartışmaya açıktır.

Eserde, 1930'lu yılların yükselen değerleri olan komünizm ve faşizmin mukayesesi, aydın bir genç olan Ferit'e yaptırılır. Doktor Ferit, Yıldız'ın bulunduğu bir sohbet esnasında şu değerlendirmeyi yapar:

"Komünizm ve faşizm... Dikkat ediyor musun, kedi ile köpekler kadar birbirine düşman, birbirinin zıddı iki mezheb. Bir tarafta, harbi, insan azmini en son haddine çıkardığı için pek necip bulan faşizm; ötede sulh taraftarı komünistlik... Bütün insanların birbirile kucaklaşmasını düşünen komünizm; yabancı bir milletin gözüne düşman gibi bakan faşizm... Emperyalist faşizm karşısında, emperyalizmi yerin dibine batıran komünistlik... Dine hürmet gösteren faşizm, dinsiz komünizm." (s.150)

Ferit'e göre, komünizmin bir meziyeti olan dinsizlik, yazar/anlatıcının din adamları hakkındaki peşin hükümlü fikirleriyle uyumludur. Aygen'in ilk hikâyelerinden itibâren ele almaya başladığı *bozulmuş hoca tipi* aynı peşin hükümler çerçevesinde romanlarında devam eder. Bu hususun, sosyalist romancıların eserlerinde en çok işlenen konulardan olduğunu bir kere daha ifade ettikten sonra, eserde bu meselenin ele alınışını gösteren şu satırlara dönelim:

"Teravih namazından sonra cin yüzlü, kuru bir imam "sakalı şerif"i ortaya çıkardı. Billurdan bir mahfa-za içinde bir kaç siyah kıl... Peygamber Muhammed'in sakalı... Yıldız da, Melek de aynı şeyi düşünüyorlardı:

O dakikada, binlerce câmîde, milyonlarca müslüman sakalı şerifi öpüyor, yüzüne gözüne sürüyordu. Bu ne sonsuz, bu ne bitmez tükenmez sakaldı! " (s.61)

Yazar/anlatıcının dinî inançlarla ilgili bu alaycı yaklaşımı, zaman zaman kahramanların davranışlarına yansır. Kaya'nın arkadaşı Selim, romatizma ağrılarında muska yazdıran anasına bir oyun oynar. Anasının hamaylisini açıp



içindeki muskayı yakar; içine "belki yüz kere şeytanın adını" yazdığı kağıdı koyar, şeytanın resimlerini çizer. Daha sonra, muskayı açıp gösterdiğinde, "kadın imanını kaybeder" (s.207).

Dinî değerlere karşı takınılan tavır zaman zaman düşmanlığa varır. Atandığı Anadolu kasabasında, "müttegallibe" ile mücâdeleye karar veren idealist kaymakam, işe, "türbe yıkmak"la başlar. Zirâ, o, "Vefî, evliyâ mefhumunu gülünç bulur..." (s.186). Bu türbelerin nasıl teşekkül ettirildiği, aşağılayıcı hikâyelerle anlatılır. Aynı kaymakam, halkın mukaddes olduğuna inandığı "balıklı göl"ün musluklarına çimento vurdurmuştur.

Bunlar, ülkemizdeki "aydın dayatmacılığı"nın tipik birer örnekleri olarak Cumhuriyet dönemi edebiyatımızda her zaman yansımaları bulmuştur.

Eserin muhtevâsı içinde, yoksulluk öne çıkan temalardan biri olarak dikkati çeker. Cemiyetin çok geniş bir kesimi, bu temanın muhatabı olarak eserin toplumsal muhtevâsına katkıda bulunur. İstanbul'un Haliç dolaylarından kenar mahallelerine kadar uzanan kesimlerinde yaşayan işsizler, işçiler; Zonguldak maden ocakları çevresinde yaşayan ameleler ve yakınları; Anadolu'nun muhtelif bölgelerinde yaşayan köylüler bu kesimleri oluşturan başlıca insanlardır.

Yoksulluk, kadınların kötü yola düşmesi, aile mefhumunun parçalanması gibi bir çok sosyal problemin kaynağıdır. Yıldız ve Melek gibi pek çok kadın, açık ya da gizli fuhuş yapmak mecburiyetinde kalmıştır. Fakir bir ailenin gençmektepli kızı Serap, yoksulluk yüzünden arkadaşları gibi giyinemez. Bu durumun meydana getirdiği aşağılık kompleksi, onu yeni arayışlara iter. Gazetede gördüğü "dolgun ücret vaadile süratli daktilograf aranıyor" ilanının muhatabı olan büroya müracaat ederek hayatını değiştirmeye muvaffak olur. Karşılığında kadınlığını vermiştir.

"Serap, patronun ne ticaretile uğraştığını bir türlü anlayamadı. İki gün boş oturdu. Üçüncü gün makinede mektup yazdırırken, patronun kucaklar gibi omuzlarını tutuşunu tuhaf buldu..."

Bu üç ay sürdü. Geçinmeleri hale yola girmişti. Karınları doyuyordu. Ve Serap çok şıklaşmıştı. Dördüncü ay, genç patronu, bir başka genç patronla anlaştı. Daktilograflar trampa edildi. " (s.93)



Yoksulluğun sonuçlarından biri de mutsuzluktur. İnsanlar, bu yüzden istemedikleri bir hayatı yaşamaya zorlanırlar. Fakir bir ailenin kızı olan Melek, geçim sıkıntısı çeken ailesi tarafından "kız muallim mektebi"nden alınarak, hiç tanımadığı bir adamla evlendirilir. Oysa, adamın cinsî sapık istekleri vardır. Evlilikte mutlu olamayan Melek, fuhşu göze alarak kocasından boşanır.

Zahide'nin hikâyesinde ise, yoksulluk ölüm getirir. Dokuma fabrikasında işçi olarak çalışırken, patronun ve şeflerin cinsî istismarlarına boyun eğen bütün kadınlar gibi, nâmusu kirletildiği için intihar eder.

Ancak, gerek Melek'in gerekse Zahide'nin hikâyelerinde, vaka gelişimi açısından, gerçekçiliğe ters düşen bazı hususların olduğunu belirtmeliyiz. Zirâ, Melek'in ailesi "kız muallim mektebi"ne gönderecek kadar sıkıntıya katlandıkları kızlarını, seçkin bir meslek olan öğretmenliğe başlamasına az bir zaman kala, okuldan alıp tanımadıkları bir insanla evlendirmeleri; Zahide'ninse "Kontrol"ün namusunu kirleteceğini bile bile, fabrikada kalmayı kabul edip, sonra, intihar etmesi gerçeğe uygun düşmez.

Bütün bu anlattıklarımızdan sonra, şehirlerde toplumsal çarpıklıkların sebebi olan yoksulluğa, zenginlerin ve patronların muhteris davranışlarının sebep olduğunu görüyoruz. Esere, yaşantısında Yıldız'ın da rol oynadığı "idealist kaymakam"ın macerâsı vesilesi ile giren köy hayatında, "Eşraf", "Ağa" ve "Mütegallibe" şehirlerde zenginlerin yarattığı baskı ve zulüm ortamlarının bir benzerini meydana getirirler.

"Bu yüzdendir ki, oralarda bugün bile müthiş bir despotizm havası esiyor. "Eşraf"ın, "Ağa"nın, "Mütegallibe"nin köylüye tazyiki olanca hızile devam ediyor." (s.148)

Bu insanların içinde özellikle mütegallibenin yaptığı kötülükler "sâbık kaymakam" tarafından, tren yolculuğu esnasında, Yıldız'a şu şekilde anlatır:

"Hükümetten yana olur; halkı yaralar. Çoğu defa halktan -sureti haktan- görünerek hükümeti zarara sokar. Onun düşüncesi, kesesini doldurmaktır. Köylü ve esnaf onun elinde esir gibidir... Altınlarının şıkırtısı ile hükümet memurunu nüfuzu altına almıştır; bila



müddet ikraz ettiği paralarla mahalli hükümet otoritesini arzularına ram etmiştir..

Mütegalibe: Cehaletin sembolüdür. Mütegalibe: Rezaletin sembolüdür!"(s.181)

Yazar/anlatıcı, mütegalibe ile mücâdele etmek için Anadolu'ya gönderdiği idealist kaymakama mücâdeleyi kaybettirir. Onun bu mücâdeleyi kaybetmesinde tecrübesizliği ve halkı tanımaması önemle rol oynar. Yıldız da, bu mücâdelede, bilmeden, mütegalibeye alet olmuştur.

Romanda ele alınan en mühim konulardan biri de, kadınların kötü yola düşmesidir. Bu durumun sebeplerinden birincisinin yoksulluk olduğunu yukarıda anlatmıştık. Meselenin diğer boyutları, psikolojik ve ahlâkîdir. Melek'in kötü yola düşmesinde, kocasının gösterdiği psiko-seksüel sapıklıklar ile ahlakî düşkünlük, yoksulluktan daha önemli bir rol oynar. Aynı şekilde, Cavidan'ın kötü yola düşmesine de, bu durumlar sebep olur.

Yazarın diğer eserlerinde çok karşılaştığımız öksüz-yetimlik motifi kahramanların davranışlarına yön veren bir husus olarak ele alınır. Romandaki belli başlı kahramanlardan birçoğu, anne veya babalarını, bazen, her ikisini birden kaybetmişler, dramları da o noktadan başlamıştır.

Yıldız, henüz bebekken anne ve babasını, Osman, küçükken annesini, onyediy yaşındayken babasını kaybetmiştir. Her iki kahramanın macerâsında, bu ölümlerin mühim bir yeri olmuştur.

C- Olay Örgüsü:

Yıldız, daha yaşına girmeden hariciye memuru olan babası ile annesini geçirdikleri trafik kazasında kaybetmiştir. Onu amcası yanına almış; onaltı yaşına kadar, bu çevrede büyüyen Yıldız "*İzzeti nefsine dokunulan birgün*" amcasının evinden kaçarak bir avukatın yanında sekreterlik yapmaya başlamıştır. Ancak, psiko-seksüel yönden sapık bir insan olan avukatın



isteklerine tahammül edememiş ve Haliç'teki dokuma fabrikasına işçi olarak girmiştir. Fabrikada tanıştığı Osman'la *"Başı boş bir kadın görünmemek ve candan bir dost edinmek"* düşüncesiyle evlendikten sonra Osman'ın isteğiyle fabrikadan ayrılmıştır. Vaka zamanında, Yıldız, iki aylık hamiledir.

Osman, tıpkı Yıldız gibi, küçük yaşta annesini kaybetmiş, nüfus memuru olan babası, o, onyediyedi yaşında iken ölmüştür. İstanbul'daki zengin bir akraba, onu yanına almış, onların yaşayış düzenine ayak uyduramadığı için, yeniden Zonguldak'a dönerek maden ocaklarına işçi olarak girmiştir. Yıllar sonra, yeniden döndüğü İstanbul'da, Yıldız'la aynı fabrikada çalışırken evlenmişlerdir.

Vaka zamanının başlarında fabrikada meydana gelen bir kaza sonucu, gözleri kör olan Osman, işinden ayrılmak zorunda kalmış, evin geçimini temin etmek de, Yıldız'a düşmüştür. Yardım istemek için başvurduğu bütün insanlar, Yıldız'ı cinsî yönden istismar etmeye çalışmıştır. Uzun süre bunlara karşı direnen Yıldız, sonunda çalıştığı fabrikanın patronuna metreslik etmek mecbûriyetinde kalmıştır. İşçilerinin hak ettiği ücreti vermeyen patrona karşı başlatılan ayaklanmada, Yıldız, işçilerin yanında yer almış ve fabrikadan ayrılmıştır. Bir müddet sonra, oğlu Engin dünyaya gelmiştir.

Çocuğun doğumundan sonra, çalışmaya başladığı bankanın şeflerinden Ahmet'le aralarında başlayan duygusal ilişkiyi, vicdanının rahatsız etmesi üzerine kesmek istemiş, Ahmet'in tehdidi üzerine, bankadan ayrılarak sokaklara düşmüştür.

Okul arkadaşı Müzehher'le karşılaşması, Yıldız'ın hayatında yeni bir safha açmıştır. Müzehher para karşılığında zenginlerle birlikte olan düşmüş bir kadındır ve Ankara'ya gitmek üzeredir. Yıldız, Müzehher'le birlikte Ankara'ya giderek onun yaşadığı hayatın bir benzerini uzun süre yaşar. Bir gün özlediği kocasına ve çocuğuna dönmeye karar verir. İstasyonda kendisini bir sürpriz beklemektedir. Osman'ın gözleri açılmıştır. Bu sürprize şaşırarak Yıldız, kendisini kocasına göstermekten utandığı için, gizlice uzaklaşır.

Aradan uzun yıllar geçmiştir. Engin büyümüş ve babası ile birlikte Zonguldak'ta maden ocaklarında çalışmaktadır. Güçlü-kuvvetli bir insan olduğu için, Kaya ismi ile anılmaktadır. Kaya'nın sevdiği komşu kızı Kadriye veremden ölünce, meyhaneye giden Kaya'ya, o çevrede ün salmış bar kadını



"Siyahlı kadın" âşık olur. Oğlunun bir bar kadınıyla ilişkiye girmesinden kaygılanan Osman, "Siyahlı kadın"ı görmeye gider. Karşılaştığı manzara, onun için tam bir yıkım olur. Zirâ "Siyahlı kadın" kendi karısı; oğlunun annesi Yıldız'dır.

Maden ocağında meydana gelen bir göçüğün altında kalan Osman'la Kaya'nın iki gün sonra, çıkarılan cesetlerinde kurşun izleri vardır. Osman önce oğlunu vurmuş, daha sonra intihar etmiştir. "Siyahlı kadın" maden ocakları yakınında dolaşmaktadır. Vaka, bu şekilde sona erer.

Roman, yazar tarafından üç "Safha"ya ayrılmıştır. Birinci safha "XXVI", ikinci safha "XVI", üçüncü safha ise "XI" alt bölümden meydana gelmektedir. Ana bölümler, olay örgüsünün gelişimi açısından, giriş-gelişme-sonuç biçimindeki klasik vaka bölümlenmesine uygundur. Alt bölümler, belirli çekirdek vakalar etrafında vücut bulan vaka halkalarından meydana gelmektedir. Bununla birlikte alt bölümlenmede, bu genel anlayışı bozan teknik kusurlar göze çarpmaktadır. Bölümlere göre seçilmiş olan çekirdek vakaları, şu şekilde tespit ediyoruz:

Birinci Safha:

I- Bölümün çekirdek vakası; paydos saatinde Osman'ın fabrikadan çıkmasıdır. Bu bölümde ipucu değerindeki vaka halkalarıyla Osman'ın geçmişi, kişiliği, çalıştığı çevrenin genel bir panoraması anlatılır.

II- Bu bölümdeki vaka halkalarının tamamı, Osman'ın geçmişini aydınlatmaya yönelik ipucu fonksiyonundaki metin parçalarıdır.

III- Çekirdek vaka; Yıldız'ın, hamile olduğunu Osman'a söylemesidir. Bölümde Yıldız'ın geçmiş yaşantıları ipucu fonksiyonundaki metin parçaları ile anlatılır. Ayrıca "Kapitalist patronlar"ın fabrikalarında çalışan kadınları istismar etmelerini anlatan mânâ birlikleri öğretici fonksiyonundadır.

IV- Çekirdek vaka; Nurten'in Yıldız'ı ziyarete gelmesidir. Yıldız'ın geçmiş yaşantılarının bir kısmı da, bu bölümde anlatılır.

V- Yahudi patronun, bir işçisini, gazete okurken yakalaması, çekirdek vaka kadır. Yahudi-patron-kapitalist-savaş anahtar kelimeleri çevresinde anlatılanların oluşturduğu metin parçaları öğretici fonksiyonundadır.



VI- Çekirdek vaka; fabrikada meydana gelen bir patlama sonucu, Osman'ın yaralanmasıdır. Bu bölümde kaza karşısında patronun ve diğer bürokrat durumundaki insanların duyarsız tavırlarını anlatan metin parçaları, öğretici fonksiyonundadır.

VII- Bölümün çekirdek vakası Osman'ın gözlerinin kör olmasıdır.

VIII- Geçim sıkıntısı çekmeye başlayan Osman'ın ailesinden, bakkal ve fırıncının yüz çevirmeleri bölümün çekirdek vakasıdır.

IX- Yıldız'ın, yardım istemeğe gittiği Osman'ın akrabası Nüzhet tarafından tecavüze uğraması, çekirdek vakadır. Bölümün başındaki Haliç ve Beyoğlu tasvirleri ise, meknı tanıtmaya yönelik, ipucu fonksiyonundaki metin parçalarıdır. Yıldız'ın zenginler hakkındaki görüşlerinin anlatıldığı bölümler ise öğretici fonksiyonundadır.

X- Çekirdek vaka; Nüzhet'in tecavüzüne uğramış olan Yıldız'ın, eski bir fahişe olan arkadaşı Melek'in evine gitmesidir. Bölümde Melek'le ilgili olarak anlatılan hikâye, ipucu fonksiyonundadır.

XI- Çekirdek vaka; Yıldız ile Melek'in câmîe gitmeleridir. Bölümde Türk ve dünya fahişeleri hakkında ve bir Kadir gecesinde Müslümanların davranış biçimlerinin anlatıldığı kısımlar öğretici fonksiyondadır.

XII- Çekirdek vaka; Yıldız'ın fabrikada işe girmesidir. Aliye'nin hikâyesi ise, eserin toplumsal muhtevâsına katkıda bulunmak maksadıyla icat edilmiş aracı değerinde bir vaka halkasıdır.

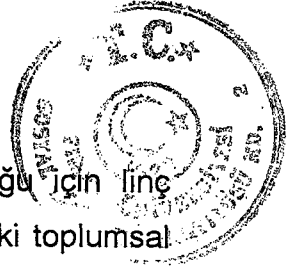
XIII- Çekirdek vaka; Yıldız'ın yahudi patronuyla görüşmesidir. Bu görüşme esnasında patronla şef arasındaki "devletçi rejim" hakkındaki konuşmalar ise öğretici fonksiyondadır.

XIV- Yıldız'ın, patronunun baskılarına karşı direnmesi çekirdek vakadır.

XV- Çekirdek vaka; işçilere para yerine marka dağıtılmaya başlanmasıdır. Zahide'nin intiharıyla müşahhaslaştırılan patronların ve şeflerin işçi kadınları istismar etmeleri, öğretici nitelikteki metin parçalarıdır.

XVI- Yıldız'ın patronuna metreslik etmeye başlaması, çekirdek vakadır.

XVII- Çekirdek vaka; işçilerin, fabrikada grev yapmalarıdır.



XVIII- Yıldız'ın grevciler tarafından patronun metresi olduğu için line edilmek istenmesi, çekirdek vakadır. Serap'ın hikâyesi ise, eserdeki toplumsal muhtevâyı zenginleştiren aracı fonksiyonunda bir vaka halkasıdır.

XIX- Patronu ile kavga eden Yıldız'ın işinden de ayrılması çekirdek vakadır.

XX- Çekirdek vaka; Yıldız'ın doğum hazırlıklarına başlamasıdır. Zehra teyze ile çocuklarını ve yaşadıklarını anlatan kısım ise, toplumsal muhtevâyâ katkıda bulunan aracı değerindeki bir diğer vaka halkasıdır.

XXI- Çekirdek vaka; Yıldız'ın doğum yapmasıdır.

XXII- Bankada çalışmaya başlayan Yıldız'ın, şef Ahmet ile kurduğu gönül ilişkisini keserek işinden ayrılması sonucu kötü yola düşmesidir.

XXIII- Çekirdek vaka; Yıldız'ın okul arkadaşı Müzehher ile karşılaşmasıdır. Bu bölümde fuhuş, ten zevkinin tatmini ve kadın-erkek eşitsizliği ile ilgili Müzehherin bakış açısı ile anlatılanlar, öğretici fonksiyonundadır.

XXIV- Yıldız'ın Müzehher'in babası tarafından organize edilen fuhuş şebekesi ile Ankara'ya hareket etmesi, çekirdek vakadır.

XXV- Bu bölümde, asıl vaka açısından herhangi bir çekirdek vaka yoktur. Hâkim anlatıcının şebekenin organizatörü Hâfız Mustafa'nın karakterini ortaya koymak üzere anlattıkları ipucu; genel olarak, din adamları ile ilgili anlattıkları ise öğretici fonksiyondadır.

XXVI- Çekirdek vaka; Yıldız'ın Ankara'ya gidişidir. Bölümde yazar/ anlatıcının tren yolcularını sınıflandırmasıyla ilgili anlattıkları öğretici fonksiyonundadır. Birinci safha bu şekilde sona ermektedir.

İkinci Safha:

I- Çekirdek vaka; Melek ile yaşayan Osman'ın, bir akşam vakti askere alınan gençlerin sokaktan gelen gürültüleri ile geçmişi hatırlamasıdır. Hatırlananlar ise, ipucu değerindedir.

II- Çekirdek vaka; Osman'la Melek'in birbirlerine karşı "*behimî bir ihtiras*" duymalarıdır. Bölümde Osman'ın bakış açısıyla, kapitalist zihniyet ve içtimâî yapının kuruluşunun tenkit edildiği kısımlar öğretici fonksiyondadır.



III- Çekirdek vaka; Zehra teyzenin ölmesidir. Bu vesile ile anlatılan Osman'ın ölümle ilgili fikirleri, öğretici fonksiyonundaki metin parçalarıdır.

IV- Çekirdek vaka; Yıldız ile Müzehher'in tiyatroya gitmeleridir. Bölümün başında yazar anlatıcının devrin tiyatro dünyası ile anlattıkları ipucu değerindedir. Yıldız'ın genel ahlâk telâkkîsini anlatan bölümler ise, öğretici fonksiyonundadır.

V- Müzehher'in annesinden intikam alması, aracı fonksiyonundaki bir metin parçasıdır.

VI- Bu bölüm Yıldız'ın Melek'e yazdığı bir mektup vasıtasıyla, kahraman anlatıcı tarafından anlatılan olaylara münhasırdır. Anlatılanların çekirdek vakası ise, Yıldız'ın çocuk özlemini gidermek maksadıyla, parktaki çocukları sevmek isterken bakıcıların bir "kokot" görünümünde olduğu için, çocukları ondan kaçırmasıdır.

VII- Yıldız'ın, fakir bir kadının kızı olan Handan'a gösterdiği yakınlığın, çocuğun annesi tarafından engellenmesi, çekirdek vakadır.

VIII- Çekirdek vaka; Yıldız'la Ferit'in karşılaşmasıdır. Ferit'in fuhuş, eğitim ve üniversite meseleleri ile ilgili anlattıkları öğretici fonksiyonundadır.

IX- Çekirdek vaka; Ferit'le basılan Yıldız'ın polis nezarethanesine götürülmesidir. Bu bölümde, Ferit'in kendisinden çekinen polisler tarafından serbest bırakılması, gücü yettiği hâlde Yıldız'a sahip çıkmaması gerçeğe uygun düşmeyen gelişmelerdir.

X- Yıldız'ın "Zührevi hastalıklar dispanseri"ne sevk edilmesi çekirdek vakadır. Bu bölümde anlatılan "Fifi"nin hikâyesi asıl vaka ile ilgisi olmayan, ancak eserin toplumsal muhtevâsına katkıda bulunan aracı değerindeki bir vaka halkasıdır. Yıldız'ın gençlik aşkı Coşkun'la karşılaşması da, yine, aracı fonksiyondadır.

XI- Coşkun'un, Yıldız'ı tanımaması, çekirdek vakadır.

XII- Yıldız'ın, sokakta ölmek üzere olan Murteza'nın eski karısı ile karşılaşması, çekirdek vakadır. Bu bölümde de, olay örgüsünün gelişmesi bakımından gerçekçilik hissini zedeleyen şu hususları tespit etmeliyiz.

1. Yıldız'ın Murteza'nın eski karısını, tesadüfen, ölmeden az önce görmesi; karanlıkta yağmur ve çamur içinde bulunduğu kadınla birbirlerini tanımaları;



2. Yıldız'ın, o kadına her ay on lira para göndermesine karşılık, o anda açlıktan ölmek üzere olan kadına yiyecek alacak "bir tek kuruş"unun olmaması.

3. Kadını o hâlde sokak ortasında bırakarak ona yiyecek almak için "vizita yapma"ya gitmesi; paketler dolusu yiyeceklerle geldiğinde de kadının ölmüş olması. Bütün bu gelişmeler gerçekçilik bir yana okuyucuda trajedi-komik bir his uyandırmaktadır.

XIII- Yıldız'ın, İstanbul'a dönmek üzere trene binmesi, çekirdek vakadır. Bu bölümde, hayatında mühim bir rol oynadığı sabık kaymakamla karşılaşması, tesadüfî bir gelişmedir. Yazar, mütegalibenin zulmünü ve kötülüklerini anlatmak için, aracı değerindeki bu vaka halkasını icat eder.

XIV- Birkaç cümlelik kısa bir metinden oluşan bu bölümde herhangi bir çekirdek vaka yoktur.

XV- Çekirdek vaka, Yıldız'ın İstanbul'a gelişidir.

XVI- Gözleri açılmış olan Osman'la oğlu Engin'in kendisini karşılamaya geldiklerini gören Yıldız'ın, görünüşünden utanarak, onlardan gizlenmesi, çekirdek vakadır. Bu bölümde "patron"un kötü yola düşürdüğü kadınlar ve Babil toplumu ile ilgili Yıldız'ın bakış açısından anlatılanlar öğretici fonksiyonundaki metin parçalarıdır

Üçüncü Safha:

I- Çekirdek vaka, Kaya'nın sevgilisi Kadriye'nin, veremden ölmesidir.

II- Bu bölüm, Zonguldak kömür havzasında yaşayan insanların hayatlarını ve genel yaşayışlarını anlatan, ipucu fonksiyonundaki vaka halkalarından müteşekkildir.

III- Kadriye'nin gömüldüğünü anlatan, çok kısa bir bölümdür.

IV- Kadriye'nin kardeşi Ömer'in, maden ocağındaki bir kazada ölmesidir. Bu bölümde, ayrıca geriye dönüş tekniği ile Kadriye-Kaya aşkı anlatılır.

V- Kaya'nın arkadaşı Selim'le gittiği meyhanede, "Siyahlı kadın" olarak ün yapmış olan bar kadını Ayfer (Yıldız)'ı tanınması, bölümün çekirdek vakasıdır. Burada, aracı değerindeki bir vaka halkasında anlatılan Aliço-Siyahlı Kadın aşkı, asıl vaka açısından, fazla bir değer ifade etmemekle birlikte, muhtevâ açısından önemlidir.



VI- Ayfer'in Kaya'ya karşı hissî bir yakınlık duyması, bölümün çekirdek vakasıdır.

VII- Kaya-Ayfer aşkının başlaması, çekirdek vakadır.

VIII- Osman'la Melek'in, Kaya'nın bir bar kadını ile münâsebetinin olduğunu öğrenmeleri, çekirdek vakadır.

IX- Oğlunu bulmak için gittiği meyhanede, Osman'ın, Ayfer'in, Yıldız olduğunu öğrenmesi çekirdek vakadır. Osman'ın, geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatılan "*kömürçünün kızı*" ile yaşadığı çocukluk aşkı, ipucu fonksiyonundadır.

X- Osman'ın, anne-oğul aşkını kimseye açıklamamaya karar vermesi, çekirdek vakadır. Ayrıca, bölümün başında, Osman'ın bakış açısından yansıtılan, hayatı idare eden "*insanüstü bir güç*"ün varlığı konusundaki anlatılar, öğretici fonksiyonundadır.

XI- Göçük altında kalan Osman'ın, önce oğlu Kaya'yı, sonra da kendisini vurması, çekirdek vakadır. Bu aynı zamanda, olay örgüsünün de çözümüdür.

Eserde olay örgüsünü meydana getiren temel çatışma, **Gonk Vurdu**'da olduğu gibi, imkân-imbânsızlık mücâdelesinden kaynaklanır. Tabîi bir sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde gelişen bu çatışmanın hem ferdî, hem de toplumsal yönünden söz etmek gerekir.

Ferdî planda, Yıldız ile Osman'ın dramı olan çatışmayı toplumsal planda ele almayı gerektiren husulardan biri, sebepleri ve sonuçları itibâriyle ferdî gibi görünse bile, ailenin macerâsının gelişmesine tesir eden etkenlerin toplumsal bir problemten kaynaklanmasıdır. Ayrıca, bu aile dramının yanında, diğer şahısların macerâları da çatışmayı toplumsal platforma çekmek için icat edilmiş vakalardır.

Osman ve Yıldız'la birlikte, bütün bir işçi-amele sınıfını sefalet mahkûm eden, Yahudi patronun şahsî davranışlarından ziyâde, onun temsil ettiği kapitalist zihniyettir. Bu zihniyete sahip olan insanların, doymak bilmeyen maddî ve cinsî ihtirasları, münâsebette buldukları kendilerine muhtaç olan, gerçekte, asıl güçlerini borçlu oldukları insanları sömürmek için en aşağılık davranışlar içine girmelerine sebep olur. İmkânsızlık içinde bulunan insanlar sahip oldukları gücün farkında olmadıkları için, yaşadıkları sefâlet çemberini



kırıp, arzu ettikleri mutluluğa kavuşamazlar. Bu yöndeki tek hareketleri bir grev teşebbüsü olursa da, sonuç itibâriyle başarılı olamazlar. Yıldız'ın yahudi patronu ve banka şefi Ahmet'e karşı gösterdiği ferdi direniş, toplumsal bir etki yaratmaz. Bilakis, kötü yola düşmesine sebep olur. Yıldız'ın dışında, Serap, Aliye, Melek ve Fifi gibi kadınlar, toplumsal sebeplerle kötü yola düşmüş kadınlar olarak, asıl vakaya bir katkısı bulunmamakla birlikte, muhtevâdaki yerlerini alırlar.

Olay örgüsünün sonuç bölümündeki Kaya (Engin)-Yıldız (Ayfer) aşkının üzerinde durmak gerekir. Yazarın, anne-oğul arasındaki bu aşktan ne umduğunu anlamakta güçlük çektiğimizi belirtmeliyiz. Yazarın metin halkasını bu şekilde geliştirmek için başvurduğu isim değişikliği oyunu, gerçekçi olmaktan uzaktır. Yıllar sonra, bu insanların aynı mekânlarda buluşturulmalarını da aynı şekilde değerlendirmek gerekir. Olay örgüsünün diğer bölümlerinde de, benzeri aksamaların olduğundan söz etmeliyiz. Ahmet'le olan aşklarına çektiği vicdan azabı dolayısıyla son veren Yıldız'ın, "*dişiliğini pazara çıkarmasını*", Zahide'nin "*kontrol*"ün kendisine yapacağı kötülüğü bilmesine rağmen, fabrikada kalmayı kabul ettikten sonra intihar etmesi, bu hususlardan bir kaçıdır.

Romanda, olay örgüsü, umûmiyetle art zamanlı vaka halkalarından meydana gelmektedir. Hâkim anlatıcının kullanıldığı eserde, zaman zaman, kahramanların bakış açısı esas alınır. Bazı bölümler, doğrudan kahraman anlatıcı tarafından anlatılır. Bu bölümlerde, "mektup" tarzı kullanılır.

Eserde, vakanın sunuluşunda, genellikle kronolojik bir seyir takip edilir. Bununla birlikte, bazen vaka öncesi zamana, bazen de vaka zamanı içinde geriye dönüşler yapıldığı ve vaka halkalarının bir kısmının bu şekilde sunulduğu görülür. Husûsiyetle, gerilimin yüksek tutulmak istendiği bölümlerde, zaman itibâriyle aralarında boşluk bulunan vaka halkalarının peşi peşine sıralandığı, gerilimin düşmesinden sonra, yapılan geriye dönüşlerle ve özetleme yoluyla boşlukların doldurulduğu görülür. İkinci safhanın V. Bölüm'ünde, uzun bir zaman dilimi içinde cereyan olaylar, üç kısa cümle ile anlatılır.

Kimi zaman, boşlukların tamamen atlandığı görülür. İkinci ile üçüncü safha arasındaki on beş yılı aşkın süre, tamamen atlanmıştır.



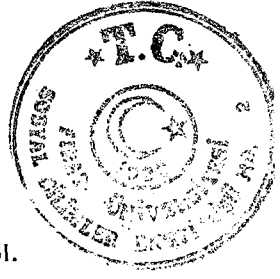
Olay örgüsünün gelişmesinin klasik vaka gelişimine uygun olduğunu yukarıda ifade etmiştik. Ancak hacim itibâriyle, klasik anlayışın dışına çıkıldığı-
nı görüyoruz. XXVI alt bölümden oluşan Birinci Safha, 124 sayfalık bir genişlik-
tedir. Vaka zamanı itibâriyle, bir yılı aşkın süreyi kapsayan bölümde, geriye
dönüş tekniği ile Osman ve Yıldız'ın çocukluk günlerine kadar gidilir. XVI alt
bölümden meydana gelen İkinci Safha ise, 74 sayfalık hacimdedir. Bu
bölümdeki olayların vaka zamanı, iki yıllık bir süreçtir. Bu bölümde, zaman
zaman, geriye dönüş yoluyla vaka öncesi zamana gidilir. XI alt bölümden
müteşekkil olan Üçüncü Safha'da, on beş yıllık bir aradan sonra başlayan, iki
aylık bir zaman diliminde cereyan eden olaylar anlatılır.

D- Şahıs Kadrosu:

1- Yıldız:

Romandaki **asıl kahraman/tematik güç** fonksiyonu Yıldız tarafından yerine getirilir. O, vakanın başlarında pasif rol oynarken, husûsiyetle yahudi patronu ile yaptığı kavgadan sonra, vaka gelişiminde muayyen bir aktivite kazanır. Onun asıl vaka öncesi zamanda yaşadığı olaylar dikkate alındığında, Yıldız'ın, Aygen'in asıl kahramanları içinde, vakayı yönlendirmede belirgin bir rol oynadığını belirtmeliyiz. Yıldız'ın aktivitesiyle yönlendirdiği şu çekirdek vaka-
lar, aynı zamanda olay örgüsünün şekillenmesinde ehemmiyetli bir rol oynar:

1. Amcasının evinden kaçması;
2. Sekreterliğini yaptığı sapık avukatın isteklerine boyun eğmeyerek, işi bırakması;
3. İşçilerinin hakkını vermemekte direnen Yahudi patrona karşı çıkarak metresliği ve fabrika işçiliğini bırakması;
4. Banka şefi Ahmet'in kendisini tehdit etmesi üzerine bankadan ayrılması; "dişiliğini pazara çıkarması";
5. Ankara'da çalışan fuhuş şebekesine katılması;



6. İstanbul'a döndükten sonra, ailesinden gizlenmesi;
7. Kendi oğlu olduğunu bilmeden, Kaya (Engin) ile ilişki kurması.

Yıldız, sosyal durumu itibâriyle, düşmüş kadınlar grubunda değerlendirilmelidir. Ayrıca, toplum kesimleri dikkate alındığında, alt gelir grubunda yer alması, onun sosyal durumunu belirleyen, bir başka husûsiyettir. Ait olduğu sosyal grubun farkında olan ve durumunu olduğu gibi kabul eden Yıldız, şu şekilde tanıtılır:

"O, kanaât-kâr bir insandı... Kocasının getirdiğiyle olurdu. Süsle, şıklıkla da hiç zoru yok." (s.32)

Evlenmesinde ve eş seçiminde akılcı davranır. Yazar/anlatıcı, onun şuurlu ve realist davranışını şu şekilde anlatır:

"Rastgele önüne çıkan bu geçkin adamla evlenişinde, Yıldız için tek sebep vardı: İçtimâî hayatta başıboş bir kadın görünmemek ve kendine candan bir dost edinmek." (s.21)

"Onu Osman'a bağlayan, iyi yürekli bir "koruyucu" candan bir arkadaş ihtiyacıydı..." (s.40)

Yazar, Yıldız karakterini kurarken, eserin genel atmosferine aykırı olarak romantik bir bakış açısıyla hareket eder. O, çok küçükken anne ve babasını kaybettiği için, amcasının bir çok çarpıklık ve çatışmanın yaşandığı evinde büyümüş olmasına rağmen, temiz kalmasını bilmiştir. Yazar/anlatıcı, bu durumu, kendisinin öteki eserlerinde ve diğer "doğalcı"ların yapıkları gibi, "kalıtım"la izah etme yoluna gitmiştir. Yıldız'ın kişilik özelliklerinin anlatıldığı şu satırlarda bu durum açıkça ifade edilmiştir:

"Genç kızlık çağına erdiği gün -daha on dördünde- Yıldız, aralarında büyük memurların, politika kurtlarının da bulunduğu bir hayran topluluğun etrafını çevirdiğini gördü. Fakat, anasının iyi huylarını tefarüs eden genç kız, ağır başlılığıyla çok çabuk kendisini saydırmamasını bildi." (s.26)



Halbuki, Yıldız'la aynı evde yetişen, ailenin asıl çocuğu Nurten, sefih bir hayat yaşamaktadır. Onun hayat anlayışı, tamamen Yıldız'a tezat teşkil eder. Nurten, bir kadının evlenmesi ve çocuk sahibi olmasını lüzumsuz bulmaktadır. Yıldız'ın olaylar karşısındaki tavrı, genellikle realisttir. Osman'la evlenmesindeki sebeplerden başka, kocasının yaralanmasından sonra, yardım istemeye gittiği uzak akrabanın tecavüzüne uğramasının ilk şokunu atlattınca şu şekilde düşünmeye başlar:

"Yirmi lira ona artık ıstırap vermiyor. Niçin üzülmeli. Ne bir yardım, ne bir sadakadır. Bu onun etinin kirasıdır. Zengin hısımla öyle kara vicdanlı bir insan ki... Yirmi liranın karşılığını ödemiş bulunmak, ona şimdi bayağı tatlı geliyor." (s. 60)

Bu olaydan bir müddet sonra da, çeşitli baskılar karşısında patronuna metreslik yapmaya başlayan Yıldız, kendisini değil, "kör" kocasını düşünmüş, onun yol vergisi yüzünden hapse atılmasına gönlü razı olmamıştır. Aynı fedâkâr, yardımsever, müsbet karakterini olay örgüsünün bütün aşamalarında koruyan Yıldız; yazarın, aynı tipik davranışları gösteren diğer kahramanları gibi, yalınkat/düz bir karakterdir.

Eserde, Yıldız'la alâkalı fizikî tasvirler, çok genel hatlarla verilmiştir. Çok sınırlı olarak yapılan bu tasvirlerden biri, hâkim anlatıcı tarafından şu şekilde yapılmıştır:

"O, muhabbet pazarında, pek çok erkeğin gönlünü tutuşturacak kadar körpe ve güzeldi." (s. 109)

2- Osman:

Yıldız'ın macerâsı açısından **yardımcı** fonksiyonunu yerine getiren Osman, kendi macerâsı açısından asıl kahraman fonksiyonunu icra eder. Ancak, o, olay örgüsünün gelişmesinde Yıldız gibi aktif bir rol oynamadığı için yardımcı fonksiyonu ön plana çıkar. Yazar, onun fonksiyonunu yerine getirebilmesi için, asıl kahramanı Yıldız'la tabîi bir beraberlik; evlilik kurmasını



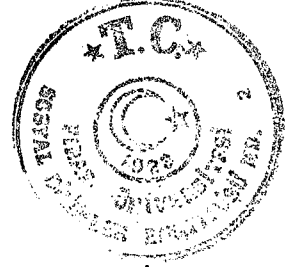
icat eder. Ayrıca, vaka boyunca, Osman'ın sebebi olduğu bir çok vaka Yıldız'ın hayatını doğrudan etkiler.

Osman sosyal durumu itibarıyla, işçi sınıfının bir temsilcisidir. Yazarın sonraki eserlerinde zaman zaman üzerinde durduğu ve **Sarı İt** romanında başlı başına bir konu olarak seçtiği işçi sınıfının mücadelesi, ilk olarak bu romanda etraflı bir şekilde ele alınır. Osman'ın şahsında müşahhaslaştırılan bu sınıfın, zalim patronlar ve "amele birliği" gibi sözde işçi haklarını savunan kuruluşlar tarafından nasıl istismar edildiği anlatılır.

Kendi macerâsı açısından asıl kahraman olarak düşünülebilecek olan Osman, vakanın başlarında, orta yaşlı bir fabrika işçisi olarak karşımıza çıkar. İlerleyen bölümlerde, geriye dönüş yapılarak, ipucu fonksiyonundaki vaka halkaları ile geçmiş yaşantıları ve kişilik gelişiminde rol oynayan olaylar atlama ve özetleme teknikleri kullanılarak anlatılır. Yazar, onun ferdî yaşantısından yola çıkarak, devrin işçi meselelerini de dile getirmeye çalışır. Bunlardan biri, vakanın başlarında, hâkim anlatıcı tarafından şu şekilde anlatılır:

"Osman önceleri bir maden amelesiydi. Zonguldak'taki maden ocaklarında çalışırdı. Delikanlılığını maden ocaklarında çürütmüştü. Bu onun için şimdikinden de ıstıraplı bir yaşayış olmuştu. Şehirden uzak, dağ başlarındaki ocaklar, orta devirlerin prangalı, çarmıhlı engizisyon zindanlarından korkunçtu." (s.4-5)

Yazarın bir çok kahramanı için geçerli olan, öksüz-yetimlik motifi Osman için de geçerlidir. O, küçük yaşta annesini; delikanlılık çağında, babasını kaybetmiştir. Babasının ölümünden sonra, İstanbul'da yanlarında kaldığı Nüzhet Bey'in aile çevresi, nesil çatışmaları ile yozlaşmanın bir arada yaşandığı bir ortamdır. Bununla birlikte, tıpkı Yıldız gibi, kendisine ters düşen bu ailenin davranışlarını benimsemediği gibi, onları terketmiştir. Bu durum, onun, romantik bir bakış açısıyla şekillendirilmiş, vaka boyunca bu özelliğini koruyan düz/yalıncat bir karakter olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır.



3- Diğerleri:

Eserde, vakanın bütünü açısından **karşı güç/hasım** fonksiyonunu yerine getiren herhangi bir şahıs yoktur. Ancak, değişik bölümlerde, farklı isimler taşımalarına rağmen, "patron/zengin" olarak ismlendirilebilecek bir sınıf bu fonksiyonu üstlenir. Bu sınıf, maddî ve cinsî ihtiraslarını her şeyin üstünde tutarak, hem Yıldız ve Osman'ın hayatlarında menfî bir rol oynarken hem de, toplumun belirli bir kesimini; fakir/işçi sınıfını, mutsuzluğa mahkûm eder. Çoğunun ismi dahi verilmeyen bu insanlar arasında, "yahudi patron", "şef Ahmet", "Doktor Ferit" vardır.

Melek, vakanın gelişiminde sınırlı bir rol oynamakla birlikte, Yıldız'ın ve Osman'ın fonksiyonlarını yerine getirmelerine yardımcı olduğu için **yardımcı** fonksiyonundaki değerlendirilmelidir. Yıldız, Ankara'ya giderken, kocasını ve oğlunu ona emanet etmiştir. Yıldız'ın öldüğü haberi gelmesinden sonra, Osman'la evlenerek, Kaya'ya annelik etmiştir.

Kaya, vakanın gelişmesinde belirgin bir rol oynamamakla birlikte, vakanın sonucundan en çok etkilenen; zarar gören şahıslardan biri olarak **alıcı** fonksiyonundadır.

Eserde, değişik kişiler, zaman zaman, **yazarın sözünü emanet ettiği şahıs** durumuna gelirler. Yukarıda, din adamlarının ahlâksızlığı ile alâkalı olarak yaptığımız alıntıda, hâkim anlatıcı, yazarın sözünü emanet ettiği şahıstır. Aşağıda, Osman'ın düşüncelerinden anlatılan "**ölüm**"le ilgili anlatılanlarda, hâkim anlatıcı aynı rolü üstlenir:

"Ölüm acısı! Tatmanız mukadder olan bu acıya kendinizi alıştırmınız. Belki bir gün sizi de, avundurucu sözleri kloroform gibi kullanarak, sersemletecekler; en sevdiğiniz bir vücûdun - babanızın, anninizin, çocuğunuzun- göçüp gittiğini söyleyecekler. Ve siz, yüz kere "Hayır!" bin defa "Olamaz" diye haykıracaksınız. Fakat, bu öyle bir realitedir ki, kıvrınarak, inleyerek ona inanacaksınız.



Bu garip ruh hâleti içinde bunalacaksınız. İsyân edeceksiniz. Allah'a kızacak, belki peygambere küfredeceksiniz. Mukaddes kitabı yerin dibine geçireceksiniz.” (s.130)

Bu satırlarda, hayatı ve ölümü kavrayamayan bir insanın acı feryatlarını görürüz. Biraz sonra, aynı insanın beşerî aczini farkettikten sonraki pişmanlıkları şu şekilde ifade edilir:

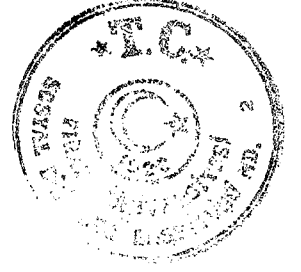
“Sonra... Acizden, çaresizlikten doğan bir tevekkülle; bu yanık dilenci seslerinde teslî bulmağa uğraşacaksınız; demn kalbun kırıldığıınız “Allah”tan -utanarak- kendiniz için af, ölü için rahmet dileyeceksiniz. Bu garip ruh hâleti...” (s.130)

Hiç şüphesiz ki, bu fikirlerin sahibi fiktif anlatıcı değil, bizzat Aygen'in kendisidir. İslâm kültür dairesinde çocukluğunu yaşayan, gençlik yıllarında batılı değerlerle karşılaşan; ülkenin selâmete çıkmasını bu değerlere sarılmakta gören; hümanizmden ateizme kadar renkli bir fikir dünyası içinde bocalayan bütün aydınlarımızın yaşadığı çelişkilerin bir parçasını yazar da yaşamıştır.

Fuhşun cemiyetin zorlamasıyla ortaya çıkan bir zarûret hâline gelmesini ifade eden Müzehher, şu sözleri ile yazarın sözünü emanet ettiği bir diğer şahıs hâline gelir:

“-İçtimâiyât âlimlerine göre- diye anlatıyordu. “Ahlâk, âdetlerle taayyün eder, âdetler de her zamana göre içtimâî zarûretlerden doğar.” Bugünün hâkimleri erkeklerdir. Nizamları onlar kurar; kânunları yapan onlardır. Kadının geçim sahasında cinsiyetini de kullanması içtimâî bir zarûrettir ve bir âdet hükümüne girmiş bulunuyor. Yani, Yıldız, senin kör kocanı, çocuğunu süründürmemek için bu hayata sürüklenmeni ayıplayamayız.” (s.112)

Eserde, geniş bir dekoratif unsur durumundaki kahramanlar kadrosu vardır. Asıl vakanın gelişmesinde herhangi bir rolü olmayan bu insanların hikâyelerine oldukça geniş yer ayrılması, yazarın toplumsal gerçekçilik anlayışından kaynaklanır. Zehra'nın, Serap'ın, Zahide'nin hikâyeleri, başlı başına bir roman mevzûu olabilecek boyutlarıyla anlatılan macerâlardan bir kaçıdır.



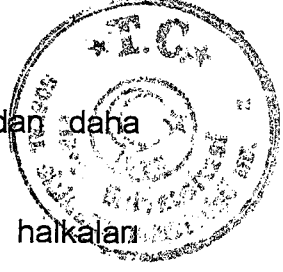
E- Zaman:

A.B.B.Kadın'da vaka zamanı yirmi yılı aşkın bir sürede cereyan eden olayları kapsar. Bu sürenin ortaya çıkarılmasında şu ipuçlarından hareket ediyoruz: Olay örgüsünün başlarından Yıldız *"İki aylık gebe"* (s. 22)dir. Yıldız'ın Ankara'ya gittiği tarihe kadar aradan bir yıl geçmiştir. Bunu, *"Engin, bugün, tam beş buçuk aylıktır."* (s. 110) cümlesinden anlıyoruz. Yıldız'ın Ankara' daki günleri *"tam iki yıl"* (s. 194) sürmüştür. *"Oğul, bıyıkları yeni yeni beliren geniş alınlı, dinç vücutlu yirmi yaşında bir delikanlı..."* (s. 200) cümlesi ise, olay örgüsünün sonuç bölümünün, on sekiz yıllık bir aradan sonra başladığını ifade etmektedir.

Sonuç bölümünde, vaka zamanında yaşanan olayların süresi aşağı yukarı, üç aylık bir zamandır. Bölümün başlarında, Kaya'nın sevgilisi Kadriye ölmüştür. Kaya'nın Ayfer'le tanışması, olayın üzerinden *"iki ay"*(s. 223)'a yakın bir zaman geçtikten sonra olur. Bu ihmal edilebilecek zaman parçalarını bir yana bırakırsak, vaka zamanının, yirmi yılı aşkın bir süre olduğu anlaşılmaktadır.

Vaka zamanının kullanılmasında, vakanın cereyan etmesi için ihtiyaç duyulan süre olmasının dışında herhangi bir husûsiyet yoktur. Olay örgüsünü meydana getiren vaka halkaları art zamanlı olup umûmiyetle kronolojik bir seyir takib eder. Olay örgüsünü meydana getiren seçilmiş vaka halkaları aralarındaki boşluklar atlama ve özetleme tekniklerinden istifade edilerek doldurulur. Bununla birlikte, bazan zamanda kırılmalar olur; asıl vaka öncesi zamana dönüş veya vaka zamanı içinde mâziye gidiş gelişler söz konusudur. Ancak bu herhangi bir sistem dahilinde yapılmaz.

Eserde **anlatma zamanı** vaka zamanından sonraki bir süreçtir. Umûmiyetle hâkim anlatıcının bakış açısından sunulan vaka, geçmiş zaman kipleri ile ifade edilen cümlelerden müteşekkildir. Giriş ve gelişme bölümlerinde, umûmiyetle hikâye birleşik zamanlı fiil kipleri kullanılırken, çözüm bölümünde, görülen geçmiş zamanın ağırlık kazandığı müşâhede edilmektedir. Yıldız'ın Melek'e yazdığı mektuplar vasıtasıyla kahraman anlatıcının bakış



açısından anlatılan bölümlerde, anlatma zamanı vaka zamanından daha sonraki bir süreçtir.

Olay örgüsünün sunulmasında kullanılan seçilmiş vaka halkaları anlatıcının anlatma zamanındaki tercihinine göre şekillendirilmiştir. Anlatma zamanının ne kadarlık bir süreç olduğu belirli değildir.

Eserde zaman zaman fiktif zamanla da kesişen **sosyal zaman**, vakanın başlarında 1935 yılıdır. Bunu, hâkim anlatıcının şu cümlelerinden anlıyoruz:

"Gazetelerin ilk sayfalarını dolduran hep o: Habeşistan'la İtalya'nın arası bozuluyor; harb olacak diyorlar. Siyasî muharrirler, tek düşüncede birleşiyor: Yeni bir dünya harbine doğru gidiyoruz!" (s. 33-34)

Bilindiği gibi, İtalya'nın Habeşistan'a göz dikmesi ve saldırması, 1935 yılındadır.⁽¹⁾ Eserin sonundaki tarihten, yazma zamanının 1935-1937 yılları olduğunu öğreniyoruz. Şu halde yazma zamanının da, sosyal zamanla çakıştığını söyleyebiliriz.

Eserde, sosyal zamanın en önemli yansıması "harb" ve "işçi meseleleri" yönüyledir. Ancak, harb sınırlı bir bölümde yoğunluk zamanırken, işçi meselelerinin daha geniş bir zeminde ele alındığı görülür. Bu yıllarda, Türkiye'de işçi kesimlerinin yoğunlaştığı iki mekân vardır: İstanbul ve çevresi ile Zonguldak maden ocakları çevresi. Bu bakımdan, yazarın olay örgüsünün cereyan etmesi için seçtiği bu geniş mekânlar tarihi süreçle mütenâsibtir.

Bu dönemde, aydınlar tarafından da büyük ölçüde destek bulan devletçi ekonomi yapısı ile devrin yükselen değeri olan sosyalizmin ekonomik görüşlerinin örtüşmesi; öte yandan sermayenin sınırlı sayıda insanın elinde toplanması ve bunların çalıştırdığı işçilerin, her türlü sosyal güvenceden mahrum olmaları, dönemin göze çarpan husûsiyetleridir. **A.B.B.Kadın'**ın sosyal zamanla örtüşen fiktif zamanı da bu tarihî gerçeklerin bir parçasıdır.

"Ocak işçileri "amele birliği" adı altında bir cemiyetleri bulduğunu ay sonlarında kesilen paradan alıyorlardı. (...)

(1) Fâhîr Armaoğlu, *Siyasî Tarih*, A.Ü., S.B.F.Y., 2.Bsk., Ank., 1973, s.565.



Evet.. bu öyle. Fakat ne olursa olsun, işçi kazancının yüzde ikisini, her ay "amele birliği" denen bu adı var, kendi yok kuruma bırakmağa mecburdu." (s. 5)

"Amele Birliği", Türkiye'deki sendikal hareketin ilklerinden olup İzmir İktisat Kongresi'ne işçi kesiminin temsilcisi olarak katılan Millî Türk Ticaret Birliği'nin desteğiyle İstanbul Umum Amele Birliği adıyla kurulup (1923), daha sonra Türkiye Amele Birliği adını alan⁽¹⁾ müessesedir. Bilindiği gibi, işçi hareketlerinin, gerçek mânâda sendikal hüviyet kazanması, ancak, 1960 ihtilâli sonrası yapılan anayasanın sağladığı haklarla mümkün olmuştur.

Sosyal zamanla ferdî zamanın, Sümerbank'ın kuruluşu üzerine bir kez daha örtüştürüldüğü görülür. Yıldız'ın çalıştığı fabrikanın "yahudi patronu" ile "kapitalist ruhlu" müdürü arasında geçen bir konuşmada, Sümerbank'ın yeni bir işletmesinin açılması, alaycı bir yaklaşımla eleştirilir. "11 Temmuz 1933 tarih ve 2262 sayılı yasayla, 20 milyon Türk Lirası sermayesinin tamamı hazine tarafından karşılanarak kurulan"⁽²⁾ Sümerbank'ın, ülkemizdeki sanayileşmenin öncüsü olacağı düşünülmüştür.

F- Mekân:

Eserde, asıl vakanın cereyan ettiği **geniş mekânlar** İstanbul, Ankara ve Zonguldak'tır. Bu mekânların seçiminde, yukarıda ifade ettiğimiz sosyal zamanın rolü de bulunmakla birlikte, asıl kahramanların; Yıldız ve Osman'ın hareket alanları olması, esas alınmıştır.

Yazar, geniş mekân tasvirlerinde, özellikle de, hâkim anlatıcının bakış açısından yapılanlarda, tamamen realist bir anlayışla hareket eder. Aynı zaman-

(1) Büyük Larousse, Milliyet Yayınları, İstanbul (Tarihsiz). C.20, s.10352.

(2) Büyük Larousse, s.10922.



da, o mekânlarda yaşayan insanların içinde bulunduğu sosyo-ekonomik durumun da yansıtılmaya çalışıldığı bu mekânlardan biri, zaruret içinde yaşayan asıl kahramanların evlerinin bulunduğu sokaktır. Bu mekân, hâkim anlatıcı tarafından, şu şekilde tasvir edilir:

“Osman, Balat’la Fener arasında, caddeye dikine inen yokuşlu bir sokakta oturuyor... Burası, enteresan bir sokaktır. Sıra evler, yan yana üç adamı geçiremeyecek kadar içiçe sokulmuştur.

Sanırsınız ki, güneşi birbirlerinden kıskanırlar. Bozuk kaldırımlar, yazın en sıcak günlerinde bile ıslaktır. Ve.. bulaşık sularile vıcıklaşan kaldırımlarda, çamurdan kulübeler yaparak eğlenen cılız çocuklar görürsünüz.” (s. 17)

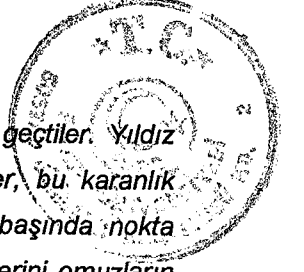
Bu tasvirlerde, sokağın ve evlerin görünüşü, sadece birer cansız varlıklar olarak değil, anlatıcının, o mekânlarla ilgili intibâlarıyla verilir. Çocukların “cılız”, oyuncaklarının “çamurdan” olması, mekânın genel görünüşünü tamamlayan dekoratif unsurlardır. Beyoğlu’nun tasvirinin yapıldığı, aşağıdaki cümlelerde de, aynı intibâlarla birlikte, realist bir bakış açısının hâkim olduğu görülür:

“Kapalı kepenkleri, boş ve kirlî kaldırımlarile, sabahın erken saatinde, Beyoğlu’nun terkedilmiş bir şehirden farkı yoktur...

Fakat... günün diğer saatlerinde de aynı terkedilmiş insan manzarasını görmek mümkündür. Başınızı bir lahza için yukarı kaldırınız. Renk renk ışık saçan süslü vitrinlerin ihtişam verdiği taş binalar, bir anda perukasını düşürmüş kel bir kadın çirkinliğiyle sizi tiksindirecektir.

Süslü vitrin, güzel kadın, büyük caddenin suratında bol bir makyaj gibidir. Vitrinsiz, kadınsız Beyoğlu, makyajı silinmiş ihtiyar bir kahbeye benzer; o kadar bed ve müstekrehtir.” (s.51)

Hâkim anlatıcının, Yıldız’ın bakış açısıyla tasvir ettiği bu mekân tasvirlerinde, mekândan ziyâde, o mekânın insan üzerinde bıraktığı intibâların ön planda olduğu görülür. Bu “izlenimci” anlayışı aşağıya yaptığımız alıntılarda da görürüz.



"Solda, başında kırmızı lamba yanan bir sokak geçtiler. Yıldız titredİ: Elleri arkasında dolaşan İri boylu devriyeler, bu karanlık sokağa bir hapishane manzarası veriyor. Sokak başında nokta bekliyen polisin, hapishane kulelerinde dolu tüfenklerini omuzların yerleştirecek, gözlerin çatılar, damlara dikmiş jandarmalardan farkı yok." (s. 150)

Yine, Yıldız'ın bakış açısının esas alındığı bu dış mekân tasvirinde, mekânla insanın ruh atmosferi arasında bir paralellik kurulduğu görülmektedir. Aynı zamanda, vakanın gelişimini de sezdirme maksadı taşıyan bu mekân, bir kaç saat sonra, Yıldız'ın polisle başının derde gireceğini haber verir gibidir.

Mekân atmosferi ile insan psikolojisi arasındaki paralelliklere ve mekânın, vakanın geleceğini sezdirici yaklaşıma, kocasının yaralanmasından sonra Nüzhet'ten yardım istemeye giden Yıldız'ın içinde bulunduğu mekân atmosferini anlatan şu satırlarda da rastlanır:

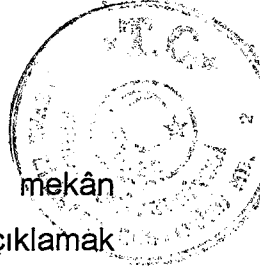
"Şehrin üzerine abanan yağmur bulutları, ortalığı kuvvetli bir karanlığa boğmuştu. Beyninin içinden kopan sancı, burnunu sızlatıyor, gözlerini sulandırıyor. (...)

Al, yeşil, mor otolar, çöküntülü kaldırımlarda zifoslar fışkırtarak, vınlıyarak uçuyor, beton tüneğinde duran kızıl miğferli, siyah muşambalı işaret memurunu şaşkına döndürüyordu." (s. 78)

Eserde fazla üzerinde durulmayan **iç mekânlar**, tıpkı, dış mekânlarda olduğu gibi, realist bir anlayışla ve o mekânların içinde yaşayan insanların sosyo-ekonomik durumunu yansıtacak tarzda düzenlenmiştir.

Osman'ın ve Yıldız'ın çalıştığı fabrikanın iç mekân düzenlemeleri, buralarda çalışan insanların çalışma şartlarının kötülüğüne uygun bir atmosfer oluşturur:

"Karanlık koridorun en dibindeki tıklım tıklım dolu izbe, kantindir... Tepede yana ufak ampul, koridoru dolduran bu perişan kadın kalabalığını büsbütün korkunçlaştırıyor. Ölü gözlü lamba, birbirine yapışan sararmış avurtları biraz daha betleştiriyor." (s. 78)



Eski bir fahişе olan Melek'in evinin tasvirinde kullanılan iç mekân unsurları bazı romantik esintiler taşır. Bu durumu Melek'in kişiliği ile açıklamak mümkündür. Melek, ailesi tarafından tanımadığı psiko-seksüel bozuklukları olan bir insanla evlendirildikten sonra, kocasına tahammül edememiş, kötü yola düşmeyi göze alarak kocasından ayrılmıştır. Bununla birlikte, yazarın diğer bu tür kadın kahramanlarından farklı olarak kötü yoldan kurtulmayı başarmıştır. Yaşadığı kötülöklere rağmen, zaruretler içinde de olsa, kendine has bir dünya kurmayı başarmış, mutlu olmaya çalışmıştır.

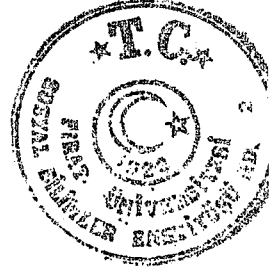
Hâkim anlatıcının yaptığı, realist ve romantik unsurları bir arada taşıyan şu iç mekân tasviri, Melek'in yaşadığı ortamı ve onun kişilik husûsiyetlerini de yansıtacak biçimdedir:

“Yanpıleşmiş bakır mangalın dibinde bir ana, üç yavru tam dört kedi horluyor. Boyunlarını yırtık kilime düşürmüşler; ön ayaklarını kıvrarak altlarına toplamışlar. Dördünün de ağıktan karınları yapışmış, suratları küçülmüş; kulakları uzamış.

Kara tavanda, küçük bir elektrik ampulü. Boncuklu bir tülbentle etrafı -yem dökülmesin diye- örtülmüş küçük tahta kafesinde bir saka kuşu.” (s. 59)

A.B.B.Kadın'da mekân tasvirleri ile alâkalı son olarak şunları söyleyebiliriz. Yazar, bu eserinde de, mekânı, diğer eserlerinde olduğu gibi fazlaca fonksiyonel olarak kullanmamış, vakanın cereyan etmesi için ihtiyaç duyulan zemin olmasının yanında, yukardaki alıntılarda da görüleceği gibi zaman zaman, mekânla insan psikolojisi arasında münâsebetler kurmaya çalışmıştır.

Gerek hâkim anlatıcının, gerekse kahramanların bakış açısından yapılan mekân tasvirlerinde, realist unsurların ağır bastığı; özellikle kahramanların bakış açılarından yapılan tasvirlerde, bazen romantik öğelerden faydalanmaya çalıştığı görülür.



V- TOPRAK KOKUSU:

A- Romanın Tanıtımı:

Aygen'in beşinci romanı olan **Toprak Kokusu**, eserin sonundaki yazma tarihine göre, 12 Aralık 1943'te tamamlanmıştır. Eser, yazar tarafından, Adana'da iken kaleme alınmış, İstanbul'a döndükten sonra, 1944 yılında basılmıştır.⁽¹⁾ İkinci baskısı ise, **Kara Toprak** adıyla yapılmıştır.⁽²⁾

Roman üzerinde, bugüne kadar, başlıbaşına bir çalışma yapılmamıştır. Ramazan Kaplan'ın eseri ise sadece muhteviyâtı üzerinde durur.⁽³⁾

B- Romanın Muhtevâsı:

Toprak Kokusu'nun, Aygen'in romanları içinde özel bir yeri vardır. Bu husûsiyet, eserin "sebeb-i telif"inden kaynaklanır. Aygen, bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

"Anadolu'yu yazmak, edebiyata başladığım günden beri bende bir idefikstir. İstiyorum ki, yazacağım bu eser, süratli bir seyahatin mahsûlü olmasın, enstentane, müşâhede ve intibâlara istinat etmesin. 1936'da bir İstanbul gazetesine verdiğim cevapta şöyle demiştim:

(Ben bir memleket romanı yazmak istiyorum. Öyle bir memleket romanı ki, acıları, tasaları, neşeleri, âdetleri, telâkkîleri ve mefkûreleriyle Anadolu'yu edebiyata sokabilsin. Harplerden ve inkılâplardan sonraki köylüyü hakiki benliği ile, dosdoğru ve tastamam bir görüşle gösterebilsin.)"⁽⁴⁾

(1) Reşat Enis, *Toprak Kokusu*, Semih Lütfi Kitabevi, Tan Matbaası, İstanbul 1944.

(Çalışmamızdaki sayfa numaraları bu baskıya göredir.)

(2) Reşat Enis, *Kara Toprak*, Ararat Yayınları, İstanbul 1969. (Eserin bu baskısı, Millî Kütüphane bilgisayar kayıtlarına yanlışlıkla Reşat Enis Regü ismiyle kaydedilmiştir.)

(3) Ramazan Kaplan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, K.T.B.Y., Ankara 1988, s. 49-54-66-71-85.

(4) M.Ç. Yurtçu ile a.g.ml.



Eserin muhtevâsı hakkında, Aygen adı geçen mülâkatta şunları söylemişti:

“Adana’ya dair yazdığım roman ise, toprak amelesini, geniş arazi sahibini, bunların karşılıklı münâsebetlerini, bu şehrin ve toprak amelesinin âdet ve efsânelerini, içtimâî hayatı tesbit ediyor. Muvaffak olduğumu zannediyorum.”⁽¹⁾

Eserin muhtevâsının tahlil edilmesinde bize ipuçları veren bu bilgilerden hareket ederek, her şeyden önce, Aygen’in toplumsal gerçekçi bir roman yazmak istediğini, bunun için, gözlem yapmanın gerekli olduğuna inandığını belirtmemiz gerekir. Yazarın bu isteğini gerçekleştirmek için, romanını yazmadan önceki hazırlık safhasında, neler yaptığını, yine, kendisinden öğrenelim:

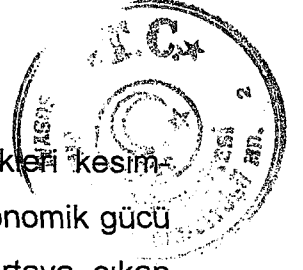
“Mamafî, toprak ırgadını yakından tanımak için katlandığım zahmetleri bilen yok değildir. Yakıcı bir güneş altında, pamuk tarlalarında ben de koza topladım. Amelenin yarma çorbasına; elcinin ve çiftlik kahyasının bulgur pilavına ben de kaşık salladım. “Yazı”ya koza ırgadı taşıyan bir kervana katılarak, bir tahta araba, dolu çuval ve denkler üzerinde saatlerce seyahat ettim.”⁽²⁾

Bu satırlardan da anlaşılacağı gibi, eser konusunu, Çukurova köylüsü ile toprak işçilerinin yaşayışlarından almaktadır. Bu yaşantının boyutlarının tayin edilmesinde, topraksız köylü/işçi-ırgatların toprak ağaları ile mücâdelesini mühim bir yer tutar. Zamanla kavgaya dönüşen bu mücâdelede, ağaların, topraklarında çalışan işçi/ırgatları çok kötü şartlar altında çalıştırmalarının yanında, onların üzerinde, her türlü tasarruf haklarını kendilerinde görmelerinin büyük payı vardır.

Toprak ağalığı, kökü eskilere dayanan sosyal bir problemdir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, toprağın mülkiyeti devlete ait olmakla birlikte, tasarruf hakkı muhtelif kesimlere devredilmiştir. Özellikle, imparatorluğun son

(1) M.Ç. Yurtçu ile a.g.ml.

(1) M.Ç. Yurtçu ile a.g.ml.



zamanlarında, vali ve beylerin, merkezi otoriteden uzak hükmettikleri kesimlerde, tam bir derebeyi serbestiyetine sahip olmaları; sosyal ve ekonomik gücü ellerinde tutmaları; Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde ortaya çıkan belirsizlik atmosferi, mülkiyeti devlete ait olan toprakların, bu insanların elinde toplanmasına zemin hazırlamıştır. Öte yandan, muhtar, hoca gibi askerlikten muaf tutulan ve sosyal gücü olan kişilerin, erkekleri askere giden ailelerin içinde buldukları ekonomik sıkıntıları istismar ederek, arazilerini zorla veya çok küçük paralar karşılığında ellerinden almaları, bu kesimi "toprak ağası" diye nitelendirilen grubun bir parçası hâline getirmiştir. Bunların yanında, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan savaş ortamları ve iktisat buhranları bu yapıyı pekiştirerek, toprak ağalarının sosyal bir sınıf hâline gelmesini sağlamıştır. Eserde bu problem "Yıllarca evvel Adana'da valilik yapmış meşhur bir paşa"nın şahsında şu şekilde dile getirilir:

"Paşa, Çukurova'nın Mısır kadar verimli bir toprak olduğunu ilk idrak edenlerden biriymiş. Kısmen gasıp, kısmen çok ucuz fiyatlarla -ki, 1400 dönümlük koskoca bir çiftliği üç sarı altın liraya alışının hikâyesini Yalçın'a anlatmışlardı- köylünün toprağını kendine mâledecek kadar da zekî... (...)

Yalçın, yıllarca evvelki Çukurova'yı tahayyül etti. Toprağı yok pahasına elinden alınmış, yahut da gasp edilmiş köylüleri düşündü; vali paşayı gözlerinin önüne getirdi:

Bu adam; toprağını elinden aldığı zavallı köylüye; bir de boğazı tokluğuna kanal kazdıracaktı ha!"(s.46)

Bu şekilde ortaya çıkan toprak ağalarının eserdeki temsilcileri, bu insanların torunları; asilzâdelerdir. Bu asilzâdeler, tıpkı dedeleri gibi hareket etmekte, küçük toprak sahiplerinin topraklarını ellerinden almak için maddî ve sosyal güçlerini kullanmaktadırlar.

"Evet... Gene maroken koltuklarda, Çukurova'yı paylaşan Osmanlı İmparatorluğu vezirlerinin, paşalarının torunları görülyordu.



Herbiri, uçsuz bucaksız sanılan binlerce dekar araziye sahip; bu toprakta dişini tırnağına ekliyen yüzlerce ırgada hükmeden birer derebeyi idi.” (s.88)

Eserdeki, Boyalısakal-Şakir Ağa mücâdelesini bu noktaya işaret eder. Şakir Ağa, yukardaki asilzâdelerden biridir ve köylünün topraklarını gasp etmeye devam etmektedir.

Büyük toprak sahiplerinin arasında, asilzâdelerin dışında, Yarım Hacı Hasan Ağa gibi şahsî becerilerini kullanarak ve halkın dinî hislerini istismar ederek “ağalık” kazananlar da vardır. Yarım Hacı, talihinin yardımıyla ve faizcilikle toprak ağası haline gelmiştir. Öte yandan, karısı “Dudaklı Feride” de cahil köy kadınlarını cuma geceleri toplatıp; onlara “Sakalışerif”i göstererek para kazanma yoluna gider. Bu durum, yazar/anlatıcı tarafından, halkın dinî hislerinin istismar edilmesinin diğer boyutu olarak görülür.

Toprak ağaları ile topraksız köylü/işçi-ırgat arasındaki mücâdele, ağaların tutumundan kaynaklanır. Ağalar, çok kötü şartlarda çalıştırdıkları kişilere insanca yaşama hakkı tanımaz, emeklerinin karşılığını vermezler. Köleler gibi çalıştırdıkları insanların, kol gücünü istismar etmelerinin yanında, kadınlarını ve kızlarını kendi mallarıymışçasına kullanmak isterler. Buna karşılık işçi/ırgatların başka bir seçeneği yoktur. Köleleştirilmiş olan bu insanlar, ağalarının isteklerinin dışına çıkamazlar. Hayat şartları onları buna mecbur etmektedir. Yiyecek, barınma ve sağlık problemleri had safhadadır. Buna rağmen, hiç birisi, çıkış yolu aramaz.

Toprak ağaları ile, küçük çiftçilerin toprak mücâdelesini konunun bir başka boyutunu oluşturur. Yazar bu konuyu, sebepleriyle birlikte, derinlemesine irdeleme yoluna gider. Toprak ağalarının küçük çiftçilerle olan münâsebetleri ve onlara bakış açıları; küçük çiftçinin toprak sevgisi ve toprağa bağlılığına karşılık içinde buldukları güçlükler, bu güçlükleri aşma çabaları, asıl vakanın yanında, asıl vaka ile doğrudan bağlantılı olmamakla birlikte, muhtevâ bakımından benzerliği olan diğer gelişmelerle anlatılır.



Toprak ağalarının topraksız/küçük toprak sahibi köylülerle ve ırgatlarla olan ilişkileri sömürü teması çerçevesinde yoğunlaşır. Maddî ve cinsî ihtiras ile yoksulluk bu temayı güçlendirici ikinci dereceden temalar hâlinindedir.

Yazar, sömürü temasını, teşekkül ettirdiği iki ayrı sınıfın çatışmalarına güç veren unsur olarak kullanır. Zengin sınıfı temsil eden toprak ağaları, tabîî yapıları gereği muhteris olup, fakir sınıfı temsil eden geniş halk kesimlerini maddî ve cinsî ihtirasları doğrultusunda sömürmek isterler. Buna karşılık halk kesimlerinin içinde bulunduğu yoksulluk, sömürü isteğinin gerçekleşmesine uygun bir zemin hazırlar. Zenginlerin her zaman kötü olan karakter yapıları ile fakirlerin daima iyi olan karakterleri, başlı başına bir çatışma sebedir. Zengin sınıf sömürü çarkını işletirken rüşvet, vergi kaçakçılığı, düşmanla işbirliği gibi unsurları kullanır. Ayrıca devletin gücünü temsil eden vâli, kaymakam, hâkim, savcı, jandarma komutanı, muhtar gibi insanlar, çarkın dönmesine yardımcı olurlar. Avukat, doktor, sağlık memuru gibi küçük burjuva kesimleri, zengin sınıfın tabîî müttefikleridir. Kahya, evdeci, elci, bekçi, kapıcı, ırgat başı gibi, aslında fakir kesimi temsil eden insanlardan bir kısmı, sömürü çarkının işleminde, kendi menfaâtleri uğruna, zenginden yana tavır koyarlar.

Söz konusu edilen bu mücâdelede, sömürü çarkını durdurmak isteyen idealist insanlar, genelde başarılı olamazlar. Kötüköy'ün idealist öğretmeni Yalçın ile "sâbık vâli Hüdâverdi" ve "sâbık belediye başkanı S." bu insanlardan bir kaçıdır. Vakanın sonucu itibâriyle Elif'in nisbî bir başarı kazanması ise, yazarın vermek istediği mesajla alâkalıdır.

Asıl görevleri geniş halk kesimlerinin sömürülmesini önlemek olan Çiftçi ve Amele Birlikleri, sömürüye meşrûiyet kazandırmaktan başka bir işe yaramazlar. Zirâ, bu teşekküller, zengin sınıf tarafından kontrol edilmektedir. Bu durum Çiftçi Birliği Kongresi vesilesi ile bir araya gelen çiftçilerin, kongre salonundaki durumlarını anlatan şu satırlarla özetlenir:

"Kongreye ön sıra hâkimdir. Dilekler onların dilekleridir. Önceden düşünülmüş, taşınılmış, hesaplanmıştır. Arka sıradakiler kahve dövücünün hınk deyiçisidir." (s.88)



Burada anlatılan ön sırada oturanlar; *"Memleketin en bereketli ovasını elinde bulunduran yirmi otuz mütegalibe"*dir(s.91). Üç yüz çiftçinin geriye kalanları küçük toprak sahipleridir.

Amele komisyonunun durumu, çiftçi birliğinden farklı değildir. Hâkim anlatıcı tarafından, amele komisyonunun durumu ve faaliyetleri, şöyle anlatılır:

"İrgat-Ağa anlaşmazlıklarına bakmak vazifesi de amele komisyonununundur. Öyle bir komisyon ki, reisi -O aynı zamanda Çiftçi Birliği idare heyetindedir- binlerce dönüm tarlası olan, yüzlerce ırgat çalıştıran bir asilzâdedir. Komisyon azası, gene yüzlerce dönüm toprağa sahip ağalar, ağa oğullarıdır. İşten anlamıyan komiserle jandarma yüzbaşısı için zengin komisyon reisinin ağzına bakmaktan başka yapacak ne vardır. Haklı çıkarılan daima ağa tarafıdır." (s.156)

Sömürgeci/zengin sınıf, yoksul kesimlere hiç bir zaman insan gözüyle bakmaz. Kendisini, onun üzerinde her türlü tasarrufa hâiz görür. İşçilerinin kol güçlerinin yanında, işçi kız/kadınların cinsiyetlerini de sömürürler. Kandırma veya güç kullanımı yoluyla ihtiraslarını tatmin etmenin dışında hiç bir şey düşünmezler. Fadime, Zeliha, Elif, bu tür kadınlardan sadece bir kaçıdır.

Yoksulluk, halk kesimlerinin sömürülmesine zemin hazırlayan bir faktör olarak ortaya çıkar. Ağaların ve zenginlerin insafına terkedilmiş insanların ağalarına hizmet etmekten başka çıkış yolu bırakılmamıştır. Halbuki, hepsi, yine, tabîi yapıları gereği iyi, yardımsever ve dindar insanlardır. Zaman zaman sosyal şartlar onları kötülüğe iterse de, bu durumun sorumlusu onlar değil; onların problemlerini göz ardı eden hâkim zümredir. Dindar olmaları, onların istismar edilmeleri kapısını açık tutar. Boyalısakal'ın anasının Yarım Hacı'nın karısına verdiği beş lirayı, Elif, babasının elinde görünce şaşırır. Zenginlerin başlarına saldıkları musibetleri, bu kesimin *"sabır ve tevekkül"*le karşılamaları hâkim anlatıcı tarafından onların dinî telâkkîleriyle açıklanır.

Yoksul işçi kadınların tamamı, cinsiyetlerini de, kol güçleri gibi zengin sınıfın insafına terketmişlerdir. Elif'in dışında, hiç birinin cinsî istismara tepki göstermediği, her şeyi olduğu gibi kabullendiği görülür. Yazar/anlatıcıya göre,



bu kadınların kötü yola sürüklenmesinin suçlusu, asla, kendileri değildir. Bu durum, hâkim anlatıcının bakış açısından, şu şekilde dile getirilir:

“Dünkü temiz ahlâklı Fadime’nin elinde artık kuvvetli bir silah vardı. Başı dara girince, kadınlığını ve güzelliğini kullanıyordu. (...) Eğer, o hayâyı, nâmusu torbaya koyup ırmağa bıraktıysa kabahât kimin?” (s.152)

Zeliha’nın akîbeti de, Fadime’ninkine benzer. Kocasını ile birlikte çalıştığı Şakir Ağa’nın tarlalarından, kocası kovulduktan sonra, Şakir Ağa’nın koynuna girmek zorunda kalır. Bu durum şu satırlarda anlatılır:

*“Zeliha, madem ki çok genç ve çok güzeldi. Her genç ve güzel ırgat kadın gibi nasibini alacaktı.
Bir iki saat için girdiği ağanın döşeğinde, hem kendinin, hem hayırsız kocanın borcunu ödedi. Şimdi, çalışması yanına kâr kalacaktı artık...” (...)
Duyanların, ona “Orospu” gözile bakacaklarında şüphe yoktu. Fakat nâmussuz o muydu?” (s.187)*

Yazar, yoksulluğun okuyucu üzerindeki etkisini güçlendirmek için asıl vaka açısından herhangi bir değer ifade etmeyen şu iki vaka halkasını icat eder. Birincisi; Kötüköylü Hanife Kadın’ın, kızı Filiz’i, Sefa Ağa’ya, kilo ile tartarak et fiyatına satması, ikincisi de; Mersin’li Ayşe’nin “sofranın yükünü azaltmak için dört çocuğundan birisini -karanlık bir gecede- denize gömmüş.” (s.249). olmasıdır.

Yazarın bu vakaların anlatımında gerçekçilikten uzaklaştığını belirtmeliyiz. Tek başına ele alındığında, istisnâî bir gerçek olsa bile, bu kadar çok sayıda benzer vakanın bir araya getirilmesinin, okuyucuda bu hissî uyandıracağını göz ardı etmemek gerekir.

Eserde, maddî ve cinsî ihtiras, ağaların zulmünün okuyucu üzerindeki etkisini güçlendirici motifler olarak kullanılmıştır. Her ikisi de zenginlere mahsus olan bu hisler; bir yandan toplumun büyük kesimlere cehennem hayatı



yaşatırken, diğer yandan kadınları onursuz bir hayatın içine itmektedir. Zenginlerin para hırsı, fakirler için, ölüm, ayrılık, ıstırap dolu bir hayat hazırlar. Yaşanan sıkıntıların temelinde; *“Vcdansız, vurguncu bir zümrenin, büyük çiftçinin alabildiğine kazanma hırsı vardır.”* (s.249)

Bu sınıfın temsilcilerinden biri olan Doktor Zeyyat'ın *“profesör hocası”* maddî ihtiraslarını tatmin etmek için, hastalarını istismar etmekten çekinmez. Öğrencilerine şu tavsiyelerde bulunur:

“Çağrıldığınız hastaya, onu yataktan kaldıracak en tesirli en kat'i reçetenizi beşinci vizitede yazacaksınız. Birini reçeteniz belki eczacıyı bıyık altından güldürecek kadar sudan olacaktır. (...)

İkinci, üçüncü, dördüncü reçeteleriniz hastayı ve ailesini ümitlendirecek mâhiyette olmalıdır.” (s.260)

Zenginlerin cinsî ihtiraslarını tatmin etmek için başvurdukları en kestirme yol, yanlarında çalışan yoksul kesime mensup kadın/kızları kullanmaktır. Bu kadınların evli ya da bekâr olmaları, ahlakî ve ailevî kaygıları zenginler açısından bir problem teşkil etmez:

“Çukurova'da arazi sahibi patron, yeni zillenmiş körpe kozaya musallat keseen kurdu gibidir: Toprağında kazma vuran, tarlasında pamuk toplayan amele kadın; eğer gençse, eğer çok güzelse; karnını doyurabilmek için alnının terine teninin şehvetini katmak; ağanın arzularına boyun eğmek zorundadır.” (s.186)

Elif, Zeliha ve Fadime, ağalarının cinsî ihtirasları uğruna kurban olarak seçtiklerinden sadece bir kaçıdır.

Yazar, eserde gerek toprak meselelerine, gerekse köylü ırgatların sömürülmesine çözüm yolları önerir. Binlerce dönüm araziye ellerinde tutan toprak ağaları, bu topraklarda çalıştırdıkları insanlara, insanca bir hayat ve çalışma ortamı hazırlamadıkları ve hak ettiklerinin karşılığını vermedikleri; üretim aşamalarında gerekli kontrolü sağlamadıkları için, Mısır kadar zengin olması gereken bir memleketin *“tozlu kaldırımlarında aç insanların kıvrılıp kaldığı”* görülmektedir. Yazarın sözünü emânet ettiği şahıslardan biri olan Yalçın, bu durumu şu düşünceleriyle ortaya koyar:



"Memleketin en bereketli ovasını bu yirmi otuz mütegalibenin elinden kurtarmak lazımdı. Bu iş yapıldığı gün, Çukurova'nın pamuk ve hububat rekoltesi bir hamlede beş misline fırlayacaktı. Zengin , lüks otomobilile toprağına ayda bir şöylece uğrayıp geçiyor; 30-40 bin lira yıllık gelirisefahâtini karşılamağa yeter buluyordu. Aynı toprağı 30-40 yerine 1000 çiftçiye dağıtınız. İşleri çiftçi başına bırakıp tüccar kulübünde pokere oturan, Avrupada keyif çatan mirasyedi zenginin aksine; bu bin küçük çiftçi, kızgın güneşin altında, tarlasından yarım gün bile uzaklaşmıyacak; dışın tırnağına ekliyecektir." (s.92)

Bu meselenin nihaî çözümü, bir köylü/ırgat ihtilâindedir. Bu ihtilâlin ilham kaynağı, "Şihko Efsanesi"dir. Şihko, zâlim "Çöllerin Beyi"nin sömürsüne karşılık halkın umut bağladığı "tılsımlı bir çocuk"tur:

"Babasının açlıktan ve ıstıraptan çöle cansız serildiği gün;
Şihko intikam almağa karar veriyor. (...)

Şihko, Musa gibi elini göklere uzatmıyor. Çöl insanların kafalarına hürriyeti aşılıyor ve Bey'e karşı isyan patlak vermekte gecikmiyor.. (...)

Bugün dağlarda zenginleri soyup fakirlere dağıtan eşkiya,
Şihko'nun yeniden can bulan ruhudur.(s.287-289)

Şihko'nun ruhunu taşıyanlardan biri olduğuna inanan Elif, bu ilham kaynağından hareket ederek ihtilâl yapmayı; Çukurova'nın köylü-ırgatlarına hürriyetlerini kazandırmayı hayâl ettiğini şu satırlarda dile getirir:

"Kötüköy'ün basık kulübesinde gözlerini dünyaya açan Elif'in avucunda bir yeşil yosun yoktu. Fakat, ben Çukurova'da bir Şihko olacağım. Onbinlerce köylü-ırgadı hürriyete,toprağına kavuşturmak için ihtilal çıkaracağım." (s.290)

Elif, vakanın sonunda, bu isteğini kısmen de olsa yerine getirir. Yüreğir'de ayaklanan bir kaç yüz köylü ırgat, binlerce dönüm ekini ateşe



vererek ihtilâl teşebbüsünde bulunur. İhtilâl gerçekleşme bile, Elif'in istekleri doğrultusunda, devlet şu adımları atmıştır:

“Çukurova'nın mütegalibe elinden alınarak devletleştirilmesi teşebbüsü bu ayaklanmadan sonra başlar. Boyalisakal'ın kızı Elif, cezaevinde, “Toprak Kanunu”nun çıkarılmasını bekliyor.” (s.294)

Sadri Ertem'in **Çıkrıklar Durunca**⁽¹⁾ isimli romanında ilk defa ele alınan “ihtilâl teşebbüsü” bu romanla birlikte devam edecek, daha sonraki dönemlerin sosyal/sosyalist gerçekçi romancılarına da ilham kaynağı olacaktır. Ayrıca, bu eserde, bir motif seviyesinde kalan “eşkiya” tiplmesi, **Kuyucaklı Yusuf**⁽²⁾ gibi **İnce Memed**'in proto-tiplerinden biri olacaktır.

Eserde, motif seviyesinde ele alınan konulardan biri de, küçük çiftçinin varlığını devam ettirebilmesi için, faizle para almak mecbûriyetinde kalmasıdır. Bilindiği gibi, bu husus ilk defa **Karabibik**'te⁽³⁾ ele alınmıştı. Bu eserde, Antalya'nın Kaş ilçesine bağlı Beymelek köyünde yaşayan Karabibik, topraklarını işleyebilmek için ihtiyaç duyduğu bir çift öküzü alabilmek üzere gerekli olan parayı, Temre köyündeki ermeni tüccar Anderya'dan almak istemiş, onun şartları çok ağır olduğu için, tüccarlık yapan bir diğer ermeni olan Yani'yi tercih etmiştir.

Toprak Kokusu'nda da, Boyalisakal ürününü kaldırmak için ihtiyaç duyduğu “*üç yüz lira*” kadar parayı, önce, bankadan almak ister; bankanın şartları çok ağırdır. Daha önce, bankadan faizle para alan “*Çavuşzâdegillerin felâketini*” düşünen Boyalisakal'ın, bankanın kapısından dönmesine, orada bulunanların aralarında geçen konuşmalardan işittiği şu sözler de etkili olur:

“Adana çiftçisi -diyordu- dışardan görünüşle heybetli bir ağaçtır; amma... bir testere vurarak açacak olursan görürsün ki, içini bin bir kurt yemiş çürümüştür. Yüzde otuz alan banka, faiz nisbetini yüzde elliye çıkaran tefeci, bu ağacın gövdesine musallat öldürücü birer haşeredir.” (s.4)

(1) Sadri Ertem. **Çıkrıklar Durunca**, Resimli Ay Kütüphanesi, İstanbul 1930.

(2) Sabahattin Ali, **Kuyucaklı Yusuf**, Yeni Kitapçı, 1.Bsk., İstanbul 1937.

(3) Nâbizâde Nâzım, **Karabibik**, Asır Kütüphanesi, İstanbul 1308/1890.



Daha sonra, Boyalısakal, sarraflardan para almayı düşünürse de, beş yıl önce bir ermeni sarraftan aldığı *“borcunu ödeyinceye kadar caminin çıktığını”* hatırlayınca bundan da vaz geçerek, en iyisinin *“Yarım Hacı Hasan Ağa”* dan borç almak olduğuna karar verir.

Boyalısakal'a göre; *“bu adam Kötüköy ahalisinin kurtarıcısıdır. Faizci Yarım Hacı'nın paraları olmasa, bu topraktan zırmık bile alamazlar.”* (s.20) Oysa, Yarım Hacı faizle para vermenin günah olduğunu idrâk edecek kadar *“dini bütün”* bir adamdır. Ama, Boyalısakal'a bir iyilik yapar!

Eserde bu konu vesilesiyle, dinî istismar teması da gündeme getirilir. Yarım Hacı'nın *“dinî kimliği”* husûsiyetle vurgulanır. Yapılan geriye dönüşle, onun, *“Harput medreseleri”*nde yetişmiş bir molla olduğu, kandırdığı küçük bir çocukla *“filli livata”* hâlinde yakalandığı için, memleketinden kaçmak zorunda kaldığı, bundan sonraki yaşantısında, bu dinî kimliğini kullanarak cahil halkın dinî hislerini istismar ettiği anlatılır.

Yazar, bu temaya toplumsal bir boyut kazandırmak için, tıpkı önceki eserlerinde yaptığı gibi *“örnekleri çoğaltarak gerçekçilik hissini güçlendirme yoluna”* baş vurarak, aynı mâhiyette başka vaka halkaları da icat eder.

Bu vaka halkalarından birinde, Harput'ta, Yarım Hacı'nın hocalığı-nı yapan müderrisin yaşadıkları anlatılır:

“Evinin köşe duvarını gelip geçenlere aptesâne olmaktan kurtaramayan müderris, günün birinde bir rüya uydurdu: Bu köşede meğer yatır vardı ve bir gece müderrisin yakalarına sarılmıştı:

Kurtar beni bu pislikten, hoca!

Müderris, rüyayı uydurduğunun haftasında, evinin köşesine bir mezar oturttu. (...) Harput'tan ayrıldığı zaman; ziyareti vacip bir ziyaretgah halini almıştı.” (s.9)

Benzer bir hikâye, Kötüköy'de oturan Bulgaristan göçmeni Osman Dayı tarafından, Boyalısakal'a, şu şekilde anlatılır:

“Efendim, Bulgaristan'ın Yanbolu kasabasında “Miskacı Hoca” denen bir adam varmış ki; civar köylerin tek mil bulgarı; kimi ak kimi kara poturlarını savurtarak onun evin ziyaret eder... (...) Tabîî olarak kendine Allah gibi tapılan Miskacı Hoca da bolluk içinde



rahat bir ömür sürmüş. Öldüğü vakit, mezarının etrafını süsler bir demir parmaklıkla çevirmişler; bir türbe haline getirmişler.

Osman Dayı, Miskacı Hoca'nın yazdığı miskalardan birini ele geçirmiş günün birinde... (...) Ne görsün?

(Ak potur, kara potur

Git gavur yerinde otur!)" (s. 15)

Eserde, dinî istismarla alâkalı olarak görülen bir diğer husus; müslümanların mübârek gecelerde "Sakal-ı şerif"i ziyaret etmeleridir. Bu husus, Yarım Hacı'nın karısı "Dudaklı Feride"nin cahil köy kadınlarını evinde toplayıp Sakal-ı şerif'i göstermesi karşılığında onlardan para alması vesilesiyle anlatılır.

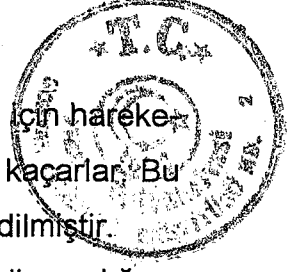
Aydın-bürokratların dini istismar eden insanlarla ve geleneksel İslâmî değerlere karşı mücâdele etmeleri, eserin muhteviyâtı içinde belirli bir yer tutar. Öğretmen Yalçın'ın Kötüköy'deki mücâdelesini ile "sâbık vâli" Hüdâverdi'nin Elif'e anlattıkları, bu yönde icat edilmiş vaka halkalarıdır.

Aydınların geleneksel değerlerle çatışması, daha önce, **Yaban**⁽¹⁾ ve **Yeşil Gece**⁽²⁾ romanlarında ele alınmıştı. Husûsiyetle **Yeşil Gece**'nin kahramanı öğretmen Ali Şahin'in "türbelerin kandillerini söndürmek ve küçücük çocukların başlarına bağlanan sarkıları çıkartmak" maksadıyla ve kendi isteğiyle, gittiği köyde yaptığı mücâdele ile Yalçın'la Hüdâverdi'nin mücâdeleleri arasında büyük benzerlikler vardır.

Yalçın, Kötüköy'e geldikten sonra, halkın içinde bulunduğu cehâlet ve sefâleti kaldırmak için mücâdele eder. Bunun için, halk tarafından benimsenmesi gerektiğini farkedince, öğrencilerine yaptırdığı "İsveç usulü cimnastik"ten vazgeçer. Müezzinlik yapar; cenaze yıklar; hutbe okur. Artık halk tarafından sevilmeğe olduğunu farkedince, cehâletin ve sefâletin müsebbibi olarak görüldüğü, Yarım Hacı'ya karşı harekete geçer. Halkın sıtma illetinin sebebi, Yarım Hacı'nın çeltik tarlalarıdır. O hâlde bu bataklıkta kurutmak gerekir. Câmîde verdi-

(1) Yakup Kadri, *Yaban*, İstanbul 1923.

(2) Reşat Nuri, *Yeşil Gece*, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul 1928.



ği hutbe ile halkı buna ikna eder. Ertesi gün bataklığın kurutulması için harekete geçen köylüler, burada bir türbe ile karşılaşınca Yalçın'ı bırakıp kaçarlar. Bu türbe, halkı çok iyi tanıyan Yarım Hacı tarafından, bir gecede icat edilmiştir.

Yalçın'ın daha sonraki yaşadıkları da, bir yandan aydın-halk ayrılığını, öte yandan, dinî hisleri istismar eden insanların her türlü kötülüğü yapabileceklerini anlatmaya yöneliktir.

Hüdâverdi'nin vâlilik zamanında yaptıkları ise, Ali Şahin'in mücâdelesinin bir başka boyutudur. Hüdâverdi, bu mücâdelesini şu şekilde anlatır:

"Vaktile kadınlar kara çarşafı altında korkunç birer hayâlet gibi dolaşırdı. Uzun bir zaman, kara çarşafın önüne geçmek mümkün olmadı burada... Emirlere, şiddetli cezalara kimse ehemmiyet vermiyordu. Kafamın bütün enerjisini bu uğurda sarfettim ve nihayet çareyi buldum:

Birgün, çarşı pazar dolaşan münâdîler, vilâyetteki fâhişelerin kara çarşaf giyeceğini, her kara çarşafının fâhişe muâmelesi göreceğini halka duyurdu. Taşçıkan mahallesindeki umumhâne sermayelerini derhal kara çarşaf altına soktum." (s.212)

Yaban'daki Ahmet Celâl'in mücâdelesisi; daha ziyade, Yalçın'ın hikâyesine benzer; aydın-halk ayrılığı ile eşrafa karşı verilen mücâdele biçiminde tezâhür eder.

Toprak Kokusu'nun muhtevâsı içinde, dinle ilgili, öğretici nitelikteki şu pasaj, yazar/anlatıcının bakış açısını göstermesi bakımından ehemmiyetlidir:

"Din, mahdut bir zümrenin en kuvvetli müttefikidir, diyenlerin hakkı var: Bu mel'un zümre, din safsatasile; köylüye ve ameleye; sabır, tevekkül, ezen sınıfa körü körüne itaat aşısı zerkeder. Ezilen sınıfa mevhum bir ahret vaâd olunmuş, dünya nimetleri ise tamamilen hâkim zümreye bırakılmıştır." (s.248)

Toprak Kokusu'nda bunların dışında, sağlık ve eğitim problemleri, uyumsuz evlilikler, sapık ilişkiler, mahallî âdet ve gelenekler, motif düzeyinde ele alınır. Aşk, vakanın başlarında, başlı başına bir tema olacakmış intibâi



verirken, olay örgüsünün gelişiminde tamamen unutulur. Yalçın-Elif münâsebetleri başlangıcı itibâriyle romantik; sonucu bakımından realist bir bakış açısıyla anlatılır. Elif (Melek)-Mustafa, Elif-Zeyyat münâsebetleri realist, beşerî bir aşk anlayışıyla icat edilmiş; muhtevâ açısından ehemmiyeti olmayan vaka halkalarıdır.

C- Olay Örgüsü:

Vaka, Adana yakınlarındaki Kötüköy'de başlar. Elif'in babası Boyalısakal Mehmet, ürününü kaldırmak için ihtiyaç duyduğu parayı, köyün ileri gelenlerinden Yarım Hacı Hasan Ağa'dan yüzde elli faizle alır; borçlarını ödeyemediği için tarlalarından bir kısmını, Hasan Ağa'ya vermek mecbûriyetinde kalır. Elinde kalan diğer tarlayı, toprak ağası Şakir Ağa gaspedince, Boyalısakal ve kızı Elif, Şakir Ağa'nın tarlalarında ırgatlık etmeye başlarlar.

Öte yandan, bir yıl önce Kötüköy'e tayin olan idealist öğretmen Yalçın, köylüyü sömüren Yarım Hacı'yla mücâdele etmeye karar verince, Yarım Hacı'nın düzenbazlıklarıyla karşılaşır. Aralarında doğan aşktan sonra, nişanlandıkları Elif'le, düğün yapma hayâlleri kurarken, Yarım Hacı'nın iftirası ile hapse düşen Yalçın, Kötüköy'de görev yapma imkânının ortadan kalkmasıyla, tayin isteğinde bulunarak Kötüköy'ü terkeder.

Şakir Ağa'nın tarlalarında ırgatlık yaparken onun tecavüzüne uğrayan Elif, intihar etmek isterse de kurtarılır. Bu acılara dayanamayan Boyalısakal birden ölüverir. Türk Dokuma Fabrikası'na işçi olarak giren Elif'i fabrikanın öğretmeni Türkan, hizmetçi olarak yanına alır. O, İstanbul'a giderken Elif'i de beraberinde götürür. Burada tahsilini devam ettirerek tıp fakültesine giren Elif, Doçent Mustafa ile yaşadığı metres hayatı yüzünden okulunu bırakır. Mustafa ile ilişkilerinin kopma noktasına geldiği bir anda, kötü yola düşmüş olan lise arkadaşı Ayfer'le karşılaşır.

Ayfer, bir bar kadını olarak, Adana'ya gitmek üzeredir. Birden, "topraklarının kokusunu" duyan Elif, ekibe katılarak, intikam almak üzere yeniden



Adana'ya döner. Burada, Şakir Ağa'nın gönlünü çelerek onunla metres hayatı yaşamaya başlayan Elif (Melek), bir yandan, onun kendisine verdiği imkânlarla fakirlere yardım ederken, öte yandan, Şakir Ağa'ya sarhoşken imzalatıldığı senetlerle, onu iflas ettirir. Şakir, bu olay üzerine intihar edince, Elif (Melek), Taşçıkan'a düşer. Ancak kafasında yeni bir plan vardır: Bir köylü-ırgat ihtilâli çıkararak, hem adâletsizliklere son vermek, hem de, o sıralarda Adana Belediye Reisliğine kadar yükselmiş olan Yarım Hacı'dan intikam almak.

Bir gün, Yüreğir dolaylarında istediği isyanı çıkaran Elif, ayaklanmanın elebaşısı olarak yaralı bir hâlde yakalanır ve cezaevine götürülür. Adana'nın genç ve dürüst vâlisi, olayları müsbet bir şekilde rapor edince, devlet toprak reformu yapmaya kara vermiştir. Bu şekilde, Elif nisbî bir başarı kazanır.

Eserde olay örgüsünün gelişimi, asıl vaka açısından, klasik bir gelişme gösterir. Ancak, yazarın, esere toplumsal çatışma hüviyeti kazandırma isteği, özellikle, giriş bölümünü, hacim itibâriyle oldukça genişletmesine sebep olmuştur. Bu bölümde, asıl vaka; Elif'lerin topraklarının gaspedilmesi çekirdek vakası etrafında gelişen olaylardır. Gelişme bölümü, Şakir Ağa'nın tarlalarında ırgatlık yapan Elif'in, Şakir Ağa tarafından kirletilmesi üzerine babasının ölümünden sonra gelişen olaylara ayrılmıştır. Sonuç bölümünde, bar kadını hüviyetiyle yeniden Adana'ya dönen Elif'in ağalardan intikam alma isteği ile giriştiği ihtilâl teşebbüsü ve diğer olaylar anlatılır.

Eser, Aygen tarafından sekiz "Kısım"a ayrılmıştır. Yazarın bu bölümlenmeyi yaparken, sistematik bir yapı kurabildiğini söyleyemiyoruz. Zirâ, bu bölümlenmede vaka gelişimi, zaman, mekân ya da insan unsurlarından herhangi biri veyse bir kaçı belirgin bir rol oynamaz. Bu bölümlenmede, belirli çekirdek vakalar etrafında toplanmış olan vaka halkaları esas alınmaya çalışılmışsa da, bu açıdan da bir sistem kurulamamıştır. Biz, şimdi, bölümlerdeki çekirdek vakaları tesbit etmeye çalışalım:

Kısım I: Seksen iki sayfalık bir hacimde olan bu bölüm, vaka zamanı itibâriyle bir yıllık bir süreç içinde gelişen olayların anlatılmasına münhasırdır. Bu olayların çekirdek vakaları şu şekildedir:

1. Boyalısakal'ın, Yarım Hacı'dan faizle para alması;
2. Yalçın'la Elif'in nişanlanmaları;



3. Yalçın'ın Yarım Hacı'yla yaptığı ilk mücâdeleyi kaybetmesi.

Bu kısımda, kahramanların karakterlerini ve geçmiş yaşantılarını anlatmaya yönelik, geriye dönüşle anlatılan mânâ birlikleri ipucu fonksiyonuna sahiptir. Yine bu kısımdaki mahallî basının içinde bulunduğu problemleri anlatan mânâ birlikleri de, devrin şartlarını yansıtmaları açısından aynı fonksiyonu görür.

Kısım II: Bölümün en mühim çekirdek vakaları şunlardır:

1. Şakir Ağa'nın, Boyalısakal'ın tarlasını satın almak istemesi;
2. Şakir Ağa'nın adamlarının, Boyalısakal'ın tarlasını, Ağa'nın tarlasına katarak sürmeleri;
3. Ağa'yı mahkemeye veren Boyalısakal'ın, yalancı şahitler ve rüşvetçi hâkimin de yardımıyla, tarlasının elinden alınması.

Elli dört sayfadan müteşekkil olan bu bölümde, geriye dönüşle verilen Boyalısakal'ın asıl vaka zamanı öncesindeki hikâyesi vesilesiyle mahallî âdet, gelenek ve törenler anlatılır. Bu bölümler ipucu fonksiyonundaki metin parçalarıdır. Bunların anlatımı sırasında kullanılan şu cümleler, bir toplumun ve devrin anlayışını yansıtmaları açısından öğretici fonksiyonundadır:

"Düğün evinde bayrak istiklalin sembolüydü. Köyde, dünya evine giren bir çift için bu, istiklal ifade eder. Evliliğin esaret telakkisi şehirlere mahsustur." (s.123)

Kısım III: Bu bölümdeki çekirdek vakalar şunlardır:

1. Tarlaları gaspedilen Boyalısakal'la Elif'in ırgatlığa başlamaları;
2. Yalçın'ın Yarım Hacı'nın iftirası ile hapse düşmesi;
3. Elif'in şahitliği ile aklanmış Yalçın'ın tayinini isteyerek "Niğde'nin uzak bir köyü"ne gitmesi.

Bu bölümde vaka zamanında yaşanan olayların anlatımında, geriye dönüş tekniği kullanılır. Bölümün başlarında, hâlde yaşananlar anlatıldıktan sonra, mâziye dönülür ve tarlalarının geriye kalan kısımlarını Yarım Hacı'ya kaptırmaları anlatılır. Yeniden hâl dönülerek, ırgatların yaşantılarından pasajlar sunulur. Tekrar mâziye gidilip, Yalçın'ın, Yarım Hacı'nın iftirası sonucu hapse atıldığı anlatılır. Bu mâzi hâl arasındaki gidiş gelişler bir kaç kez tekrar edilir.



Bölümde toprak ırgadının maddî ve kadın ırgatların cinsî yönden sömürülmesi anlatılır. Yazar, bu meseleleri önce dekoratif unsur durumundaki kahramanlarının yaşantılarından örnekler vererek anlatır. Böylece asil kahramanın yaşayacakları sezdirilmek istenir. Bölümün sonundaki şu cümleler öğretici fonksiyonundadır:

"Çukurova'nın derebeyizâde ağası; gelin üzerinde kızlık bozma hakkını kendinde gören, dilediği kadına tehâsup iddiası yürüten Alaskalı, Şimâli Meksika'lı bir aşiret reisi gibidir.

Köylünün; kendinden gaspedilmiş topraklarda, mütegalibe ağanın kapısında, karısile, kızile boğazı tokluğuna ırgatlık ettiği Çukurova'da, Zeliha'lar, Elif'leri, Fatma'ları bekleyen mukadder akîbet budur!" (s.188)

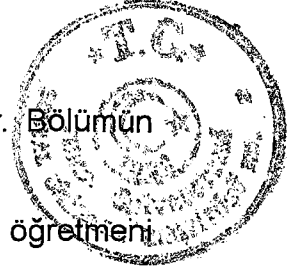
Kısım IV: Bu kısım, vaka zamanı itibâriyle, on beş yıllık bir aradan sonra başlar. Bölümde daha sonra geriye dönüş yapılarak aradaki boşluk atlama ve özetleme teknikleri ile doldurulur. Mâzi ile hâl arasında sürekli gidiş gelişler yapılır. Bölümün çekirdek vakaları şunlardır:

1. Şakir Ağa tarafından kirletilen Elif'in intihar girişimi ve bu acılara dayanamayan Boyalisakal'in ölmesi;
2. Liseyi bitirip Tıp Fakültesi'ne giren Elif'in, Mustafa ile metres hayatı yaşamaya başlaması;
3. Elif'in, bar kadınlığı yapan lise arkadaşı Ayfer'le karşılaşması;
4. Elif'in, Adana'ya gelen Barcı Selim'in şebekesine katılarak, intikam almak hırsıyla, Şakir Ağa'yla metres hayatı yaşamaya başlaması.

Bölümün sonundaki şu metin parçası öğretici fonksiyonundadır:

"Hayatın bir oyundan ibaret olduğunu biliyordu. Zaman zaman insanı ağlatacak kadar trajik... Zaman zaman insanı kahkahalarla güldürecek kadar komik... Riyakarlık, kıskançlık... Gerçek, yapmacık sevgiler... Gerçek, yapmacık ıstıraplar... Aldatmalar, aldatılmalar..." (s.205)

Kısım V: Bu bölümde yaşanan olaylardan ilk iki çekirdek vaka etrafında ifadelendirdiklerimizin vaka zamanı, bir önceki kısımda yaşananların



vaka zamanından daha öncedir; geriye dönüş yoluyla anlatılmıştır. Bölümün çekirdek vakaları şunlardır:

1. Türk Dokuma Fabrikası'na işçi olarak giren Elif'i, fabrikanın öğretmeni Türkân'ın hizmetçi olarak yanına alması;
2. Elif'in, Türkân'la birlikte İstanbul'a gitmesi;
3. Şakir'e metreslik yapan Elif (Melek)'in, onun imkânlarını kullanarak fakirlere ve hastalara yardım etmesi.

Bölümün sonunda öğretici fonksiyonu olan şu metin parçasına yer verilir:

"Din, mahdut bir zümrenin en kuvvetli müttefikidir, diyenlerin hakkı var: Bu melun zümre, din safatasile; köylüye ve ameleğe; sabır, tevekkül, ezen sınıfa itaat aşısı zerkeder. Ezilen sınıfa, mevhum bir ahret vaâdolonmuş, dünya nimetleri ise tamamen hâkim zümreye bırakılmıştır." (s.248)

Kısım VI: Bu bölümde Elif, kahraman anlatıcı durumundadır ve olaylar onun bakış açısından anlatılır. Çekirdek vakalar şunlardır:

1. Elif (Melek)'le Şakir Ağa'nın Mercimekköy'e gitmeleri;
2. Elif (Melek)'in fakülteden arkadaşı Zeyyat Kayalı'yla karşılaşması.

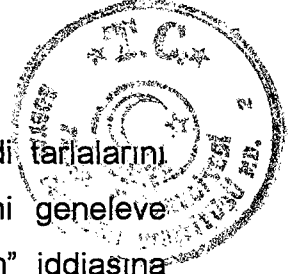
Birinci çekirdek vaka, köylünün içinde yaşadığı kötü şartlar ve sağlık problemleri anlatılmak için icat edilmiş; asıl vakaya bir şey katmayan bir vaka halkasıdır. İkincisi, Yalçın gibi, köye gelen idealist bir aydının davranışları ile geçmiş yaşantısı yoluyla, burjuvazinin temsilcilerinden biri olan fakülteden hocaları "profesör"ün hayata nasıl maddeci bir gözle bakıp, insanları istismar ettiğini anlatmak için icat edilmiştir.

Kısım VII: Bu bölümdeki çekirdek vakalar şunlardır:

1. Melek'in iflase sürüklediği Şakir Ağa'nın intihar etmesi;
2. Melek'in Taşçıkan'a düşmesi;
3. Elif'in, ihtilâl çıkarma isteğine katılan "sabık belediye reisi"nin çiftliğinde ihtilâl hazırlıklarına başlanması.

Bölümde, çelişkili olan şu durumların üzerinde durmamız gerekiyor:

Elif, Şakir Ağa'ya metreslik yaptığı süre içinde büyük imkânlara sahip olmuş, herkese yardım etmiştir. Hatta, Şakir'e sarhoşken imzalattığı senetlerle,



şoförünü “fabrikatör” yapmıştır. Buna rağmen, yıllar önce, kendi tarafını gaspeden Şakir’in imkânlarından, hakkı olduğu hâlde, kendisini geneleve düşmekten kurtaracak kadar dahi olsa faydalanmaması, “realizm” iddiasına oldukça ters düşmektedir.

Bize göre, bunun sebebi, Aygen’in Taşçıkan’da yaşayan kadınların problemlerini yansıtmaya isteğidir. Zirâ, Yurtçu ile yaptığı mülâkatta “Taşçıkan”ı *tedkik ettiği*’ni söyledikten sonra, VII.Kısım’ın başlarında Elif’in ağzından anlatılan öğretici fonksiyonundaki şu cümleleri ifade eder:

“Garblılar, bir evin medeniyet seviyesini aptesânelerinden ölçerler. Bir şehrin medeniyet seviyesine de kerhâne sokakları en şaşmaz miyardır.” (s.266)

Bu satırlardan sonra, dört sayfa süren Taşçıkan ve çevresinin tasvirine ayrılan mânâ birlikleri, ipucu fonksiyonundadır. Şihko efsânesinin anlatıldığı vaka halkası, aynı fonksiyonda olup, Elif’e yapacağı ihtilâlde ilham kaynağı olması açısından, vakanın geleceğini sezdirmeye yöneliktir. Yine, bu bölümde evlilikle alâkalı olarak ifade edilen şu mânâ birliği, öğretici fonksiyondadır:

“Çift arasında iktisadî ve içtimâî müsâvât bulunan, aşk üzerine kurulmuş bir izdivaç, bu aşk devam ettiği müddetçe ahlâkîdir. İnsan etten ve sinirden tereküp ettiği göre, yıllarca sürebilen uzun ömürlü bir aşk düşünebilir miyiz? Günün birinde yeni ve kuvvetli bir aşk, ya erkekte, ya kadında, evlenmelerini mucib olan muhabbeti söndürebilir. Yapılacak şey, hemen ayrılmaktır. Yoksa, ihânetler baş gösterebilir.” (s.286)

Kısım VIII: Yarım sayfa süren bu bölümün çekirdek vakası; Elif’in ihtilâl teşebbüsüdür. Bu bölüm, tekrar hâkim anlatıcı tarafından özetlenerek anlatılır.

Yukarıda vakasının anahatlarını verdiğimiz eserde, temel çatışmayı muhtelif insanların kişiliğinde müşahhaslaştırılmakla birlikte, zengin-fakir çatışması olarak ifadelendirmek mümkündür. Bu aynı zamanda iyi-kötü çatışması olarak da düşünülmüştür. Zirâ, bütün imkân sahibi/zenginlerin kötü;



bütün imkânsızlıklar içinde bulunan/fakirlerin iyi olmasını, başka türlü ifade etmek mümkün olmaz. Bu çatışma biçiminin yazarın diğer eserlerinde sürekli kullanıldığını biliyoruz.

Eserde olay örgüsüne dramatik hamleyi veren güç; Elif'in insanca yaşama isteğidir. Buna karşılık, zenginlerin sömürme isteği çatışmanın sebebi olur. Asıl vakada, zengin sınıfın temsilcisi olan Şakir ve Yarım Hacı, diğer şahısların hayatlarında oynadıkları rolle, aynı zamanda toplumsal bir çatışmanın doğmasının müsebbibi olurlar. Öte yandan, Elif, yukardaki isteğinde tek başına değil, muayyen bir sınıfın temsilcisi durumundadır. Şu hâlde, tam bir sınıf çatışmasından söz etmek mümkündür. Ayrıca, asıl vakanın dışında, pek çok çatışmaya yer verilmesi, bu toplumsal çatışmayı güçlendirici bir rol oynar.

Vakanın tertibinde rol oynayan zaman-mekân-insan münâsebetlerinin devrin şartlarına ve eserin kendi gerçeklerine uygun bir tarzda ele alındığı görülür. Osmanlının gerileme döneminden itibaren bozulan medrese eğitim sisteminin yetiştirdiği insanları temsil eden Yarım Hacı, geçmişin ehemmiyetli kültür merkezlerinden biri olan Harput'ta yetişmiş, toprak ağalığı yapabilmesi için de, Adana'ya getirilmiştir. Bu dönem Türkiye'sinin insanların büyük bir kısmının toprağa bağlı olması; topraklarını gerektiği şekilde işleme imkânlarından mahrum olan küçük çiftçinin ekonomik zorluklar sebebiyle topraklarını ellerinden çıkarmak mecburiyetinde kalması sonucu toprağın az sayıda nüfuzlu ve sermaye sahibi insanların elinde toplanması; köylülerin büyük toprak sahiplerinin tarlalarında ırgatlık yapmaları, Aygen'in düşlediği ihtilâl teşebbüsünü, sanayi işçisi yerine toprak işçisine gerçekleştirtmesini gerektirmiştir.

D- Şahıs Kadrosu:

1- Elif (Melek):

Romanda, **asıl kahraman/tematik güç** fonksiyonu Elif'e yüklenmiştir. Asıl vaka ile alâkalı bütün olaylar, onunla da alâkalıdır. Elif'in bu fonksiyonu yerine getirmesi iki farklı şekilde olur. Olay örgüsünün giriş bölümü ile gelişme



bölümünün başlarında pasif bir rol oynayan Elif, daha çok gelişmelerden etkilenen bir insan durumundadır. Dolayısıyla, Elif'in bu kısımlardaki münâsebetlerini iletişimde bulunmak ve iştirak etmek yüklemi etrafında toplamak daha doğru olur.

Olay örgüsünün bu kısımlarında, daha ziyâde, Boyalısakal ve Yalçın'ın, Şakir Ağa ve Yarım Hacı Hasan Ağa ile olan münâsebetlerinde Elif, babası ve nişanlısı ile iletişim içindedir ve onların bu münâsebetlerine iştirak etmekte ve bununla birlikte, belli ölçüde endişe duymaktadır.

Elif'in vakaya yönlendirici olarak ilk katkısı, Yalçın'ın hapisten kurtarılması olayıdır. Boyalısakal'ın iftirası ile Yalçın hapse düşünce, Elif, kendi durumunu da tehlikeye atarak, mahkemede şahitlik edip, Yalçın'ı hapisten kurtarır. Elif'in şahsiyetini ortaya koyduğu ikinci olay, Şakir Ağa'nın tecavüzüne uğradıktan sonraki intihar girişimidir. Ancak bu girişimden sonra, yeniden pasif duruma düşen Elif, olay örgüsünün sonuç bölümünde aktivite kazanır.

Ona bu aktiviteyi kazandıran itici güç "*topraklarının kokusu*"dur. İstanbul'da, Adana'ya gitmek üzere olan arkadaşı Ayfer'le karşılaşan Elif'in, topraklarını gaspedenlerden intikam alma hırsı, hâkim anlatıcı tarafından şu şekilde ifade edilir:

"Melek, gene, gaspedilmiş topraklarının kokusunu duydu. İde-fiks, çörelendiği yerden baş kaldırdı." (s.204)

Ancak, Elif'in bu aktivitesinin tesadüflere bırakılması gerçekçilikle bağdaşmaz. Zirâ, Elif (Melek)'in, sokakta, lise arkadaşı Ayfer'le karşılaşması ve Ayfer'in, bir fuhuş şebekesi ile Adana'ya gidecek olması, tamamen tesadüflere bağlı gelişmeler olarak Elif'in önüne konmuştur. Böylece, onun tematik güç fonksiyonunu yerine getirmesi, vakanın tabîi akışına değil, yazarın gerçekçilik iddiasının tersine, tesadüflere bırakılmıştır.

Elif, olay örgüsü boyunca farklı sosyal gruplarda yer almasına rağmen, asıl kişiliğini gerçekleştirdiği grup "*düşmüş kadınlar*"dır. Yazar, Elif'in karakterini kurarken, önceki eserlerinde sık sık karşımıza çıkan "*istemedenden kötü yola düşmüş kadınlar*" motifini kullanır. Bu düşünceyi vurgulamak için, onu



kötü yola iten şartları, sebepleri irdelene yoluna gitmiş; sonucu, onu haklı çıkaracak şekilde düzenlemiştir.

Elif, önce Yalçın'la nişanlanmış, onunla evlenip mutlu olma hayâli kurmuştur. Ardından İstanbul'da beraber oldukları Mustafa ile aynı düşüncelerle münâsebetlerini sürdürmüştür. Bu münâsebetlerin, Elif cephesinden görünüşü, şu şekilde anlatılır:

"Mustafa ile bu gayri meşrû münâsebetin Medenî Kanun'a göre bir evlenme memuru huzurunda tescilli, Melek için idealdi. Bütün bu eziyetlere katlanmanın tek tesellisi oydu." (s.199)

Ancak, diğer imkân sahipleri gibi Mustafa da Elif'i kullanmış, evliliği istememiştir. Profesör olduktan sonra, Elif'i ihmal etmiştir. Onurlu bir kadın olan Elif, bu durumu içine sindiremez ve onu terk ederek bar kadını hüviyetiyle, Adana'ya döner.

Elif, çok farklı sosyal gruplarda yer almasına rağmen karakter itibâriyle hiç değişmeyen müsbet bir karakterdir. O zâlim/zenginlerin düşmanı, mazlum/fakirlerin dostudur. Bu kişiliğini, kötü yola düştüğü için kendisini horlayan fakirlere rağmen muhafaza eder. Böylece, Elif, vaka boyunca değişmeyen, düz/yalınkat, romantik bir karakter olarak ortaya çıkar.

Olay örgüsünün başlarında, *"on üç on dört yaşlarında gelinlik bir kız"* (s.37) olan Elif, Kötüköy'de yaşıyor olmasına rağmen, ilkokulu İstanbul'da okumuş, *"çok güzel bir kızdır."* O, bu özellikleriyle, adı gibi, *"kötü"* olan "Kötüköy"ün insanlarından tamamen farklıdır. Bu bölümde, Yalçın'ın bakış açısından yansıtılan Elif, Yalçın için *"çölde rastlanmış akraba"* gibidir.

Elif, asıl vaka öncesi zamanda, annesini kaybetmiş, yazarın eserlerinde sık sık karşılaştığımız öksüz/yetim çocuklardan biridir. Elif'in annesi Hatice; Fransız işgâli karşısında kahramanca direnen tipik bir Türk kadınıdır. Elif'in *"ihtilâlcî"*, romantik kişiliğinde, annesinden kalıtım yoluyla kendisine geçen bu kahramanlığın rolü vardır. Bu durum, Elif tarafından şu şekilde ifade edilir:

"Onbinlerce köylü-ırgadı hürriyete, toprağına kavuşturmak için ihtilal çıkaracağım. Elinde mavzerile Antitoros'larda bir tabur istilacı Fransız askerine meydan okuyan Hatice'nin kızırım ben..." (s.290)



Bu düşüncelerle hareket eden Elif, Şihko efsânesinden ilham alarak ihtilâl teşebbüsünde bulunur. Yazar, böylece Elif'e idealist/romantik bir yarı-efsâne kahramanı hüviyeti kazandırır. Elif bu yönüyle "İnce Memed" in prototiplerinden biridir. Bu karakteri ön planda tutulan Elif, dış görünüşü itibâriyle de idealize edilmiştir:

"Gerçekten güzel, hem de çok güzel bir kızdı. İri gözleri kestane rengindeydi. Siyah parlak saçlarının örgüleri, başına örttüğü soluk örtünün altından beline kadar iniyordu.

Yalçın'ı görünce, yüzü tatlı bir kırmızılık bağladı, bir kat daha güzelleşti." (s.36)

2- Yalçın:

Kötüköy'ün genç muallimi Yalçın, olay örgüsünün giriş ve gelişme bölümünün bir kısmında **asıl kahraman/tematik güç** fonksiyonunu yerine getirirken, daha sonra, vakadan tamamen çıkarılmıştır. Yalçın, asıl kahraman fonksiyonunu yerine getirdiği bölümlerde, vakanın gelişmesinde aktif bir şekilde rol oynar. Onun bu bölümdeki münâsebetlerini "arzu etmek" yüklemi etrafında yoğunlaştırmak mümkündür.

Bir yıl önce geldiği Kötüköy'de, köylülerin yokluk, pislik ve hastalık içinde yüzdüğünü ve bunun sebebinin, halkı sömürerek onları sefâlete mahkûm eden toprak ağaları olduğunu görünce, onlarla mücâdele ederek halkı mutluluğa kavuşturmayı hayâl eder. Onun bu düşünceleri, hâkim anlatıcı tarafından şu şekilde anlatılır:

"Biraz sonra; Boyalısakal'la câmîe doğru yürürlerken; Yalçın, kafasını hanidir meşgul eden çok mühim tasavvurlarının esaslarını bir kere daha tedkikten geçiriyordu. Yarım Hacı Hasan Ağa'yı artık devirmek lazımdı. Günahı Kötüköy halkına..." (s.77)

"Yalçın (...) düşünüyordu: Memleketin en bereketli ovasını bu yimi, otuz mütegalibenin elinden kurtarmak lazımdı." (s.91)

Bu düşüncelerle harekete geçen Yalçın'ın, Yarım Hacı ile yaptığı mücâdele olay örgüsünün bu bölümlerinin en canlı kısımlarıdır. Ancak, Yalçın mücâdeleyi kaybetmiş ve vakanın dışına çıkarılmıştır.

Sosyal durumu itibâriyle aydın kesimin temsilcisi olan Yalçın, bir yönüyle, **Yaban**'ın Ahmet Celâl'ine benzer. Ancak, onun köylülerle münâsebetleri daha farklıdır. Ahmet Celâl, hiç bir zaman, köylülerle sağlıklı münâsebet kuramaz. Bütün köylüler ona "yaban" gözüyle bakar. Yalçın ise; başlangıçta, çocuklara "*İsveç usûlü jimnastik*" yaptırırsa da, kısa zamanda hatasını anlayarak, köylülerin anlayacağı dili konuşmaya başlar. Müezzinlik, imamlık yapar; cenaze yıklar; hutbe okur. Ancak bundan sonra köylülerle sağlıklı münâsebetler kurabilir.

Yazar, Yalçın'ın bu münâsebetlerinde, oldukça romantik bir tablo çizer. Yalçın'ın bu kadar bilgili olması; bahsedilen bu işleri hiç bir yabancılık çekmeden yapabilmesi realizm anlayışına ters düşer.

Yalçın'ın köydeki mücâdelesini, sonucu itibâriyle, Ahmet Celâl'in mücâdelesine benzer. Yarım Hacı'nın düzenbazlıkları sonucu mücâdeleyi kaybeder ve Niğde'nin bir köyüne tayin isteyerek olay örgüsünün dışına çıkar.

O, Aygen'in bir çok erkek kahramanı gibi "*babasız büyümüştür*". Annesi Sâmiye Hanım "*Onu okutabilmek uğruna, kendi yiyeceğinden kısar; kitap, kalem, defter alırdı.*" Sâmiye Hanım, "*lüzûmundan fazla bâtila inancı olan*" bir kadındır ve oğlunu da öyle yetiştirmek istemiştir. Ancak, Yalçın, "*Sâmiye Hanım'ın oğlu değildi sanki... Bunda, elbette, okumuşluğun tesiri vardı.*" (s.44)

Okumuş olmak, Yalçın'a bir başka husûsiyet daha kazandırmıştır. O, çevresinde "*Marksizme mütemâyil*" olarak tanınır. Bu durumu, Sefa, Yalçın'la yaptıkları bir sohbet esnasında şu şekilde dile getirir:

"Marksistlere göre -ki seni de bu mezhebe mütemâyil görüyorum -..." (s.33)

Yalçın, 1940'lı yılların tipik aydın davranışlarını gösteren bir kahranmandır. İyi niyetli ve idealisttir. Annesinden aldığı İslâmî kültür, daha ziyâde şekilci bir anlayıştır. Buna karşılık, okulda aldığı eğitim, insanımızı batı



kültürünün bir parçası yapma gayreti içindedir. Bu sistem, eski değerlerimizi topyekün reddederek yepyeni bir toplum meydana getirmek görevini aydınlara husûsiyetle öğretmenlere yüklemiştir. Yalçın, bu öğretmenlerden biridir. Bununla birlikte, Aygen'in, Yalçın'a mücâdeleyi kaybettirerek Elif'i ön plana çıkarması mânidârdır.

Türk köylüsünün problemlerini, o hayatı tesadüfen yaşayan Yalçın gibi aydınlara değil, bizzat halkın içinden çıkmış, onun kültürel kaynaklarından beslenen Elif'ler çözecektir.

Yalçın, yukarıda belirttiğimiz hareket tarzıyla, muayyen bir kesimi temsil eden; o kesimin tipik davranışlarını gösteren yalınkat/düz bir karakterdir.

3- Boyalısakal Mehmet:

Fonksiyon itibâriyle, olay örgüsünün giriş bölümünden ölümüne kadar asıl kahraman/tematik güçlerden biridir. Bu bölümlerdeki olayların merkezinde yer alır ve aktif bir rol oynar. Vakaya ilk dramatik hamleyi veren güç odur. Vakanın bütünü açısından ise, **yardımcı** fonksiyonu yüklenmiştir.

Boyalısakal Mehmet sosyal durumu itibâriyle, kendi toprağını işleyen, ekmeğine alınının terini katan, küçük çiftçi sınıfının bir temsilcisidir. Vakanın, toprak ağası-küçük çiftçi mücâdelesini boyutu onun yaşadıkları çerçevesinde vücut bulur.

Karakter bakımından, Mehmet, kendine has bir dünyası olan, "hurâfelere inanan, dini bütün bir adamdır." (s.3) Bütün Anadolu köylüleri gibi, tohumu toprağa attıktan sonra umudunu tamamen tabîi şartlara bağlamıştır. Bu bekleyiş ve tevekkül bir takım batıl inançlarla süslenmiştir. Olay örgüsünün başlarında, hâkim anlatıcı, onun bu kişiliğini şu davranışlarıyla ifade etme yoluna gider:

"O; çoğu; köylünün ve çiftçinin çatlamaş topraklar üzerinde yağmur duasına çıktığı kurak günlerde, kimseler görmeden camiden bir teneşir sırtlar, Kurbağasız derenin sularında ıslatırdı.



Ne hikmettir, çok geçmeden yağmur yağdı. Kâç kere denemişti bunu.” (s.8)

Boyalısakal, bütün Anadolu köylüleri gibi saftır. Yarım Hacı'nın faiz hesabına, bir türlü, akıl erdiremez. Toprak onun için her şeydir. Bu düşüncesi, onun bakış açısıyla, hâkim anlatıcı tarafından şu şekilde anlatılır:

“Toprak, onun velinimeti idi. Karnını bu baba yâdigârıyla doyuruyordu. Yarın, düşününde, kızına bu tarlalardan başka ne başışlıyacaktı? Hem, aylarca üzerinde didindiği yeri, ölmüş eşek aradığı muhakkak olan Paşazâde'ye niçin satsın?” (s.84-85)

Oysa, Boyalısakal'ın satmak istemediği toprağını, Şakir Ağa zorla gaspedecek, başvurduğu mahkemeden bir sonuç alamayacaktır. Her şeye rağmen olanları tevekkülle karşılayan ve toprak ırgadı olarak yeni bir hayata başlayan Mehmet, kızının Şakir Ağa tarafından kirletilmesine dayanamayarak ölür.

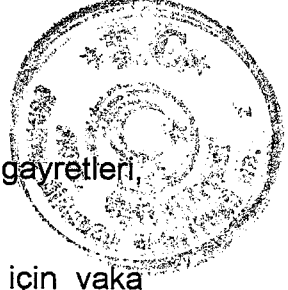
Vaka zamanında devletten ve devletin nimetlerini paylaşan insanlardan sürekli kötülük gören Boyalısakal, vaka öncesi zamanda, devleti uğruna işgâlcî Fransızlara ve Ermenilere karşı savaşmış, canını ortaya koymuş bir insandır.

Bütün bu husûsiyetleriyle Boyalısakal Mehmet, temsil ettiği sosyal sınıfın standart davranışlarını gösteren yalınkat/düz bir karakterdir.

4-Yarım Hacı Hasan Ağa:

Eserde **karşı güç** fonksiyonu yüklenmiş olan şahıslardan en önemlisi Hasan Ağa'dır. O, yazarın eserleri içinde, ilk olarak **“İlk Sükûtu Hayâl”** hikâyesinde karşılaştığımız, “bozulmuş hoca” tipinin daha geliştirilmiş örneğidir. Bu tipin benzeri, **A.B.B.Kadın**'da, Hâfız Murtazâ'nın şahsında tecessüm ettirilmiştir.

Yazar, Hasan Ağa'nın karşı güç fonksiyonunu yerine getirebilmesi için asıl kahramanların mutluluğunun önündeki en büyük engel olarak ortaya



çıkmasını sağlamıştır. Onların kendi hayatları içinde mutlu olma gayretleri, karşı gücün müdâheleleri sonucu, imkânsız hâle gelmiştir.

Hasan Ağa'nın karşı güç fonksiyonunu yerine getirebilmesi için vaka öncesi zamanda yaşadığı macerâsının şekillendirdiği kişiliği çıkış noktası olarak alınmıştır.

Yarım Hacı, aslen Harput'lu olup, medresede okumuş; câmî kayyumu olmuştur. "*Daha iki yıllık evli*" iken "*medreseden kalma bir alışkanlıkla*", Kur'an dersi almaya gelen bir erkek çocuğuna "*fiili livata*"ya yeltenirken yakalanmış; halkın elinden canını zor kurtararak Harput'tan kaçmıştır. "*Diyar diyar dolaştıktan*" sonra, Adana'ya gelen Hasan Ağa, yatmak için girdiği mescidden bir çömlek altınla çıkınca "*Hasan'a talih gülmüştür.*" (s.12) Evlenip, hacca gitmeye teşebbüs ederse de, yolda bir kaza geçirip geri dönmek zorunda kaldığı için "*yarım hacı*" ismiyle anılmaya başlamıştır. Geriye kalan altınlarıyla, bir kaç bin dönüm toprak satın alıp Kötüköy'e yerleşen Hasan Ağa, bir yandan faizcilik yapmakta, bir yandan muska yazıp dinî ayinler düzenleyerek halkın dinî hislerini istismar etmektedir. Vaka zamanına gelindiğinde Hasan Ağa, "*topla yıkılmayacak kadar zengin*" olmuştur.

Sosyal durumu itibâriyle, toprak ağları ile yozlaşmış hoca tiplerinin şahsında birleştirildiği Yarım Hacı'nın asıl vaka zamanındaki mâcerası, Boyalısakal'ın kendisinden faizle para almasıyla başlar. O, Boyalısakal'ın gözünde, herşeye rağmen halkın kurtarıcısıdır. Eğer onun paraları olmasa, hiç bir küçük çiftçi "*topraktan zırnık bile alamazlar.*" Yarım Hacı, Boyalısakal'a verdiği parayı faiziyle birlikte alamadığı için topraklarına el koymuş; öte yandan, kendisiyle mücâdele eden Yalçın'ı türlü kurnazlık ve iftiralarla köyden uzaklaştırmıştır. Gayesine ulaşmak için, ırza geçme ve cinayet dahil olmak üzere bir yığın kötülük yapmıştır.

Bu kötülüklerinin sonunda, bir yandan Boyalısakal'la Elif'in ırgat durumuna düşmesine, diğer yandan, Yalçın'la Elif'in evlenerek mutlu bir hayat kurmalarına engel olmuştur.

Yazar/anlatıcı, Hasan Ağa'ya karşı açık bir tavır alır. Bu tavrını roman kahramanlarından biriymiş gibi, tarafsızlığını yitirdiği, şu cümlelerle ifade eder:



"Aşar sırasında da Kötüköy'ün başına bu adam musallattı. köylünün sırtında; mandanın kanını emip iliğini kurutan kara bit gibiydi" (s.16)

"Hasan Ağa, mandanın kanını emip iliğini kurutan kara bit gibidir. Hasan Ağa, Kötüköy'ün başında bir belâdır." (s.19)

Yazarın, Yarım Hacı tipini kurarken önyargılı hareket ettiğini görüyoruz. Onun, dinî kimliği ön planda tutulan kahramanlarına karşı takındığı bu peşin hükümlü tavrı bir çok eserinde karşımıza çıkmaktadır. Hasan Ağa'nın "*fiili livâta*" alışkanlığının "*medreseden kalma bir alışkanlık*" olarak değerlendirilmesi; Cumhuriyet'ten sonra, yeni rejimi oturtma kaygısıyla eskiyi kötülemenin bütün kurumlara teşmil edilmesi; "*sûi misâli emsâl alarak*" aslını kötü gösterme gayretinin bir parçasıdır.

Bütün bu standart davranışlarıyla, Yarım Hacı Hasan Ağa, yalınkat/ düz bir karakterdir.

5- Türkân:

Olay örgüsünün muayyen bir bölümünde, asıl kahraman Elif'in fonksiyonunu yerine getirmesinde **yardımcı** fonksiyonu görür. Onun, bu rolünü yerine getirebilmesi için yazarın icat ettiği vaka, Türk Dokuma Fabrikası'na öğretmen olarak gelmesiyle başlayan olaylar zinciridir. Elif'i önce hizmetçi olarak yanına almış, daha sonra, İstanbul'a götürmüş; böylece Elif'in sonuç bölümündeki aktivitesini sağlayacak kişiliği geliştirmesine yardımcı olmuştur.

Sosyal statü itibâriyle aydın/genç kadınların temsilcisi olan Türkân, Aygen'in kahramanlarının bir çoğu gibi, öksüz-yetim olup amcasının evinde büyümüş; aynı zamanda gayrimeşrû bir ilişkinin mahsûlüdür. Babası bildiği amcası; "*emekli tabur imamı sinirli, hastalıklı, mızımız bir ihtiyar*"dır. Bu "*egoist adam karısını, kızını akla gelmez hırçınlıklarla üzer bitirirdi.*" (s.219) Böylesine



kötü şartlarda yetişmiş bir insan olan Türkân her şeye rağmen iyi kalmasını bilmiş; *"kendisini fedâ edecek kadar temiz duygulu ve yüksek kalbliydi."* (s.226)

Bu fedâkâr kadın, vaka zamanında, kendisini seven, fabrikatörün veremli oğlu Ahmet'le, öleceğini bile bile, sadece ona acıdığı için evlenmiş, bir anlamda kendini fedâ etmiştir. Ahmet'in ölümünden sonra, bütün miras hakkından vazgeçerek İstanbul'a dönmüştür.

Türkân bu husûsiyetleriyle, romantik bir bakış açısıyla şekillendirilmiş yalınkat/düz bir karakterdir.

6- Diğerleri:

Eserde geniş bir **dekoratif unsur durumundaki şahıslar** topluluğu vardır. Asıl vaka açısından hiç bir ehemmiyeti olmayan bu insanların macerâlarına uzun uzun yer verilmesi, yazarın önceki eserlerinde yaptığı gibi, mesajı güçlendirmek ve esere toplumsal muhtevâ kazandırmak gâyesini taşır.

Eserde, kahramanların portreleri çizilirken, yazar/anlatıcı tarafsızlığını tamamen kaybeder ve müsbet karakterlerin yanında yer alır. Şu ifadeler, onun bu tavrını açıkça ortaya koyar:

"Çirkin sesli imam" (s.30), *"insafsız Yarım Hacı"* (s.55), *"mel'un herif"* (s.78), *"lânet herif"* (s.137), *"zavallı çiftçi"* (s.17), *"zavallı Hanife Kadın"* (s.55), *"zavallı Ali"* (s.138), vd.

E- Zaman:

Toprak Kokusu'nda **vaka zamanı** on sekiz yılı aşkın bir süreçtir. Bunu tesbit edebilmek için şu ipuçlarını değerlendirmemiz gerekiyor. Vaka,



Boyalısakal'ın Yarım Hacı'dan faizle para aldığı gün başlar. O günün zaman olarak ifadesi şu cümlede verilir:

"Nihayet işte Haziran gelip çattı." (s.5)

"Kısım II"deki, Şakir Ağa'nın, Boyalısakal'ın tarlasını satın almak için adam gönderdiği zamana kadar, aradan bir yıl geçmiştir. Bunu, şu cümleden anlıyoruz:

"Bir yıl evvel kaptırdığı yakasını Hasan Ağa'nın elinden bir türlü kurtaramıyordu." (s.85)

Bu ifadeden yaklaşık altı ay sonra, *"Bir Şubat günü..."* (s.85), Şakir Ağa'nın adamları, Boyalısakal'ın tarlasını, ağanın tarlasına katarak sürerler. Yaklaşık üç ay sonra, *"25 Nisan Perşembe sabahı..."* mahkeme, tarlanın Şakir Ağa'ya ait olduğuna karar verir.

Bu olaylarla eş zamanlı olarak, Yalçın, Yarım Hacı'nın iftirası ile hapse düşmüştür. Elif'e yazdığı mektupta; *"Davam mayısın otuz birinde görülecek!"* (s.144) demektedir. Bu tarihte yapılan duruşmada Elif, Yalçın'ın suçsuzluğuna şahitlik eder ve hapisten çıkan Yalçın, tayinini isteyerek gider. Vakanın başladığı andan, bu olaylara kadar geçen toplam süre, iki yıldır. Elif'in Şakir Ağa tarafından kirletildiği zaman *"Serin bir Eylül gecesi..."* (s.198) dir.

Elif'in bar kadını hüviyetiyle yeniden Adana'ya geldiği zaman bu olayın üzerinden on beş yıl geçmiştir. Melek ismini kullanan Elif; *"...on beş sene evvelini düşünüyordu." (s.197)* cümlesi, buna işaret eder.

Elif'in son bölümdeki mücâdelesini, yaklaşık bir yıl sürmüştür. Zirâ, geldikleri gün, *"büyük bir dut ağacının gölgeğinde..."* dinlenirken, vakanın çözümü olan ihtilâl teşebbüsü, *"Binlerce dönüm ekin ateşe verilmişti." (s.294)* cümlesiyle ifade edildiği gibi, mayıs-haziran ayları olmalıdır.

Bu tesbitlerden sonra, vaka zamanının on sekiz yılı aşkın bir süreç olduğu anlaşılmaktadır. Vakanın bu kadar geniş bir zaman dilimine yayılmış olması, boyutlarıyla ve yazarın vermek istediği mesajla yakından alakalıdır. On üç, on dört yaşlarındaki bir köylü kızının, köylü-ırgatları, zâlim toprak ağalarının köleliğinden kurtaracak bir ihtilâl teşebbüsünde bulunabilmesi için, yaşaması gereken tecrübeler vardır. Bu tecrübeleri bizzat yaşamayan, dışardan gelmiş



herhangi bir insanın, ne kadar iyi düşünceli olursa olsun, halkı kurtarması imkânsızdır. Ancak, Şihko gibi, babasının acısını yüreğinde duyan, *“topraklarının kokusu burnundan hiç eksilmeyen”* Elif’ler, bu kurtuluşu sağlayabilir.

Olay örgüsünü meydana getiren hâdiseler zinciri, umûmiyetle art zamanlı metin halkalarından müteşekkil olmakla birlikte, Şakir Ağa’nın tarlalarında ırgatlık eden Elif’in yaşadıkları ile Yarım Hacı’nın iftirasına uğrayan Yalçın’ın yaşadıkları, eş zamanlı vaka halkalarıdır. Vakayı meydana getiren olaylar zinciri, kronolojik bir seyir takip etmekle birlikte, bunların sunulduğu tamamen kronolojik değildir. Vaka zamanı içinde, sık sık geriye dönüşler yapılarak, olayların bir kısmı bu şekilde anlatılır. Olay örgüsünün sonuç bölümünde anlatılan, Elif’in tecavüze uğradıktan sonra yaşadıkları, vaka zamanı içinde on beş yıllık bir geriye dönüşle anlatılır. Bu mâzi ile hâl arasındaki gidiş gelişler bir çok kez tekrar edilir.

Ayrıca, bu geriye dönüşlerle vaka öncesi zamana gidilir ve kahramanların geçmiş yaşantıları anlatılır.

Eserde, **anlatma zamanı**, vaka zamanından daha sonraki bir süreç olmakla birlikte, bu sürecin kullanılması ve niceliği konusunda fazla bir şey söylemek mümkün değildir. Olayların anlatılmasında kullanılan fiil kipleri, büyük ölçüde, geçmiş zamanın muhtelif formlarında olup, birleşik zamanlara ağırlık verilmektedir. Hâkim anlatıcı tarafından nakledilen olaylarda, zaman zaman anlatıcının, zaman zaman da kahramanların bakış açılarının esas alındığı görülür. Ancak, bunların hangi anlatma zamanı içinde bulunduğunu bilemeyiz.

Romanın son cümlesi, yazarın önceki eserlerinde de sık sık tekrar ettiği gibi hâl’i ifade eden, bir şimdiki zaman cümlesidir. Okuyucu üzerindeki etkiyi sürekli kılmak için, yazarın bu yola başvurduğunu yukarıda ifade etmiştik.

Eserin sonunda, yazma tarihi olarak *“12 Birincikanun 1943”* görülmektedir. Bu, yazarın Adana’dan ayrılmadan bir kaç ay önceki tarihe tekabül eder.

Toprak Kokusu’nda, **sosyal zaman** 1914-1942 yılları arasındaki tarihî süreçtir. Bilindiği gibi, bu dönem Türk toplumunun sosyo-ekonomik yapısında büyük sarsıntıların yaşandığı bir dönemdir. Sekiz yıllık fiilî savaş döneminin ardından ortaya çıkan yeni devletin sosyal ve ekonomik problemleri çözmeden bütün dünyayı saran 1930’lardaki İktisat Buhranı, bunun ardından, yeni bir



dünya savaşı eşiğinde uygulanan ekonomik tedbirler, bu dönemin en belirgin çizgileridir.

Bu sosyal zaman, esere muhtelif yönlerden yansır. Bunların içinde en önemlisi, halkın çok büyük bir kısmının sefâlet içinde yaşamasına karşılık, fırsat düşkünü küçük bir azınlığın lüks içinde yaşamalarıdır. Bu durumun panoraması, eserde şu şekilde yapılır:

"1914 harbinin vurguncu zengini jestiyle, üçüncü cıgarasını da tutuşturulmuş bir binlik banknottan yakan çiftçi Cabbar Ağa'nın oğlu; barı temellerinden sarsarcasına; çılginca bir alkış kopmasına sebep oluyor. Kıvrıla kıvrıla yanan, kararan binlik banknot, dört tarafı harb ateşile sarılı 1942 Türkiye'sinin karakterini çizmektedir. Yanlış bir buğday politikası, suyu bol verilmiş ve iştah tıkasın diye yirmi dört saat sonra kara bir kerpiç hâlinde piyasaya sürülmüş altı yüz gramlık ekmeği elli iki kuruşa yedirerek kalabalık işçi, yoksul bir aşağı tabakayı sefâlete mahkûm ederken, ötede azlık bir sınıfa barda şampanya patlattırıyor; binlik banknotla cıgara yaktırıyor.

Sarhoş kafalarda, bu delice hovardalığı yapamamaktan doğan bir öfke, haset; yorgunluğun ve içkinin pıhtı pıhtı kan oturttuğu uykusuz gözlerde imrenme var." (s.231-232)

Bu satırlarda görüldüğü gibi, eserde, sosyal zamanla ferdî zaman çakıştırılmıştır. Vaka, bir yandan fiktif zamanda gelişirken diğer yandan tarihi sürece bağlanmaktadır.

Eserde, sosyal zamanın bir diğer yansıması, Fransız işgâli ve Ermeni mezâlimi hâdiseleridir. Bu hâdiseler, eserdeki fiktif yapının bir parçası olarak işlenir. Boyalısakal Mehmet, Fransızların Çukurova'yı işgâl etmeleri üzerine, milislere katılarak mücâdele etmiştir. Hatice, aynı dönemde, hem Fransızlara, hem Ermenilere karşı savaşı.

Aygen, tarihî şartları değerlendirirken, bazen, eleştirel gerçekçi bir bakış açısıyla hareket eder. Yukarıdaki alıntılarda görüldüğü gibi, "tek parti dönemi" nin, İkinci Dünya Savaşı yıllarında, takip ettiği ekonomik politikayı, yanlış bulur ve açıkça tenkit eder. Bu politikanın geniş halk kesimlerini açlığa ve sefâlete mahkûm ettiğini, tarihî gerçeklerden hareket ederek ortaya koyar. Fransız ve Ermeni zulmüne karşı gösterilen direniş, romantik unsurlarla anlatılır. Millî



mücâdelenin isimsiz kahramanlarından biri olan Elif'in annesi Hatice'nin kurşuna dizilme sahnesi, tam bir romantizmle anlatılır:

"Hatice'yi bir manganın karşısına diktiler. O, gözlerini bağlamak üzere yanına yaklaşan tercümanı hakâretle kovdu. Korkmadan, titremeden, dimdik, başı yukarda olarak, Fransız manganının kurşunlarına göğsünü verdi." (s.42)

F- Mekân:

Eserde **geniş mekân** olarak İstanbul da kullanılmakla birlikte, asıl vakanın cereyan ettiği geniş mekân, büyük ölçüde Çukurova; Adana çevreleridir. Bu çevrelerden en belirgin olanı; Kötüköy'dür. Bu mekânın seçilmiş olması, vakaya uygun bir zemin olması dolayısıyladır. Gerek toprak meseleleri, gerekse Fransız işgâli ve Ermeni mezâlimi açısından tarihî gerçeklerle uyum göstermesi, Adana ve çevresinin geniş mekân olarak seçilmesini isabetli kılmıştır. Şu hâlde, geniş mekân açısından, mekânın zaman, insan ve vaka unsurlarıyla birlikte gerçekçi bir yapı oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Eserdeki geniş mekân tasvirleri, yazarın önceki eserleriyle mukayese edildiğinde, daha fazla yer tutmaktadır. Yapılan tasvirler nisbeten titiz ve ayrıntılı bir gözlem ürünü intibâi vermektedir. Tasvirlerde, panorama ağırlıkta olmakla birlikte, peyjaz ve dekor unsurlarından da faydalanıldığı görülmektedir.

Hâkim anlatıcının bakış açısıyla yapılan tasvirlerde, önceki eserlerde olduğu gibi, realis-natüralist unsurlar ağır basarken, kahramanların bakış açısıyla yapılan tasvirlerde, romantik öğelere daha çok yer verilmektedir. Aşağıya aldığımız, hâkim anlatıcının bakış açısıyla yapılan tasvirlerde, bu husûsiyetleri görmek mümkündür:

"Kötüköy... Gerçekten de kötüydü. Üç dört yüz insan; damları toprak, duvarları kerpiç, yalnız daracık kapılarından ışık ve hava alan tek gözlü basık evciklerde; camızlarla, öküzlerle, eşeklerle bir arada yaşıyordu. Rutûbetli kerpiçlerin kokusuna; ev kenarlarına



rastgele yığılmış gübrelerin ekşimiş kokusu, ocaklarda yakılan tezekerlerin geniz tıkayan dumanı karışıyordu.

Ev aralarına bırakılmış daracık boşluklar sözüm ona sokaktı. Bulaşık sularile vıcıklaşan, yakıcı yaz güneşlerinin bile kurutamadığı bu iğrenç sokakların bütün mikrobi ve pisliği; kırba karınlı çocukların çıplak ayakları, nalçalı postallar, altlarına sivri uçlu kösele dikilmiş sarı çizmeler, çarıklarla tek göz köstebek yuvası evlere taşıyordu. Ekin sapı yerleştirilmiş kara yüzlü döşeklerin altına yerleşiyor, gün görmemiş çamurlu toprağın üzerine rasgele döşenmiş taşların aralıklarına kadar sokuluyordu.

Binlerce karasineğin vızıldadığı tetanos kaynağı gübre yığınlarında; kirli entarilerinin çıplak topuklarına değen ucunu kaldıracak çükleriyle oynayan sümüklü, dolaklı, değnek bacaklı çocuklar yuvarlanıyordu.

Köy yollarındaki bulaşık suyu birikintilerinde onbinlerce sivrisinek kaynaşiyor; dam üstlerinde, kahve peykelerinde ölü benizli, değnek bacaklı sıtmalılar birer loğ taşı gibi uzanıyordu.” (s.28-29)

Görüldüğü gibi bu panoramik tasvir, tamamen realist-natüralist unsurlarla yapılmış, mekân; içinde yaşayan insanlar ile birlikte verilmiştir. Bu insanlarla yaşadıkları mekân arasındaki görünüş beraberliği, aynı zamanda, onların ruhî portreleriyle uyum gösterir. Yine, bu tasvirde, mekânla insanın birlikte verilmesi, statik değil, hareketli bir mekânın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bazı geniş mekân tasvirlerinde, intibâların ön plana çıktığı görülür. Mekân, sadece üzerinde yaşanan bir zemin değil, o mekânı gören insanda, mekânın bütününün veya parçalarının bıraktığı intibâlar, bu intibâların o andaki ruh hâliyle münâsebeti açısından da önem kazanmaktadır. Bu anlayışla yapılan “*Memleket Hastahânesi*” tasvirine bakalım:

“Ufak pencerelerde, yarısı, üçte biri kopmuş, parçalanmış; şosedan gelip geçen araba ve otomobillerin tozdan birer badana çektiği, ince teller vardır. Tek katlı küçük taş binaların sıvaları yarıya kadar döküktür: Büyük taşkında, kudurmuş Seyhan, az kalsın bu taş pavyonları içindeki bahtsızlarla birlikte silip götürecekmış. Ulu ırmak, buranın şehrin suratında kara bir leke gibi durduğunu Adana’lıdan önce idrâk etmiş olacak!



Bir demir kapı. Beton bir kapıcı kulübesi. Asık suratlı, beyaz uzun gömleğiyle ilk bakışta adamın ödünü patlatacak izbandut bir kapıcı... Oysa ki, sekiz on taş binanın etrafını hiçte yüksek olmıyan bir dikenli tel çevirmektedir. Köylü kadınların, karadonlu köylü erkeklerin; tel örgüyü aşmağa uğraşan bir asker ürkekliği ve telaşı içinde; dikenli engeli aştığı sık sık görülür: Ziyaret gün ve saatini tahdit, tayin eden talimâtnâmelerin tatbikine imkân olmayan tek hastane burasıdır.

Sürü sürü köpeğin, hastane bahçesinde bir boydan bir boya birbirlerini kovaladığı, ağaç altlarında çiftleştiği umûmiyetle vakîdir.” (s.62)

Oysa, yine hâkim anlatıcı tarafından anlatılmakla birlikte, Yalçın'ın bakış açısından, geçmişin hâtıraları arasından nakledilen mekân tasvirinde, genel bir romantizm havası sezilmektedir. Bu durumu Yalçın'ın karakteriyle açıklamak gerekir. Zirâ, o hâdiselere idealistçe yaklaşan bir kahramandır. Aşağıya aldığımız tasvirlerden biri, Yalçın'ın İstanbul'daki mahallelerinin anlatıldığı satırlardır:

“Evlerine “Çavuşzâde” çeşmesinden su taşıyan ihtiyar saka Mehmet Ağa... Mehmet Ağa'nın, evlerinin demir pencere parmaklığına yularından bağladığı uyuz eşeği... Mahalle çocuklarının sokak köşelerine gizlenerek, avuçlarını ağızlarına boru yapıp, “İkindi okundu mu, sana bir şey dokundu mu?” diye arkasından bağırdıkları ve çileden çıkardıkları Şaşı Fatma Hanım... Mahallenin meşhur penbe boyalı evi: Genç karısı gizlice alt kata aldığı delikanlılarla fındırdeşirken, pencere önünde, elinde Kur'an habire hatim indiren topsakallı, inmeli ihtiyar...

Küçük bahçelerinin çikırıklı kuyusu ve bu çikırığın bitip tükenmez âhengi... Anacığının çektiği buz gibi suyu yüzüne çarpışı... Üzerinde kuşlar cıvıldaşan erik ağacı... Yalçın'a bahçe duvarından kasten dekolte görünen komşu kızları; bu kızların şarkıları, türküleri...” (s.167)

Tamamen, romantik bir bakış açısını yansıtan bu tasvirler, Kötüköy'de ve hapis hânedede bunalan Yalçın için hâtıralarında yaşattığı bir sığınaktır. Şu hâlde, tasvirin bu şekilde yapılmasında, Yalçın'ın içinde bulunduğu ruh hâli müessir olmaktadır.



Elif'in, Melek ismiyle ve bir bar kadını hüviyetiyle, köylü-ırgatları hüriyetine kavuşturmak maksadıyla, Adana'ya döndüğü günün gecesinde algılandığı peyzaj, aynı romantik bakış açısını yansıtır:

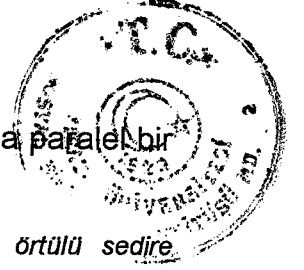
"Serin bir eylül gecesini... Antitorosların ardından yavaş yavaş yükselen yarım ay; kabuğuna kadar iştahla sıyrılarak, balları akan, misk kokulu bir dilim kavun gibiydi. Çiftliğin beyaz badanalı iki katlı köşkünü; pencerelerinden taşan bol ışıklar ile; fitili sonuna kadar pompalanmış kocaman bir havagazı lâmbası gibi parladı ve saatler geçtikçe yayvanlaşan gevrek kadın kahkahaları, uzak pamuk tarlalarındaki huğlarında uykuya dalmak isteyen ırgatların kulaklarında sivrisineklerle birlikte vızıldadı durdu." (s.197)

Mekân tasvirlerinde vakanın geleceğini sezdirmeye yönelik bir bakış açısının, diğer eserlerine benzer bir şekilde bu eserde de kullanıldığı görülür. Özellikle, "kar, yağmur, şimşek, gök gürültüsü, karanlık..." gibi unsurlarla çizilen peyzaj tasvirleri, mutlaka, asıl kahramanlar açısından kötü bir vakanın habercisidir. Elif'i akrep soktuğu gün de böyle bir peyzaj vardır:

"Sicim gibi yağmur yağıyor, uzaktan uzağa gök gürliyordu. Kapkara köy evleri, bir hizaya dizilmiş başak yığınları gibiydi. Ne bir ışık, ne bir ses..." (S.44)

Şakir Ağa'nın tarlasını gaspetmesi üzerine, onu mahkemeye vermek için şehre gittiği günkü peyzaj, Boyalısakal'a yaklaşan tehlikeyi sezdirir gibidir. "Torosların tepesinde kararan bulutlar..." Boyalısakal'ın mahkemeyi kaybedeceğine işarettir. Mahkeme dönüşü, sokaklarda rast geldiği yağmur duasına çıkan çocuklar, adetâ, Boyalısakal'a beddua etmektedirler. Ellerinde taşıdıkları ve üzerine kovalarla su boşalttıkları korkuluk da, sanki Boyalısakal'dır.

Eserdeki dış mekân tasvirlerinde gösterilen bu dikkat ve yüklenen fonksiyonelliğin aynı şekilde iç mekân tasvirlerine yansıtılmadığını görüyoruz. Bununla birlikte, yine, önceki eserlere göre, iç mekân tasvirlerinde, daha titiz davranıldığını söyleyebiliriz. Yarım Hacı'dan borç istemeye giden Boyalısakal'ın bakış açısıyla, hâkim anlatıcı tarafından yapılan şu iç mekân tasviri, Yarım



Hacı'nın, diğer köylülere tam bir tezat teşkil edecek rahat yaşayışına paralel bir dekor oluşturur.

"Boyalısakal, ot minderleri bembeyaz patiska örtülü sedire oturmağa cesaret edemedi. Kilimin üzerindeki şilteye şöylece ilişti. Gözleri; bir müddet; duvarları kaplıyan levhaların kimi yaldızlı, kimi kara yazılarında; Mekke, Medine resimlerinde gezindi; duvarda asılı büyük tahta saatin rakkasiyle bir oradan bir oraya gitti geldi; yığılı yatakların uçları görülen, beyaz bir örtüyle gizlenmiş yük yerine, içleri sap dolu yastıkların işlemelerine uzun uzun baktı." (s.17)

Eserdeki bir diğer iç mekân tasviri, Taşçıkan'a düşen Elif'in bakış açısıyla yapılan, kendi odasının tasviridir:

"Odamı anlatayım: Yüksek tavanda, damın ağır toprağını tutan, birbirine muvazî kalın kalaslar... Kırmızı bezi soluk bir paravan arkasında çinkoları yer yer dökülmüş bir liğen, bir ibrik... Kurt yenikleri yol yol uzamış bir konsol ve sırları dökülmüş bir ayna... Ne zamandan kaldığı, nereden ele geçirildiği belirsiz; muhteşem fakat eski, paslı bir karyola..."

Yarı loş odamın, nâmuslu insanların oturduğu sokağa bakan penceresi bir tahta perdeyle örtülmüştür. Bu tahta perdenin üzerindeki budak deliği, beni; çocukluğumda önüne oturduğum yeni dünyanın sihriyle; bir hayâl âlemine götürür." (s.268)

Bu iç mekân tasvirinde, anlatıcının benimsemediği fakat yaşamak mecbûriyetinde olduğu bir atmosfer yaratılmak istenmiştir. *"Tahta perdenin üzerindeki delik"* onu bu mecbûrî ikametgâhtan, çocukluğunun hâtıralarına sığdıran bir kurtuluş kapısıdır. Kahraman anlatıcı tarafından yapılan bu iç mekân tasviri, dekoratif unsurlardan kurulmuştur.

Her iki iç mekân tasvirinde de, eşyanın kahramanlarda uyandırdığı intibâlara, muayyen bir ölçüde yer verildiğini görüyoruz. Kahramanların romantik tavrını, kahraman anlatıcının kullanıldığı son tasvirde göremiyoruz. Bunun sebebi, yazarın realist bakış açısının kahraman anlatıcıyla özdeşleşmesidir. Bu durumu, alıntının devamındaki, kahraman anlatıcı Elif'in bakış açısıyla yapılan



realist-natüralist unsurların hâkim olduğu dış mekân tasvirinde daha iyi müşâhede edebiliyoruz.

VI-EKMEK KAVGAMIZ

A - Romanın Tanıtımı :

Aygen'in altıncı romanı olan **Ekmek Kavgamız**'ın ilk baskısı 1947 yılında yapılmıştır.⁽¹⁾ Eserin sonunda verilen yazma tarihi, 11 Mayıs 1947'dir. İkinci baskısı 1974 yılında yapılan⁽²⁾ eser hakkında, şimdiye kadar herhangi bir çalışma yapılmamıştır.

B - Romanın Muhtevâsı :

"*Anadoluyu yazma idfiksi*" ile Adana'ya giden Aygen, **Toprak Kokusu**'nda bu idealini gerçekleştirdiğini düşünmüş olmalı ki; **Ekmek Kavgamız**'da yeniden İstanbul'a döner. Bununla birlikte, her iki eserin asıl konusunun da kötü/zengin-iyi/yoksul çatışması etrafında gelişen olaylar üzerine kurulmuş olması itibâriyle aralarında büyük bir fark olduğunu söyleyemeyiz. **Toprak Kokusu**'ndaki köylü-ırgat'ın yerini **Ekmek Kavgamız**'da, şehirli "*deniz işçisi*"

(1) Reşat Enis, **Ekmek Kavgamız**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1947. (1. baskı, Millî Kütüphâne bilgisayarlarında Reşat Enis Regü ismine kaydedilmiştir ve baskı yılı olarak 1948 yazılmıştır. Alangu ve Bakırcıoğlu'nda ise 1947 tarihi verilmiştir ki; doğrusu da budur.)

(2) Reşat Enis, **Ekmek Kavgamız**, 2.Bsk., Cem Yayınları, Halk Matbaası, İstanbul 1974.
(Çalışmamızdaki sayfa numaraları bu baskıya göredir.)



(balıkçı); zâlim toprak ağalarının yerini de “zâlim reis” ler almıştır.

Ekmek Kavgamız, asıl konusunu, suçsuz olduğu bir kaza sonucu kap-
tanlık lisansı elinden alınan Kudret’in ferdî dramından alıyor olmakla birlikte, İstanbul çevrelerinde yaşayan balıkçılardan, kimsesiz çocukların dramına, kötü yola düşmüş kadınlardan, dinin istismar edilmesine kadar uzanan bir yığın toplumsal nitelikli konu, eserin muhtevâsı içinde yer alır. Yazarın “toplum romanı yazma” arzusu, diğer eserlerinde olduğu gibi, **Ekmek Kavgamız**’da da, zaman zaman, asıl konunun unutulmasına sebep olur.

Kudret’in ferdî dramı, talihsiz bir deniz kazası ile başlar. Başarılı bir kaptan olmasına rağmen, kaderi onu suçsuz yere mahkûm ettirmiştir. Arkasından, karısının ihânetine uğramış; terkedilmiştir. Buna rağmen, hayatla mücâdele etmeye devam eden Kudret, vakanın sonucu itibâriyle, mutlu bir hayata kavuşmuştur. Yazar, onun ferdî mücâdelesini etrafında, toplumsal meselelere parmak basmaya çalıştığı için, kahramanını çok farklı çevrelere göndermiş, bu vesileyle, o çevrelere mensup insanların problemlerini anlatmaya çalışmıştır.

Problemlerin başında yoksulluk gelmektedir. Yazar, yukarıda zikrettiğimiz farklı toplum kesimlerine mensup insanların günlük yaşantılarından kesitler sunarak, yoksulluğun insanların hayatları üzerindeki yıkıcı etkisini, toplumsal gerçekçi bir anlayışla dile getirmeye çalışır. Bu anlayış, onu, bu kesimlere mensup olan çok sayıda insanın hikâyesini anlatmaya sevkeder. Bu insanlarla, belirli bir sınıf oluşturma gayreti görülür. Ayrıca, onların yaşantılarından yola çıkılarak, yoksulluğun sebep ve sonuçları irdelenmeye çalışılır.

Yoksulluk, insanlar için, bir kader değil, bir sınıfın; imkânları elinde bulunduran insanların, imkânsızlık içinde bulunan sınıfı sömürme arzusundan doğan bir olgudur. Sömürgeci sınıf, çeşitli hilelerle elde ettikleri servetlerini sürekli büyütme arzusu içinde, yoksul kesimi her fırsatta istismar eder. İşyerlerinde çalıştırdıkları bu kesime mensup insanların emeklerinin karşılığını vermezler. Özellikle, reislerin yanlarında çalıştırdıkları balıkçıların emekleri devamlı sömürülür. Sömürgeci sınıfın sebep olduğu yoksulluk, toplumda büyük yaralar açmaktadır. Ailelerin yıkılması, çocukların öksüz-yetim kalmaları, kadınların kötü yola düşmesi bu yaralardan sadece bir kaçıdır.



Vakanın başlarında yazarın sözünü emanet ettiği şahıs fonksiyonunu yerine getiren *“Destancı Bahriyeli”* balıkçıların yoksulluğunu şöyle anlatır:

*“Sanırım, dilenciliği kaldırmak için icat etmişler balıkçılığı, diyor-
du; boğaz tokluğuna bir çalışma... Bu da yalan. Boğazımız doyuyor
mu? Dört tane zeytinle koca bir adam doyar mı, sorarım size? (...)
Mezarı bile belli değildir balıkçının...”* (s. 8)

Kudret'in *“Prangasız tutsak”* diye nitelendirdiği tayfanın yoksulluğunun başlıca sebebi, sosyal zamanla alâkalı olarak, ülkenin içinde bulunduğu genel ekonomik sıkıntıların yanında, tayfaları çalıştıran ve muayyen bir sınıfı temsil eden *“reiz”*lerin doymak bilmeyen para ihtiraslarıdır. Onlar bu ihtiraslarını tatmin ederken her türlü hileye ve haksızlığa baş vurmaktan çekinmezler. Başarısız bir avlanma girişiminden sonra, *“Yorgi reis”*in düşünceleri, hâkim anlatıcı tarafından şu cümlelerle anlatılır:

*“Bu volide en az bin lira kalmıştı. Yedi yüz lirası onun olacaktı.
Allah payı değil ya bu, kul payı... Elbet oyun edecek, tayfaya zoka-
yı yutturacaktı.”* (s. 14)

Yorgi Reis'in yeni aldığı bir tayfanın hakkını gaspedişiyle ilgili, hâkim anlatıcı tarafından şunlar söylenir:

*“Yunus, koynuna sakladığı kara kaplı defterdeki hokkabazlığın
sırrına eremeyecek kadar toydu. Yaşlı tayfalar bile bu usturuplu
hak yiyişe ses çıkaramazlardı, o da başka.”* (s. 65)

Reislerin ihtirasları, o kadar güçlüdür ki; saatlerce didinip çırpınmalar sonucu tutulan balık miktarı fazla olunca, fiyatların düşmemesi için, onları denize döktürürler. Böylece, tutulan balık miktarına göre para alacak olan tayfaların bütün emeklerini boşa çıkarırlar. Vakanın başlarında yaşanan, böyle bir olay, hâkim anlatıcının bakış açısından şu şekilde nakledilir:



"-Gübreye, gübreye diye bağırıyorlar. Binlerce torik oryaş, dökülürse fakir fukara belki et yüzü görürdü ama Yörgi Reis, Agop reis, bilmem kim kabzımal vurgunu vuramazdı. Balık fiyatı düşürülmemeliydi.

- Gübreye, gübreye.

Tüm gece yağmur altında didinmeyle avlanmış torikleri denize dökerken tayfaların içinden kan gidiyordu. Defterlerindeki borcu gene silememişlerdi." (s. 21).

Balıkçıların problemlerini çözmek için kurulmuş olan bir dernek vardır: Balıkçı derneği. Ancak, bu dernek de, **A.B.B.Kadın**'daki "Amele Birliği" ile **Toprak Kokusu**'ndaki "Çiftçi Birliği" gibi emekçilerin hakkını savunmaktan ziyâde, bir sürü bürokratik işlemlerle tayfaları usandıran, reislerin sözünün geçtiği bir kuruluştur. Dernek, şu cümlelerle tanıtılır:

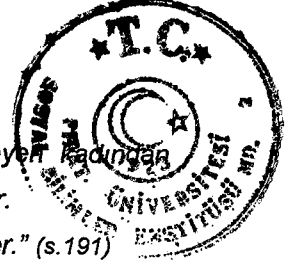
"Gerçi bir dernekleri vardı. Ama, oraya girmek için para vermek, cüzdan almak gerekti. Hem dernekten cüzdan alanlar da yanıp yakılacak, dert dinletecek adam bulabiliyor muydu? Reis, parası puluyla ağır basıyordu. Tayfa yerden göğe haklı da olsa, dernekten haksız, gönü çökmüş çıkıyordu. İşte, bu yüzden değil mi ki çoğu cüzdansızdı ve alinyazısını talihe bırakmıştı!" (s. 65-66)

Savaş yıllarının ortaya çıkardığı "vurguncu" sınıf, reislerin tayfalara yaptıklarını, hastalık ve sefâlet içindeki, dar gelirli geniş halk kesimlerine yaparlar. Bakkal, kasap, kömürcü gibi imkân sahibi insanlar, her fırsatta halkı istismar etmeleri, hâkim anlatıcı tarafından, şu şekilde dile getirilir:

"(Kırmızı meşin, paralar peşin) sözüne uymayı prensip yapan kasap Ali, parayı tıklar tıklar sayana kilosu iki liradan et satarken emekliye, yoksula ikiyüz elliden verirdi.(...)

Bakkal ve kömürcünün yaptığı da aynı şeydi. Kumaş, basma kuponları bu savaşta türeyen karaborsacı sınıfın aracılığı ile pek küçük kazanç karşılığı el değiştirdi. Dar gelirli kıcı delik pantolon, yırtık entarisile gezerken vurguncu sınıf kolaylıkla giyinir kuşanırdı." (s.23)

Fakir bir kadın olan Fatma, "hayırsız kocası" kendilerine bakmadığı için evinin geçimini temin etmek üzere "borç harç bir



inek aldı.” Ancak zenginler bu hesap kitap bilmeyen kadınları aldıkları sütün karşılığını bile doğru dürüst ödemezler.

“Varlıklı müşterileri ona kazık atmada gecikmediler.” (s.191)

Yoksulluğun tabîi bir sonucu olarak görülen verem, aile müessesesinin yıkılmasına sebep olduğu gibi, aile fertlerinden bir kısmını ölüme, bir kısmını da kötü yola sürükler. “Doğruluk müemesesi”nden yardım gören ve Sultan-selim medresesinde barınan “veremli Mustafa’nın ailesi, Mustafa’nın ölümü üzerine dağılmış; on sekiz yaşındaki güzel kızı Sıdika da Beyoğlu’nun abanoz sokağına düşmüştür.” Yoksulluğun kötü yola düşürdüğü kadınlardan biri Zehra’dır. Hâkim anlatıcı, onun bu düşmüşlüğü ve sebeplerini şöyle anlatır:

“Çıkmaz sokağın karaborsacı Hatice Hanımı, kocası ölüp de barakasında beş çocuğuyla kalınca ne yapacağını şaşırıldı. Yirmi yaşındaki büyük kızı kendini kurtarmıştı. Ekmeğini Beyoğlu kaldırımlarında, kerhane sokağının 27 numarasında kazanıyordu.

Zehra yoksulluğun kurbanıydı. Alabildiğine keyfine giden vurguncu bir sınıftı onu baştan çıkarırdı.” (s. 39)

Ölümün ve yoksulluğun kötü yola düşürdüğü kadınlara son bir örnek olarak Mehmet Reis’in ailesini verelim:

“Mehmet Reis ailesinin sonu da, her balıkçı ailesinin sonuna benzedi: Reis Mehmet mezara, malı mezada.

Laz Yakup, efendisinin güzel karısına bir gün Venedik sokağı kerhanelerinde rastlayınca şaşmadı.” (s. 62)

Halk yoksulluk içinde açlıktan verem ve tifüs salgınlarıyla kırılırken yöneticilerin ve bürokratların vurdumduymazlığı onların bu acılarını perçinlemektedir. İşçi temsilcisi olduğu için tek gözünü kaybettiği fabrikadan kovulan ve yoksulluk içinde kıvranan Aziz’in ilkokulda okuyan oğlundan, başöğretmen, elli kuruş getirmesini istemiştir. Sebebi; giden Millî Eğitim Müdürü’ne ziyafet çekmektir. Bir kaç gün sonra yine ellişer kuruş istenir; bu defaki ziyafet, gelen Millî Eğitim Müdürü’nedir. Aziz bu olay üzerine şöyle düşünür:



"Çocuklarımızı devletin okulunda bedava okutuyoruz sözüm ona! Şu Millî Eğitim Müdürü, gelip de parayı nasıl kazandığımızı görse ziyafet sofrasında yedikleri boğazında durur. Durur mu dersin? Poh." (s. 38)

Yoksullar gaz, tuz, ekmek kuyruklarında can verirken radyodan halka hitap eden *"önemli bir hükümet adamı"* şöyle konuşmaktadır :

"Vatandaşlarım; memlekette pahalılık diye bir şey yoktur. Yiyecek, giyecek maddelerinde yüzde beşyüz oranında yükseliş varsa, bu normaldir. 1939 fiyatlarını artık tatlı bir düş olarak hatırlamalıyız." (s. 157)

Ekmek Kavgamız'da bu temel konuların dışında çoğu motif seviyesinde olan bir çok konuya daha temas edilir. Bunlardan biri "verem" motifidir. Olay örgüsünde ancak dekoratif unsur durumunda bir rol oynayan çok sayıda insan verem illetine düşer olur. Meliha kaçtıktan sonra tek başına kalan Kudret, kendini zaman zaman tabiatın kucağına atar. Bir filozofun *"Doğa bir sanatoryumdur."* (s. 85) sözünün yaptığı çağrışımla veremli insanları düşünür. Hâkim anlatıcı onun bu düşüncelerini, şu cümlelerle anlatır:

"Veremli kız efsânesi, sosyal düzensizliği taşıyor. Mahalleden mahalleye, sokaktan sokağa dolaşan hayâlet, yoksulluğu doğuran beceriksizlerin, karaborsacının, vurguncunun düşüne girecek kadar, onların sinirlerini bozacak kadar korkunçtu. Hayatı ucuzlatacağına, yoksulluğu ortadan kaldıracak tedbirler alacağına, dispanser, sanatoryum açarak veremle savaş planları gerçekleştirmeye uğraşan düşünceye insan hem ağlamak hem gülmek istiyor." (s. 86)

Bu düşünceler Kudret'e mahallesindeki veremli kadını; Laz Yakub'un kendine gösterdiği veremli Nevin'i hatırlatır. Kocası tarafından terkedilen ve fahişelik yapan Nurhayat, sonradan Kudret'le evlenecek olan Nezahât, veremin sillesini yemiş kadınlardan bir kaçıdır. Bu verem motifi öylesine dikkat çekicidir



ki; eserde bir de inek, veremden nasibini alır. Sütçü Fatma'nın borç harç aldığı ineği veremden ölür.

Eserde zaman zaman inanç meseleleri de tartışılır. Vakanın başlarında bir tayfanın *"Allah'a hamdetmesi"* Kudret'i şu düşünceye sevkeder :

"Allah, deniz işçisi için tek sigorta. Hastalanırsa, döşeklere serilip kaldığı sürece evinin ekmeğini reis mi düşüncektir?" (s. 9)

Bu düşünceleri, Aygen'in önceki eserlerindeki fikirlerinin ışığı altında açtığımız zaman "Allah idrâki"nin zaruret içinde bulunan insanlar için gerekli olduğunu ya da insanların çaresizlikten Allah'a inandıklarını ifade ettiğini söyleyebiliriz. Çevrede *"Komünist"* olarak tanınan, Kudret'in bir komşusunun cenazesinde, arkadaşlarından birinin *"merhum"* hakkında söylediği şu sözler, daha ileri giden ateist fikirlerdir:

"Allah'ı tanımaz, Allah kendisi. Peygamber bilmez, peygamber kendisi, Kur'an'ı bilmez, Kur'an kendisi, diyordu." (s. 45)

Bu vaka ile ilgili dikkat çekici bir husus vardır. Kendisi böyle tavsif edilen *"merhum"* her ne hikmetse İslâmî usûllerle defnedilmiştir. Bir sohbette, Kudret'in kullandığı şu ifadeler, inançlıları yaralayıcı niteliklerdir :

"Tevrat, Peygamber Yakub'un, dayısı Laban'ın küçük kızını da alabilmek için onun yanında yedi yıl çobanlık ettiğini anlatır. Babasını aldatarak Peygamberlik hakkını İysa'dan alan düzenci Yakup..." (s. 52)

Bu konuyla ilgili sayılabilecek bir diğer husus, dindar görünen insanların, pek çok kötülüğü yapmaktan çekinmemeleridir. Bunlardan birisi; Kudret'in ağa-beyi Cevdet'tir. Daha çocukluğunda Kur'an'ı hıfzetmiş olan Cevdet, karabor-sacılık, vergi kaçacılığı gibi toplumsal kötülüklerinin yanında, kardeşinin hanımını elinden alan bir ahlâksızdır. Hacı Zeval; *"Yıllar önce Mekke'ye gidip*



Kâbe'yi dolanmış"(s. 61) olmasına rağmen, "hovarda, çapkın, rakıcı, d...
bir insandır.

Aygen'in bu peşin hükümlü tavrı üzerinde, **Toprak Kokusu**'nu incele-
ken durmuştuk. Ancak, bütün bunlara rağmen, **Ekmek Kavgamız**'da, İslâmî
motiflere yaklaşımın daha müsbet olduğunu söylemeliyiz. Veremden ölecek
olan Şefika'ya "*bodur minareden okunan ezan sesi, okulda geçen güzel
günlerini hatırlatır.*"(s. 200) Aynı Şefika, hastalık döneminde, yatacağı zaman şu
şekilde dua eder:

" - *Yattım Allah... Kaldır beni... Kalkamazsam... İmanımla
gönder beni.*" (s. 202).

Nezahât'in mevlid münâsebetiyle gittiği câmîin atmosferinin yansı-
tilmasında aynı müsbet yaklaşımı görüyoruz:

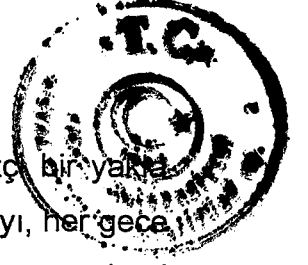
"*Mihraba yakın pencere içine yerleştirilen buhurdan biteviye
duman püskürüyor, ödağacı kokusu câmîi dolduruyordu.*

*Saçlarını örtüp çenesinden iğnelediği kara başörtüsü ile
Nezahât'i aralarında gören kadınlar, göz, el işaretleriyle hâl hatır
soruyordu.*" (s. 210).

Bu müsbet yaklaşımla ilgili son bir örnek, yıllarca "*fakülte kadavracılığı*"
yapmış olan İbrahim Ağa'nın, batı kültürü ile Türk-İslâm Kültürünü mukayese
eden cümleleridir. İbrahim Ağa, Ortaçağ Avrupasında delilere yapılan zulmü
anlattıktan sonra şunları söyler:

"*Biz Türkler böyle canavar değildik, oğul. Delilerimize acırdık.
Câmî yaptıran hayır sahipleri, bu camîin yanına imâret ve medre-
seyle birlikte bir de küçük tımarhâne yaptırmış.*" (s. 232)

Eserde ele alınan motif seviyesindeki konulardan birisi de ağa-köylü iliş-
kileridir. Kudret'in arkadaşı doktor İsfendiyyar'ın, hükümet doktoru olarak gittiği
"*Güneyin C... kasabası*" nı anlatması vesilesiyle gündeme gelen bu konunun
ele alınış tarzı, adetâ **Toprak Kokusu**'nda anlatılan ilişkilerin minyatürüdür.



Ekmek Kavgamız'da adâlet mekânizmasının işleyişi tenkitç bir yaklaşımla ele alınır. Dul bir kadın olan Saniye, geçim sıkıntısından dolayı, her gece evine erkek almaktadır. Bir gece, mahallelinin ihbarı ile baskın yapılarak mahkemeye sevk edilmiştir. Yargıç, onun vesika almasını istemektedir. Oysa, Saniye, çocuğunun alınma kara çalmamak için, bu isteği reddetmektedir. "Davayı izleyen bir muhabir, arkadaşının kulağına" şöyle fısıldamaktadır:

"Bir burjuva toplumunda kânunlar üstün sınıfın kânunlarıdır, sözü işte böyle hak kazanıyor, diyordu. Kânunlar bile bu çetrefilliğiyle varlıklı sınıfın yanını tutar: Bir dâva düşün ki, dâvalı haksız, ama varlıklı; davacı yerden göğe haklı, ama parasızdır. Yoksul davacı davayı yitirecektir, çıkar yolu yoktur bunun... O, akıl danışacağı bir hukuk adamı bile bulamazken, haksız davalısı bir kaç avukatı birden kullanır. Böylelerini çok gördüm ben.

Başını sallayarak sürdürüyordu konuşmasını:

Daha kötüsü : Kânun maddelerinin anlaşılmağı, çoğu zaman bir sürü yorumun eklenmesini gerektirir. (...) Kânunun çok olduğu yerde adâletin güçleştiği doğru bir görüştür." (s.207-208)

Devletin suçlulara olan tavrı, onları eğitecek nitelikte olmaktan ziyâde, suça teşvik etmektedir. "Azılı bir hırsız, bir sâbıkalı" olan Tilki Recep günün birinde "doğru yola döndü". Kudret, onu, Bakkal Mustafa'nın yanına yerleştirir. Ancak, günün birinde "sıkı yönetim" sabikalıları İstanbul'dan Anadolu'ya sürer. Tilki Receb'in payına, Adıyaman düşmüştür. Bir yıl sonra, tekrar İstanbul'a dönen Recep; "Topluma, insanlara öfke ile dış gıcırdatıyordu. Muharrem'in dükkanına uğramadı. Eski "sanatına" döndü. Bir gün, polisle yaptığı silahlı çarpışmada öldürüldü." (s.260)

Ekmek Kavgamız'da bunların dışında, bir çok daha konuya temas edilir. Ancak bu konuların hiçbirisi eserde derinlemesine irdelenmez. Ferdî ya da toplumsal boyutları, sebep-sonuç ilişkileri üzerinde gereği gibi durulmaz. Bu anlayış, eserin muhtevâsını oldukça dağınık bir hâle getirmiştir. Adetâ, konuşacağı çok şeyi olan insanların, bunların hepsini birden ifade etmesinin güçlüğüne çekmiştir, Aygen. Eser, asla zenginlik olarak nitelendirilemeyecek



karmaşık bir muhteviyât kazanmış, verilmek istenen asıl mesajın gücü azaldığı gibi, anlaşılması da bir hayli zorlaşmıştır.

C- Olay Örgüsü:

Romanın vakasının ana hatları şu şekilde özetlenebilir: Büyük bir gemide ikinci kaptanlık yapmakta olan Kudret, fırtınalı bir sefer esnasında kaza yapınca, suçlu bulunarak, kaptanlık lisansı, beş yıllık bir süre için iptal edilir. İçine düştükleri geçim sıkıntısı yüzünden, bir sefer esnasında tanışıp evlendikleri bar kadını Meliha, kocasını terkeder. Bu olaya üzülmekle birlikte, çok fazla etkilenmeyen Kudret, balıkçılık yaparak hayatını devam ettirmeye çalışırsa da, reislerin haksızlıklarına karşı çıktığı için, kimse onu çalıştırmak istemez. Başka işler denedikten sonra, zengin bir tüccar olan ağabeyinin yanında çalışmaya başlar.

Ağabeyinin imkânlarından faydalanarak, yoksullar ve hastalar için oluşturduğu fon sayesinde pek çok insanın hayatını kurtarır. Sonradan evleneceği Nezahât de, bunlardan biridir. Kudret, ağabeyinin vergi kaçırdığını öğrendikten sonra, eski karısı Meliha'nın, ona metreslik ettiğini de anlayınca, ağabeyini ihbar eder.

Bu olay üzerine müessesese batmış; Kudret, işsiz kalmıştır. Bir müddet sular idaresinde çalışırsa da, bir su çavuşunun kendisine emir vermesine katlanamamakta, sürekli kaptanlık günlerini arzulamaktadır. Onu, bu imkândan mahrum bırakan topluma, hınç duymaktadır.

Nezahât, iyileşip sanatoryumdan çıktıktan sonra evlenip Topkapı'da eski bir konağa yerleşirler. Geçim sıkıntısı çekmektedirler. Bu arada Doktor Nusret'le karşılaşır. İyi yürekli bir insan olan Doktor Nusret, fakirlere yardım etmektedir. Yanında çalışacak bir kadına ihtiyaç duyunca, Nezahât ile çalışmaya başlar. Doktor Nusret'in ölmesi üzerine, vasiyeti gereği, bıraktığı mirasla bir



sağlık kompleksi yapıp, idaresi Kudret'le Nezahât'e verilir. Eser, bu şekilde "mutlu son"la neticelenir.

Vakasının ana çizgilerini bu şekilde verdiğimiz eser, yazar tarafından XI bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlenmenin yapılmasında, çeşitli vaka halkaları kümelendirilmiş olmakla birlikte, bunlar herhangi bir sistem dahilinde bir araya getirilmiş değildir. Zaman, mekân veya insan unsurlarına göre herhangi bir şekillenme söz konusu değildir.

I. bölümde çekirdek vaka, Kudret'in "kış yoldaşlığı" yaptığı Yorgi reis'in gırgırıyla torik avına çıkmalarıdır. Yağmurlu bir akşam üzeri başlayıp gece boyunca süren çalışmaları sonucu büyük miktarda torik avlanır. Ancak, fiyatların düşmesini istemeyen reisler, balıkları tekrar denize döktürür. Böylece bir günlük emekleri boşa gider.

Bu bölümde, geri dönüşlerle sık sık vaka öncesi zamana gidilerek Kudret'in geçmiş yaşantısı ve çevresindeki insanlarla olan münâsebetleri ipucu fonksiyonundaki vaka halkaları ile anlatılır. Bu geri dönüşlerde Kudret'in, vaka öncesi zamanda büyük bir gemide ikinci kaptanlık yaptığını; bir Trabzon seferi esnasında tanıştığı bar kadını Meliha'yla, on yıl önce evlendiklerini, iki yıl önce geçirdiği bir kaza yüzünden beş yıl meslekten men cezasına çarptırıldığını öğreniriz.

Otuz sayfalık, bir anlamda vakaya hazırlık niteliğinde olan bu geniş bölümde dikkat çekici bir husus vardır. Kudret, bir sefer dönüşünde karısını dostuyla yakalayıp öldüren Balıkçı Zühtü'yü, düşünür. Meliha'yla karşılaşmadan önce, annesi kendisini evlendirmek istediğinde, bir denizcinin ömrünün büyük bir kısmının denizlerde geçtiğini, "Bir kadının en büyük düşmanının can sıkıntısı"(s.26) olduğunu söylediğini hatırlaması yukarıdaki düşünceyle birlikte vakanın gelişmesini sezdirecek niteliktedir. Aygen'in bu tarz bir düzenlemeye sık sık başvurduğunu önceki eserlerinden biliyoruz.

Bölümde yine ipucu fonksiyonundaki bir vaka halkası ile Meliha'nın geçmişi anlatılır.

II. bölüm, bir balıkçı meyhânesindeki sohbet esnasında yapılan konuşmalara tahsis edilmiştir. Bölümün çekirdek vakası, meyhânedeki geç vakitte evine dönen Kudret'in, sokaklarında lambaları söndürülmüş bir lüks taksi



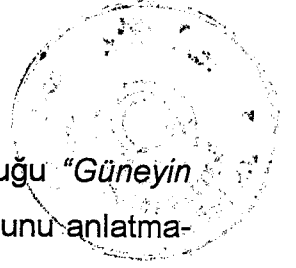
görmesi ve karısının, kendisini telaşlı ve saçları dağınık bir vaziyette karşılaşmasıdır. O anda, bir şey düşünemeyen Kudret, ertesi sabah karısına karşı bir şüphe duyarsa da, sonra *"Haksızlık ediyorum."* diye düşünerek, *"Melihâ'yı kırmaktan korktuğu için, çarçabuk giyinip sokağa fırladı."* (s.57)

Bu bölümde, çekirdek vakanın dışında, asıl vaka ile doğrudan ilişkisi olmayan vaka halkalarına da yer verilir. Kudret'in yakın çevresinde münâsebette bulunduğu insanların yaşantılarından hareket edilerek anlatılan bu olaylardan en ilgi çekici olanı, Kudret'in *"sosyalist komşusu"* ile ilgili anlatılanlardır. Doğruyu her yerde söylemekten çekinmeyen, halk arasında *"komünist"* olarak tanınan bu *"ateist"*in ölümü verilesiyle bu tür insanlara uygulanan polis baskısının *"iki sosyalistin mezarı arasına bir polis mezarı"* yapacak kadar ileri olduğu anlatılmak istenir.

III. bölümde çekirdek vaka, Kudret'in balıkçı kahvesine gitmesidir. Herhangi bir gayesi olmayan bu gidişin düzenlenmesinin sebebi *"Laz Yakub"* un hayatının anlatılmasıdır. Vakanın gelişmesinde önemli bir katkısı olmayan, ancak başlıbaşına bir roman mevzûu olan Laz Yakub'un hayat hikâyesi, fiktif anlatıcı tarafından çocukluğundan başlayarak anlatılır. Onun hayatı çerçevesinde anlatılanların en dikkat çekici olanları, çocukluğunda Hacı Zeval tarafından cinsî istismara uğraması ve tayfalık döneminde de haksızlıklara karşı mücâdele ettiği için akıl hastahanesine kapatılmasıdır.

IV. bölümde çekirdek vaka Melihâ'nın kaçmasıdır. Ancak bu kaçış hâl'de değil mâzide olmuştur. Zirâ, bölüm, akşam, Kudret'in Süleyman'ın kahvesine gidişi esnasında başlar. Melihâ'nın kaçması ise *"bu sabah evinin açılmayan kapısı ve komodine bırakılan mektup"*tan anlaşılmıştır. Eserde hâkim anlatıcı kullanılmış olmasına rağmen, kaçışın sadece Kudret cephesinden ele alınması dikkat çekicidir. Bize göre bunun sebebi fiktif anlatıcının müsbet kahramanlarıyla aynileşmesinden kaynaklanır. Eser boyunca, yazar/hâkim anlatıcı olaylara büyük ölçüde kahramanlarının bakış açısından yaklaşır. Konuşmalar; bazen, taşınmış nutuk şeklinde, hemen hiç müdâhele edilmeden, *"nakilci"* bir anlayışla, yansıtılır.

V. bölümde çekirdek vaka, Kudret'in, çocukluk ve okul arkadaşı Doktor İsfendiyar'la karşılaşmasıdır. Bu karşılaşma iki açıdan mühimdir: Kudret'in ceza



aldığı kazayı, İsfendiyar'ın da hükümet doktoru olarak bulunduğu "Güneyin C..." kazasında çalışırken gördüğü toprak ağalarının vurgunculuğunu anlatmasıdır. Her iki olayın anlatılmasında da fiktif anlatıcı tamamen nakilci bir anlayışla hareket etmektedir; söz tamamen kahramanlara devredilmiştir. Hâkim anlatıcı, bölümün sonunda, sözü devralır.

VI. bölüm, denizcilerin aile hayatının anlatıldığı, zaman zaman öğretici fonksiyonu kazanan bir mânâ birliği ile başlar. Daha sonra, Kudret'in vaka öncesi zamanda yaşadığı bir olay anlatılır. Bu olayın merkezinde, Kudret'in çocukluk arkadaşı Kaptan Nedim vardır. Bir deniz kazasında ölen Nedim'in karısı Huriye, elinde bir demet çiçekle sefere çıkmaya hazırlanan Kudret'e gelir ve çiçekleri Nedim'in boğulduğu bölgeye bırakmasını ister.

Bölümün çekirdek vakası; Kudret'in babasına sığınmasıdır. Kudret'in babasına gitmesinden sonra babasının aldığı tavır, yazarın eserleri içinde ilk defa sağlıklı bir baba-oğul ilişkisini anlatması açısından dikkat çekicidir. Eski bir denizci olan İsmail Kaptan; "*Kudret'in emekli kaptanlar gibi bir köşede çürüyüşüne seyirci kalamazdı. Oğluna acıyordu.*" (s. 112)

VII. bölümün çekirdek vakası; kaptanlıktan umudunu kesen Kudret'in "*Masalçı Hurşit Reis*"e kapılanmasıdır. Ancak, bir av esnasında mayın patlaması sonucu yararlanan Kudret, o işi de bırakmak zorunda kalır. Bölüm'de "*veremli orospu Nurhayat*" in hikâyesi de anlatılır. Yazar'ın vermek istediği mesajla olan ilişkisinin dışında bu olayın asıl vaka ile bir alâkâsı yoktur.

VIII. bölümde, Kudret'i, ağabeyinin yazihânesinde çalışırken buluruz. Adı "*Doğruluk ithalat ve ihracat evi*" olan bu kuruluşun sahibi olan ağabeyi Cevdet "*Vurgunculuk yoluyla toplumun kanını emen*" bir tiptir. Bununla birlikte Kudret ona "*yalvara yalvara yoksullara yardım örneği*" ayırttırmayı başarmıştır.

Bölümün çekirdek vakası, ağabeyinin evine giden Kudret'in burada Meliha ile karşılaşmasıdır. Ancak, bu karşılaşma geçici şaşkınlıktan başka bir tesir bırakmaz.

Bu bölümde Nezahât'in hikâyesi uzun uzun anlatılır. Veremli bir kız olan Nezahât, Kudret ve Doktor İsfendiyar'ın yardımıyla sanatoryuma yatırılmıştır. Nezahât'in hikâyesinin diğer veremlilerin hikâyelerinden bir farkı yoktur.



IX. bölümde Kudret'le Nezahât evlenmiş olarak karşımıza çıkar. Yazar çoğu zaman yaptığı gibi, evliliğe gelinceye kadar yaşananları atlamıştır; daha sonra, çeşitli vesilelerle bu boşluğu dolduracaktır. Cevdet de, Kudret'in ihbarıyla vergi kaçakçılığı suçundan cezaevindedir. Kudret'in ağabeyini ihbar etmesinin birinci sebebi toplumcu, ikinci sebebi Meliha'yla olan ilişkilerinden dolayı ferdî yönüyle ilgilidir.

. Bu bölümde, yine asıl vaka ile münâsebeti olmayan mesajı güçlendirici, her birisi başlı başına bir roman mevzûu olacak hikâyelere yer verilmiştir.

"X". Bölüm Şefika'nın hikâyesiyle başlar. Diğer veremli kızlar gibi, Şefika da, gelinlik çağında kefene sarılmıştır. Ardından "*fahişe Saniye*"nin hikâyesi anlatılır. Nezahât'in gittiği bir "mevlid" vesilesiyle İslâmî motiflere yer verilir.

Bu bölümün çekirdek vakası; Kudret'in üvey kızı Nâdide'yle karşılaşip onu ölümden kurtardıktan sonra yanlarına almasıdır. Bu durumu, Nezahât başlangıçta biraz yadırgadıysa da, zamanla, Nâdide'ye alışır. O, artık ev işlerini yürütmektedir.

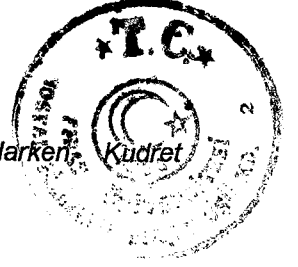
Nâdide, Meliha'nın öldürülmüş olduğunu, kendisinin de barlara düştüğünü anlatır.

XI. bölüm, Doktor Nusret'in ölümünden bir buçuk yıl sonra başlar. Doktor ölünce, vasiyetnâmesinden mal varlığını Ç.E.K.'a bağışladığı, geliriyle, Topkapı'da "*yoksul çocuklara bakım yuvası*"nı içeren bir dispanser kurulmasını, yönetiminin, Kudret ile Nezahât'e bırakılmasını istediği ortaya çıkmıştır. Vasiyetin gereği yapılmış; Nâdide de, öğretmen olarak alınmıştır.

Bu bölümde, uzun uzun, öksüz-yetim çocukların hikâyeleri anlatılır. Aslında, temel vaka bitmiş olmasına rağmen, gereksiz yere, roman uzatılır. Tıbbiye öğrencilerinin ve "*kadavracı İbrahim Ağa*"nın hâtıralarına yer verilir. Bu arada, Nâdide ile İsfendiyar evlenirler.

Romanın sonunda, Kudret bir iç çatışma yaşamaktadır. Yeniden denize mi dönmeli, yoksa "*Yoksul insanların taptığı Doktor Nusret Dispanseri'nin müdürü*" olarak mı kalmalıydı. Ancak, bu çatışma oldukça kısa sürer ve Kudret, kararını şu şekilde verir:

"Yok, hayır... Topkapı'yı, Topkapı'lıları bırakmayacaktı. Doktor İsfendiyar, Nezahât ve Nâdide, yağmurdan sırlıklam olmuş üç



çocuğun çevresinde sevgi ile pervane olurlarkeri,
gülümsüyordu." (s. 261)

Ekmek Kavgamız sonucu itibâriyle **Gece Konuştu**'ya benzeyen bir "mutlu son" la neticelenir. **Gece Konuştu**'nun kendini topluma adayan Doktor Hikmet'inin yerini, burada, Kudret alır. Gerçi, **Toprak Kokusu**'ndaki Elif kendini topluma adayan bir başka kahraman olarak, toplumu değiştirme yolunda adım atarsa da, onun kendisini fedâ etmesi gerekmiştir. Diğer iki eserde, kahramanlar çektikleri türlü sıkıntılara rağmen mutluluğu yakalamışlardır.

Aygen, **Ekmek Kavgamız**'da iki yönlü bir çatışma kurmaya çalışmıştır. Birincisi, baştan beri anlatmaya çalıştığımız Kudret'in diğer insanlarla olan münâsebetlerinden kaynaklanan dış çatışma; ikincisi ise, Kudret'in kendi içinde yaşattığı, zaman zaman dış çatışmayla da kesişen iç çatışmadır. Bu çatışmanın temelinde Kudret'in yeniden denizlere dönme arzusu vardır. Ancak, bu arzunun karşısındaki güç, vakanın sonlarına kadar, Kudret'in kendi iç dünyasından değil hâricî âlemden kaynaklanır. Bundan dolayı, buna, tam bir iç çatışma demek güçleşmektedir. Vakanın sonunda, böyle bir nitelik kazansa bile, yukarıda belirttiğimiz gibi, iç çatışma çabucak sona erer.

Eserdeki temel vakanın, sebep-sonuç ilişkileri açısından incelendiğinde, umûmiyetle gerçekçi bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte, temel vakayı doğrudan etkilemese dahi, karanlık bir gecede duyduğu iniltilerin bir mahzene sürüklediği Kudret'in, üvey kızı Nâdide'yi ölümden kurtarması; Trabzon seferi esnasında kendini öldürmek isteyen "bar kadını" Meliha'nın kimseye hiç bir şey söylememesine rağmen, Kudret'e bütün hayatını anlatması, sevişmeleri ve karaya çıkar çıkmaz da evlenmeleri, sebepleri gerçekçiliğe uzak düşen sonuçlar olarak dikkati çeker.



D- Şahıs Kadrosu :

1- Kudret :

Eserde, Kudret, **asıl kahraman/tematik güç** fonksiyonundadır. Kudret, bu fonksiyonu kazanmasını, asıl vakanın merkezinde bulunmasına borçludur. Temel vakayı meydana getiren olayların tamamı, Kudret'in münâsebetlerinden kaynaklanır. Onun bu münâsebetlerini arzu etmek, iştirak etmek ve iletişimde bulunmak yükümleri etrafında toplamak mümkündür.

Kudret'in vaka zamanında yaşadığı olayları iki çizgi halinde ele almalıyız. Birincisi, Kudret'in kendisiyle birlikte çevresinde yaşayan insanların mutlu bir hayat yaşamları yolunda yaptığı mücâdele; ikincisi ise, Kudret'in vaka öncesi zamanda olduğu gibi, gerçek mesleğine; kaptanlığa dönebilme mücâdelesini. Olay örgüsünün sonunda, bu isteklerini kısmen yerine getirir.

Kudret, temsil ettiği sosyal sınıf olan aydın/entellektüel kesimden beklenecek tarzda hareket eder. Olaylara bakış açısı ve insan ilişkilerinde de bu sınıfın genel davranışlarını gösterir. Deniz tutkusu ve içine düştüğü zor şartlar muayyen bir zaman, topluma karşı bir hınç duymasına sebep olursa da onun "toplumla barışık" kişiliğini değiştirmez. O, eser boyunca değişmeyen kişiliğiyle düz/yalıncat bir karakterdir.

Aygen, Kudret karakterini vakanın merkezine oturturken, onu, çevresinde cereyan eden olayları değerlendirebilecek bir kişilikle karşımıza çıkarır. O, liseden sonra, bir de, "sivil kaptanlık ve çarkçı okulu"nda okumuştur. Ayrıca, vaka zamanına gelinceye kadar, yıllarca, en büyük yolcu gemilerinde ikinci kaptanlık yapmış, geniş hayat tecrübeleri kazanmıştır. Aynı zamanda dünyadaki gelişmelerden haberdar olan bir gazete okuyucusudur. Yaşadığı dönemin şartlarıyla, Roma-Kartaca savaşlarını karşılaştıracak kadar da, tarih bilgisine vâkıftır. Karakter itibâriyle de, müsbet bir insan olan Kudret'i, hâkim anlatıcı şu şekilde tanıtır :

"Kardeşi Cevdet gibi aç gözlü değildi. Varlıklı olmayı düşünmemişti ama yoksul düşeceğini de hayâline getirmemişti. Konfüçyüs'ün torunu Tsesse'nin anlattığı gibi bir yaşantı düşünüyordu :



İdeal insan, ne ev kirasını ödeyemeyecek kadar yoksul, ne de çalışmayı gerekli görmeyecek kadar varlıklı olmalıdır.” (s. 89)

“Kudret, soğukkanlı bir adamdı. Ama uğradığı felaket, savaş yıllarının yoksulluğu, geçim zorluğu onu sinirli yapmıştı.” (s. 57).

Deniz, Kudret'in hayatındaki en büyük tutkudur. Onun bu tutkusunda babasının denizci olmasının tesiri olmalıdır. Annesinin kendisini evlendirmek istemesi üzerine, bu tutkuyu, şu şekilde dile getirir :

“ - Biz bekârlığa katlanmak zorunda olan insanlarız anne... Bizim karımız “deniz”dir. Ömrümüz ya kaptan köprüsünde, ya karamızın ranzasında geçecektir. Katran kokusunu, iyod kokusunu duymazsak hasta, dertli oluruz. Tuzlu su üzerinden alındık mı yaşayamayız.” (s. 26)

Kudret, yazarın idealize ettiği bir karakter olarak vakanın sonunda kendi ferdî tutkularını; denizi, bir yana bırakıp, kendisini topluma adamıştır. Zaten, olay örgüsünün hiç bir aşamasında bu ferdî durumu, onu toplumdan soyutlayıcı bir rol oynamamıştır. Kumkapı'da adının “ordu bozan” a çıkmasının sebebi de, bu toplumsal yönüyle ilgilidir. Yorgi Reis'i tayfalarının hakkını yediği için dövmesi üzerine, işinden atılmıştır. Daha sonra, ağabeyinin yanında çalışırken, durumu oldukça iyi olmasına rağmen, ağabeyinin halkı sömürmesine ve vergi kaçırmasına tahammül edemediği için onu şikâyet etmiş, kendi menfaâtlerinden de fedâkârlık yapmıştır.

Demokrasi, eşitlik ve halkçılık ilkelerini şiar edinen yönetimin uygulamada, bunlardan ne kadar uzak kaldığını düşünür. Kudret, bu ilkelerin gerçek mânâda hayata geçirilmesini ister. Komşusu “merhum Veli” toplum tarafından “komünist” damgası yemiştir. Halbuki, o Kudret'e göre komünist değildir. Onun istekleri de, Kudret'in idealleri doğrultusundadır. Bu idealler şöyle anlatılır:

“Oysa komünist değildi. Yaşadığı toplumda yeni bir düzen istiyordu. Sosyal eşitlik ilkesinin uygulanmasını istiyordu. Köylü geniş toprak sahibi ağanın, işçi büyük sermayenin elinde köle olmamalıydı.



Kudret böyle bir toplum görmek istiyordu. Onun da ülküsü buydu. Ülküsüz insan acınacak insandır, diyen filozofun hakkı vardı. (İnsanın yaşantısında tinsel bir zevk duyması için ulaşmaya çalışacağı bir ülküsü olmalıdır.)" (s. 195)

Eserde, Kudret'in fizikî potresiyle ilgili, ilk sayfadaki "Mavi gözleri bulutlandı." (s. 5) cümlesinin dışında hiç bir tasvir unsuruna rastlanmaması dikkati çeker.

2- Nezâhat :

Esere VIII. bölümde giren Nezahât, vakanın bundan sonraki kısmında **asıl kahraman**lardan biri fonksiyonundadır. Olay örgüsünün gelişmesinde ve sonuçlanmasında etken bir rol oynar. Yazar ona bu fonksiyonu kazandırabilmek için "verem" motofini kullanır. Bu vesileyle Unkapanı dispanserine giden Nezahât, burada yardım edilecek veremli hastaları seçmekte olan Kudret'le tanışarak rolünü oynamaya başlar.

Nezahât, sosyal durumu itibâriyle, genç kadınlar statüsünde değerlendirilmelidir. Aygen'in bundan önceki beş romanında kadın baş kahramanlarının mutlaka fahişelik tecrübesi yaşamış olması, Nezahât'i onlardan ayıran en mühim husûsiyettir. O da, diğer yoksul kadınlar gibi zaruret içindedir; verem olmuştur. Ama hiç kimseye karşı hınç duymaz; zorluklara katlanmasını bilir, hayatla ve kendisiyle barışık bir insandır. Şartların kötülüğü onu değiştirmez. O, bütün bu değişmeyen özellikleriyle yalınkat/düz bir karakter durumundadır.

Eserde, Nezahât'in kişiliği, önce, dispanserin doktoru tarafından Kudret'e, tanıtılır:

"Tütün işçisidir. İnmeli anasından başka kimsesi yok. (...) Veremlilerin bazıları gibi o da cana yakın, sessizdir. Yalnızlık ve sessizlik ister. Başkalarının rahatsız olmasından çekinir." (s. 138).

Daha sonra, hâkim anlatıcı, Nezahât hakkında şu bilgileri verir :



"Nezahât, liseyi son sınıfa kadar okumuştur. Zekî, konuşmasını bilir bir kızdı." (s. 139)

Yine hâkim anlatıcı tarafından, Nezahât'in dört yıl önce, lisede okurken "sulu zatülcenp" geçirdiğini, daha sonra verem olduğunu; annesine "selâmün-kavlen" geldiği için tütün fabrikasına girdiği anlatılır.

Kudret, Doğruluk müessesesinin yardım fonundan aylık elli lira ayırarak Nezahât'i tütün fabrikasından ayırır; Doktor İsfendiyar'ın yardımıyla, Erenköy sanatoryumuna yatırır. Bu arada, Nezahât'le Kudret arasında bir aşk başlamıştır. Nezahât, sanatoryumda gördüğü tedavi sonucu iyileşir ve Kudret'le evlenirler. Zor şartlarda yaşamaktadırlar, ancak, o, mutluluk oyununu bilen bir kadın olduğu için, sıkıntılara göğüs gerer. Bu özelliği, hâkim anlatıcı tarafından şu şekilde dile getirilir:

"Nezahât her sıkıntıya güleryüzle katlanmayı bilen kızdı. Bir gün bolluğa, rahata kavuşacaklarına, kaptan kocasının mesleğine döneceğine yürekten inanıyordu." (s. 178).

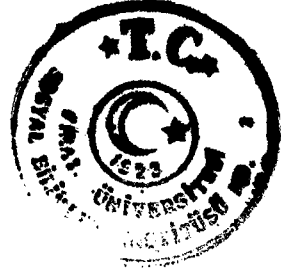
Nezahât, imkânlar ölçüsünde, kocasına mutlu bir hayat yaşatmaktadır. Doktor Nusret'in yanında çalışmaya başladıktan sonra, kendini topluma adamıştır. Doktorun ölümünden sonra, vasiyet ettiği dispanserin yönetimini, onlara bırakması; Kudret'in denizlere dönmekten vazgeçip insanlara, bulunduğu ortamda hizmet etmeye karar vermesi; Nâdide'nin kötü yoldan kurtulup topluma kazandırılması; Nezahât'in müsbet kişiliğiyle oynadığı aktif rol sayesinde gerçekleşmiştir.

Nezâhat'in fizikî portresi, yazarın önceki eserlerinde idealize edilen kadın kahramanlarından muhtelif yönlerden ayrılır. "Sarı/kumral saç; mavi/yeşil göz; penbe/beyaz yüz" genel hatlarının ancak bir kısmı, Nezahât'in husûsiyetlerindedir. Hâkim anlatıcı tarafından, onun tasvirî özellikleri, şu şekilde ifade edilir:

"Yeşil zeytin rengi iri gözleri sevgi ile ışıldadı." (s. 178).

"Veremin içliliğiyle bebekleri parlayan yeşil zeytin rengi iri gözler... Dalgalı saçlar..." (s. 143).

"Kara saçları omuzlarına dökülen genç bir kız..." (s. 138).



3- Meliha :

Eserde **yardımcı** fonksiyonundaki kadın karakterdir. Yazar ona bu fonksiyonu yükleyebilmek için, evlenmeyi düşünmeyen Kudret'in kaşısına çıkarmış, onun düşüncesinin değişmesine vesile etmiştir. Olay örgüsünün sınırlı bir kısmındaki bu rolünün dışında, Kudret'in ağabeyi Cevdet'i şikayet etmesinde de, fonksiyonu olmuştur.

Meliha, sosyal durumu itibâriyle, **Gonk Vurdu**'nun Naciye'sine benzer. İstemediği kötü yola düşmüş olmasına rağmen kendisini kurtaran erkeğe sâdık kalamamış, onu en yakını ile aldatmıştır. Kendisini seven, fedâkâr kocasını değil, kötü yoldan kazanılsa da, lüksü ve sefahâti tercih etmiştir. Aygen'in kadın karakterlerinin bir çoğu gibi, çok kolay kötü yola düşen Meliha, her şeye rağmen yazar/anlatıcı tarafından suçlanmayan, anlayışla karşılanan, "köy yolunda rastladığı yoksullara para dağıtan" (s. 31), iyi yürekli bir kadındır.

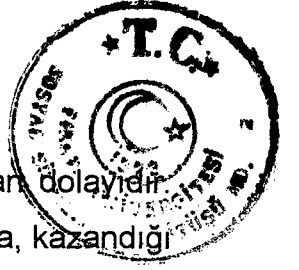
Yazarın realist bir bakış açısıyla şekillendirmeye çalıştığı Meliha karakterinin hayatında tesadüflerin oynadığı roller göz önüne alındığında, pek de gerçekçi olmayan bir yapıya büründüğünü söyleyebiliriz. İntihar teşebbüsünün başarılı olmaması; Kudret'le karşılaşmaları; ilk kocası ile oğlunun eş zamanlı olarak ölmeleri; Kudret'i bırakıp ağabeyi Cevdet'i tercih etmesi, sebepleri tam olarak ortaya konmayan sonuçlar olması itibâriyle, vaka içindeki fonksiyonunu yerine getirmesinde gerçekçiliği zedeleyen hususlardır.

Bütün bu yönlerden, yazarın benzer kadın karakterlerinin genel husûsiyetlerini taşıyan Meliha, düz/yalınkat bir karakterdir. Fizik portresi itibâriyle de aynı müştereklik söz konusudur. Hâkim anlatıcı, Meliha'yı şöyle tasvir eder :

"Değir mi güzel yüzü sarıydı. Açık kumral saçları yastığa dökülmüştü. Kaptanın yaklaştığını anlayınca uzun kiprikleri aralandı. Delikanlı, parıldayan iri yeşil gözlerle karşılaştı." (s. 27)

4- Cevdet :

Karşı güç fonksiyonunu temsil eden şahıslardan ön plana çıkarılan tek



insan Cevdet'tir. Vakaya olan katkısı Kudret ile olan yakınlığından dolayıdır. Kudret'in işsiz kalmasından sonra onu yanına almış onun ısrarlarıyla, kazandığı paralardan bir kısmını "*yoksullara yardım fonu*" olarak kullanmaya razı olmuştur. Kudret-Nezahât münâsebeti bu fonun kullanılması esnasında ortaya çıkmıştır.

Cevdet ile Kudret'in ferdî ilişkisi Meliha dolayısıyladır. O vurgunculuktan kazandığı paralarla bilmeden, Meliha'nın lüks yaşama arzusunu kamçılayarak kocasını terk edip kendisine kaçmasına zemin hazırlamıştır. Böylece, Cevdet, hem toplumsal yönden, hem de ferdî yönden, tematik gücün karşısında yer alan şahıslardan biri olmuştur.

Aygen, Cevdet karakterini kurarken hep aşinâ olduğumuz motiflerden hareket eder. **Toprak Kokusu**'nun Zühtü Paşaoğlu Şâkir'i gibi, o da, Berlin'de okumuştur. Şimdi "*varlıklı bir tacirdi.*" (s. 114). Babasının gözünde "*hayırsız oğul*" (s. 119) olan Cevdet'i, hâkim anlatıcı, İsmail Kaptan'ın bakış açısıyla, şu şekilde anlatır :

"Cevdet'e gelince... "Davulu görür oynar, mihrabı görür ağlar" sözü onun üstüne söylenmişti sanki. Vurgunculuk, karaborsacılık, ahlâksızlık ondaydı. Ama, ramazanlarda lüks otomobiliyle câmî câmî dolaşan da oydu. Türk rasputin'i zülüflü hocanın vaazlarını kaçırmıyordu. Saçlarına, boynuna, giyisilerine hacı yağı sürdü-rürdü. Elinden tesbihi eksik etmezdi.

Hafızlığı bile vardı Cevdet'in!" (s. 114).

Bu dinî motifleriyle, Cevdet, Yarım Hacı Hasan Ağa'ya benzer. Ancak, onun gibi, dinî hisleri istismar etmesi söz konusu değildir.

Cevdet, kardeşi Kudret'in gözünde "*vurguncu*" dur. Hâkim anlatıcı tarafından ifade edilen, şu cümleler Kudret'in, Cevdet'e bakış açısını anlatır:

"Ağabeyinin vurgunculuk yolu ile, toplumun kanını emerek kazandığı paradan bir kısmını hayır işlerine ayırtabilmeyi başarı sayıyor, seviniyordu." (s. 135)



5- Diğerleri:

Eserde karşı gücü temsil eden sadece Cevdet değildir. Yorgi Reis başta olmak üzere, diğer reisler, fabrika sahipleri, toprak ağaları, bürokratlar, üst düzey yöneticiler; velhâsıl, her türlü gücü elinde tutan, imkân sahibi/zengin sınıftır. Bu sınıf, paranın gücüne vurduğunu duymaz yöneticilerin gücünü katıp bütün bir toplumu açlığa, sefâlete, salgın hastalıklar ve ölüme mahkûm etmişlerdir. Doymak bilmez ihtirasları her türlü kötülüğün kaynağıdır.

E - Zaman :

Ekmek Kavgamız'da, vaka zamanı üç yıla yakın bir süreçtir. Bunu en doğru şekilde şu ipuçlarını değerlendirerek tesbit edebiliyoruz: Vakanın başlarında bir deniz işçisi olarak karşımıza çıkan Kudret, asıl vaka öncesi zamanda yapmış olduğu bir kazadan dolayı *"5 yıl meslekten men cezasına"* çarptırılmış, vaka zamanında, kazanın üzerinden iki yıl geçmiştir. Bunu, hâkim anlatıcı tarafından söylenen şu cümlelerden alıyoruz:

"İki yıl geçmişti kaza olalı. Demek daha üç yıl çile dolduracaklardı." (s.56)

Vakanın sonunda ise Kudret'in cezası dolmak üzeredir. Kudret, dispanser müdürü olarak kalmakla, kaptanlığa dönmek arasında bir tercih yapmak durumundadır. Tercihini müdürlükten yana kullanmıştır.

Eserde vaka zamanının kullanılışı şu şekildedir: Vaka, bir sonbahar akşamı başlar. *"Kasım'da gündüzcülük olmazdı." (s.4)* cümlesi, bu durumu ifade eder. I. bölümde cereyan eden olaylar, ertesi gün sabaha kadarki süreci içerir. Seçilen mevsim ve vakit, olayların muhtevâsına uygundur. Bu bölümde, vaka öncesi zamana gidilerek, Kudret'in on yıl önce yaşadığı olaylar ve evlenmeleri, atlama ve özetleme ile anlatılır. II. ve III. bölümlerde vaka



zamanındaki yaşananlar seçilmiş vaka halkaları ile anlatılır. Bununla birlikte, bu bölümlerde zaman unsuruna dikkat edilmez. IV.bölüm, “*ılık bir kış günü*” başlar. Meliha'nın Kudret'i bir ay önce bırakıp kaçtığı, vaka zamanı içinde geriye dönüşle anlatılır. V. bölümde, “*Güneşli, ılık bir Şubat günü*”, VI. bölümde, “*ılık, kapanık bir Mart günü*” cereyan eden olaylar anlatılır. Aradaki boşluklar, atlanmıştır. VIII.bölümde, “*batmak üzere olan güneş*”e karşı, Kudret, hâtıralarıyla başbaşadır. Bu bölümde anlatılanlar vaka zamanı itibâriyle, bir kaç saatlik bir süreci kapsamaktadır. Bu bölümde, vaka zamanı içinde geriye dönüş yapılır. IX. bölümde vaka zamanı “*bir akşam*”dır. Hâldeki durum, kısaca tasvir edildikten sonra, yeniden vaka zamanı içinde mâziye dönülür ve seçme vakalar özetlenerek anlatılır. X. bölümde, vaka zamanı içinde, seçilmiş vakalar anlatılır. XI. bölüm, vaka zamanı itibâriyle, bir önceki bölümden bir buçuk yıl sonraki olaylara ayrılmıştır. Bölüm içinde geriye dönüşlerle, bu bir buçuk yıl içinde yaşananlar atlama ve özetleme ile anlatılır. Yeniden vaka zamanına dönülür ve olay örgüsü hâlde sona erer.

Eserde **anlatma zamanı**, vaka zamanından sonraki bir süreç olmakla birlikte, bu zamanın kullanılmasıyla alâkalı husûsî bir durum yoktur. Vakanın dışında olan fiktif anlatıcı, olayları hâkim bakış açısıyla anlatmıştır. Kullanılan fiil kipleri, umûmiyetle hikâye ve rivâyet birleşik zaman formundadır. Hâkim anlatıcının, kahramanların bakış açısıyla naklettiği bir kısım olaylarda, kahramanların anlatma zamanındaki bakış açıları esas alınmıştır. Kudret, “*eve geç geldiği bir akşam*” evlerinin önünden hareket eden taksiye bir anlam verememiş, ancak, Meliha'nın kaçmasından sonra, onun bu otomobille bir alâkasının olduğunu anlayabilmiştir.

Eserde **sosyal zaman** 1930'lu yılların ikinci yarısı ile 1940'lı yılların ikinci yarısı arasındaki tarihî süreçtir. Bu durum, eserde zaman zaman gerçek tarihlerle ifade edilir: “*1939 Dünya savaşının sonunda Türkiye'nin görünüşü buydu.*” (s. 47) cümlesi bunlardan biridir.

Bilindiği gibi bu tarihî sürecin en belirgin husûsiyeti bütün dünyayı saran II. Dünya Savaşı'dır. Türkiye bu savaşa girmemiş, ancak, ülkede uygulanan savaş ekonomisi, zaman zaman, yanlış politikalarla birleştiği için, halk büyük bir sıkıntı içine düşmüştür. Ekmeğin, gazın, şekerin, karne ile satıldığı



bu dönemde, ortaya çıkan fırsat düşkünü bir çok insan, vurgunculuk ve kara borsacılıkla halkın sıkıntılarını daha da arttırmıştır.

Sosyal zamanın husûsiyetleri, esere yansiyarak fiktif yapıyla birleşir. Hâkim anlatıcı tarafından, bu genel görünüş, şu şekilde ifade edilir :

"Gördüğü ve duyduğu yolsuzluklar onu kötü kötü düşündürüyordu. Karaborsacılık, zinâ, hırsızlık, cinayet, eğlence düşkünlüğü... 1939 Dünya Savaşının sonunda Türkiye'nin görünüşü buydu. Buna bir de salgınlar ekleniyordu. Kudret :

- Lâle devrini bir daha yaşıyoruz, diye mırıldandı." (s. 47).

Yine hâkim anlatıcı, yoksul birinin vurguncular tarafından nasıl soyulduğunu şöyle anlatır :

"Altı savaş yılında memur, emekli, yoksul için şeker lükstü. kendisine yüzelliye verilen şekeri ya mahallenin vurguncu kasabı Ali'ye götürüp üç ay boyunca veresiye aldığı bir kilo et, ya bakkalın yüzde yüz kârla sattığı küflü peynir, ya kömürkünün kalburlamadan soktuğu sidikli kömür borcuna saydıyordu." (s.22)

Bu tarihî süreçte ekonomik sıkıntıların tabîi bir sonucu olarak, toplumu saran fuhuş meselesine de parmak basılır. İkinci Dünya Savaşı'ndan yenilmiş olarak çıkan Japonya'da, üç gün içinde iki binden fazla kadının Hihia parkında yakalandığı anlatıldıktan sonra, ülkemizdeki duruma temas edilir:

"Savaş dışı kalmış bir Türkiye'de, fuhuş yapan kadınların küme küme polis nezârethânelerine tıklışı ne acı, ne utandırıcı!" (s.41)

Sosyal zamanla alâkalı son bir örnek de, yöneticilerin halkın sıkıntılarına uzak olduklarını gösteren, şu pasajdır:

"Başbakan 7 Eylül 1946 develüasyonunun halkı bolluğa kavuşturacağına, pek de ihtimal vermediği geçim sıkıntılarını kaldıracığına inanıyordu. Bunu bir basın toplantısında açıkça söylemişti: "Sabırlı olmalı. Yeni açılan bir ark düşünün. Akıtılan suyun öteye



ulaşması için zaman gerektir. Suyun belki önemli kısmını kuru ark
toprağı -karaborsacı- yutacaktır. Fakat bir gün..." (s.166)

F- Mekân:

Eserde, asıl vakanın cereyan ettiği **geniş mekân**, İstanbul ve çevresidir. Heybeliada, Kumkapı gibi balıkçı mekânları ile Topkapı ve civarı vakanın yoğunlaştığı dış mekânlardır. Bu mekânların seçiminde, vaka ve insan münâsebetleri dikkate alınmış, vakanın gerçekçi bir mekânda cereyan etmesi kaygısı rol oynamıştır.

Dış mekânların tasvir edilmesinde, peyzaj ve dekor unsurlarından daha çok faydalandığı, panorama unsurlarına çok az yer verildiği görülür. Ayrıca, mekânların sunulmasında doğrudan tasvir yapmanın yanında, gösterme cümlelerinden de faydalandığı dikkati çeker. Bu şekilde yapılan panoramik tasvirlerden biri, Kumkapı dolayalarını anlatmaktadır:

"Kumkapı'da, limanyolu berisinde, tek ve iki katlı tahta evlerin sıralandığı bir balıkçı mahallesi vardı. Kışın çamuru dize çıkan, yazın çöküntülerinde kirli sabun suları biriken dar bir sokaktı burası. Sağa sola çarpılan evlerin gerisinde, bir gaz lambası ışığında ağ onaran balıkçı karıları görülürdü geceleri. Bazan da, fırtınaya ve dalgaya kulak kesilen ak saçlı analar; gözleri örgüsünde, akli fikri kocasile denizde, kaygılı genç kadınlar. (...)

İyod kokusu, kızartılmış balık kokusu ve koskoca bir semtin pisliğini mendirek denizine döken lağımın kokusu bu küçük balıkçı mahallesinde birbirine karışırdı." (s.59)

Hâkim anlatıcının bakış açısıyla yapılan bu tasvirlerde, çirkinliklerin bütün gerçekliğiyle anlatılmak istenmesi dikkati çeker. Ayrıca, mekân atmosferi ile insan arasında münâsebet kurulmaya çalışılır. Zirâ, bu mekân, Laz Yakup'un yanına sığındığı, sapık Hacı Zeval'in yaşadığı yer olması münâsebetiyle anlatılır. Böylece, hem onun çirkin kişiliği ile bağlantı kurulur, hem de, Laz



Yakup'un vaka öncesi zamanda yaşadığı çirkin münâsebetler için uygun bir mekân oluşturulur.

Kahramanların bakış açısıyla yapılan tasvirlerde, o mekânı gören kahramanın ruh hâline ve kişilik yapısına göre bir yansıtma biçimi ortaya çıkar. Genelde, hayatı seven, romantik bir kişilik sahibi olan Nezahât'in bakış açısıyla yapılan aşağıdaki, dekoratif unsurların ağırlıkta olduğu tasvirde, bu romantizmin tesiri açıkça hissedilir:

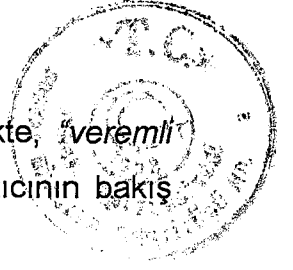
"Renk renk çiçek açan erik ve badem ağaçlarının üzerinde "saka"lar cıvıldaşıyordu. Isırgan ve yabanî ot kokan arsalar arasındaki toprak yolun kirliliği su birikintilerinde, yalnayak, başağık çocuklar dolaşıyordu. Yıkık çeşme kenarında yaşlı bir kadın çömelmişti. Musluğa tuttuğu bakracın dolmasını bekliyordu. Donuk mavi gözleriyle, Mısır heykeltıraşlarının takma gözlü "Çömelmiş katip"lerine benziyordu. Sanki, Luvr müzesinden çalınmış, aşağılık giysilerle Topkapı'nın bu "Lâlezâde" sokağı başına otutulmuştu." (s.198)

Yine, kahramanların bakış açısıyla yapılan dış mekân tasvirlerinde, mekânın insan üzerinde bıraktığı intibâlara yer verilerek izlenimci bir anlayışla hareket edildiği görülür. Aşağıya aldığımız, Kudret'in bakış açısıyla yapılan peyzaj tasviri, böyle bir anlayışla kaleme alınmıştır:

"Güneşli, ılık bir Şubat günüydü. Gök masmavi ve lekesiz. Beyoğlu caddesinden taşan kalabalık Taksim gezisini dolaşılıyor, caddeye dönüyordu. Kudret, bu insan selinin gidiş-gelişini ana-vayşa ve katavayşaya benzetti; insanlar Karadeniz'den Boğaz'a, Boğaz'dan Karadeniz'e geçen balık sürüleri gibi." (s.85)

Bu intibâlar, ilerleyen satırlarda, Kudret'i, önce, Çin'li bir filozofa, oradan da verimli kız efsanesine götürür.

Eserde fazla ehemmiyet verilmeyen iç mekân tasvirleri, ev içi ve işyerlerine mahsustur. İç mekânların tasvir edilmesinde, vakanın cereyan etmesi için uygun bir zemin olmanın yanında mekân-insan münâsebetleri de göz önünde bulundurulmuştur.



Nezahât, Doktor Nusret'in yanında çalışırken, onunla birlikte, "veremli Şefika"yı tedavi etmek üzere gittikleri Şefikaların evi, hâkim anlatıcının bakış açısından şu şekilde tasvir edilir:

"Önde Doktor Nusret, arkada Nezahât içeri girmişlerdi. Küflü bir hava ciğerlerini doldurmuştu. Dört basamakla inilen karanlık bir taşlıktaydılar. Doktor, işaret parmağı ile, kireç badanalı duvarda açılan pencereyi tıkırdatmıştı. (...)

Ilık bahar güneşinin kurutamadığı yoldan bir metre derinde küçük bir odaydı burası...(...) Koltuğum derken küçük bir portakal sandığını gösteriyordu. Bu sandık çamur yoldan bir metre aşağıdaki küf ve kirlî nefes kokan, bütün bir kış açılmamış pencereleri kağıt sıvalı odada boşalmış değildi. (...)

Dantelaları kararmış yamalı bir patiska ile örtülü sandığın üzerindeki çinko kase..."(s.199)

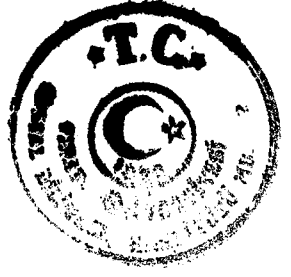
Bu iç mekân tasviri, burada yaşayan Şefika'nın "verem" olmaktan başka bir yolu olmadığını gösterir.

Adanalı Muharrem, Topkapı'ya bir bakkal açar. İşini seven, titiz, bir insan olan Muharrem, müşterilerine güzel bir atmosferde alış veriş yapacak bir iç düzenleme yapar:

"Günlerce, küçük dükkanı süslemeye uğraştı.(...) Lekesiz camların gerisindeki raflara sıra sıra dizdiği zeytinyağı kavonozları (...) kehribar sarısı rengile ışıllı parıldar, insanı çekerdi.

Tekerlek kaşarları ile, çörotulu beyaz peynirleri, sapsarı Trabzon yağlarıyla, küçük camekânın içi pırlı pırlıydı. Tek sinek uçmazdı. Toz şeker çuvalının üstü ince telle örtülüydü." (s.150)

Semtin insanlarını tanımadan önce bu şekilde hareket eden Muharrem, bir müddet sonra, bu insanların zarûret içinde yaşadıklarını öğrenince, bu davranışının "fakir fukarayla eğlenmek" olduğunu düşünerek utanır ve vitrinlerini kısa zamanda bozarak "semtin insanlarına" (s.150) göre düzenler.



VII. AĞLAMA DUVARI

A- Romanın Tanıtımı:

Yazarın yedinci romanı olan **Ağlama Duvarı**'nın ilk baskısı 1949,⁽¹⁾ ikinci baskısı, 1983 tarihinde yapılmıştır.⁽²⁾ Sonunda verilen "3 Mart 1949" tarihi, eserin tamamlandığı zamanı ifade etmektedir. Bunların dışında kitap olarak herhangi bir baskısı yoktur. Ancak, iki defa, değişik isimlerle, gazetelerde tefrika edilmiştir. Bunlar; **Kara Kismet** ve **Sarı Melek** isimlerini taşır.

Aygen, Adana'da, Bugün gazetesinde çalışırken **Kara Kismet** adıyla bir roman tefrika eder. Alangu, yazarın **Kara Kismet** adında yayımlanmamış bir romanının olduğunu belirtir.⁽³⁾

Gerçek şudur: **Kara Kismet** adıyla Bugün'de 04/03/1943 ile 26/06/1943 tarihleri arasında 42 bölüm hâlinde tefrika edilen roman, Ağlama Duvarı'nın bir bölümüdür. Aynı eserin 1 Nisan 1960 ile 15 Temmuz 1960 tarihleri arasında, 103 bölüm hâlinde, **Yeni İstanbul** gazetesinde **Sarı Melek** adıyla tefrika edildiğini görüyoruz.

Kara Kismet adıyla tefrika edilen kısımla, **Ağlama Duvarı** arasında yazar bazı değişiklikler yapmıştır. Bu değişiklikler daha ziyade olay örgününün gelişimi açısından olup, ileride bu bahis üzerinde dururken değişikliklere temas edeceğiz. **Sarı Melek** ise, herhangi bir değişikliğe uğramadan yayınlanmıştır.

B- Muhtevâ:

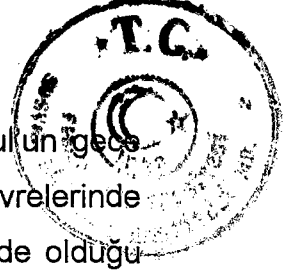
Ağlama Duvarı, konusunu, idealist bir gazeteci olan Selâmi'nin Bâbîâlî

(1) Reşat Enis, **Ağlama Duvarı**, Afrodit Kitabevi, İstanbul 1949, 290 s.

(Çalışmamızdaki sayfa numaraları bu baskıya göredir.)

(2) ————, **Ağlama Duvarı**, Cem Yayınevi, İstanbul 1983.

(3) T. Alangu, a.g.e.,s.290.



çevresinde başlayan, ardından, önce, Anadolu'da sonra da, İstanbul'un gece kondu semtlerinde devam eden, tekrar Bâbîâlî ve yüksek sosyete çevrelerinde sürüp giden hayat hikâyesinden alır. Ancak, yazarın diğer eserlerinde olduğu gibi, Selâmi'nin münâsebette bulunduğu insanların yaşayışları, başlı başına bir roman mevzûu olacak tarzda ele alındığı için, eser ferdî bir muhtevâdan ziyâde, toplumsal bir hüviyet kazanır. Eserin bu toplumsal yanı aslında, Aygen'in diğer eserlerinde ele alınan konuların, değişik bir anlatımla tekrarından başka bir şey değildir. Aşağı yukarı aynı konular, bir çok benzer motiflerle yeniden işlenir.

Eserde ele alınan konulardan biri "Bâbîâlî"ye adını atan genç gazeteci" Selâmi'nin verdiği mücâdeledir. Yazar, aynı konuyu **Gonk Vurdu**'da işlemişti. Bu romanın incelemesini yaparken **Mâi ve Siyah**'la benzerliği üzerinde durmuştuk. Aynı benzerliğin **Ağlama Duvarı** için de, söz konusu olduğunu belirtmeliyiz.

Gazetecilik sevgisiyle Bâbîâlî'ye giren bir insan, yıllarca gazete emekçiliği yapmak mecbûriyetindedir. Ne kadar kabiliyetli olursa olsun, gazete patronları veya onların direktiflerinin dışına çıkamayan yazı işleri müdürleri, bu emekçilerin "yazarlık" yönünü göz ardı ederler. Halbuki onların en büyük idealleri bir gün, kendilerine ait bir köşesi bulunan ünlü bir yazar olmaktır. Ancak, bu ideallerini gerçekleştirmeleri hayli güç, bazen de imkânsız olmaktadır. Eski bir gazete emekçisi, ilk yazısı, yazı işleri müdürü tarafından basılmaya değer bulunmayan Selâmi'ye şunları söyler:

"Yazının değerinden hiç şüphem yok. Fakat ağzınla kuş tutsan, yıllarca kendini bu kapıya vakfetmiş, gözlerinin nurunu, beyninin varını yoğunu onun uğruna harcamış bulunsan, muhbir misin, imzalı yazını gazetede neşir hakkına sahip değilsindir. Yazı müdürünün ve gazete patronunun gözünde muhbir, yarı cahil, bir baltaya sap olamamış adamdır."(s.46)

Bu güçlükleri aşip, gerçek gazeteci olsa bile, onların bir çok problemleri vardır. Bunlardan birincisi, ekonomik şartlardır. Bu durum, hâkim anlatıcı tarafından, şu cümlelerle ifade edilir:



“En yüksek sosyetenin, en kibar kulüplerin, en büyük ziyafetlerin baş davetlisi olan gazeteci, elbise yokluğunun, vestiyere vereceği paranın hesabını yapmak zorundadır.” (s.43)

Çok güç şartlar altında çalıştıklarının karşılığını alamamanın yanında hiç bir iş güvencelerinin olmaması, gazete emekçilerinin bir diğer problemidir. Bu problemi en şiddetli yaşayanlardan biri Cemil Tayfur’dur. *“Halk Gazetesi’nin röportajcısı”* olan Cemil, yaptığı röportajlardan birinde, *“kış kıyamette paltosuz, pardesüsüz ayazdan morararak”* hastalanmış, röportajının kurbanı olduğu hâlde işinden kovulmuştur. Ailesi perişandır. Gazeteye gelen hanımı, Selami’ye; *“Cemil’in doktorsuz ve ilaçsız yaşadığını, bir buçuk yaşında çocuğuyla kendisinin aç kaldığını anlatarak ağlamıştı.” (s.69)* Bu olaydan bir müddet sonra, Cemil ölmüştür.

Selâmi ile aynı gazetede muhabirlik yapan Kerim Ali’nin dramı, gazete emekçilerinin problemlerini ortaya koyan bir başka hikâyedir. O, doğruları yazdığı için *“menfi”* damgasını yiyip işinden olan genç bir gazete emekçisidir. Sonunda açlık ve sefâletin pençesinde kıvranmaya başlamıştır.

“Düşündüğünü yazamama”, gazeteciliğin genel problemlerinden biridir. Düşünce hürriyetinin önündeki en mühim engel, politikacılarla, onlara âlet olan gazete patronlarıdır. Bunlara, bir de, kanunlar ve polis baskısı eklenir. Arkadaşlarıyla birlikte, meyhânede sohbet edip, matbuat kanununu eleştiren Selâmi meyhânededen çıkar çıkmaz polis merkezine götürülür. O günden sonra, *“menfi”* damgasını yer, kısa zamanda işini kaybeder; ardından ailesini bırakıp Anadolu’ya kaçmasına sebep olan hâdiseler gelişir.

Esere sosyal zamanın bir yansıması olarak giren İkinci Dünya Savaşı, sebepleriyle ve getirdikleriyle, belirli bir bakış açısından irdelenir. Vaka öncesi zamanda, kahraman anlatıcı Selâmi’nin hâtıra defterinden, onun bakış açısıyla, yaşanan savaş, muayyen bir sınıfın sömürme ihtirasından kaynaklanan bir vaka olarak değerlendirilir. Çeşitli bölümlerde, bu durum şu şekilde ele alınır:

“1914’te harbi körükleyenlerin büyük sanayicilerle silah fabrikâtorleri olduğunu bilmeyen kaldı mı?” (s.37)

“Yarım günde 50.000 gazete satan patron memnundur. Harbi çıkaran patron, harbin parasını alan gine patrondur.”(s.106)



"Dünyada bir harp olsun da bu ateş üzerinde çorbamı ısıtayım diyenler vardır."(s.107)

"Marksist" bir kadın olan Doktor Nedret'e göre, savaşı, emperyalistlerin, sömürü hırsı körüklemektedir. Onun savaş hakkındaki düşünceleri tarafından şu şekilde anlatılır:

"1939 Harbi de bir emperyalist harbidir. Kapitalist sınıfın, yeni pazarlar ve sömürülecek topraklar, işletilecek yeni yeni insanlar kazanmak hırsıyla çıkardığı bir harptir."(s.141-142)

Eserde ele alınan konulardan bir diğeri, yine sosyal zamanın bir yansıması olan *"Halkçı-Demirkırat"* kutuplaşmasıdır. Özellikle Selâmi'nin öğretmen olarak bulunduğu *"Tellikavak"* köyünde halkın kahvehânelerini dahi ayırmaları; birbirlerine çay vermemeleri, kahraman anlatıcı Selâmi'nin bakış açısından anlatılan biraz gülünç, biraz da anlamsız bulunan çekişmelerdir.

Ağa-köylü çatışması, Selâmi'nin öğretmenlik hâtıraları arasında yer alır. *"Tahtalıköyü"*nün fakir, küçük çiftçisi tarlayı ekecek buğdayı *"şehirli bir ağa"* dan kilosu dört liradan alır. Ödeme zamanı gelince, şehirli ağa köylüden buğdayı, kilosunu bir liradan alır. Aynı şekilde ağadan buğday alan Mahmut Kırlangıç, bir türlü borcunu ödeyemez. Önce öküzleri, sonra tarlası elinden gider. Buna rağmen, ağadan yakayı kurtaramayınca mavzerini omuzuna yaslar ve ağayı *"kof bir ağaç gövdesi gibi yere yuvarlar."*

Bu vakayla alâkalı, dikkat çeken husus; ağa-köylü ilişkilerinde ezilen köylülerin, **Toprak Kokusu**'nda başlayan başkaldırısının devam etmesidir.

Din adamlarının sapıklığı bu eserde de ele alınır. *"On yaşındaki bir kız çocuğuna tecavüze yeltenen hoca kılıklı melun"* (s.7.) bu sapık din adamlarından biridir. Din adamlarının halkın dinî hislerini istismar ettiğini düşünen Selâmi, bu düşüncelerini, şu cümlelerle anlatır:

"Bir filozofun dediği gibi, bu cennetin anahtarı hinoğlu hin bir papazın, yobaz hocanın elindeydi. Ne kadar günahkâr olursan ol, papazın ve hocanın avucunda tuttuğu cenneti bir "dünyalık"la satın



almak mümkün! Pek güzel anlaşılıyor ki, bir ahret korkusu ile insanlarda ölüm korkusunu artıran bu mel'un zümredir." (s.124)

Türbelerden medet uman bîçare insanların hislerini istismar ederek zengin olan "Çifte gelin"lerin türbedârı, bunlardan biridir.

Bunlara rağmen, Aygen'in eserleri içinde, ilk defa, müsbet bir din adamı ile, bu eserde karşılaşırız. Kimsesiz bir çocuk olan Cemil Tayfur, bir câmî tabutluğunda yatıp kalkarken, "iyi yürekli imam" tarafından yakalanır. İmam ona acır, yanında kaldığı kadının iftira ettiği Cemil'i, polislerin elinden kurtarır; gazeteci olan damadı vasıtasıyla, onun Bâbiâlî'ye girmesini sağlar.

Hırsız ve rüşvetçi devlet memurlarının görevlerini sûistimâl etmeleri, ele alınan bir diğer konudur. Bunlardan biri, hastaneye aldığı etleri çalmaktadır. Bir komiser, nüfûzunu kötüye kullanarak, kasaptan rüşvet olarak et almaktadır. Bir diğeri, gecekondu halkının su aldığı tulumbayı kapatmaya gelen sağlık memurudur. Son bir örnek de; dindarlık kisvesine bürünmüş maliye memurudur.

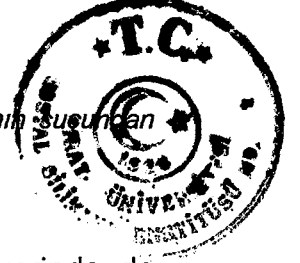
Yazar, devlet memurlarının halka bakışları ve görevlerini kötüye kullanmaları ile ilgili fikirlerini, resmî bir daireye işi düşen Selâmi'yle konuştuğu, aynı maksatla orada bulunan "beyaz saçlı adam"a söylettirir:

"Devlet memuru... En büyüğünden odacısına kadar işte hep böyle, dedi: Halkın işini görmek maksadiyle halk tarafından maaşla tutulmuş olduğunu düşünebilene rastlamadım. Memleketin zayıf bütçesinden yılda doksan milyon lira alan kırk iki bin memura göre halkın işi angaryadan başka bir şey değil..

İşimizi gördürmek için seçtiğimiz bu adamların birinci planda gayeleri, kendilerini mevkîlerine sıkı sıkı bağlayacak, istikbâllerini garantiliyecek nizamlar, kânunlar hazırlamak oluyor."(s.89)

Odacının beyaz saçlı adama, işlerin yolunda gitmesi için "bayılmak" lâzım geldiğini söylemesi üzerine Selâmi, şöyle düşünür:

"(Rüşveti alan kadar, rüşveti tabîi sayan halk da suçludur.) diyenlere daha kuvvetle hak verdim. Kolayca alabilen memur için rüşvet bir itiyat, bir ikinci tabiat haline gelmiştir. Onun ahlâkını



bozuş bakımından, rüşvet verenin suçu, rüşvet alanın suçundan ağır olmak lazım.” (s.90)

Eserde, liman işçileri ile gecekonduların problemleri üzerinde durulur. İkinci bölümde, Selâmi'nin asıl vaka zamanında yaşadığı çevrenin, hâkim anlatıcı tarafından nakledilen bu problemleri seçilmiş vaka halkaları ile anlatılır. Problemlerin başında, sağlık, yol, su, elektrik gelmektedir.

Hâkim anlatıcı tarafından, *“ev sahibinin tahakkümüne ilk kazan kaldırdıkları için eli öpülmeye lâyık kimseler”* olarak değerlendirilen gecekonduların bu sosyal ve ekonomik problemleri karşısında ülkeyi yönetenlerin duyarsız davranmaları, onların meselelerini, kendi metodlarıyla çözmelerine zemin hazırlamaktadır.

Bir gün, vâlinin kendilerini ziyarete geleceğini duyan, gecekonduların hayâller kurmakta; arazilerine tapu, elektrik, su, kanalizasyon istemeyi düşünmektedir. Oysa, vâli *“teftiş”*ini uzaktan; dürbünle yapıp gitmiştir. Halbuki, bu insanlar; *“kendilerine yapılan kötülüğü çabucak unuttur; iyiliği asla... Gönülleri kir tutmayan billur bir dere gibidir.”* (s.187)

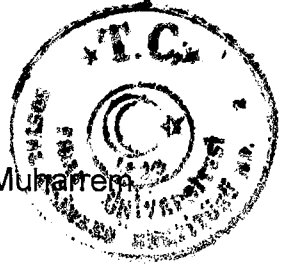
Liman işçilerinin problemlerinin başında can güvenliği gelmektedir. Bu problemler, yine seçilmiş vaka halkaları ile anlatılır. Selâmi, daha liman işçiliğine başladığı ilk gün, bir kaza ile karşılaşır. Bu kazada, iki işçi ölmüş olmasına rağmen, patronların ve temsilcilerinin tavırları oldukça kötüdür. Bu durum şu sözlerle ifade edilir:

“Boş ambarda çalışan dört işçiden ikisi, altı metre yüksekten üzerlerine düşen demir kazanın altında yamyassı ezildi.” (s.165)

Bu olay karşısında, *“puvantor”*un aldığı tavır, söylediği şu cümleler ortaya koyar:

“Geberip gittiğinize yanmam, gemiyi harap ediyorsunuz. (s.165)

Bunun yanında, işçilerin iş güvenceleri dahi yoktur. Çok ağır işler yapmalarına rağmen, aldıkları ücret, onları, insanca yaşatabilecek miktarda olmak-



tan uzaktır. Bu durumu, Selâmi'nin işe girmesine yardımcı olan Laz Muharrem şu şekilde anlatır:

"Kürekle mal yüklemenin ve boşaltmanın gündeliği beş liradır. Vergiyi çıktıktan sonra, ele dört buçuk lira geçer. (...)

Bu da her gün olsa öp de başına koy, diyordu Laz Muharrem; sıra iki üç günde bir gelir. Markalı sekiz yüz amele var serviste... Dört buçuk lirayı üçe taksim et; günde yüz otuz iki kuruş... Ağaç kovduğundan çıkmadık; çoluğumuz çocuğumuz var. Bir kilo et üç lira; kuru fasulyenin en adisi bile seksen kuruş..." (s.163-164)

Romanın üçüncü bölümünde, Selâmi'nin, üst gelir grubunda yer alan insanlarla olan münâsebetleri vesilesiyle, onların yaşama biçimleri, hayata bakışları ve insan ilişkileri anlatılır. Bu kesimi temsil eden kişiler arasında; üst düzey bürokratlar, milletvekilleri, "hekimliği tüccarlığa tahvil etmiş" profesörler, mirasyediler, vurguncular vardır.

Günlük hayatları kumar masalarında, partilerde, muhtelif eğlence yerlerinde geçen bu insanların, ülke meseleleriyle alâkalanmaları, bir nevî hobi şeklindedir. Problemleri çözüm yolları "makyavelist" bir anlayışı yansıtır. Bazıları bunu açıkça ifade eder.

Bu insanlardan biri olup, daha önce kaymakamlık yaptığı kazanın belediye reisiyle ters düştükleri için onu kendi metoduyla ortadan kaldıran; "Çizdiğim yol, Makyavel'in yoludur." diyen "(X) direktörü" Mahmut, inkılâpların da, aynı metoduyla yerleştirilmesini isteyen ceberrut aydınlardan biridir. Bu düşüncesini şu sözlerle açığa vurur:

"-Makyavel dedi ki: "Silah kullanmayan inkılâpçılar mahvolmuşlardır. Hatta peygamberler bile... Silah kullanan inkılâpçılar ve peygamberler ise muvaffakiyete ulaşmışlardır." İnsanlığı düştüğü çirkeften çıkarıp yükseltmek isteyen, (...) Peygamber Muhammed bile, vazifesini başarmak için düşmanlarına karşı silaha sarılmadı mı?" (s.213)

Aygen, diğer eserlerinde de sık sık yaptığı gibi, vermek istediği mesajı güçlendirmek için, tezatlardan faydalanma yoluna gider. Olay örgüsünün



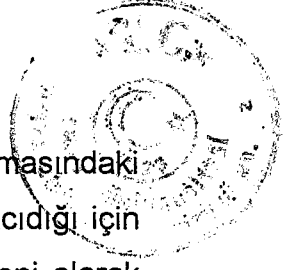
başlarında bir kasap dükkanında, bir araya getirilen farklı kesimlere mensup insanlar arasındaki tezat, hâkim anlatıcı tarafından, Selâmi'nin bakış açısıyla anlatılır. Yazarın, Selâmi'yi değişik toplum kesimleri arasında yaşatması, bu gayeye mâtuftur. Bu kesimler arasındaki farklılıklar, okuyucuda, acıma, nefret, zulme karşı çıkma hisleri uyandıracak şekilde ortaya konmaya çalışılır.

Eserde, verem ve istemeden kötü yola düşmüş kadın motifleri, önceki romanlarından farklı olmayan bir şekilde işlenmiştir. Verem, alt kesimlere mensup insanların hayatlarının ayrılmaz bir parçası gibidir. Kadının kötü yola düşmesi ise, yine, hayat şartlarının zorlaması yanında, cemiyetin ve üst kesimlere mensup insanların duyarsızlığından kaynaklanan bir durumdur.

C- Olay Örgüsü:

Romanın vakasının ana çizgilerini şu şekilde özetleyebiliriz: Selâmi, genç yaşta Bâbiâlî'ye muhabir olarak girmiş, yıllarca emek verdikten sonra, yazı işleri müdürlüğüne kadar yükselmiştir. Resmî bir dairede şâhit olduğu "rüşvet" meselesini, mebus patronunun iznini alarak yazmasına rağmen, "yüksek makam"dan gelen direktifle işinden kovulmuştur. Bir süre gazetelere yazdığı hikâyelerin telif ücretleri ile geçinmeye çalışmışsa da, zamanla, gazeteler bu konuda, sıkıntı çıkarmaya başlamışlardır. Bir mülâkat vesilesiyle tanıştıkları, marksist Doktor Nedret'le aralarında hissî bir münâsebet doğmuştur.

Doktor Nedret, Selâmi'nin en büyük ideali olan "Düşkünler Pansiyonu" isimli romanını, yayıncıya, Selâmi'den habersiz ödediği parayla, yayımlatır. Ancak, eser Selâmi'nin umduğu alâkayı görmez. Doktor Nedret de, onu bir tıbbiye öğrencisi ile aldatmaya başlar. Burada eserin tefrikası ile baskısı arasında farklı bir durum vardır. Tefrikada, Doktor Nedret, Selâmi'nin karısı kendisine gelip, kocasını bırakmasını istediği için, Selâmi'yi kendisinden uzaklaştırmak üzere böyle bir yola başvurur. Baskıda ise, aralarındaki ilişki ten zevkine dayalı olduğu için Selâmi'den usanmış olarak gösterilir.



Bir hikâyesini vermek için gittiği yayıncı, romanının yayınlanmasındaki gerçeği Selâmi'ye anlatınca, onuru zedelenen Selâmi, annesini ve acıdığı için evlendiği Cemil Tayfur'un eski karısı Şükran'ı bırakarak köy öğretmeni olarak Adana'ya gider. Altı yıl, köy öğretmeni olarak çalıştıktan sonra, yeniden İstanbul'a döndüğünde annesi ölmüş, Şükran da kayıplara karışmıştır. Geçmişin hâtıraları ile sokaklarda dolaşırken bir arabanın çarpması sonucu bacağı kırılarak hastaneye yatırılır. Bir aya yakın bir zamandır hastanede yatmaktadır. Asıl vaka zamanı, burada başlamaktadır.

Selâmi, hastanededen çıktıktan sonra, liman işçiliği yapmakta iken tanıştığı Angeliki ile evlenir. Angeliki'nin gördüğü bir rüya, hayatlarında büyük bir değişikliğin meydana gelmesini sağlar. Onun ölen eski kocasıyla birlikte gömülen ceketinin cebinde ikrâmiye isabet eden bir piyango bileti bulunduğunu rüyasında görmesi üzerine mezar açılır ve rüyadakiler aynan gerçekleşir. İsbet eden para, Selâmi'nin, Hür Adam dergisinin patronu olarak basın dünyasına dönmesini sağlar. Hür Adam, ilk zamanlar, halk tarafından büyük alâka görürse de, Selâmi, daha büyük paralar kazanarak halka hizmet etmek istediği için, muvâzalı bir yayına başlayınca, eski gücünü kaybeder. Bu durumu gören yöneticiler Selâmi'den yüz çevirirler. Selâmi'nin ideallerini gerçekleştirmek için istediği "maden işletmeleri imtiyazı"nı kaybetmek üzereyken, Angeliki bir kez daha devreye girer. Yüksek dereceli bürokratlarla birlikte olarak, kocasının idealleri uğruna kendini feda eder. Vaka, onun günah çıkarma sahnesi ile sona erer.

Eser, yazar tarafından, üç bölüme ayrılmıştır. "Yüksek tavanda küçük bir ampul yanıyordu." (s.5) cümlesinden anlaşılacağı üzere, bir akşam, "hariciye koğuşu"nda yaşananların anlatılmasıyla başlayan, yüz elli sekiz sayfalık "Bölüm I"i teşkil eden vaka halkalarının tamamına yakın bir kısmı, Selâmi'nin yazmış olduğu hâtıra defterinden, kendisi tarafından okunarak nakledilir. Bölümün başındaki otuz dört sayfalık kısımda Selâmi'nin çocukluk günleri ve köy öğretmenliği esnasında yaşadıkları, hâkim bakış açısıyla anlatılır.

Bu bölümde vaka öncesi zamanda yaşananlar, geriye dönüş tekniği ile vaka zamanı içine yerleştirilmiş; vaka zamanında yaşananlar bölümün başında ve sonunda verilmiş; hâtıra defteri okunurken de, arada bir vaka zamanına



dönülmüştür. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesi ve savaş zamanında yaşananlar bir çerçeve vaka gibi kullanılmıştır. Ancak, bunların sistemli bir şekilde düzenlenmemesi, eseri, kazandırılabilir yapı estetiğinden mahrum bırakmıştır. Mâzi ile hâl arasındaki gidip gelişlerin de belli bir sisteme bağlanmaması, benzer bir durum arz etmektedir. Hâtıra defterinden, vaka öncesi zamanda yaşananlar nakledilirken, vaka zamanına yapılan dönüşler herhangi bir fonksiyon icra etmediği için estetik bir katkısı da olmaz. Yazar, bunları bir ara başlık gibi kullanır. Şu örnekler bu düşüncemizin anlaşılmasına yardımcı olacaktır:

“Şu sayfalar, işinden çıkarılmasına sebep olan hâdiseyi ona bir kez daha yaşıyor.” (s.89)

“Doktor Nedret, Selâmi'nin hayatına karışan ikinci kadındır. Onunla gazeteciliği zamanında bir anket vesilesiyle tanıştı. Bu onun en kuvvetli aşkıydı.” (s.138)

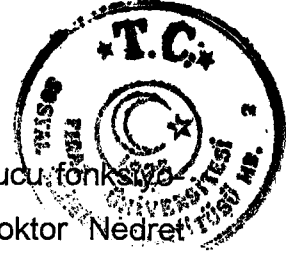
Görüldüğü gibi, bunlar vaka zamanıyla alâkalı herhangi bir husûsiyeti ifade etmemekte, vakanın yürüyüşüne herhangi bir katkı sağlamamaktadır.

Bölümde, asıl vaka açısından tek çekirdek vaka; Selâmi'nin hastanede yatarken geçmişi düşünerek hâtıra defterini okumasıdır. Hâtıra defterinden okunanlar, asıl vaka açısından ipucu fonksiyonundadır. Selâmi'nin geçmişte yaşadıklarından yola çıkılarak karakterinin verilmeye çalışıldığı bu vaka halkalarının en mühimleri şunlardır:

1. Selâmi'nin ilk yazısının “yazı müdürü” tarafından “lüzûmundan fazla doğru” bulunarak reddedilmesi;
2. Halk gazetesindeki “yazı müdürlüğü” görevinden yine doğruları yazdığı için uzaklaştırılması;
3. “Düşkünler Pansiyonu” nun umduğu alâkayı görmemesi;
4. Romanının yayınlanmasındaki gerçeği öğrenmesiyle birlikte, Nedret'in de başka birisiyle münâsebet kurması üzerine, Anadolu'ya kaçmasıdır.

Gazete'de tefrika edilen **Kara Kısmet** burada sona ermiştir. Şayet eser bu şekliyle kalsaydı, sözü edilen vaka halkalarının fonksiyonları değişecekti.

Burada anlatılan, köylülerin toprak ağaları tarafından sömürülmesi; siyasî parti çekişmeleri; İkinci Dünya Savaşı'nın Türkiye üzerindeki sosyo-



ekonomik tesirleri, muhtevâ açısından motif seviyesinde kalan ipucu fonksiyonundaki vaka halkalarıdır. Marxist bir zihniyete sahip olan Doktor Nedret tarafından ifade edilen ve şu cümlelerle başlayan mânâ birliği ise, öğretici fonksiyonundadır:

"- 1939 harbi de bir emperyalist harbidir. Kapitalist sınıfın, yeni pazarlar ve sömürülecek topraklar, işletilecek yeni yeni insanlar kazanmak hırsıyla çıkardığı bir harp..." (s.141-142)

"Bölüm II" hastaneden çıkmış olan Selâmi'nin liman işçiliği yaptığının anlatılmasıyla başlar. Hâkim anlatıcı tarafından anlatılan bu bölümdeki olaylar, büyük ölçüde, asıl vaka zamanında ve hâlde yaşananlardır. Ancak, iki defa vaka öncesi zamanda yaşananları anlatmak üzere, geriye dönüş yapılır. Bunlardan biri Selâmi'nin Anadolu'ya kaçış sebebinin anlatıldığı vaka halkası, diğeri, babasının mezarını ziyarete gitmesi üzerine hatırladığı, otuz yıl önce yaşadıklarını anlatan vaka halkası olmak üzeredir.

İkinci bölümdeki çekirdek vakalar ise şunlardır:

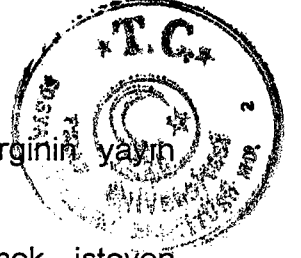
1. Selâmi'nin liman işçiliği ile birlikte gecekondulu mahallesi yaşantısı;
2. Angeliki ile Selâmi'nin evlenmeleri;
3. Angeliki'nin ölen kocasının almış olduğu bilete, piyangodan üç yüz bin lira ikramiye çıkması.

Bu bölümde, liman işçilerinin çalışma şartlarının anlatıldığı vaka halkaları (s.162), gecekondulu hayatının anlatıldığı kısımlar (s.171-185), Angeliki'nin hikâyesinin anlatıldığı mânâ birlikleri, ipucu fonksiyonundaki metin parçalarıdır.

Olay örgüsünün, ikinci bölümdeki gelişmelerinde, tesadüflerin mühim bir yeri vardır. Selâmi'nin Laz Muharrem'le tanışıp liman işçiliğine başlaması; Angeliki ile tanışmaları ve evlenmeleri; piyangodan para çıkması, tamamen tesadüflere bağlı olarak gelişen vaka halkalarıdır. Bu durum gerçekçilik vasfını zedeleyen bir durumdur.

"Bölüm III"de piyango parası ile zengin olan Selâmi-Angeliki çiftinin yüksek sosyete çevrelerindeki yaşantıları anlatılır. Bölümün en önemli çekirdek vakaları şunlardır:

1. Selâmi'nin "Hür Adam" dergisiyle Bâbüâlî'ye dönmesi;



2. "Maden işletme imtiyazı" alabilmek için derginin derginin yayın politikasını değiştirerek tenkitlerden vazgeçmesi;

3. Kocasının ideallerini gerçekleştirmesine yardım etmek isteyen Angeliki'nin yüksek dereceli bürokratların koynuna girmesi.

Yetmiş sekiz sayfalık bu bölümde, bu çekirdek vakalar muayyen bir yer tutar. Ağırlıklı olarak yüksek sosyetenin ve bürokratların yaşantıları, ikinci bölümde anlatılan gecekondulu hayatıyla tezat teşkil edecek bir tarzda ele alınır. Bu maksatla, bir kez de, Selâmi ile Angeliki gecekondulu mahallesine gönderilir.

Bölümün sonundaki, Angeliki'nin günah çıkarma sahnesinde anlatılanlar, **Toprak Kokusu**'nda olduğu gibi, "düşmüş kadınların kendini topluma adanması" meslesini bir kez daha gündeme getirmiştir. Bize göre bu durum, Aygen'in vaka icat etmekteki kısırlılığının bir göstergesidir.

Romanda olay örgüsünün sunulmasında, nakilcilik mühim bir yer tutar. Gerek hâkim, gerekse kahraman anlatıcı kullanılan kısımlarda konuşmalara; bazen de taşınmış nutuklara, sık sık yer verilir. Konuşmalar; hareket ifade eden bölümlerde diyalog; fikri yoğunluğu olan bölümlerde ise monolog biçiminde ağırlık kazanır. Bu konuşmalarda dikkati çeken bir diğer husus; yazar/anlatıcının açıkça yanında yer aldığı asıl kahramanlarının müsbet fikirlerinin değil; karşı güçlerin menfî fikirlerinin "nutuk" tarzında verilmesidir.

Bu durumu Aygen'in asıl kahramanlarının karakterleriyle açıklamak mümkündür. Umûmiyetle, "sıkılğan, kalabalıktan ve çok konuşmaktan hoşlanmayan" insanlar olan asıl kahramanların "nutuk" tarzında konuşmaları düşünülemez.

Eserde, olay örgüsünü meydana getiren vaka halkaları, genellikle, art zamanlı olup kronolojik bir seyir takib eder. Anlatıcının anlatma zamanındaki tercihlerinin belirlediği seçilmiş vaka halkaları arsında zaman itibâriyle boşluklar bulunur. Bazen, geriye dönüşlerle boşlukların doldurulduğu görülür.

Ağlama Duvarı'nda, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi, asıl vaka açısından herhangi bir kıymeti olmayan; eserin vermek istediği toplumsal muhtevâyâ katkıda bulunan; mesajın güçlendirilmesi maksadını taşıyan vaka halkalarına sık sık yer verilir. Bu durum zaman zaman vakanın bütünlüğünü zedeleyecek noktalara varır.



Eserde, muayyen bir iç çatışmadan söz edilebilir. Ancak, bu **asıl vaka** öncesi zamanda ve Selâmi'nin yaşadığı sıkıntılı dönemle sınırlıdır. Bu sıkıntılar onu iki defa intiharın eşiğine getirirse de, ikisinde de muvaffak olamaz. Materyalist bir kişiliğe sahip olan Selâmi'nin, bazen, hâtıralarında yaşattığı annesinin "*inanç dünyası*"na sığınması yaşadığı iç çatışmanın diğer boyutudur. **Ağlama Duvarı**'nda vakanın doğmasına vesile olan temel çatışma, Selâmi'nin münâsebetlerinden kaynaklanan ferdî bir çatışma gibi görünse bile, tıpkı önceki eserlerinde olduğu gibi, eserin muhtevâsına uygun olarak toplumsal bir çatışma kurulmaya çalışılmıştır.

Olay örgüsünün gelişmesini bilinen vaka tiplerinden herhangi birinin içine yerleştirmek mümkün değildir. Asıl vakanın merkezinde her zaman Selâmi bulunmakla birlikte, asıl vaka ile doğrudan ilişkisi bulunmayan; başlı başına bir macerâ görüntüsü veren pek çok hikâyeye yer verilmesi, bizi bu düşünceye sevketmektedir.

D- Şahıs Kadrosu:

1- Selâmi:

Eserde **asıl kahraman/tematik güç** fonksiyonu Selâmi'ye yüklenmiştir. Asıl vakanın mekezinde daima o vardır ve asıl vaka onun münâsebetlerinden doğar. İcat edilen vaka, onun foksiyonunu yerine getirmesine uygundur. Ancak, tesadüflerin, asıl kahramanın fonksiyonunu yerine getirmesinde oynadığı rol, gerçekçilik hissini zedeleyecek kadar ileri gider. Ayrıca, asıl kahramanın öğretmenliği bırakıp sefil bir hayatın içinde yaşamasının gerçekçi sebepleri ortaya konmamıştır. Selâmi'nin münâsebetlerinin, birinci bölümde "*arzu etmek*"; ikinci bölümde "*iştirak etmek*"; üçüncü bölümde ise "*iletişimde bulunmak*" yüklemeleri etrafında yoğunlaştığını görüyoruz.

Selâmi, vaka öncesi zamanda ekmeğini kalemiyle kazanan idealist bir gazetecidir. Bununla birlikte, gazetecilik başlı başına bir ideal değil, ülke



meselelerine çözüm bulma aracıdır. Bu sebeple, gazeteciliğe adım attığı günden itibaren doğruları yazmış, ancak, Bâbüâli'nin patronları tarafından sürekli engellenmiştir. Mesleğini ve ailesini bu yolda kaybetmiş; tıpkı Ahmet Cemil ve **Gonk Vurdu**'nun Ömer'i gibi Anadolu'ya kaçmıştır. Altı yıllık köy öğretmenliği tecrübesinden sonra, yeniden İstanbul'a döndüğünde, liman işçiliğinden başka yapabileceği hiç bir şey yoktur. Bir gecekondu mahallesine yerleşip Angeliki ile evlenmesi ile hayatında büyük değişiklikler yaşamıştır. Angeliki'nin ölen kocasının cebinden çıkan piyangoya isabet eden büyük para ile "Hür Adam" dergisini çıkarmaya başlamıştır. Derginin yüksek kesimleri rahatsız edecek bir yayın politikası takip etmesi, geniş halk kesimleri tarafından büyük bir alâka ile karşılanmasına sebep olmuştur.

Ancak, Selâmi, daha büyük idealler peşindedir. Bunun için, daha büyük paralara ihtiyaç duymakta; maden ocağı işletmesi imtiyazı almaya çalışmaktadır. Yüksek bürokratlar, yayın politikasını değiştirmesi kaydıyla, istediği imtiyazı alabileceğini söyleyince, bu isteği kabul etmiş, fakat, idealini gerçekleştirebilmesi için, Angeliki'nin, yüksek bürokratlarla birlikte olması gerekmiştir.

Aygen'in, sosyal durumu itibâriyle, idealist/aydın sınıfın bir temsilcisi olan Selâmi'nin karakterini kurarken, en büyük ilham kaynağı, şüphesiz, Ahmet Cemil tipi ile kendi gazetecilik tecrübeleri olmuştur. Ancak, Ahmet Cemil, hayatını üç döneme ayırabileceğimiz Selâmi'nin, ilk dönemdeki yaşantısı için bir örnek teşkil etmiştir. Köy öğretmenliği, Ahmet Celâl ile Ali Şahin'in yaşantılarıyla daha büyük benzerlikler gösterir. Son dönemde ise, tamamen Aygen'in özlemlerinin şekillendirdiği bir kişilik gösterir. Bununla birlikte, bu son dönemde, yazarın şekillendirdiği bu tiple, hangi mesajı vermek istediği muğlak bir şekle bürünmüştür. Zirâ, Selâmi'nin, Hür Adam'ı çıkarmaya başlamasından sonra "daha büyük idealler" uğruna, yayın politikasından taviz vermeye başlaması; gecekonduya yaşayan eski dostlarını tamamen unutmaması; karısının, kocasının bu idealleri uğruna kirli ilişkilere âlet olması, sebepleri tam olarak vurgulanamayan münâsebetlerdir.

Öte yandan, Selâmi, hayatına büyük tesadüflerin yön verdiği romantik bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar/anlatıcı, bu durumu açıkça ifade etmiştir: "*Selami'nin hayatına hükmeden, tesadüflerdir.*" (s.169)



Aygen'in bu tarz hareket etmesinin sebebi, muhtemelen, bir insanın sınıf atlamasının normal yollardan gerçekleşemeyeceğine olan inancıdır. Zira yazarın eserlerini bu yönden göz önüne getirdiğimizde, zengin sınıfı temsil eden insanların, servetlerini mutlaka gayri meşrû yollardan kazandıklarını görüyoruz. Alnının teriyle kazanarak bu sınıfa geçmeyi başaramamış herhangi bir insan yoktur. Bu durumda, Selâmi'nin zengin olması tamamen tesadüflere bırakılmıştır. Öte yandan, vakanın sonlarında, Angeliki'nin kirli ilişkilere girmesi de, yukardaki düşünceleri teyid eder.

Selâmi, şu ideallerinden dolayı zengin olmak istemektedir:

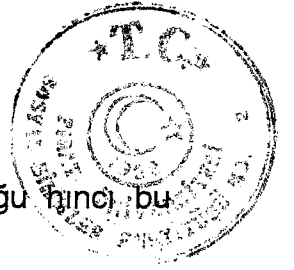
"Eğer, zengin olsaydı, gazeteler çıkararak insan haklarını korumağa uğraşacaktı. Büyük işler yapacak, kazancıyla yardım müesseseleri kuracaktı. Yoksullara maliyet fiyatı üzerinden yiyecek satacak büyük mağazalar, tedavi ve muayene klinikleri açacaktı."(s.212)

Selâmi'nin fikir dünyasının en belirgin çizgisi, materyalist oluşudur. Hâkim anlatıcı bunu, "Selâmi ki, materyalist bir adamdı." (s.211) cümlesiyle ifade eder. O, intihar etmeyi düşündüğü bunalımlı bir anında, hâtıra defterine şunları yazmıştır:

"Ahrete inanmıyorum. "Ruh"a inanmıyorum. Papas ve hoca en büyük mürteşi ve yalancıdır bence... Biraz sonra öleceğim. Ölüm yokluk demektir." (s.121)

O, dönemin bütün aydınları gibi, ailesinden İslâmî bir kültür almıştır. Annesi, bir takım "batıl inanışlar"la süslenmiş eski kültür dünyamızın bir temsilcisidir. Câmîler, türbeler onun için her türlü kötülükten sığınacağı birer kurtuluş kapısıdır. Öyle ki, Selâmi'nin çocukluğunda, yaramazlıkları arttığı zaman, onu, "Eyüp Sultan"a götürürdü. Selâmi, annesinin inançlarını küçümsemiş; sadece, sıkıntıya düştüğü zamanlar, o dünyaya sığınıp pişmanlık duymuştur:

"...ona ruh sükuneti veren, çocukluğunun doksan dokuzluk tesbihini ne kadar arıyor! Anasının körükörüne bağlandığı inanışları küçümsediği için ne kadar yanıyor." (s.24)



Selâmi, zaman zaman, anarşizme sapar; topluma duyduğu hıncı bu şekilde çıkarmayı düşünür:

"Yumruk kadar kafamda ihtilâller kopuyordu. Koyu anarşist kesiliyor, bana yol veren patronun rotatifini saatli bir bombayla uçuruyordum. Köprüleri havaya atıyor, katarları yolcusıyla birlikte uçurumların dibine yuvarlıyordum." (s.117)

Aygen'in bütün asıl kahramanları gibi, Selâmi de, din adamlarına ve dindar görünen insanlara karşı şüphe ile bakmaktadır. Oturmakta olduğu gecekondu mahallesi halkının câmî yaptırma isteği karşısında şu şekilde düşünür:

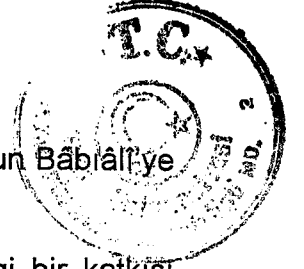
"Selâmi, bir büyük câmî yaparak, gelecek yılların büyük gecekondu kasabasında en güzel yeri koparan manifaturacıların iblisçe zekâsına; ışsız, susuz, aptesânesiz kulübelerinde bile Allah'ı ve câmîi düşünenlerin saflığına şaştı." (s.175)

2- Diğerleri:

Eserde Selâmi'nin dışında, olay örgüsünün bütününde rol oynayan herhangi bir şahıs yoktur. Değişik bölümlerde, farklı şahıslara, farklı fonksiyonlar yüklenmiştir. **Karşı güç** fonksiyonunu, bu eserde de, imkân sahibi/zengin insanlar yerine getirmekte; gazete patronları, yazı müdürleri, üst düzey bürokratlar, vurguncular, toprak ağaları, polisler, din adamları zaman zaman bu sınıfın temsilcileri olarak temâyüz etmektedirler. Bu şahısların müşterek husûsiyetleri; muhteris, menfaâtperest, makyavelist, dindar görünümlü, ceberrut olmalarıdır.

Eserdeki başlıca kadın kahramanlar olan Şükran, Nurten ve Angeliki, vakanın bütününü açısından **yardımcı** fonksiyonunu yerine getirirler.

Eserdeki bütün kahramanlar yalınkat/düz karakterler olarak temayüz etmektedirler. Hemen hemen tamamı, temsil ettikleri sosyal grubun standart davranışlarını gösterirler. Dekoratif unsur durumunda olmakla birlikte, Aygen'in



şimdiye kadar çizdiği imam portresinin dışına çıkan, Cemil Tayfur'un Bâbıâli'ye girmesini sağlayan imam, dikkati çekmektedir.

Yazarın diğer eserlerinde olduğu gibi asıl vakaya herhangi bir katkısı olmayan, muhtevâ zenginliği açısından düşünülen, çok sayıda, dekoratif unsur durumundaki kahraman, bu eserde de yerini almıştır. Eserde, bunların hikâyelerine geniş yer ayrılır. Cemil Tayfur, Kerim Ali, Nebahât, Ahmet bu şahıslardan bir kaçıdır.

Eserde, fizikî tasvir unsurlarına fazla bir ehemmiyet verilmemekle birlikte, daha ziyade kadın karakterlere tahsis edildiği görülür. Bunların içinde, Angeliki'ye ait olan, klasik Aygen çizgilerini taşır:

"Boğaz vapurlarına binerken Galata Köprüsü altında bilmem sulara dikkat ettiniz mi: Angeliki'nin koyu yeşil gözleri bu suların rengindeydi." (s.189)

Bu satırlarda, tasvirî özelliklerin dışında, dikkati çeken bir diğer husus, yazar/hâkim anlatıcının okuyucuya hitap etmesidir. Bu durum, modern roman anlayışında bir kusur olarak kabul edilmektedir.

Eserin bu baskısında tamamen çıkarılan, ilk tefrikada ise, Selâmi'nin ilk karısı olarak tanıtılan Turan'ın da, aynı çizgileri, daha belirgin olarak taşıdığını görüyoruz:

"Turan, omuzlara inen dalgalı kumral saçları, şakaklara doğru incelen muntazam kaşları, çekme burun, inci gibi beyaz dişleri, yeşil menevişli gözleriyle yüzüne bakılamıyacak kadar güzeldi." (T.Nu:8)

E- Zaman:

Ağlama Duvarı'nda vaka zamanı, iki yıla yakın bir süreçtir. Vakanın başlarında, *"bir ay önce"* İstanbul'a döndükten sonra, kaza geçirip hastanaya yatırılmış olan Selâmi, *"Bugün kırkına merdiven dayadı."* biçiminde tavsif edilir.



O günlerde, mevsim kışıdır. Bunu, Selâmi'nin girdiği kasapta gördüklerini yansıtan *"Camlara savrulan kar."* ifadesinden anlıyoruz. İkinci bölümün sonlarında *"Eylül başında..."* diye ifade edilen vaka zamanında, Selâmi, *"Kırk yaşındaydı."*(s.212) cümlesi kullanılır. Vakanın sonlarına doğru, Selâmi ile Angeliki'nin gecekondu mahallesine gittikleri gün, yine bir kış mevsimidir. Bunu, *"Araba karla kaplı asfaltta ilerleyemiyordu."*(s.272) cümlesinden anlıyoruz. Vakanın bittiği gün, muhtemelen, bahar veya yaz mevsimidir. Şu cümle, bu durumu ifade etmektedir:

"Uzun tüylü sarı bir kedi karşı apartmanın kapısı önündeki mermer basamaklara yan gelmişti; güneşleniyor..." (s.288)

Asıl vaka öncesi zaman ise, vakanın başlarından *"Altmış yıl önce"*sine kadar uzanır. Asıl vakaya hiç bir katkısı olmayan, din adamlarının kötülüğünü anlatmak maksadıyla icad edilen bu vaka halkasında, Selâmi'lerin eski komşusu Şayeste Hanım'ın, çocukken yaşadığı bir olay anlatılır. Bunun dışında, gerek kahramanların geçmiş yaşantılarının aydınlatılması, gerekse yazarın vermek istediği toplumsal mesajla ilintili olarak, vaka zamanı ile vaka öncesi zaman arasında sık sık gidiş gelişler olur.

Vaka öncesi zamanda yaşanan hâdiselerden, vakaya doğrudan tesiri olanlardan biri, Selâmi'nin gazetecilik yıllarında yaşadıklarıdır. Zirâ, bu yıllarda yaşadıkları, onu iki defa intiharın eşiğine getirmiş, ama, *"Timur'un karıncadan aldığı dersi"* de öğretmiştir:

"Karınca bizden akıllı, diyor; mağlup oldukça yeniden muhârebeye başlamalıyız." (s.167)

Eserde, **anlatma zamanı** vaka zamanından sonraki bir süreç olup, niceliği konusunda herhangi bir bilgi mevcut değildir. Ancak, asıl vaka öncesinde yaşananların anlatma zamanı, vaka zamanı içine yerleştirilmiştir. Birinci bölümde, bir kaç saatlik bir vaka zamanı içinde, Selâmi'nin çocukluk günlerinden başlamak üzere bütün geçmişi atlama ve özetleme tekniklerinden faydalanılarak, zaman zaman da, seçilmiş vaka halkaları ile anlatılmıştır. Diğer bölümlerde de, zaman zaman bu tür geriye dönüşler yapılmıştır. Anlatma zamanının kullanılmasıyla ilgili, başka herhangi bir husûsiyet yoktur.



Eserde, tarihî zamanla özdeş olan **sosyal zaman** 1940'lı yıllardır. Bu zamanın en önemli yansıması İkinci Dünya Savaşı'nın dünyadaki ve Türkiye'deki tesirleridir. Birinci bölümde, Selâmi'nin vaka öncesi zamanda yaşadığı ve kahraman anlatıcının bakış açısıyla anlatılan savaş öncesi ve savaş yıllarının sosyal ve ekonomik huzursuzlukları ve çalkantıları toplumsal boyutuyla ele alınır ve ferdî zamanla sosyal zaman karşılaştırılır.

Hitler Almanya'sının, savaş başlamadan hemen önce, Avusturya'yı ilhaki "Avrupa demokrasileri" tarafından gereken tepkiyi görmemiştir. Yazar, Selâmi'nin bu vaka ile münâsebetini, "Halk gazetesi yazı müdürü" olması vesilesiyle kurarak, sosyal zamanla ferdî zamanı kesiştirir. Savaş, dolaylı olarak, onların çalışma hayatını da etkilemektedir:

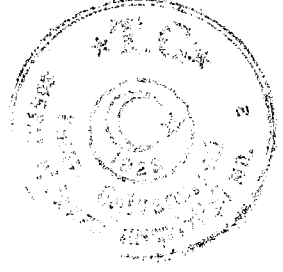
"Gazete patronu için harp "traj" demektir. Tehlike yaklaştıkça baskı sayısı yükselir; onun yüzü güler." (...)

"Harp, bir tarafta silah fabrikatörünün iştihasını gıcıklar, gazete patronunun keyfini yerine getirirken ötede cami ve kiliseler sulh için duaya koşan ana babalarla dolup taşıyor. (s.40)

"Yağmur çamur içinde yalnayak koşan gazete satıcısı çocuk için tüfekli toplu harp bilinmeyen bir şey... Ama harbin içinde o! Bir hırka, bir lokma kavgasındadır. Belki harplerin birinden dönmiyen babanın dul bıraktığı hasta anaya ilaç yetiştirecektir. Belki boş yemek sinisi etrafında kendinden gündelik ekmek bekleyenleri vardır." (s.42)

Sosyal zamanla ilgili bir başka husus da, Demokrat Parti'nin kurulmasından sonra başlayan "Halkçı-Demirkırat" çekişmeleri ve bu mücâdelenin köydeki yansımalarıdır. Yazarın bu durumu anlatmak için icad ettiği vaka, Selâmi'nin köy öğretmeni olarak Adana'ya gitmesidir. Hâkim anlatıcı tarafından Selâmi'nin bakış açısıyla nakledilen bu çekişmeler, biraz mizahî, biraz da kaygılı bir şekilde anlatılır. Kahvesine gittiği "Demirkırat" Memiş'le yaptığı konuşmada, Selâmi, bu kaygılarını şu şekilde dile getirir:

"(-Demokratsın, Halkçısın) diye bugün birbirlerine çay veremeyenler yarın kız da vermemeğe kalkarlar mı dersin Killioğlu?" (s.17)



F- Mekân:

Ağlama Duvarı'nda asıl vakanın cereyan ettiği **geniş mekân** İstanbul'dur. İstanbul içinde vakaya zemin olarak seçilen mekânlar ise; Taksim, Harbiye, Zeytinburnu, Boğaz ve çevresi, Galata ve Marmara kıyılarıdır. Selâmi'nin asıl vaka öncesi zamanda yaşadıklarını anlatmak üzere seçilen bir mekân da, Adana ve civarındır.

Eserde, geniş mekân tasvirlerinde, yazarın önceki eserlerinden farklı olarak, realist-natüralist tasvirlere daha az yer verildiği, romantik tasvirlerin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Bu durum, kahramanların bakış açısından yapılan mekân tasvirlerinde daha belirginleşmektedir. Selâmi, gazetede işine son verildiği gün, gittiği Marmara kıyısındaki bahçelerden birinde gördüğü peyzajı şu şekilde tasvir eder:

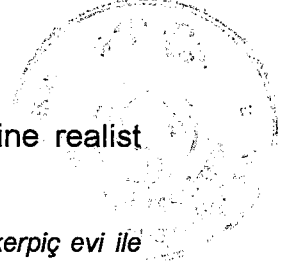
"Marmara, Boğazın Anadolu kıyıları akşamın koyu lacivert rengi içinde eriyordu. Karşı kıyıların tek tük yanmağa başlayan pencereleri gittikçe kümeleşiyor; şehrin öte yakası, körüklendikçe kıvrımlanan tepeleme dolu bir mangal gibi harlanıyordu." (s.92)

Gecekondulu mahallesinin kahvecisi **"Pilot Neriman"** Angeliki'nin hikâyesini anlatırken, Selâmi bu hikâyeyi, şu peyzaj içinde gözünde canlandırır:

"Kurtuluş kilisesinde kampana fasıllarla vuruyordu. Güneşli bir kış günüydü. Masmavi gökte, beyaz bulut kümeleri hareketliydi. Okmeydanı telsiz istasyonunun büyük direği hizasında görünen bulut parçası beyaz bir iç donu gibi bu direkte takılmış kalmıştı." (s.190)

Hâkim anlatıcının bakış açısından yapılan dış mekân tasvirlerinde, bazen realist unsurlardan faydalandığı görülür:

"Büyük kaya sırtında, rasgele bir sığır mayısı gibi yapışıp yayılmış Tellikavak köyünden demiryolu istasyonuna kestirme bir yol inirdi. İki tarla arasında iki metre genişliğinde bir ham yol." (s.18)



Hâkim anlatıcı tarafından yapılan bir diğer köy tasviri de, yine realist unsurlar taşır:

“Toprak damlarına kadar toza bulanmış otuz-kırk kerpiç evi ile Çakalköy de, Yüreğir ovasının her köyü gibi; yolculuktan henüz kurtulmuş, saçları, kaşları, hatta kirpikleri bile tozdan bembeyaz olmuş, yorgun bir yolcu hali vardır. Yazın burada gündeğumundan batımına kadar köpekler havlamaz, tavuklar gıdıklamaz. Tezekle pamuk süprüntülerinin hurç haline getirdiği bozuk yollarda çocuklar oynamaz.” (s.31)

Bu dış mekân tasvirlerinde dikkati çeken bir husus, mekânların bir takım çağrışımla birlikte anlatılmasıdır. Yazar, mekânın onu gören insanda bıraktığı intibâları ve uyandırdığı çağrışımları mekânın kendisi kadar ehemmiyetli bulur. Bu duruma yazarın önceki eserlerinde de şâhit olmuşuk.

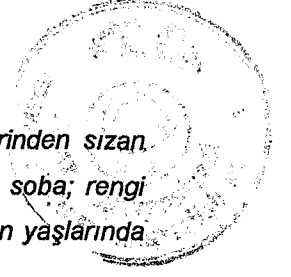
Eserde, **iç mekân** olarak en fazla üzerinde durulan kahvehânelerdir. Bunlardan biri, Tellikavak Köyü’ndeki Memiş’in kahvesi olup, şu şekilde tasvir edilir:

“Memiş’in kahvesi yükünü almıştı. Peykeler, sandalyeler tıklım tıklım... İçine rastgele bir sürü yiyecek ve giyecek tıkıştırılmış bir köylü heybesine benzetirdi Selami bu kahveleri... Dumanlı, basık tavanlı izbede tavla, domino şakırtıları yoktu artık... İskambili, tavlayı bitirip, bir kürdana batırılmış latilokumu yutmağa uğraşırken kasabadaki hovardalığını birbirine anlatan delikanlılar şimdi Demokrat Partisi liderlerinin adını tesbih tanesi gibi sıralıyordu: Bayar, Menderes, Koraltan, Köprülü, ince vesaire, vesaire...” (s.16)

Hâkim anlatıcı tarafından yapılan bu iç mekân tasvirinde, yukardaki dış mekân tasvirlerindeki benzer, intibâ ve çağrışımlardan faydalanılmıştır. Realist unsurlar taşıyan bu iç mekân tasvirleri, eser boyunca, ancak, bir kaç kez yapılmıştır.

Selâmi, zengin olduktan sonra yaşadığı yeni muhitteki yerleştiği evinde, rahat bir şekilde yaşarken, çocukluk günlerinde yaşadığı evini, romantik hislerle hatırlar:

“Küvetin bol sabunlu sıcak sularına vücudunu verince, gözünün önünde uzak bir hatıra canlandı: Camlarının aralıkları gazete



kağıdile sıvanmış bir oda; gürül gürül yanan, deliklerinden sızan alevleri çivit badanalı loş duvarlarda oynayan bir saç soba; rengi soluk kilim üzerinde büyük çamaşır leğeni ve içinde on yaşlarında çırıl çıplak bir çocuk.” (s.221)

Ağlama Duvarı'nda, zaman zaman, mekân atmosferi insanların sosyal durumları arasında benzerlikler kurulmaya çalışılır. Yukardaki alıntılarda muayyen ölçüde uygulanan bu durum, aşağıdaki iç mekân tasvirinde daha belirginleşir:

“Burası gecekondur şehrinin tek kahvesidir. İki buçuk metre yüksekliğindeki çatının deliklerinde rüzgar kanaryalar gibi şakır ve Pilot'u saka, iskefe, filurya beslemekten kurtarır!

Sıvaları eğri büğrü duvarda bir lüks lambası var. Dört metre kare genişliğindeki kahvenin bütün mobilyası, demir ayakları çarpık üç taş masa ile bir düzine hasır iskemle ve bu lüks lambasıdır.” (s.170)

Böylesi bir mekânda oturan insanların sosyal ve ekonomik durumlarının iyi olması beklenemez. Nitekim, gecekondur halkının bir çok problemi vardır ki, bunlara yukarıda temas etmiştik.

VIII. YOLGEÇEN HANI

A- Romanın Tanıtımı:

Aygen'in sekizinci romanı olan **Yolgeçen Hanı**, eserin sonundaki “yazma tarihi”nden anlaşıldığına göre 1949-1951 yılında yazılmış, 1951'de, yayınlanmıştır.⁽¹⁾ İkinci baskısı, 1979'da yapılmıştır.⁽²⁾

(1) Reşat Enis, *Yolgeçen Hanı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1951.

(2) Reşat Enis, *Yolgeçen Hanı*, 2. Baskı, Bahar Matbaası, İstanbul 1979, 325 S.

(Çalışmamızdaki sayfa numaraları bu baskıya göredir.)



Eser üzerinde şimdiye kadar başlı başına herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Alangu, eser hakkında bir kaç satırlık bir değerlendirme yapmıştır.

B- Romanın Muhtevâsı:

Yolgeçen Hanı, Doktor Emin'in ferdî dramı ile toplumsal çarpıklıkların bir arada işlendiği bir eserdir. Doktor Emin'in dramının muhtevâ itibâriyle Aygen'in eserleri içinde yeni bir konuyu içermesine karşılık; bu konunun ele alınış tarzı, **Gece Konuştu**'dan itibâren hemen bütün eserlerinde tekrar ettiği yaklaşım biçiminin bir başka örneğidir.

Yoksul bir aileden gelen öksüz-yetim Emin, Hülyâ halasının desteğiyle okuyup doktor olduktan sonra, evlendiği Mübeccel ve arkadaşı Mithat'ın ihânetine uğramış, mesleğini kaybetmiş, Sümbüllü Kumpanyası'na katılarak hayatını kazanmaya çalışmıştır. Kendisi gibi bir oyuncu olan kanserli karısı Semahât'i, bir turne esnasında, tifodan kaybetmiştir. Yaşamış olduğu sıkıntılar, içinde, topluma karşı bir hınç birikimine sebep olan Emin, tıp bilgilerini kullanarak hem daha iyi bir hayat sağlamak hem de toplumdan intikam almak üzere harekete geçer. Hasta insanlara iğne yaparak bilinç altlarına girer. Yıllardır görmediği Hülyâ halasının bir bakanla evleneceğini duyunca, önce ondan intikam almaya karar verir. Evine giderek, halasına tecavüz edip öldürür; suçu, ustaca bir planla, genç bir üniversitelinin üzerine yıkar. Ardından şehrin su şebekesine tifo mikrobunu karıştırırsa da, dönerken geçirdiği bir kazada ağır yaralanıp hastaneye kaldırılınca, narkozun etkisiyle yaptığı işi anlatır. Böylece şehir kurtulmuş olur.

Doktor Emin'in dramı, aşığılanma, ihânet ve intikam vakaları çerçevesinde şekillendirilmiştir. Fakir ve genç bir doktor olarak hayata atılan Emin, ha-

(1) T.Alangu, a.g.e., s.295.

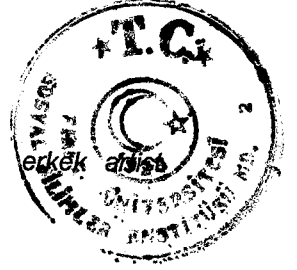


lasının yardımıyla bir muayenehâne açarsa da, ihtisasını yapmış olmasına rağmen, bir türlü hasta bulamamaktadır. Kendisine hasta göndermeleri için yardım istemeye gittiği eczacılar ve otel katipleri, ona karşı aşağılayıcı tavırlar takınmışlardır. Arkadaşı Mithat, muayenehânesinin sefil görünüşü dolayısıyla onu "küçümsemiştir." Bu aşağılanma oyunculuk döneminde de sürüp gitmiştir. Halkın ve devletin, oyuncularını sanatçı kabul etmemesi ve onlara kötü gözle bakmalarından başka, karısı Semahat'ın oyuncu olması, Emin'in, kendi yakın çevresinin dışındaki insanlar tarafından adetâ bir "pezevenk" gibi değerlendirilmesine sebep olmuştur.

Doktor Emin'in topluma karşı hınç duymasında etkili olan ikinci faktör, ihânete uğramasıdır. Karısı Mübeccel, arkadaşı Mithat'la işbirliği yaparak kocasına ihânet etmiş, çocuğunu elinden almanın yanında, onun mesleğini kaybederek beş yılının hapis hânedede geçmesine sebep olmuştur.

Bu iki saikin doğurduğu intikam hissî, yılların birikimi olarak birden ortaya çıkmıştır. Yıllarca insanlardan gördüğü aşağılanma ve ihânete rağmen, iyiliğini muhafaza eden Emin, tam iyi bir hayata kavuşma fırsatını ele geçirdiği bir anda, Mithat'la Mübeccel ve kızını bir arada görünce, içten içe yanan bir volkanın faaliyete geçmesi gibi adetâ bir ölüm makinesine dönüşür. Yazar, bu hissin gücünü ve acımasızlığını ortaya koymak için ilk kurban olarak, Emin'e en çok yardım eden insan olan Hülyâ halayı seçer. Doktor, fitrata aykırı bir şekilde halasına önce tecavüz edip, sonra öldürür. İkinci kurban, zavallı, genç bir üniversitelidir; cinayeti onun üzerine yıkar. İntikam kanla beslenen bir vampir gibidir; bütün bir şehir halkını hedef seçer. Ancak, bir tesadüf, şehir halkını Emin'in gazâbından kurtarır.

Doktor Emin'in bu ferdî dramı, zaman zaman birlikte yaşadığı oyuncuların dramlarıyla birleşerek toplumsam bir hüviyet kazanır. Halkın ve yöneticilerin oyuncularını sanatçı olarak görmemeleri "emprezaryo"nun sömürme hissî ile birleşerek, bu insanların hayatını faciaya dönüştürür. İstanbul'da bir oyundan sonra, birlikte yürüyen Emin'le Semahât'e sokaktan geçenlerin "laf atması" üzerine, hâkim anlatıcının, Emin'in düşüncelerinden yansıttığı şu cümleler, toplumun tiyatroculara bakış açısını çok iyi anlatır:



*"Burada seyirciye göre kadın artist "orospu"
"pezevenk" ti." (s. 19)*

Bir Anadolu turnesinde edindiği intibâlar, Deli Memduh'ta da benzeri fikirlerin oluşmasına sebep olmuştur:

"Tiyatro salonunda "artist" diye bize bol bol "bravo" çeker, nasırlı avuçlarını acıtırcasına şaklatır. Fakat son perde inipte kapıdan çıktık mı "oyuncu"dur adımız. Kadınıımız orospu, erkeğimiz pezevenk!" (s. 27)

Fâik tarafından anlatılan, bir turne esnasında hükümet doktorunun, dokuz aylık hamile olan primadonnayı aynı gözle gördüğü için tecavüze yeltenmesi ve çocuğunun ölü doğmasına sebep olması, aşağıdaki olayla birlikte, yönetim kademelerinde bulunan insanların, tiyatro oyuncularına bakış açılarının halkinkinden farklı olmadığını gösterir.

Trenle turneye çıkan Sümbüllü Kumpanyası'nın genç oyuncularından Afife, trende kondüktör başta olmak üzere bütün tren personelinin tecavüzüne uğrar. Tren polisi, olanları tabîi bir hâdise gibi değerlendirmiştir. Gittikleri "B." kasabasında karşılanış biçimleri de, hayli düşündürücüdür:

"Kumpanya, sanki bir casus şebekesiydi. Polisin sorgu yağmuru yetmedi. Sâbıkalı hırsız, yankesici gibi parmak izleri alındı." (s. 57)

Kasabanın emniyet âmiri ise Semahât'i istemekte, onun Emin'le evli olduğuna bir türlü inanmamaktadır:

"Her şeye inanırım; diyordu, ama bir oyuncu kadınla bir oyuncu erkek arasındaki evliliğe... asla! " (s. 59)

Emniyet âmirinin baskıları karşısında kasabayı terketmek zorunda kalmaları üzerine emprezaryo, emniyet âmirine değil, Emin'le Semahât'e kızmaktadır:



"Beni maskara ettiniz, yüzümü yere getirdiniz. Her gittiğimiz yerde olay çıkarırsak aç kaldığımızın resmidir. Bunca fedakarlığa katlan, üç temsil vermeden , cebine üç kuruş girmeden sepet havası..." (s. 65-66)

Yukarıdan beri anlattığımız bu bakış açılarının sonucu tiyatro oyuncuları açlığa, yalnızlığa ve sefâlete mahkûmdurlar. Çoğu zaman, doğru dürüst kararlarını dahi doyuramazlar.

Yazar, tiyatrocuların sıkıntılı yaşayışlarındaki dramı vurgulamak için sık sık tezatlara başvurur. Zengin şarkıcıların, doktorların, politikacıların, toprak ağalarının yaşantılarından kesitler sunarak mesajı güçlendirmeye çalışır.

Eserde, temas edilen konulardan biri de, yöneticilerin ceberrutluğudur. Gerek şehirde, gerekse taşrada, devleti temsil eden polis, jandarma, muhtar, hükümet doktoru türünden insanlar, şahsî ihtiraslarını tatmin etmek için, devletin gücünü kullanırlar. İlk bakışta ferdî bir davranış gibi görünen bu hareketler, aslında topyekûn bir zihniyetin, bir yönetim anlayışının sonucudur. Sosyal zamanla da uyuşan bu anlayış "tek parti" döneminin dayatmacı, tepeden inmece siyasetidir. Eserde, "Hayâl Partisi" sembol ismiyle eleştirilen CHP'nin uygulamalarını, Emin'in düşüncelerinden hâkim anlatıcı şu şekilde yansıtır:

*"Karabük halkının Çiğdirük dediği "Hayın ağaç" diye öfkelen-
diği bir ağaç vardı. Çimlenme zamanı, sivri oka benzeyen yaprak-
larını gövdesinin dibine dökerdi: Yabancı bir tohum toprağa girme-
sin, hemen yanı başında bir yabancı ağaç köklenmesin diye..."*

*Emin, Hayâl Partisini hayın çiğdirüke benzetirdi. Yirmibeş yıl, bu
partinin başındaki klik yüzünden ne siyasî parti doğmuştu, ne
devlet adamı yetişmişti." (s. 100)*

Şehirde polis ve vergi memuru, köylerde jandarma ve tahsildar, özellikle fakir ve kimsesiz halkı bu ceberrut anlayışla ezen yönetimin "uzun eli"dir. Şu iki hâdise, bu zulmü ortaya koymak için anlatılır:

Nedim Efendi, Deniz Yolları işletmesinde çalışırken geçirdiği bir iş kazası sonucu kötürüm olmuş, tazminat dahi alamamıştır. Oysa vergi memuru, aç, sefil



olan bu insanları “yol vergisi” diye sıkıştırmaktadır. Son gelişinde söylemiştir:

“Vaktinde baş vurmazsan, yolda taş kırmak için polis alır götürür.” (s. 280)

İkinci hâdise, bir köyde yaşanmıştır:

İpşirik İbo'nun Nif çayı kenarında bir bağı vardır. Yıllar sonra Nif çayı yatak değiştirmiş; İbo'nun bağını yutmuştur. Ancak, İbo bir türlü vergiden kurtulamamaktadır:

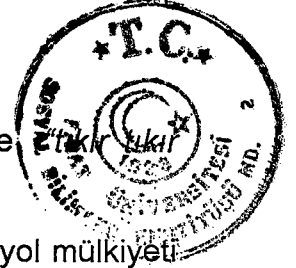
“Hükümet memurları yıl doldu mu şıp deyi damlıyor, üzerinden Nif çayının gürül gürül aktığı bağın vergisini istiyordu. İbo'nun meftine sebep biraz da bu bağ vergisi olmuştur ya!

Adam, işini gücünü bırakıp aylarca ilçeye taşındı. Hükümet kapılarını, merdivenlerini aşındırdı. Tapuculara yüz suyu döktü: Tek, bağın kaydı tapudan düşsün diye... Olmadı bir türlü, olmadı vesselam.” (s. 47)

Devletin “uzun eli”nin zenginler ve nüfûz sahiplerine gücü yetmez. Onlar, ya dalavere ya da rüşvetle işlerini yürütürler; çoğu zaman devletin gücü, onların arkasındadır. Küçük topraklı çiftçiyi ezen devlet, zâlim toprak ağalarının yardımcısıdır. Bunlardan biri Karakoncolos Mustafa Ağa'dır. Binlerce dönümlük toprak sahibi olan Ağa, hâkim anlatıcı tarafından şu şekilde tanıtılır:

“Altı ay önce, bir başka ağanın toprağını ve o toprakla birlikte bir kaç köyü çiftliğine katmıştı. Önceki, ürünün yarısını alırken, Karakoncolos dörtte üçünü almaya kalkışmıştı. Zulüm onda, işkence onda. Üstelik ne ırz tanır, ne namus.” (s.78)

Böyle bir insan olan Karakoncolos'un, şehirdeki evi halk arasında “Yüzbinlik ev” olarak tanınır. Belediyenin istimlâkinden yüz bin liralık rüşvetle kurtulmuştur. Devlet, adetâ, Karakoncolos'un zulmüne ortaktır. “Büyük kentin ortasında”ki binlerce metrekairelik bataklığı, devletten çok ucuz fiyata kapatmış, belediyeye faizle para vererek bataklığın ortasından büyük bir yol açtırmış; bir



anda servetine milyonlar katmış, belediyeden de parasını faiziyle almıştır.”

Doktor Emin'e göre, bu problemlerin çözümü için, tek çıkar yol mülkiyeti ortadan kaldırmaktır. Onun bu fikirleri, hiç bir malı mülkü olmayan bir ırgatla olan konuşması vesilesiyle dile getirilir:

“O da Platon gibi mülke hınç duyuyor, diye düşündü: İnsanları birbirine, mahkeme kapılarına düşüren, birbirleriyle didiştiren mülke düşman! Ne altın, ne gümüş tanıyan ilkçağ insanları için yoksuluk da zenginlik de bilinmeyen şeylerdi. Böyle bir toplumda haksızlıklar, kıskançlıklar da olmazdı. Altın ve gümüşün yasaklanmasını isteyen Platon haklı... Ispartalı Lycurgue çalınması zor olsun diye demirden yapılmış ağır paralar koymadı mı? Hırsızlık ve cinayetler azalsın diye?” (s. 132)

Eserde politikacıların halkı istismar etmeleri konusu üzerinde de durulur. Halkın gerçek problemlerinden habersiz, halktan uzak bir görüntü sergileyen bu insanlar, her fırsatta halkın inançlarını istismar etmektedirler. Sosyal zamanla alâkalı olarak düşünülen bu mesele, 1950 seçimleri öncesi ve sonrası, CHP ile DP arasındaki mücâdele, Hayâl Partisi ile Muhâl Partisi isimleri ile sembolize edilerek anlatılır.

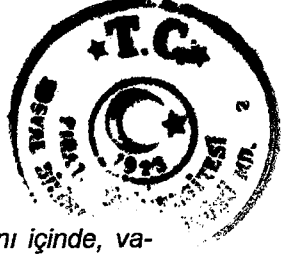
Politikacılar halkın içinden çıkmadığından onun gerçek problemlerinden habersizdirler. Seçimlerden önceki propaganda gezileri sırasında gittiği bir köyde, Hayâl Partisi adayı ile köylüler arasında şu konuşmalar geçer:

“Hemşerilerim, bana oy verirsiniz köyünüze su getireceğim. Bak, susuzluktan kırılıyorsunuz. Şu pis derenin suyunu yemeğinizde kullanıyorsunuz. İçtiğiniz de o...”

Gülüşmeler olmuş:

-İyi diyon Efendi emme, bizim köyün suya ihtiyacı yok ki: Gürül gürül akıyor çeşmelerimiz hamdolsun... Sen köyümüzün adını yanlış bellemiştin. “...” köyünde sanıyon kendini...” (s. 83)

Seçimlerden hemen sonra, milletvekilleri ile aynı trende yolculuk yapan Emin, yollarda Muhâl Partisi milletvekillerine umut bağlamış olan halkın karşıla-



maları esnasında şöyle düşünür:

“Muhâlli Milletvekili, başarısının sevinç ve heyecanı içinde, vagon restoranda pizolasını parçalar, rakısını içerken, ona oy veren orta yaşlı işçi bir kaç baş soğan, bir küçük tabak zeytin ve kara ekmek dilimleri dizili sofrada, karısının ve çocuklarının gözlerinde umut ışıkları tutuşturan uğurlama törenini anlatıyordu.” (s. 93)

Eserde politikacıların ikiyüzlülüğü ve dinî hisleri istismar etmeleri çeşitli vaka halkaları ile anlatılır. Seçimlerden önce *“koyu Hayâl partili”* görünen *“oportünist”* Şakir Bey, Muhâlcilerin seçimi kazanmasından sonra, Muhâlcî milletvekillerinin masalarında şaklabanlık yapmaktadır.(s. 95)

Sözde, yoksul halkın sıkıntılarını gidermek için milletvekilliğine soyunan insanlar gerçekte kendi çıkarlarını korumak isterler. Emin, bu durum hakkında şöyle düşünmektedir:

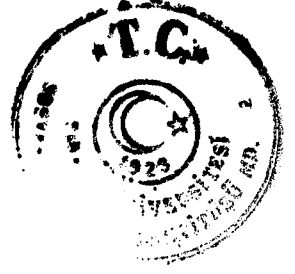
“Oysa “...” ilinin milletvekillerinden üçü fabrikatör, dördüncüsü binlerce dönüm toprağı olan ağa oğluydu.” (s.94)

“Emin, Türkiye’de siyasî partililik olmadığına inanırdı. Ona göre, çünkü partiler de, bugünküler de halk kalabalığını siyasi tutkularına âlet eden kimselerce drije edilmişlerdir ve edilmektedirler.” (s. 96)

Yolgeçen Hanı’nda Aygen’in klasikleşmiş *“insan tipi”* yeniden ele alınır. Halkın dinî hislerini istismar eden bu insanlara, hâkim anlatıcı belirli bir bakış açısından yaklaşır. Dekoratif unsur durumunda olan bu imamlar, *“Gavur imam”* (s.138) *“şirret tabur imamı”* (s. 190) vb. ifadelerle tasvif edilirler.

Romanda, aşk ve evlilik, sebep ve sonuçları fazla irdelenmeyen, vakanın tabîi gelişimi içinde özel bir değeri olmayan hususlar olarak ele alınır.

Aygen’in daha önceki eserlerinde, küçük birer motif olarak ele alınan cinsî sapıklık, bu eserde başlı başına bir tema şeklinde düşünülür. Trans-seksüellik fizyolojik bir bozukluk olarak ele alınır ve bu tür ilişkide bulunan insanlar suçlanmaz. Yazar, böylece, acıyarak baktığı ezilen, sömürülen insanlar sınıfına fahişelerden sonra cinsî sapıklık gösterenleri de katar.



C- Olay Örgüsü:

Yolgeçen Hanı'nda vakanın ana çizgileri şu şekildedir: Vaka öncesi zamanda, ilk karısını ve arkadaşının ihâneti sonucu mesleğini kaybetmiş olan Doktor Emin, katıldığı bir gezici kumpanyanın artistlerinden kanserli Semahât'le evlenmiştir. Vaka, Haydarpaşa'dan hareket eden trendeki konuşmalarla başlar. Sümbüllü Kumpanyası, Anadolu'ya turneye çıkmıştır. Semahât hastadır. Emin onu yataklı vagona almak isterse de muvaffak olamaz. Kumpanyanın genç oyuncularından Afife, tren personelinin tecâvüzüne uğramasına rağmen, kimsenin elinden bir şey yapmak gelmez. Kumpanya, gittiği kasabanın emniyet âmirinin Semahât'i istemesi yüzünden çıkan tartışma sonucu, üçüncü gün ayrılmak zorunda kalır.

İlk iki bölümde bir kaç defa tekrar edilen bu turnelerde, asıl vaka açısından en belirgin husus, Semahât'in hastalığının ilerlemesidir. Bu turnelerin sonucundan dönünce kumpanya dağılır. Emin, "Şehitler Kalesi" filminde figüranlık yapacaktır.

Üçüncü bölümde, yeniden kurulan Sümbüllü Kumpanyası ile yeni bir Anadolu turnesine çıkarlar. Kolera salgını olan bir köye, hiç bir doktor gitmek istemeyince, Emin'le Semahât, köylülere yardım etmeye karar verir. Köylülerin büyük bir kısmını kurtaran Emin, Semahât'i kurban verir. Köy mezarlığına Semahât'i gömüp döndüklerinde, köye gelmiş olan Vâli ile Doktor Mithat'ı karşısında bulan Emin, kimseye görünmeden kayıplara karışır.

Dördüncü Bölüm'de yeniden Yolgeçen Hanı'nda karşımıza çıkan Emin, sefil bir hayat yaşamakta, zaman zaman, filmlerde figüranlık yapmakta, iş oldukça da, sahneye çıkmaktadır.

Beşinci Bölüm'de Kızılay'ın tertiplelediği bir sünnet törenine ve bir siyasî parti mitingine çağrılan trupla, Emin de sahneye çıkar.

Altıncı Bölüm'de okul arkadaşı; film şirketi direktörü Nedim'le karşılaşır ve hayatında mühim bir değişiklik olur. Nedim onu evine alır. Nedim'in birlikte yaşadığı (aslında bir transseksüel olan) Sabiha'yla Emin arasında hissî bir



yakınlık doğar. Ancak, Sabiha'nın bir transseksüel olduğunu öğrenince yeniden Yolgeçen Hanı'na döner. İnsanlara karşı, hınç duymaya başlamıştır. Bir gün, sokakta eski karısı Mübeccel, kızı Filiz ve Doktor Mithat'ı, mutlu bir şekilde görünce insanlardan intikam almaya karar verir.

Yolgeçen Hanı'ndaki odasını küçük bir laboratuvara dönüştürür. Yardım isteyen hastalarının şuuraltlarına inerek iç dünyalarını irdelemeye, gerçek yüzlerini görmeye başlaması, topluma duyduğu hıncın artmasına vesile olur.

Bu ruh hâlindeyken, Hülyâ halasının mûsikî dersi verdiği "bakan"ın evine gider. Bakan'la Hülyâ hala evlenmek üzeredir. Hülyâ hala, Bakan'ın kendisine sağladığı imkânlarla lüks bir hayat yaşamaktadır. Bir akşam, birlikte yemek yedikten sonra, Hülyâ halanın evine giderler. Onun dekolte kıyafetle karşısına gelmesi; intikam duygularının cinsî ihtirasla birleşmesi üzerine harekete geçen Emin, bu buhran içinde halasına tecavüz edip, bayılmış olan kadını öldürmek için havagazı musluğunu açarak evden çıkar ve yakınlardaki bir parka gider. Parkta karşılaştığı bir delikanlıyı ustaca bir oyunla halasının evine gönderir ve cinâyeti onun üzerine yıkar.

İntikam alma sırasının Mübeccel ile Mithat'a geldiğini düşünürken aklına daha parlak bir fikir gelir: Şehrin su şebekesine tifo mikrobu karıştırarak bütün şehir halkını yok etmek. Planın birinci aşamasını gerçekleştirirse de, şebekeden dönüş esnasında geçirdiği bir kazada ağır yaralanıp hastaneye düşer; narkozun etkisiyle, yaptığı işi anlatır ve şehir halkı kurtulur. Vaka bu şekilde sona erer.

Yazar tarafından "VII" ana bölüme ayrılan eserin her bir bölümü, kendi içinde bir çok alt bölüme ayrılmıştır. Eserin bu şekilde bölümlenmesi vakanın klasik bir giriş-gelişme-sonuç düzeninde olmamasından kaynaklandığı gibi, bu bölümlenmede diğer yapı unsurları veya muhtevâ da dikkate alınmamıştır. Ancak alt bölümlerin her birinin, genel olarak, başlı başına bir metin halkası oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Yazarın önceki eserlerinde de sık sık karşımıza çıkan, tematik açıdan birbirine benzeyen, yapısı itibâriyle farklı, seçilmiş vaka halkaları, bu alt bölümlerin esasını teşkil eder. Ancak bu hususta da, zaman zaman aksamaların olduğunu belirtmemiz gerekir. Bölümlerin, düzenlenmesinde bir



çok aksamalar olduğu için, bu eseri, önceki romanları incelerken yaptığımız gibi, bölümlerdeki vaka halkalarını tek tek ele almak mümkün olmamıştır.

Hâkim anlatıcı tarafından nakledilen bu vaka halkalarındaki olayların çoğu, asıl kahraman Emin'in çevresinde cereyân etmekle birlikte, yine, çoğu zaman, Emin, olayların gözlemcisi gibidir; vaka onun dışında cereyan eder. Bu husus, Aygen'in eserlerinde vaka bütünlüğünü zedeleyen en büyük kusurlardan biridir. Alangu, onun bu kusurunu, gazetecilikten gelmiş olmasına bağlar. Bize göre de, bu durumun yanında, insanı yanlış yerde arayan ve sanatı kendisi olmaya değil toplumun hizmetine vermeyi amaçlayan bir sanat anlayışı, bu sonucu doğurmuştur. Kendisini sosyal/sosyalist gerçekçi olarak nitelendiren bir çok yazarın aynı hataya düştüğü bilinen bir husustur.

Eserde dış çatışmanın meydana getirdiği olay örgüsü, kronolojik bir seyir takip eden art-zamanlı vaka halkalarından müteşekkildir. Ancak, yukarıda belirttiğimiz gibi bu vaka halkaları tamamen zincirleme olarak birbirine bağlı değildir. Asıl vaka ile olan ilişkisi, konu veya mesaj düzeyinde olan bir çok vaka halkası, umûmiyetle, zaman itibâriyle de, asıl vaka zamanının dışındadır. Birinci bölüm'de anlatılan, sanatçı Mualla Gürses'in acıklı hikâyesi (s. 21 vd); ismi zikredilmeyen bir diğer sanatçının dramı (s. 22 vd); diğer bölümlerdeki transseksüel Sabih'in hikâyesi (s. 285 vd) gibi daha bir çok macerâ, bu tarzdaki vaka halkalarını oluştururlar. Muayyen bir fonksiyonu olan şahısların geçmiş yaşantıları ise, bir vesile ile geriye dönüş yapılarak ipucu değerindeki mânâ birlikleri ile anlatılır.

Vakanın sunuluşuyla ilgili dikkat çekici bir husus da şudur: Asıl vaka ile doğrudan alâkası olmayan bir çok hâdise, ayrıntılı bir şekilde ele alınırken, çekirdek vaka niteliğindeki olay çoğu, kısaca anlatılmaktadır. Meselâ; kolera salgını için gittikleri köyde yaptıkları çalışmalar bir çok ayrıntıyla anlatılırken, Semahât'in ölümü bir kaç cümle ile geçiştirilir. Asıl vakaya hiç bir katkısı olmayan transseksüel Sabih'in hikâyesi, bir yığın lüzumsuz ayrıntıyla anlatılırken, Emin'in şehir şebekesine tifo mikrobunu bırakması, dönüşte kaza geçirmesi, suçunu itiraf etmesi ve şehir halkının kurtulması, bir kaç cümle ile anlatılır.

Yukarıda vakasının ana çizgilerini verdiğimiz **Yolgeçen Hani'**nda temel vaka, Aygen'in ilk romanından sonraki bütün eserlerinde olduğu gibi, imkân-



imkânsızlık çatışmasından doğmaktadır. Gerek, Doktor Emin'in ferdî mücadelesi, gerekse onun münâsebette bulunduğu insanlar vasıtasıyla toplumsal bir boyut kazanan çatışmaları bu eksene oturtmak yanlış olmaz.

Yazar, imkân ve imkânsızlık temalarını fert bazında müşahhas hâle getirerek, önceki eserlerinde olduğu gibi, dış çatışmayı büyük ölçüde zengin-yoksul mücâdelesine şekline dönüştürür. Ancak, zengin genel kavramı içinde her türlü gücü elinde tutan imkân sahibi insanları düşünmek gerekir. En belirgin vasıfları, maddî ve cinsî yönden muhteris olmak olan bu insanlar, Emin'in hayat mücâdelesinde, Doktor Mithat olarak karşısına dikilirken, toplumsal mücâdele açısından, doktor, polis, politikacı, toprak ağası, jandarma, tahsildar, vergi memuru, muhtar, gibi ya devleti temsil eden ya da bir şekilde devletin gücünü arkasına almış olan insanlar şeklinde müşahhaslaşırlar.

Vakaya ilk dramatik vaziyeti, asıl vaka öncesi zamanda gerçekleşmiş olan bir hâdise kazandırır. Doktor Emin, kendi hâlinde hayat mücâdelesini veren bir insan iken, muhteris karısı ve arkadaşı Doktor Mithat'ın ihâneti sonucu hem mesleğini ve ailesini kaybetmiş, hem de ömürünün beş yılını hapis hâlinde geçirmiştir. Vaka zamanı içinde geriye dönüş tekniği ile anlatılan olayın etkisi, yeni bir hayat kurmuş olmasına rağmen, Emin'in şuuraltına yerleşmiştir. Oysa yeni başladığı hayatta da, karşısında hep yeni Mithat'lar bulmasına rağmen, uzun süre kendi çizgisinde yürümeye devam etmiştir. Gerilimin oldukça düşük olduğu giriş ve gelişme bölümlerindeki Emin'in müsbet kişiliği, sonuç bölümünde menfî bir şekle dönüşünce, gerilim de birden yükselmiş, son cümleye kadar böyle devam etmiştir. Ancak, son cümle olan "Kent kurtulmuştu." ile gerilim düşürülmüş, vaka, çözümlenmiştir.

Yazar, olay örgüsünün gelişmesinde zıtlıklardan faydalanma yoluna giderek, vakanın gücünü arttırmak istemiştir. Emin'in hâlim-selim karakterine karşılık, Mübeccel uçarı bir yapıya sahiptir. Emin'in bu tavırlarından hoşlanmayan Mübeccel, bir keresinde bunu Emin'e söylemiştir:

*"Sevgilim, gereğinden fazla ağırbaşlılığınla soğuk oluyorsun.
Korkarım bir gelen hasta bir daha semtine uğramayacak" (s. 50)*



Asıl vakanın başında hasta olan Semahât küçük bir kompartmanda yolculuk yaparken, empozaryonun metresi olan sağlıklı primadonna, yataklı vagonunda seyahât etmektedir.

Vakanın toplumsal boyutunda da, bu tezatlardan faydalanılır. Zaten, toplumsal çatışmanın bu tezatlardan doğduğunu yukarıda belirtmiştik.

Eserde dış çatışmanın yanında, unsurları tam olarak değerlendirilmese bile, bir iç çatışmadan da söz etmek mümkündür. Doktor Emin'in, çevresinde gördüğü tüm kötülöklere rağmen iyi kalma mücadelesi, diyebileceğimiz bu iç çatışmanın varlığı, ancak eserin sonlarına doğru anlaşılmalıdır.

Vakanın başından beri Emin'in münâsebetinde bulunduğu insanlar tarafından aşağılanması, onun şuur altında, önce bu insanlara, sonra bütün topluma karşı bir hınç birikimine sebep olmuştur. Bunlardan en mühimi olan, karısının ihâneti sonunda gelişen bir takım olaylar, Emin tarafından vakanın gelişimi esnasında bir kaç kez hatırlanmışsa da, bunun topluma karşı bir hınca dönüşmesi, ancak, vakanın sonlarında olmuştur. Galatasaray'da bir özel araba içinde Mübeccel, Mithat ve kızı Filiz'i görmesi, Emin'in şuuraltında yaşattığı çatışmanın ortaya çıkmasına vesile olmuştur. İlk defa "lânet olsun bu hayata, topluma!" (s. 250) diye düşünür, Emin. Onun bu ruh hâli, hâkim anlatıcı tarafından şu cümlelerle ifade edilir:

"Herkesten tiksiniyordu. Alınan, sinirli bir şizoit gibi insanlardan korkuyor, insanlardan kaçmak istiyordu." (s. 250)

Emin'deki bu iç çatışmanın gelişmesine iki olayın daha tesiri olur. Birincisi; tedavi etmeye gittiği ruhî bunalım geçiren mezarlık bekçisinin anlatıkları, ikincisi; Nedim'in birlikte yaşadığı ve kendisinin de âşık olduğu Sabiha'nın bir transseksüel olduğunu öğrenmesi. Ayrıca, bu olaylarla eş zamanlı olarak yaşanan siyasal ve toplumsal çalkantıların, bu iç çatışmada muayyen bir rolü olduğu görölmektedir.

Mezarlık bekçisinin kendi iç dünyasını Emin'e açması, Emin'de diğer insanların iç dünyasını tanıyıp, onları "en zayıf yerlerinden vurmak" isteği uyandırır. Bu konudaki tereddütleri şu şekilde anlatılır:



"Bu iğrenç bir şey... İğrenç bir şey...Ona acı çektiren -bu insanlar, bu toplum daha mı az tiksinti veriyor.(...)

Nece diplomasız şarlatanın doktorluk ettiği, para kıldığı çağımızda o neye yapmasın? Hem karnını doyurur, hem de insanlardan, toplumdaki hıncını alırdı." (s. 298)

Bu düşünceye ulaştıktan sonra harekete geçen Emin, çalışmalarına başlar. Konuştuğu insanların iç dünyaları, insanın fitratına aykırı, akıl almaz çirkinliklerle doludur. Dış dünyada ise, sefâletle lüks yan yana, ama, düşmanca yürümektedir.

Doktor Emin'in Hülyâ hala ile karşılaşması, bu düşmanlığı, Emin'in iç dünyasına taşır. Hülyâ halanın güzel olması, şık giyinmesi, lüks bir evde yaşaması, Emin'i hislerinin esiri eder:

"Emin bu dakika kızgınlık, kıskançlık ve şehvet duygularının tutsağıydı. Hayrullah Güzelbey'e, böyle bir kadına sahip olacağı için kızıyor, halasının mutluluğunu kıskanıyordu.

Mübeccel'i onun evinde tanımişti. Evlenişinde onun da rolü vardı. Demek ki, mutsuzluğunun asıl nedeni Hülyâ'ydı. Emin, yuvarlandığı çukur içinde bocalarken bu kadın, mutlulukların en yükseğine erişecekti."(s. 308)

Bu hislerin tesiri altında "çılına dönen" Emin, halasına tecavüz edip, içkinin tesiriyle sızmış olan kadını öldürmeye karar verir; havagazı musluğunu açarak, çıkar. Cinayeti, pek çok yönden kendisine benzeyen üniversiteli bir öğrencinin üzerine yıkarak, bir anlamda, kendisinden de intikam alan Emin'in, toplumdaki intikam alma isteği şu cümlelerde anlatılır:

"Şimdi kafasına bir düşünce saplanmıştı: İnsanlardan öç almak elindeydi. Kenti tifodan kırıp geçirebilirdi. Yüzbinlerce metreküp suyu temizleme havuzlarından kente götüren ana borulara dökülecek tifo mikrobi yeter de artar bile." (s. 320)

Şebekeye tifo mikrobunu verir, ancak, aksi bir tesadüf intikam almasını engeller. **Yolgeçen Hanı**'nın belki en canlı ve başarılı yanı, bu iç çatışma



üzerine kurulan bölümlerdir. Sebep-sonuç ilişkileri açısından da, daha gerçekçi bir yapı üzerine bina edilmiştir, bu çatışma. Yazarın bu iç çatışmayı ele alırken hareket noktası, toplumdaki çirkinlikler, adâletsizlikler olmuştur. Bu çarpıklıkların, insanlar için kendini fedâ eden, hatta, eşini bu yolda kaybetmiş olan bir insanı nasıl “*insanlık düşmanı*” bir kişi hâline getirebildiğini anlatmak istemiştir.

D- Şahıs Kadrosu:

1- Emin:

Eserde **tematik güç/asıl kahraman** fonksiyonu yüklenen şahıs, Emin’dir. Asıl vaka ile alâkalı olan bütün olaylar onun münâsebetlerinden kaynaklanır. Ancak, o, bu münâsebetlerin dış çatışma ile ilgili gelişmelerinde pasif, iç çatışma ile ilgili gelişmelerinde aktif olarak fonksiyonunu yerine getirir. Dolayısıyla, Emin’in bu münâsebetleri, pasif olduğu gelişmelerde “iletişimde bulunmak” ve “iştirak etmek” yüklemi etrafında yoğunlaşırken, aktif olarak rol oynadığı gelişmelerde, “arzu etmek” yüklemine ağırlık kazandığı görülür.

Doktor Emin’in kişiliği, fonksiyonunu yerine getirecek tarzda şekillendirilmiştir. Ancak, doktorluğu elinden gasbedilince tiyatroyu seçmesindeki gerekçeler yeterince ortaya konmamıştır. Yazarın, tiyatro oyuncularının hayatının yanında, halkın onlara bakış açılarını; Anadolu insanının yaşadığı sıkıntıları; politikacıların cahil yerine koyduğu, aslında, çoğu birer “*çarıklı kurmay*” olan köylünün problemlerini, Emin’in münâsebet ve gözlemleri yoluyla yansıtmak isteği, Emin’e böyle bir kişilik kazandırma yoluna gitmesine sebep olmuştur. Ancak burada şunu ifade edelim: Aygen’in, vaka icat etmekteki güçlüğü, kişileştirmede de kendini göstermektedir. Zirâ, onun önceki eserlerini göz önüne aldığımızda, Doktor Emin’in çizgilerinin, bir çok kahramanın çizgileriyle birleştiği görülür. **Gonk Vurdu**’nun Ömer’i, kendisine büyük yakınlık gösteren arkadaşı tarafından karısı elinden alındığı için gezici bir kumpanyayla Anadolu’ya kaçmıştı. Dönüşünde de arkadaşı ile karısının lüks ve sefahât



içinde yaşadıklarına şahit olmuştu. **Ekmek Kavgamız**'ın Kudret'i, mealeğince kaybedip diploması elinden alındıktan sonra, karısını da ağabeyine kaptırmıştı. Bütün bunlara rağmen, Doktor Emin'e kazandırılan kişilik, özellikle sonuç bölümündeki olaylarda, oynadığı rol ile uyumludur.

Emin, sosyal durumu itibâriyle, aydın-sanatçı kesimi temsil eden bir şahıstır. Meselelere bakış açısı, sosyal durumuyla uyumludur. Ülke meseleleri, politikacı-halk ayrılığı, tek parti döneminin baskıcı yönetimi, Demokrat Partili yöneticilerin dinî istismara kadar varan popülist politikaları, hep bu bakış açısıyla ele alınır ve eleştirilir.

Emin'in kişilik yapısını oluşturan husûsiyetler, Aygen'in diğer asıl kahramanları gibi çekingen, onurlu, içine kapanık, dertlerini kimseyle paylaşmamak şeklinde belirginleşir. Bu yapı, vakanın gelişmesinde muayyen bir rol oynar. Bu durumu, anlatıcı şu şekilde ifade eder:

"Emin başına gelenlerden sonra, en yakınlarından bile kaçıyor. Ne süt halasına, ne Recaî'ye sığınmak istiyor. Haddinden fazla çekingen, onurluydu."(s.36)

Biraz aşağıda, yine hâkim anlatıcının bakış açısıyla, Emin'in fizik ve moral tasviri bir arada, şu şekilde tanıtılır:

"Kapıyı bir genç kız açmıştı. Mısırlıoğlu'ndaki bu evde Emin'i en çok sıkıran şey, tanımadığı genç kızlar ve kadınlarla karşılaşmaktı. Yakışıklı adamdı. Uzun boyu, geniş omuzları, çizgileri keskin yüzünde ışıltı parıldayan kara gözleri, parlak kara saçları her kadını büyüleyebirdi. Ama çok sıkılgandı."(s.36)

Onunla ilgili son bir moral tasvir örneği olarak şunları verelim:

"(Oyuncu Emin)'i herkes seviyor ve sayıyordu burada... Ürkekliği, insanlardan kaçışı, tasalı hali ve berbere seyrek uğrayışı yüzünden Felesof adını koymuşlardı." (s. 148)



Vakanın çok büyük bir kısmında böyle bir kişilik sergileyen Emin'in bölümlerde, insanlardan nefret eden, bütün bir şehir halkını yok etmek isteyen bir insan hâline geldiğini görüyoruz. Emin'deki bu kişilik değişimi, **Kânun Nâmına**'nın baş kahramanı Mebrûre'nin yaşadıklarıyla benzerlikler gösterir. Bu şekilde, o da, Aygen'in eserlerinde çok az gördüğümüz **boyutlu/yuvarlak** karakterlerden biri olarak karşımıza çıkar.

Yazarın bir çok asıl kahramanında olduğu gibi, Doktor Emin'in hayatında da öksüz-yetimlik motifi, belirli bir rol oynar. Zirâ, tiyatro oyuncusu Semahât'le yaptığı evlilikte, onun kendisi gibi öksüz-yetim bir kadın olmasının etkisi vardır. Hâkim anlatıcı tarafından nakledilen, Emin'le Semahât arasındaki şu konuşma, bu durumu ortaya koyar:

"-Annen baban?

- Kimsem yok.

İçini çekti:

- Allah'tan başka kimsem !

Emin, onu kendisine yaklaştıran nedeni daha iyi anladı." (s.19)

2- Mübeccel ve Mithat:

Yolgeçen Hanı'nda, Emin'den başka, vakanın bütün aşamalarında, varlığını devam ettiren herhangi bir şahıs yoktur. Karşı güç fonksiyonu, bir tek şahsa değil, farklı bölümlerde, değişik insanlara yüklenmiş, asıl karşı gücün, tek tek bu insanların oluşturduğu cemiyet olduğu fikri verilmeye çalışılmıştır.

Mübeccel ve Doktor Mithat, vaka öncesi zamanda **karşı güç** fonksiyonunu yerine getiren iki şahıstır. Tematik gücün karşısına çıkarılan bu şahıslar, onun gelişmesine mânî olmuşlardır. Yazar, onların bu fonksiyonlarını yerine getirmeleri için hareket noktası olarak, tematik güce tezat teşkil eden kişilik yapılarını esas almıştır. Mesajı güçlendirmek ve tematik güçle olan münâsebetlerini mantikî ve gerçekçi bir zemine oturtmak için, bu kişileri Emin'in



en yakınları arasından seçmiştir. Mübeccel; karısı, Doktor Mithat İse arkadaşısıdır.

Mübeccel'in tematik güce aykırı düşen kişilik yapısını, hâkim anlatıcı, şu şekilde tanıtır:

"Topluluğu, eğlenceyi, bol bol gülmeyi seven Mübeccel, Emin'e tüm karşıttır." (s. 37)

Mithat'ı ise, yine, hâkim anlatıcı, Emin'in bakış açısından şöyle anlatır:

"Doktor Emin, Mithat'la fakültenin üçüncü sınıfından beri arkadaştı: Onu sevmezdi. Hoppa ve çapkın bir çocuktü. Tıp mesleğini, doktorluğu ve insanları sevdiği için seçmemişti. Mecburî hizmetini bitirir bitirmez İstanbul'a dönecek, varlıklı bir kapıya damat olma yolunu arayacaktı." (s. 38-39)

Mithat'la Mübeccel'in karşı güç fonksiyonunu yerine getirebilmeleri için icad edilen vaka halkası; Mithat'ın gerçekleştirdiği başarısız bir kürtaj olayını, bol para vererek kandırdığı kadınla birlikte, Emin'in üzerine yıkmaları sonucu, Emin'in mesleğini kaybederek hapse düşmesi biçimindedir. Bu olaydan sonra, Emin'den boşanan Mübeccel, Mithat'la evlenmiştir. Asıl vaka öncesi zamanda bu şekildeki davranışlarıyla Emin'in hayatında menfî bir rol oynayan bu insanlar, vaka zamanında da, bir kaç kez karşısına çıkarak fonksiyonlarını güçlendirmişlerdir.

Her iki şahıs da, yazarın diğer eserlerinden aşinâ olduğumuz, kötü adam/kadın rollerinin değişmez düz/yalınkat karakterdeki insanlarıdır.

3- Semahât:

Semahât, sınırlı bir bölümünde yer aldığı vakanın gelişmesinde **yardımcı** fonksiyonundadır. Asıl vakanın başından, öldüğü güne kadar tematik gücün gelişmesine yardımcı olmuştur. Yazar, Emin-Semahât münâsebetlerini gerçekçi



bir yapıya büründürmek için, aynı kumpanyada çalışmalarını sağladıkları başka, her ikisinin “öksüz-yetim” olmalarını bir yakınlaşma vesilesi olarak kullanmıştır.

Bir köylü kızı olan Semahât, babasının kendisini “yetmişlik bir şeyh”le evlendirmek istemesi üzerine evinden kaçıp, rastladığı bir trupa katılır. Trupun ermeni primadonnası ona akrobasi öğretir ve güzelliğini sömürür. Primadonnanın kocası “genç kızı baştan çıkararak ilk erkek” olur. Primadonnanın kıskançlığı yüzünden attığı iftira ile truptan ayrılmak zorunda kalır. İstanbul’a geldikten sonra, bir operete, hem balerin hem de emprezaryoya metres olur; sonra da, “bar ve tekrar sahne...”ye döner. Bu arada “meme kanseri”ne yakalanır. Doktorların kurtulması için gerekli olan operasyonu yapmalarına izin vermez; “adım adım ölüme yaklaşmaktadır.”

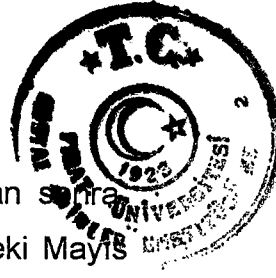
Tanıştıktan iki hafta sonra, Emin’le evlenen Semahât’in ölümü, her nedense, kanserden değil “kolera” dan olur.

Müsbet bir kişiliğe sahip, düz/yalınkat bir karakter olan Semahât’in fizikî tasvirinde, cinsiyetin ön planda olduğunu görüyoruz. Hâkim anlatıcı tarafından yapılan, Semahât’in tasviri, şu şekildedir:

“Semahât, Doktor Emin’in hoşuna gitti. Güzel kızdı. Sülün gibiydi. Beline dek çıplak sırtı pek hoştu. İşlemeli sütyenleri altında küçük, biçimli memeler... İyi konuşuyordu.” (s. 18)

E- Zaman:

Eserde, **vaka zamanı** üç yıl civarında bir süreçtir. Bu süreci ortaya çıkarabilmek için, verilen şu ipuçlarını değerlendirmemiz gerekir. Vakanın başladığı an “Yaz günleri” (s. 7)’dir. Emin’i, Cafer’in ziyarete geldiği gün ise, “Karakış”tır.(s. 161) Ondan sonraki vaka halkası, tiyatrocunun “Niyazi baba”nın öldüğü gün, “İlîk, kapalı bir sonbahar sabahı...” (s. 171) olarak belirtilir. Kızılay’ın düzenlediği sünnet şölenine, Emin’in çalıştığı “Suphi Tekiz tiyatrosu”nu çağırarak zaman “Ağustos gecesini” olarak verilir. Bu tarihin öncesinde, 14

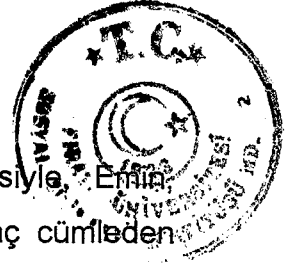


Mayıs 1950 seçimleri yapılmıştır. Zirâ, bu Ağustos ayındaki vakadan sonra halkın “14 Mayıs’ta iktidara getirdikleri” cümlesi kullanılır ki, bu, önceki Mayıs ayını işaret etmektedir. Vakanın sonuç bölümünde ise Muhâl Partisi’nin iktidara gelişinin yıldönümü olduğu “Bakan Hayrullah Güzelbey” tarafından şu şekilde ifade edilir:

“Bugün iktidara gelişimizin yıldönümü değil mi?” (s. 303)

Bu konuşmadan bir kaç gün sonra, olay örgüsü sona erer. Bu durumda, vaka zamanı üç yıllık bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar, bu vaka zamanını kullanırken nasıl hareket etmiştir? Önce, vaka zamanının tamamen kronolojik bir seyir takip ettiğini söylemeliyiz. Bu kronolojik seyir içinde, geniş bir zaman dilimine yayılmış olaylar değil, bazen bir kaç saatlik , kimi zaman da, bir kaç günlük zaman içindeki olaylara münhasır olan vaka halkaları anlatılır. Bu vaka halkaları, asıl kahraman Emin’in şahsiyeti ve ilişkileri çevresinde birleştirilir.

Vaka zamanında sık sık atlamalar olur ve önceki eserlerinden farklı olarak, bu boşluklardaki olaylar, daha sonradan özetlenmez. Ancak, eserde muhtelif vesilelerle, asıl vaka öncesi zamana gidilir. Bunlardan ilki, vakanın hemen başlarında, Emin’le Semahât’in tren yolculuğu esnasında, Emin’in Semahât’la tanıştığı geceye gitmek suretiyle yapılır. Bir kış gecesinde, trupa o gün katılan Emin’le, eski oyuncu Semahât tanışır; birlikte oyunu sahneledikten sonra tiyatrodan çıkıp Semahât’in evine gelirler ve orada Semahât, geçmişini hatırlar. Ancak, bu hatırlama Semahât’in bakış açısından, hâkim anlatıcı tarafından nakledilir. Böylece, daha da eskiye; Semahât’in çocukluk günlerine kadar gidilerek, atlama ve özetleme yoluyla hayat hikâyesi anlatılır. Sonra, tanıştıkları geceden iki hafta sonrasına gelinerek Emin’le Semahât’in evlendiği gecede yaşadıkları anlatılır. O gece, Semahât’in evi yanar. Daha sonra, Yolgeçen Hanı’na; Emin’in evine taşınırlar. Buradaki genel yaşayışları özetleme ile anlatıldıktan sonra “bir gece” Emin, hayatını Semahât’e anlatır. Ancak, bu geriye dönüşle anlatılanlar yine, hâkim anlatıcı tarafından ve vaka zamanında “kırk yaşında” olan Emin’in çocukluk günlerine kadar gidilerek üç yıl öncesine kadar yaşadıkları, özetleme ve atlama teknik-



lerinden faydalanılarak anlatılır. Semahât'in "Bitiyorum!" cümlesiyle, Emin'in düşüncelerinden sıyrılır ve vaka zamanına dönülürse de, bir kaç cümleden sonra, Semahât'in hastalığı vesilesiyle, yeniden, sekiz ay öncesine gidilir. Semahât'in, vaka öncesi zamandaki kanser hastalığıyla ilgili gelişmeler, yine aynı teknikler kullanılarak anlatılır.

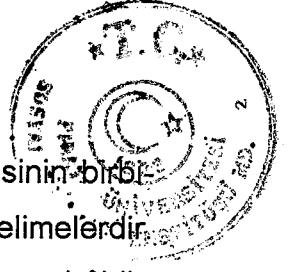
Vaka zamanına dönüş, Emin'in uykudan uyandığını ifade eden bir cümle ile olur. Bundan sonra da, çeşitli vesilelerle, vaka öncesi zamana gidilirse de, bunlar büyük ölçüde kahramanların yaşayışlarıyla veya vaka ile doğrudan bağlantılı değildir. Buraya kadar yapılan geriye dönüşler, görüldüğü gibi, kahramanların geçmişini aydınlatmaya yönelik ipucu fonksiyonundaki vaka halkalarıdır.

Eserde **anlatma zamanı**, vaka zamanından daha sonraki bir süreçtir. Vaka zamanındaki olaylar, ağırlıklı olarak, görülen/bilinen geçmiş zaman kipli fiillerle anlatılırken, vaka öncesi zamandaki yaşananlar hikâye ve rivâyet birleşik zamanlı fiil kipleriyle ifade edilir. Ancak, eserden bu sürecin ne kadarlık bir zamanı içerdiğini ve itibârî bir şahıs olan anlatıcının, "yazar/hâkim anlatıcı" olması, anlatma zamanıyla ilgili herhangi bir ipucu verilmemesi, bu husûsu tesbit etmemizi imkânsızlaştırmaktadır.

Gerek hâkim anlatıcının, gerekse kahramanların bakış açısından anlatılan bölümlerde, anlatma zamanına göre bir düzenleme söz konusu olmakla birlikte, bazen, özellikle konuşmalarla nakledilen vaka halkalarında, vaka zamanındaki bakış açısının ön planda olduğu görülür.

Eserde **sosyal zaman** 1940'lı yılların sonları ile 1950'li yılların başlarına tekâbül etmektedir. Aslında, eserin sonundaki yazma zamanı (1949-1951) ile vaka zamanı ve sosyal zamanın örtüştüğünü söylemek mümkündür. Zirâ, vaka zamanı içinde kullanılan tarihî şahsiyetler (isimleri bile değiştirilmeden), sembolik isimlerle takdim edilen siyasî parti çekişmeleri, esere yer yer bir "belgesel" niteliği verir.

Eserdeki sosyal zamanla ilgili en belirgin husus, 1950 seçimleri öncesi ve sonrasında, DP ile CHP'nin halkın teveccühünü kazanmak için yaptıkları mücâdeledir. Eserde CHP, Hayâl Partisi, DP de, Muhâl Partisi isimleri ile sembolize edilir. Bu isimlerin seçilmesinde, şuurlu bir davranış söz konusudur.



Yazar, bu iki partinin isimleri farklı gibi görünse de, aslında her ikisinin birbiri rinden farklı olmadığı kanaâtindedir. Hayâl ve Muhâl, eş anlamlı kelimelerdir. Bu partilere mensup şahısların vaad ettikleri, tamamen hayâl ya da muhâldir. Birincisi “yirmi beş yıllık” iktidarı döneminde halkın büyük bir kısmını açlığa, sefâlete mahkûm etmiştir. Bunun içinden çıkan ikincisi, ülkenin gerçeklerinden habersiz, halkın yaşadığı sıkıntılardan uzak kadrolarıyla, takip ettiği popülist politika sonucu iktidarı devralmışsa da, bu yapısı dolayısıyla, problemlere çözüm bulamayacaktır.

Eserde ismi geçen tarihî şahsiyetlerden en meşhur olanı Fevzi Çakmak'tır. 10 Nisan 1950'de ölen Mareşal Fevzi Çakmak'ın cenazesi çok büyük bir ilgi ile kaldırılmıştır. Dinî değerlere bağlılığıyla tanınan Fevzi Çakmak'ın, halkın büyük teveccühüne mazhar olması, eserde tehlikeli bir gelişme olarak yorumlanmıştır. Bu durum, Emin'in tiyatrocusu arkadaşlarından Fâik Coşkun tarafından şu şekilde anlatılır:

“Nazik günler yaşıyoruz, Emin'ciğim... Yirmibeş yıldır hamleler yapıyoruz. Dev adımlarla ilerlediğimize inanıyoruz. Bir de arkamıza bakıyoruz ki arpa boyu gitmişiz. Mareşal Çakmak'ın cenaze törenini anımsadıkça tüylerim diken diken oluyor. Üç yüz bin insanın bir ağızdan Arapça tekbir getirişini düşün. Mekke-i Mükerrreme'de Kâbe'nin çevresini dolaşan hacılar bile böylesine kendinden geçmemiştir. Şehzâdebaşı'nda kalabalık arasında pestilim çıkıyordu. Kendimi Şehzâde Câmî'nin avlusuna nasıl attığıma hâlâ şaşıyorum.” (s. 90)

Yolgeçen Hanı'nın yazma zamanı, eserin sonunda 1949-1951 olarak verilmiştir. Aslında, genel olarak eserin dışında düşünülen yazma zamanının önemi, eserin sosyal zamanla olan yakın ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Bu yıllar, Türk siyasî hayatında çok büyük değişikliklerin yaşandığı, Cumhuriyet'in kurulduğu günden beri ülkeyi yöneten CHP'nin ve “Millî Şef”in iktidarı, DP'ye devretmek zorunda kaldığı dönemdir. Aygen'in, eserin toplumsal yönünü, yazma zamanına tekabül eden bu süreçle örtüşürmesi, milletin büyük ekseriyetinin ümit bağladığı bu devir-teslim olayına “karamsar” bir açıdan yaklaşmasındandır.

F- Mekân:

Eserdeki **geniş mekân** İstanbul ile Anadolu'nun muhtelif bölgelerindeki köy ve kasabalardır. Bu mekânların seçiminde, ağırlıklı olarak, asıl kahraman Emin'in hareket alanları esas alınmıştır. Zaman zaman, asıl vaka dışı olup, mesajı güçlendirme gâyesine hizmet eden vaka halkalarında, eserdeki diğer şahısların buldukları geniş mekânlardan söz edilmiştir.

Eserde geniş mekânların "olaylara sahne olması" daima ön plandadır. Bu sebeple, Aygen'in önceki eserleriyle mukâyese edildiğinde, dış mekân tasvirlerinin daha az fonksiyonel olduğunu görüyoruz. Bu tasvirlerde peyzajın ağırlıklı olduğunu, hâkim anlatıcı tarafından görülüp, onun bakış açısından okuyucuya anlatıldığını müşâhede ediyoruz. Bunlardan biri, trenle bir turneden dönen Sümbüllü Kumpanyası'nın durduğu bir mekânda istasyonla birlikte çizilen peyzajdır:

"Güneyden esen sıcak rüzgar, kavruk ot kokusu getiriyordu. Başakları boyun büken sapsarı buğday tarlaları üzerinde puslu bir sıcak hava vardı.

Öğle güneşi altında, uyuşuk bir insan gibi hareketsiz bozkır ortasındaki bu istasyon, kiremitleri lokomotif dumaniyle kararmış tek yapıydı.

Katarın krozman durağında bir marşandize yol vermek üzere bekleyeceğini öğrenen üçüncü mevki yolcuları, bodur bir söğüt dibindeki çeşmenin başına üşüşmüştü. Herkesin elinde ya boş raki şişesi, ya toprak testi vardı. Vagon, bozkırda tekerlekli bir ütüydü sanki...(s. 98)

Aşağıda vereceğimiz şu romantik peyzaj tasvirinde ise mekân-insan ilişkisinin ağırlık kazandığını görüyoruz. Sümbüllü Kumpanyasının seyahât ettiği trendeki yolculardan birisi, kumpanya üyelerinden Tamburacı Murad'dır. Hâkim anlatıcı tarafından bu tasvir yapıldığı anda, Murad tamburu eşliğinde bir ayrılık türküsü söylemektedir. Hâkim bakış açısından yapılan bu peyzaj tasviri şu şekildedir:

"Bozkır kararmıştı. Kompartman pencerelerinin ışık dikdörtgenleri yerde birbirini kovalıyordu. Uzun bir demir köprüden geçtiler.



*İrmak, uzakta, koyu gümüşü evrenle birleşiyordu. Gökyüzü sarıydı,
bir baraj ve ırmak bu barajdan boşanan su..." (s. 95)*

Dış mekânın dekor husûsiyeti gösterdiği nâdir tasvirlerden biri şu şekildedir:

"Yağmur sicim gibi yağıyordu. Faik Coşkun, sigara dumanı ve nefesle buğulanan camı silmiş, dışarı bakmıştı. Ta uzaktaki dağın doruğu kocaman bir türban sarıyordu bulutlardan... Kanatları paramparça yel değirmeni, sanki Donkişot'un saldırısına uğramıştı. Suyu çekilmiş, bir kuyunun tahta kaldıracı göğe uzanmıştı." (s. 30)

Hâkim anlatıcı tarafından yapılan bu tasvirde, mekânla atmosferi ile insan psikolojisi arasında yakın bir alâka vardır. Başarısız ve çok güç şartlar altında yapılan bir turneden dönen Fâik'in çalıştığı kumpanyadaki insanların ruh hâli gibi, mekân da kasvetli bir görüntü vermektedir. Fâik'in sanata ve sanatçıya kıymet vermeyen toplum içinde, Donkişot'tan bir farkı yoktur.

Eserde, **iç mekân** tasvirlerinde en belirgin husûsiyet mekân-insan ilişkisi olarak dikkati çeker. Bunlardan biri, Emin'in halası mûsikîşinas Hülyâ'nın, Emin tarafından, yirmi iki yıl sonra hatırlanan ve hâkim anlatıcı tarafından anlatılan evinin tasviridir:

"Burası üç katlı, eski stil, tahta bir evdi. Hülyâ halayı bu eve bağlayan neden, onun klasik Türk müziğine duyduğu hayranlıktı. Muşamba döşeli geniş merdiven basamakları bile, insanın ayakları altında, bir metronomun temposuna uyar gibi, gıcırdardı sanki... Garç, garç, garç." (s. 34)

Daha sonraki satırlarda, bu ilişkinin çok daha belirgin bir şekilde verildiği görülür. Emin'in, Hülyâ halası ile ilgili en çok hatırladığı husûsiyet, onun mûsikî tutkusudur. Onun mekânı ile ilgili hatırladıkları da, başta mûsikî olmak üzere diğer sanat dallarıyla alâkalıdır:

"Emin onyed-onsekiz yaşındaydı o zamanlar... Halasının çalışma odasına girince, doğa üstü bir havayla büyülenirdi. Şu büyük fotoğraf Türk klasiklerinden Zekai Dede'nin portresi... Küçük



bir müzik laboratuvarı olan bu odaya (Burada ne müzisyenler yetişmişti!) ve bu odanın güzel, sempatik sahibine hâkim olan, Zekâî Dede'nin ruhuydu.

Şu rokoko kanepede şiş karınlı bir ud yatıyordu. Köşede notaları açık kalmış bir piyano. Piyano üzerinde biblolar, fotoğraflar... Cevizden bir metronom... Bu küçük alet, yalnız sazların ve seslerin değil, süt halasının yaşantısını da düzenliyordu. (...)

Kırmızı-beyaz karanfillerden örülmüş bir lir... Duvarda renkli bir tablo. Pişekâr İsmail'in orta oyunlarından bir sahne... Hülyâ halasının rahmetli annesi de tiyatro sanatına gönül vermişti.

Bu evde güzel sanat dallarından herhangi birine tutkusu olmayan kim vardı? Tekir kedinin horlayışında bile, yıllardan beri "meşk geçilen", yüzlerce "müzisyen" yetiştiren bu küçük müzik laboratuvarının tılsımlı havası sezilirdi." (s. 35)

Mekânla insan atmosferi arasındaki yakınlığı vermede kullanılan bu mûsikî motifi ne yazık ki, sadece bu vaka halkasıyla sınırlı kalır ve hemen hemen bir daha, bu dikkatle hiç kullanılmaz. Eğer, yazar bu husûsu daha geniş bir şekilde düşünüp, vakanın bütününe hasretmiş olsaydı, şüphesiz mekâna çok daha özel bir anlam yükleyerek eserin yapı ve muhtevâ güzelliğine önemli bir katkı sağlayabilirdi.

Emin'le Semahât'in Yolgeçen Hanı'ndaki odalarının tasvir edilmesinde de mekân-insan ilişkisine dikkat edilmiştir. Hâkim anlatıcının bakış açısından yapılan bu tasvirde, kahramanların sefâletle çevrili yaşayışları, mekâna da yansıtılmıştır:

"Karı-koca "Yolgeçen Hanı"nın en üst katında Emin'in oturduğu duvarları ıslak, küçük odaya yerleşmişlerdi. (...) Tozlu ampul pırıl pırıldı ve odanın möblesi tüm yoksulluğu ile sırtmıştı:

Bir portatif bez karyola, büyükçe bir kitap sandığı, bir makyaj kutusu içinde kremler, kreonlar, vernikler, lâka ve peruklar, takma burunlar... Kitap sandığının üzerine, fakülltede derse çalıştığı kurukafa... Bir çamaşır valizi... İçinde stetoskop ve tansiyon aleti bulunan küçük çanta. Yosunlu duvarlara antika tabak gibi tutturulmuş çinko taslar yağmur içindi." (s. 33)



Her şeyiyle yoksulluk kokan bu mekânda, vakanın sonuna kadar zaman zaman Emin'in konuştuğu "kurukafa" dikkat çekici bir tasvir unsurudur. Emin'in "annesini gömdükleri mezarlıktan aldığı" bu kafatası, cansız bir varlık olmaktan çıkıp, Emin'in içinde yaşattığı ikinci bir şahsın tecessümü hâlinde düşünülür. Ancak, iyi düşünülen bu husus da, ne yazık ki, tıpkı yukardaki mûsikî motifi gibi gereğince kullanılamaz. Ancak, şunu söyleyebiliriz: Emin'in müsbet bir kişilik taşıdığı dönemlerde, adetâ dert ortağı olan, onun dertlerini paylaşan kafatası "Yorick"ın, vakanın sonlarında, Emin menfi davranışlara girince, Emin'e, "insanlığa hizmet edesin diye sana verdiğim emekler haram olsun!" (s. 324) cümlelerinden, onun insanın içindeki "iyilik" melekesini temsil ettiği, şehir şebekesine tifo mikrobi karıştırmak için harekete geçen Emin'in, kurukafaya bir tekme savurmasını da, bu iyilik melekesine karşı çıkmak anlamına geldiği düşünülebilir. Ayrıca Yorick'in, annesinin gömüldüğü mezarlıktan alınmış olması ve Emin'e verdiği emeklerin ifade edilmesinden, kurukafanın sembolize ettiği şahsın, Emin'in annesi olarak düşünülmüş olabileceği ihtimâlini akla getirmektedir.

Eserdeki mekân-insan ilişkisi, bazen, anlatıcı tarafından açıkça ifade edilir. "Baba Kazım"ta Emin'in, birlikte onun kaybolan oğlunu aramak için gittikleri morgun ayrıntılı bir tasviri yapıldıktan sonra şu şekilde devam edilir:

"Bir mikroskobun önünde duran morg müdürü, bu laboratuvar dekoruna tıpatıp uyuyordu. Sirtında kamburu vardı. Özensiz kesilmiş, ak düşmüş kına renkli saçları ensesine dökülüyordu." (s. 108)

IX-DESPOT:

A- Romanın Tanıtımı:

Aygen'in dokuzuncu romanı olan **Despot**, önce **Cumhuriyet**'te tefrika edilir. 8 Ocak 1957 ile 5 Mart 1957 tarihleri arasında 57 gün boyunca yapılan tefrika, Despot'un tamamı değildir. Zirâ, Aygen hakkında romanla ilgili dava



açılınca, Cumhuriyet tefrikayı keser. Son tefrikanın altında, yazma tarihi olarak "Şubat 1956" vardır. Ancak, eserin bitip bitmediğini gösteren bir ibâre yoktur. Gazetenin 9 Mart 1957 tarihli nüshasında, iç sayfalarda ve küçük puntolarla, şu açıklamalar yapılır:

"Despot adlı romanımız nihayet bulunduğ u hâlde, son tefrikasına (Bitti) kelimesinin derci unutulmuş, bunun yerine muharirin koyduğ u yazılış tarihi dercedilmiştir. Herhangi bir kesilme veya kısaltma mevzûu bahis değildir. Bazı okuyucularımızın telefon ve mektupla vâki müracâtları üzerine keyfiyeti açıklamayı lüzumlu bulduk."

Oysa, Cumhuriyet'in bu açıklaması gerçeğ i yansıtmamaktadır. Yukarıda açıkladığımız gibi, Despot'la ilgili dava açılınca Aygen'in Cumhuriyet'le ilişkisi kesilmiş, eserin son iki bölümü, yayından kaldırılmıştır.

Eser, kitap olarak 1957'de basılmıştır.⁽¹⁾ Başka baskısı yapılmamıştır. Eserle ilgili, onu bütün yönleriyle inceleyen herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Ramazan Kaplan, romanın sadece tematik yönüne temas etmiştir.⁽²⁾ Alangu da, yapı, muhtevâ husûsiyetleri üzerinde çok kısa olarak durmuştur.⁽³⁾

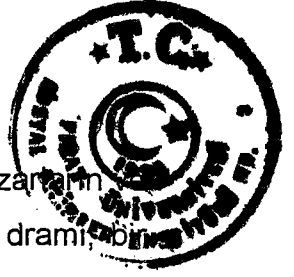
B- Romanın Muhtevâsı:

Despot'ta, fakir bir ailenin çocuğ u olan Fikret'in İstanbul'da başlayan, Eskişehir ve Zonguldak çevrelerinde devam eden, tekrar İstanbul'da sürüp giden hayat hikâyesi anlatılır. Ancak, bu ifade biçimimizden, eserin ferdî bir dramı, başlıbaşına ele aldığını söylediğimiz anlaşılmalıdır. Sanatını toplumun

(1) Reşat Enis, *Despot*, Remzi Kitabevi, İst. 1957. (Çalışmamızdaki sayfa numaraları buna göredir.)

(2) Ramazan Kaplan, a.g.e., s.85, 86,87,142,143.

(3) T.Alangu, a.g.e., s.296.



emrine vermiş olan, onun toplumsal işlevini ön planda tutan bütün yazarların Aygen'in bir çok eserinde olduğu gibi **Despot**'ta da, Fikret'in ferdi dramı, bir yığın toplumsal trajediyle birlikte ele alınır. Böylece muhtevâ toplumsal bir hüviyet kazanır. Eserin bu toplumsal muhtevâsını belirleyen konulardan biri "ağa baskısı" dır.

Ağa baskısı, babasının askere alınmasından sonra, ekonomik sıkıntılar dolayısıyla Eskişehir'in Sivrihisar ilçesine bağlı köylerine göç etmek mecbûriyetinde kalan Fikret'in, ailesiyle birlikte, toprak ağası olan büyük amcası Davut Ağa (Despot)'dan gördükleri zulüm çerçevesinde ele alınır.

Yazar, **Despot**'ta, bu konuyu başlı başına ele aldığı **Toprak Kokusu**'ndakine benzer bir anlayışla hareket eder. Toprak, köyde yaşayan insanların tek geçim kaynağı ve güvencesidir. Bu durum insanlarda toprağa karşı bir sevgi doğmasına vesile olmuştur. Küçük toprak sahibi ve topraksız köylülerde bu sevgi daha güçlüdür. Topraksız bir köyü olan Deli Hacı'nın toprak sevgisi, şu şekilde dile getirilir:

"Toprağımız bu, demek! diye gülümsüyor, geniş geniş nefes alıyordu. Bir ara eğildi. Bir avuç toprak alıp yoğurdu. Leblebi kadarını ağzına attı, ezdi. Şeker kamışı emmiş gibi yüzü gülüyordu. Kollarını ufka doğru, kızıl güneşe doğru açmıştı. Güneşi kucaklamak isteyen bir hali vardı Deli Hacı'nın. Birdenbire çocuklara döndü. Yüzü ne aydınlıktı! Sonsuz bir ümit, sonsuz bir güven, sonsuz bir sevinç birbirine kavuşmuştu yüzünde..."

- Bu toprak için her şey yapılır, çocuklar, dedi; bu toprak için her şeye katlanılır..." (s. 65)

Topraksız köylüdeki bu sevgi, toprak ağalarında ihtirasa dönüşür. Bu ihtiraslarını tatmin etmek için her türlü kötülüğe başvurur; kendilerinin en yakınlarına bile, çeşitli hile ve zulüm yaparak topraklarını ellerinden alırlar. Despot Davut Ağa, kendisine sığınan kardeşinin ailesine, akla gelmeyecek kötülükler yapar; onları açlığa mahkûm eder. Gerçeğe aykırı gibi görünse de, bir dilim ekmeğe karşılık bir dönüm toprak hesabıyla, onların iki tarlasını ellerinden alır. Elllerinde kalan son toprak parçasını, kendilerinin ekip biçmelerine tahammül edemediği için, kaldırdıkları ekini harman yerinde ateşe verir.



Despot'un bu ihtirası Sağdıcin Mustafa'nın bağlaması eşliğinde şekilde dile getirilir:

*"Toprağa doymazsın, kana doymazsın
Kimsede bir lokma azık komazsın
Şeytana kul olur Hakka uymazsın
Şerrine lanet Despot deyyusu" (s.82)*

Despotların ihtirası toprak hırsıyla sınırlı kalmaz; cinsî boyutu da söz konusudur:

"Bu "taşlama"da, ağalar tarafından ırzlarına geçilmiş, kocası askerde taze gelinlerin kendilerini "Sakarya"da nasıl boğdukları anlatılıyordu. Bir entari, bir avuç bulgur ve bir ekmekle kandırılmış gelinler..." (s. 80)

Toprak ağalarının ihtirası, onları düşmanla işbirliği yapacak kadar ileri götürür. Yunan işgâli sırasında, Despot düşmana yandaşlık yapar; köylünün nâmusunu onlara peşkeş çeker. Kendisine karşı olan Fikret ve çevresindekileri "Kemâlcî" diye ihbar eder. Düşmanın kovulmasından sonra, "Kemâlcî" olup karşısındakileri "Padişah yanlısı" diye ihbar eder. Devleti temsil eden insanlar, toprak ağalarının adamları gibi hareket ederler. Despot'un, devlet görevlilerini kullanması şu şekilde anlatılır:

"O, yağ, peynir, bal, sırasına göre para hediyeleriyle jandarma kumandanını bile adamları arasına sokmuştu. Kaza kaymakamı, müddeiumumi, hâkim her hâdisede, her davada onun tarafını tutuyordu." (s. 80)

Eserde toprak ağalarının zulmü, sadece Despot'un yaptıklarıyla sınırlı değildir. Gerzeli Mustafa'nın köyünde, Dilâver Paşa, muhtar ve Cebbar Ağa elele verip köylüye zulüm yapmışlardır. Dilâver Paşa, köylüyü yakmadığı kömür ocaklarında kürek mahkûmları gibi zorla çalıştırmakta, muhtar ve toprak ağası, onun gücünü kendi çıkarları için kullanmaktadır.

Despot'ta Davut Ağa'nın kötülükleri toprak ağalığıyla sınırlı kalmaz. Cumhuriyet'ten sonra, yeni yönetime şirin görünerek milletvekilliğinin yanında,



muhtelif yüksek kademe görevlerine gelen Davut Ağa, servet kazanma hırsıyla eroin ve altın kaçakçılığı yapmaktadır. Yazar, Despot tipini kurarken onu olabildiği kadar kötü göstermeye çalışır.

Ancak, Aygen'in bu kötülüklerin psikolojik temellerini veremediğini söylemeliyiz. Despot'un bu kadar kötü olmasının sebebi izah edilemez. Zaten olaylara ve kişilere muayyen bir pencereden bakan yazar/hâkim anlatıcı bîtaraf değildir. Güçsüzlerin yanında yer alır; karşısındaki insanlara da, peşin hükümlerle yaklaşır; onları anlamaya çalışmaz. Böylece şablon kişiler ve bunlara bağlı olaylar gelişir. Kötü her zaman kötüdür; yaptığı her davranış da kötüdür. Burada "doğalcı" anlayışın etkili olduğunu görüyoruz. Husûsiyetle Davut Ağa'nın oğlu Veli'nin daha çocukken "tıpkı babası gibi" kötü olması ancak bu anlayışla izah edilebilir.

Eserde sık sık tekrar edilen, ama, altının gerektiği gibi doldurulmadığına inandığımız, II.Meşrutiyet'in sembolik ifadeleri "hürriyet, adâlet, müsâvat" kavramlarıyla genel bir muhtevâ çerçevesi çizilmeye çalışılır. Fikret, bu kelimelerle, anasının çeyiz sandığının üzerinde tanışmıştır. Uzun süre bir anlam verememiştir. Eskişehir'e göç ettikten sonra yaşadığı olaylar sık sık bir çağrışım şeklinde bu kelimeleri hatırlamasına vesile olmuştur. Ancak, Terzi Sava'nın yanında, terzi çırağı olarak çalışmaya başlayınca, onun fikirleriyle bu kelimelerin mânâsını kavramaya başlar. Terzi Sava, Fikret'e şunları söyler:

"Hak ve adâlet için dövüş, diyordu; kânunların takdis ettiği ezeli hürriyet için dövüş, demir kaderin bükülmez iradesini kabul et; itaat et ve baş kaldır." (s. 103)

Felsefî mânâda tam bir tartışması yapılmayan bu yaldızlı sözler, Fikret'in hayat mücâdelesindeki başlıca düstûr olacaktır. Kötülüğün, adâletsizliğin, zulmün, eşitsizliğin sembolü haline gelen Despot'a karşı verdiği mücâdele, bu düstûr çerçevesinde vücut bulacaktır.

Terzi Sava'nın fikirlerinin budist kültürle birleştirilmesi dikkat çekicidir. İhtirasların pek çok kötülüğün kaynağı olduğu düşüncesinden hareket eden



yazar, ondan kurtulma yolunu "Nirvanaya ulaşmak"ta görür. Fikret'in lisedeki tarih hocası vasıtasıyla bu fikirler şöyle dile getirilir:

"Yaşamak bedbahtlıktır, diyor Buddha; ıstırapların kaynağı ihtirastır. İzdırabı ortadan kaldırmak için.. arzuyu, ihtirası yok etmek lâzım. Arzuyu mahvetmek için de yaşamak isteğini öldürmek gerek..." (s. 127)

Terzi Sava da, bir konuşmalarında Fikret'e şunları söyler:

"İyilik etmiyen, insan değildir, çocuk, dedi; en büyük fazilet iyilik etmektir. Buddha böyle demiş.(Sava'da, tarih hocası gibi Buddha'ya hayrandı) "(s. 129).

Eserlerinde sürekli aynı konular/temalar etrafında dönen Aygen'in din adamlarına karşı takındığı menfî tavır, burada da kendini gösterir. Buddha hayranı ateist Terzi Sava idealize edilirken, bütün kötülüklerin sebebi olan Despot'un, dindar bir insan olması dikkat çekicidir. Fikret'in düşüncelerinden bu durum, şu şekilde aksettirilir:

"Fikret'in gözü önüne, bir dilim ekmeğe bir dönüm toprağı koparıldıktan sonra köy camiine koşup secdeye kapanan, namaz kılan, dua eden Despot Davut Ağa geldi. Kanada altına sığınacak bir Allah, bir cennet ve cehennem bulunmasaydı, Despot belki bu kadar hâin olmayacaktı." (s. 180)

Eserde din tartışmalarının, cennet-cehennem üzerinde yoğunlaştığı görülür. Yazar/anlatıcı, İslâm'ın cennet-cehennem değerlerini kabullenmek istemez. O, bu konudaki fikirlerini, Fikret'in düşüncelerinden yansıtır. Fikret'in bir defteri vardır. Cennetlikleri ve cehennemlikleri yazmıştır. İyiler cennetlik, kötüler cehennemlikler kısmında yer almıştır. İyiler arasında, Terzi Sava ile Angelika'nın olması, Fikret'i şöyle bir düşündürür:

"Angelika ile Sava hıristiyan... Hocalara bakılırsa, cennete girebilmek için müslüman olmak lazım...Fikret'i en çok düşündüren



ve isyana sevkeden şey bu: Despot, jandarma kumandanı, müstantik müslüman diye cennete alınırken; Sava ve kızını hıristiyan oldukları için cehenneme atmak reva mı?

Yazık olur Angelika'ya... O cehenneme girmemeli; o cennete lâyük..." (s. 131)

Fikret, bir fikri sâbit haline gelen bu sorunun cevabını bulmak için hocalara başvurur, "kitaplar devirir". En sonunda, tavsiye üzerine gittiği Kazanlı bir âlim, Fikret'i oyalayarak onu türlü işlerinde kullanır. Bunu anladığı zaman, Fikret, şu düşünceye varır:

"Terzi Sava da, iyilik meleği Angelika da, Ahâdis-i Kerîme Reisinin yanında zemzemle yıkanmış gibi temiz, mübârek ve cennetlikti." (s. 138)

Deli Hacı'nın söylediği şu cümleler, aynı menfî tavrı pekiştirir:

"Hacılar insafsız oluyor, dedi; Hacı İsmail'i tanımaz mısınız? Kocası askerdeyken Dudu'nun ırzına geçmedi mi? Hacı Mustafa'yı duymadınız mı? Faizcilikle milleti inim inim inletmiyor mu? (...)

İnsan evvela insafsız, sonra hacı olur! dedi. Hacı olduktan sonra da büsbütün insafsızlaşır." (s. 61-62)

Eserin ilk sayfalarında kullanılan "Keçi sakallı hoca..." (s. 5), "koyu koyu küfür savuran müezzin" (s. 22) bu menfî tavrı gösteren diğer ifadeler olarak dikkati çeker.

Despot'ta batıl inançlar ve türbe kültürü de, alaycı bir dille tenkit edilir. Fikret'in Eskişehir'e ilk gidişinde, trende karşılaştıkları "Yüzbaşı"nın konuşmaları vasıtasıyla batıl inançların gülünçlüğü anlatılır. Çeşitli misâller veren Yüzbaşı şunları söyler:

"Kadınımızdan çobanımıza kadar, saçmalara, hurafelere inanan insanlarız..." (s. 11)



Göz seçirmesi, türbelerden medet umma, taşları öpme gibi halk arasındaki batıl inançlara da temas edilir. Çaresizlik içinde kalan insanların, bu değerlerden yardım beklediği, bazı “uyanık” kimselerin, bu insanları maddî ve cinsî olarak istismar ettikleri anlatılır.

İyi-kötü çatışması üzerine bina edilen eserde; sonuç itibâriyle iyilerin mücâdeleyi kazanması; kötülerin hak ettikleri cezayı görmeleri, eser boyunca sürüp giden karamsarlık havasını birden tersine çevirir. Böylece, toplumcu bir anlayışla hareket eden yazar, okuyucuya kötülöklere karşı mücâdele etme azmi vermek ister. Bu mesaj, Demirci Kasım'ın Fikret'e söylediği ve bir “leit motif “ gibi, sık sık tekrar edilen şu cümlelerde gizlidir:

*“Hayat serttir diyordu, ama, sen ona istediğın şekli vereceksin.
Yapacaksın bunu Kaya Ali'nin çocuğu.”*

C- Olay Örgüsü:

Despot'ta vakanın ana çizgileri şu şekildedir: Aslen Eskişehir'in Sivrihisar ilçesinin ismi verilmeyen bir köyünden olan ve İstanbul'da oturan Fikret'in babası Kaya Ali askere alınınca, aile, içine düştüğü ekonomik güçlüklerle başedemeyeceğini anlar ve köyelerine dönüp, Kaya Ali'nin ağabeyi Davut Ağa'nın yanına sığınır. Zâlim bir toprak ağası olan Davut (Despot) aileye türlü kötülöklere yapmakta, her türlü işte çalıştırdığı hâlde, her fırsatta onları kendisinin beslediğini söyleyerek aşağılamaktadır. Babası kadar zâlim bir çocuk olan Veli de, sık sık Fikret'e kötülük etmektedir. Aslında iyi bir insan olan “küçük amca” Süleyman, ağabeyinin kötülöklere karşı çıkamaz.

Kaya Ali'nin yaralı olarak askerden döndükten sonra, ölmesinin ardından Despot, Fikret'in ailesine karşı baskıyı artırıp onları açlığa mahkûm etmek ister. Maksudı “bir dilim ekmeğe karşılık bir dönüm toprak” hesabıyla, onların üç parçalık topraklarını ele geçirmektir. Nitekim iki parçasını almaya muvaffak olursa da, üçüncü tarlayı Fikret ve Süleyman, kendileri ekmeye karar verirler. İyi yürekli, mert bir insan olan Deli Hacı ve yine iyi bir insan olan Demirci Kasım'ın yardımıyla tarlayı eker ve iyi bir ürün kaldırır. Mutlu bir şekilde



biçilmiş olan buğday başaklarını köye taşırlar. Onların bu mülkünü çekemeyen Despot, bir gece, ekinleri ateşe verir ve bütün ümitlerini yakar.

Fikret'in çevresinde bulunan insanların Despot'a karşı büyüyen kinlerinin sözcüsü, halk âşığı Sağdırcın Mustafa olur. Onun, sazi eşliğinde söylediği "taşlamalar" Despot ve onun gibilerin zulmünü dilden dile dolaştırır. Bu duruma içerleyen Despot, elde ettiği jandarma kumandanını kullanarak Fikret'i ve çevresindekileri hapse attırmak isterse de, Yunanlıların İzmir'e çıkması üzerine, Eskişehir'e sevk edilen sanıklar jandarmalar tarafından salıverilir. Deli Hacı, Süleyman, Mustafa askere alınmıştır. Despot'un zulmü, alabildiğine sürmektedir.

Yunan kuvvetleri köye girdiğinde, Despot onlarla birlik olur, böylece zulmünü perçinleştirir. Köydeki millî mücâdele yanlılarını düşmana ihbar eder; bunların içinde Fikret ve annesi Naciye de vardır. Yunanlılar, onlara, milislerin yerini öğrenmek için işkence yaparsa da, kimseyi konuşturamaz. Oysa, milis kuvvetleri, Kırkgız dağında üslenmiş, düşmana saldırmak için fırsat kollamaktadır. Despot'un yardımıyla, köyün genç kızlarının nâmusuna musallat olan düşman askerleri, Deli Hacı'nın kız kardeşi Kerime'yi kullanmaya kalkışınca, Fikret ve Naciye'yle birlikte köylü harekete geçer; milis kuvvetlerinin desteğiyle Yunanlılar köyden sürülür.

Düşmanın kovulmasından sonra, Despot Kuvayı Milliyeci kesilir. Naciye'nin tüfeğinden aldığı kurşun yarasını, Yunanlılardan almış gibi gösterir ve düşmana karşı nasıl mücâdele ettiğini anlatmaya başlar. Bir müddet sonra, Fikret'in ailesiyle birlikte diğer dostlarını, "padişah yanlısı" diye ihbar eder.

Kırkgız dağındaki milislerin komutanının Sivrihisar Kaymakamı olması, onları hapisten kurtarır ama köyü terketmeye karar verirler; İstanbul'a dönerler. Naciye, tütün fabrikasında çalışmaktadır, Fikret de Zonguldak maden ocaklarına gider. Despot Davut Ağa, Halk Fırkası'ndan Eskişehir milletvekili olmuştur. Ocaklardaki bir kazadan sonra, annesinin ölüm haberini de alan Fikret, yeniden İstanbul'a döner, liseye yazılır; ardından mülkiyeyi bitirip kaymakam olarak atanır. Haksız bir suçlamanın sonucunda görevinden alınır ve İstanbul'a döner. Kaymakamlık günlerinde tanıştığı şimdiki Dâhiliye Vekili'nin delâletiyle yeniden memurluğa döner; Emniyet Kaçakçılık Bürosu şefliğine getirilir. Burada, kaçakçılara karşı mücâdeleler verir; büyük bir şebekenin izi üstünde iken



görevinden alınıp, başka bir göreve tayin edilir. Despot'un oğlu Veli'nin, Pembe Hâfız ismiyle, gizli bir tarikat kurup insanların dinî hislerini istismar ederek maddî çıkar sağladığını öğrenir.

Eski Sivrihisar Kaymakamı'nın "*Dâhiliye Vekili*" olduğunu öğrenen Fikret onu ziyarete gider; hayatını ve yaşadıklarını anlatır. Dâhiliye Vekili'nin yanından İstanbul Emniyet Müdürü olarak ayrılır. Artık, harekete geçmenin zamanı gelmiştir. Fikret, önce, Pembe Hâfız'ı tutuklattırır; Pembe Hâfız'ın zorla metres tuttuğu eski tanıdığı Asiye'yi kurtararak evlenirler. Sırada Despot vardır. Gelen bir ihbar, Despot'un ortağı Koço ile İtalya'ya eroin ve altın kaçıracağını haber verir. Fikret, bizzat yönettiği bir operasyonla kaçakçıları suç üstünde yakalatarak mahkemeye çıkartıp; tutuklattırır. Bu olaydan bir ay sonra, gazeteler, Fikret'in Eskişehir'e vâli olarak atandığını yazmaktadır.

Yazar tarafından "XXVII" bölüme ayrılmış olan eserde, bu bölümlenin sistematik olmadığını müşâhede ediyoruz. Kimi bölümler başlı başına bir tek metin halkasından müteşekkilen, bazı bölümlerin iki veya üç metin halkasından oluştuğu görülmektedir. Ayrıca mekân veya şahıs ya da zaman açısından da herhangi bir sistem söz konusu değildir. Olay örgüsünün sunulduğunda, Aygen'in daima yaptığı, seçilmiş vakaları anlatma tarzı, bu eserde de mevcut olmakla birlikte, bölümlerin sınırını bu vaka halkaları da düzenlemez. Vaka halkaları arasında zaman itibâriyle sürekli boşluklar vardır; olaylarda, yer yer kopukluklar söz konusudur. Bazen, asıl vaka ile doğrudan alâkası olmayan vaka halkalarına yer verildiği görülür. Bununla birlikte, vaka gelişiminin klasik vaka düzeninde, giriş-gelişme-sonuç şeklinde olduğunu söyleyebiliriz.

Yukarıda vakasının ana çizgilerini verdiğimiz **Despot**'ta, olay örgüsü iyi-kötü çatışmasından doğar. Yazar bu çatışmayı tabii bir sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde ele almak ister. Bunun için, çeşitli vaka halkaları icat eder. İcat edilen vaka halkalarının gerçekçi olmasına gayret edildiği görülür. Art zamanlı olarak düzenlenen bu vaka halkalarının önemli bir kısmı, geriye dönüş tekniği ile verilen vaka öncesi zamanda yaşanmış olan olaylardan müteşekkildir.

Hâkim bakış açısı ve anlatıcısının kullanıldığı eserde, insanca yaşama arzusundaki "iyi"yi temsil eden kişilerin, savaş ve ekonomik şartların zorlaması sebebiyle "kötü"nü temsil eden insanla yüzyüze gelmesi söz konusu olur.



Fikret ve ailesi, ailenin reisi Kaya Ali'nin 1. Dünya Savaşı'na gitmesiyle ekonomik sıkıntılar yaşamaya başlar. Anne Naciye tütün fabrikasına girdiği hâlde sıkıntıları gidermek mümkün olmayınca, baba ocağına; Kaya Ali'nin memleketine dönmeye karar verirler. "SebeP" olarak icat edilen bu vaka halkasından sonra "kötü" kendini gösterir. Baba ocağında büyük amca "Despot" Davut Ağa vardır. İmkân sahibi olmasına rağmen, kötülüğü sebebiyle, kendisine sığınan kardeşinin ailesine çalışmalarının karşılığında hak ettiklerini dahi vermez; onları açlığa mahkûm eder. Zirâ, kardeşinin tarlalarını ellerinden almak istemektedir.

Yazarın bu vaka halkalarını icat ederken yeterince gerçekçi davrandığını söylemek güçtür. Şöyle ki, Kaya Ali'nin tarlalarının durumu yeterince açıklığa kavuşturulmamıştır. Bu tarlaları kimin ne şekilde kullandığı anlaşılmaz. Despot "*bir dilim ekmek; bir dönüm toprak*" hesabıyla tarlalarını ellerinden almaktadır. Ancak, son tarlayı kendileri hesabına ekip biçmeyi, diğer tarlaları kaybettikten sonra anlarlar. Gerek bu husus, gerekse, Despot'un tarlaları gaspetme şekli, gerçekçi görünmemektedir.

Yunan işgâlinin savuşturulmasından sonra, işgâl sırasında düşmanla işbirliği yapan Despot'un cezalandırılacak yerde taltif edilmesi, gerçekçi bir tarzda ele alınmaz. Köylülerden hiç kimse; Fikret ve yakın çevresindekiler dahil olmak üzere, Despot'un ihânetini, kimseye anlatmazlar.

Fikret'in Zonguldak maden ocaklarına gitmesi, annesinin ölmesi üzerine yeniden İstanbul'a döndükten sonra, birden, sâbık bir kaymakam olarak karşımıza çıkması, yine gerçekçilik iddiasına ters düşer. Bunu nasıl başardığını hiç bir zaman öğrenemeyiz.

Fikret'in Asiyeyeyle karşılaşması ve Asiyeye-Despot ilişkisi tamamen tesâdüflere bağlı olarak gelişen olaylardır. Bu tesâdüfler, mesajı zedeleyecek niteliktedir. Zirâ "hürriyet, adâlet, müsâvat" için Despot'un zulmüne son vermeyi kafasına koyan Fikret'in, kaymakam olduktan sonra, onu unuttuğunu, ancak bir tesadüf sonucu, onunla karşılaşınca bu düşüncesini gerçekleştirmek üzere harekete geçtiğini görürüz.

Eserde kötülüklerin sebebi olarak para hırsı ön planda tutulur. Despot, Koço ve diğer kötüler aynı ihtirasla hareket ederler ve çatışmanın doğmasına



vesile olurlar. Ayrıca, çatışmada, cinsî ihtirasın muayyen bir payı vardır. Despot, oğlu Veli ve diğer toprak ağalarının kötülüklerinden birisi de, bu yönleridir.

Despot'ta olay örgüsünü meydana getiren vaka halkaları art-zamanlı olarak düzenlenmiş olup kronolojik bir seyir takip etmekle birlikte, bunların sürekli gidiş-gelişlerle ve sık sık geriye dönüş tekniği kullanılarak sunulduğunu görüyoruz. Vakanın başında, Fikret, İstanbul'da, Topal Osman'ın meyhânesindedir. Babasını ve onun uyandırdığı çağrışımlarla çocukluk günlerini düşünmeye başlar. Hâkim anlatıcının Fikret'in düşüncelerinden naklettiği bu bölümün çekirdek vakası, babasının askere alınması üzerine, Fikret'in ailesiyle birlikte Eskişehir'e gitmesidir. Despot'un ve oğlu Veli'nin, Fikret ve ailesine yaptığı kötülükler seçilmiş vakalarla örneklendirilerek anlatılır. Bunlardan sonra, vaka zamanına dönülür. Topal Osman'la Fikret içmekte ve sohbet etmektedirler. Bir müddet sonra meyhânedeki İstanbul sokaklarına çıkan Fikret, mâzi-hâl arasında gidip-gelerek dolaşmaktadır. Fikret'in mâzideki olayları, vaka zamanındaki bakış açısıyla yorumladığı görülür. Mâzi-hâl arasındaki bu gidiş-gelişler eser boyunca devam eder.

Vakanın sunuluşunda konuşmalar mühim bir yer tutar. Gerek, mâzideki gerekse vaka zamanındaki olaylarla ilgili konuşmaların aynen nakledilmesi hususunda titizlik gösterilir. Böylece, önceki eserlerinde gördüğümüz "nakilci" anlayış devam ettirilir.

Eserde herhangi bir iç çatışma söz konusu değildir. Dış çatışma, önceki eserlerle mukâyese edildiğinde, daha ferdî bir nitelik arzeder. Bununla birlikte, zaman zaman, toplumsal zemine kaydırılır. Toplumsal çatışmalar, Fikret-Despot kavgasında olduğu gibi, iyilerle kötülerin mücâdelesî şeklinde düşünülür. Kötülerin mutlaka, imkân sahibi/zengin kişiler olmasına karşılık, iyilerin, yine önceki eserlerinden farklı olarak çeşitlilik arzettiği görülür. Zaman zaman, bu kişiler, imkân sahibi olur ve bunu iyi yönde kullanırlar. Vakanın sonucunun tâyin edilmesinde, bu imkân sahibi /iyilerin rolü, mühim bir yer tutar.

Despot'un vaka tipi "sergüzeşt romanı" tanımlamasına uygun düşer. Yukarıda ifade ettiğimiz kopukluklara rağmen, asıl vakayı meydana getiren olaylar, bir tek vakanın halkaları olarak, birbirine zincirleme bağlıdır. Vakanın merkezinde, daima Fikret yer alır; olaylar onun çevresinde gelişir.



D- Şahıs Kadrosu:

1- Fikret:

Eserde **tematik güç/asıl kahraman** fonksiyonu Fikret'e yüklenmiştir. Asıl vakanın merkezinde daima o vardır ve olaylar onun çevresindeki insanlarla münâsebetlerinden kaynaklanır. Yazar, onun tematik güç fonksiyonunu yerine getirmesini, daha önceki eserlerinde de sık sık yaptığı gibi, iki aşamalı olarak düşünür. Birinci aşamada, Fikret pasif bir rol oynar. Olaylar onun dışında gelişir; fakat onun yaşantısını etkiler. Bu dönemde, Fikret'in pasif bir rol oynamasının sebebi çocuk olmasıdır. Yine, bu dönemde, tematik gücün gelişmesinde rol oynayan belli başlı vakalar; Fikret'in babasının savaşa gitmesinden dolayı, Eskişehir'e gitmek zorunda kalmaları; Despot'un onlara zulüm yapması; yeniden İstanbul'a döndükten sonra Terzi Sava'nın yanında çalışmaya başlaması; Sava'nın Yunanistan'a gitmesinden sonra Zonguldak maden ocaklarına çalışmaya gitmesi; annesinin ölümünden sonra, yeniden İstanbul'a dönmesi olmak üzeredir. Bu dönemdeki bazı vaka halkalarında Fikret'in muhtelif çıkışları olursa da, bunlar vaka gelişiminde mühim bir rol oynamaz. Ancak, ikinci dönemde ağırlığını koyacağı olaylarla ilgili kişilik gelişimi, bu dönemde yaşadıklarıyla yakından alâkalıdır.

İkinci dönem; Fikret'in aktif olarak rol oynadığı, olaylara yön verdiği dönemdir. Vakanın başında, vaka zamanında İstanbul'a gelmesiyle başlayan bu dönemde, Fikret'in yön verdiği vaka halkaları şu şekildedir: Kaçakçılık Masasında çalışmaya başlayan Fikret, eroin kaçakçılarına karşı büyük bir mücâdele verir. Kaçakçılık masasındaki görevinden alınıp emniyet âmirliğine getirildikten sonra, Asiye vasıtasıyla, Despot'un büyük bir kaçakçılık şebekesinin başında olduğunu öğrenir. İstanbul Emniyet Müdürü olunca, önce, Pembe Hafız'ı, sonra da, Despot'la ortağı Kaço'yu hapse attırarak intikamını alır.

Yazarın her iki dönemde icat ettiği vaka halkaları ile tematik gücün fonksiyonları uyumludur. Bu iki dönem arasındaki süreçte gelişen olayların meçhûl olması, bu uyumluluğu zedeleyen bir husustur.



Tematik gücün fonksiyonunu, birinci dönemde, "iştirak etmek" ve "iletişimde bulunmak"; ikinci dönemde, "arzu etmek" yüklemeleri etrafında odaklandırmak mümkündür.

Fikret, sosyal statü itibâriyle aydın sınıfı temsil eden bir şahıstır. Basit bir halk çocuğu iken, hayatla yaptığı mücâdele sonunda "Eskişehir Valiliği"ne kadar yükselmiştir. "*Hürriyet, adâlet, müsâvât*" kavramlarını çocukluğundan itibâren zihnine nakşetmiştir. Demirci Kasım'ın hayata karşı mücâdele azmi veren sözleri ile Terzi Sava'nın "*ezelî hürriyet için döğüş*" cümlesi, onun hayattaki diğer düsturları olmuştur. Dine bakış açısı, pek çok Cumhuriyet dönemi aydını gibi "menfî" olarak isimlendirilebilir. Onun bu konudaki fikirleri hâkim anlatıcı tarafından şu şekilde dile getirilir:

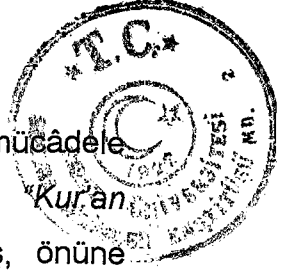
"Fikret düşünüyordu: M.Mannxritean "Din muvazenesiz olan insanın tembellik şuurudur." demiş... Engels'e göre, din kütlevleri köleleştiren vasıta. Burjuvalar, halk için daima bir dinin lüzumuna inanırlar. Cemiyeti harab olmaktan yalnız o kurtarabilir!

Bir Türk filozofu, Marks'ın din düşmanlığını reddederken safsataya sapar: (...)

Fikret gülüyordu. "Kahramanlıklara, cüretlere sevkeden din, insanların damarlarına enjekte edilmiş, çoşturan, taşırın bir kimyevî formüldür öyleyse... Uğrunda canlarını fedâya kışkırttığı insanlara cennet vadettiğine göre, işin içine menfaât de karışıyor! Sürünürcesine yaşadığı bir dünyaya karşı, huriler gılmanlarla, türlü yiyecek ve içeceklerle dolu bir başka âlem!" (s. 20-21)

Onun cennet-cehennem kavramları hakkındaki görüşleri üzerinde muhtevâda durmuştuk. Görüldüğü gibi, bu düşünceler "din" in başlı başına bir gâye ve sadece öbür dünyayı kazanmak için bir vasıta olarak düşünüldüğü fikrinden hareket eden laik bir anlayışı dile getirmektedir. Bu noktada, eserin kendi içinde bir takım çelişkişler taşıdığını ifade etmeliyiz. Yukardaki satırlarda genel olarak "din" anlayışına karşı çıkılırken, muhtelif yerlerde Budizm'e karşı duyulan sıcaklığı ifade eden fikirler bu çelişkiyi gösterir.

Fikret, karakter itibâriyle, eser boyunca hiç değişmeyen bir yapıya sahiptir. O, doğduğu gün "*hürriyet-adâlet-müsâvât*" sandığından çıkarılan



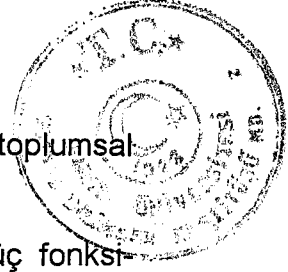
bezlere sarılmış; vakanın sonuna kadar, bu düşünceler uğruna mücadele vermiştir. Kendi doğrularından hiç şüpheye düşmemiş, çevresi ve "Kur'an okuyan" annesinin dinî telkinlerine fazlaca ehemmiyet vermemiş, önüne konulan cennet-cehennem tablosunu reddederek iyiler-kötüler dünyasını kurmuştur. Terzi Sava ve kızı Angelika'nın "iyilikçi" tavırları, onun karakteriyle uyuşmuş, insan ilişkilerinde bu davranışı esas almıştır. Ona kötülerle ve hayatla mücadele etmeyi öğreten insanların başında, Deli Hacı, Demirci Kasım, Terzi Sava ve kızı Angelika gelir. Ancak, onun tabîi yapısında da, haksızlıklara karşı duran mücadeleci bir kişilik vardır. Zirâ, Despot'un zulmü ve topraklarının birer birer ellerinden alınmasına karşılık, ellerinde kalan son toprak parçasını işlemeyi düşünmesi ve çevresindekileri bu yönde harekete geçirmesi; kötü bir insan olan Despot'un oğlunu dövmesi; evlerini yıkmaya kalkışan Despot'a, çocuk yaşta olmasına rağmen, karşı çıkıp onu korkutmayı başarması, tabîi yapısıyla açıklanması gereken hususlardır.

Bütün bu özellikler, onun eser boyunca değişmeyen, yalınkat/düz bir karakter olmasını sağlamıştır.

Eserde, Fikret'in fizik portresi ile ilgili hemen hemen hiç tasvir yapılmaması dikkat çekicidir.

2-Despot Davut Ağa:

Eserde **karşı güç** fonksiyonu yüklenen şahıs, Despot Davut Ağa'dır. Yazar, bu fonksiyonunu yerine getirebilmesi için, önce, tematik gücü, onun bulunduğu çevreye gönderir. Despot bu çevrede, vakanın gelişmesinde aktif bir rol oynar. Asıl kahramanla birlikte çevresinde yaşayan insanların, insanca yaşama isteklerinin karşısındaki en büyük engel olur. Bu engel oluş; Fikret'ten dolayı ferdî, çevresinde yaşayan insanlar açısından toplumsal bir nitelik arzeder. Fikret ve ailesini açlığa mahkûm ederek topraklarını ellerinden alması ile ilgili icat edilen vaka halkaları, ferdî karşı güç olmasını; düşmanla işbirliği



yaparak köylüye zulüm yapması için icat edilen vaka halkaları da, toplumsal karşı güç fonksiyonunu yerine getirmesini sağlar.

Asıl kahramanın Eskişehir'den ayrılmasından sonra karşı güç fonksiyonunu devam ettirebilmesi için, Despot'a yeni bir kimlik gereklidir. Yazar, bunu da "Halk Fırkası milletvekilliği" olarak düzenler. O, düzenbazlığı ve ikiyüzlülüğü sayesinde mühim toplumsal görevler üstlenmesine rağmen, elde ettiği nüfuzu milletin aleyhine kaçakçılık yaparak kullanır. Vakanın toplumsal yönü bakımından aktif; ferdî yönü bakımından pasif bir rol oynamaya başlar.

İcat edilen vaka halkaları, Despot'un karşı güç fonksiyonunu yerine getirmesine uygundur. Ancak, özellikle sonuç bölümündeki asıl kahramanla olan mücâdelesinin tesadüflere bağlanması, onun vakadaki rolünün belirleyiciliğini menfî yönde etkilemiştir.

Yazarın karşı güç fonksiyonunu yüklediği Despot, sosyal statü itibâriyle iki farklı kimlikle karşımıza çıkar: Toprak ağası ve milletvekili.

Toprak ağalığı, Aygen'in daha önceki eserlerinden **Toprak Kokusu**'nda başlıbaşına bir konu olarak işlenmişti. Diğer bazı eserlerinde de motif seviyesinde ele alınmıştı. Bu eserlerin tamamında, toprak ağaları, maddî güçlerinin kendilerine sağladığı statü sayesinde, toplum hayatında belirleyici bir rol oynamakta; muhtar, jandarma, tahsildar gibi devletin gücünü temsil eden insanları yanlarına alarak statülerini korumaktadırlar. Despot'ta da bu husûsiyetleri görmekteyiz:

"O, yağ, peynir, bal, sırasına göre para hediyeleriyle jandarma kumandanını bile adamları arasına sokmuştu. Kaza kaymakamı, müddei umûmî, hâkim her hâdisede, her davada onun tarafını tutuyordu." (s. 80)

Milletvekilliği döneminde "iktidar partisi"nin mebusu olması, ona nitelik itibâriyle, öncekinden daha güçlü bir statü temin etmiş, kaymakam Fikret'i görevinden aldırarak, dahiliye vekilini tehdit edebilecek bir güç sağlamıştır. Bu gücüyle orantılı olarak da, daha büyük kötülükler; millî menfaâtlere zarar verici çalışmalar içine girmiştir. Bunları yapmasının sebebi, tıpkı toprak ağalığı döneminde olduğu gibi, doymak bilmeyen ihtiraslarıdır.



Despot karakter itibâriyle, aynı asıl kahraman gibi, vaka boyunca değişmeyen bir kişilikle karşımıza çıkar. Hâkim anlatıcının, Fikret'in ve diğer insanların bakış açısından esere yansıttığı Despot'un kişiliği, şu şekilde ortaya konur:

"O bir asker kaçağı idi. Soysuz, vatansız bir insandı... Türlü hile yolu ile yetimlerin toprağını kapatıp çiftlikler kurmuştu. O, sırasına göre bir dilim ekmeğe karşı bir dönüm toprak koparmıştı. İrgadını döverek, söverek çalıştırır; sonunda da, emeğini ödememek için bir hırsızlık lekesi sürüp jandarmaya teslim ederdi." (s. 80)

Despot'un kötülüğü sadece başkalarına değil; en yakınlarına; kardeşlerine, yeğenlerine, karşıdır. Kardeşi Kaya Ali, askerden yaralı olarak Eskişehir'e geldiği zaman Despot, karşılamaya gitmek bir yana, onu getirmeleri için arabasını dahi göndermemiştir. Küçük kardeşi Süleyman'ı da, padişah yanlısı diye ihbar etmiştir.

Davut Ağa'yı bu kadar kötü olmaya iten sebepler, yeterince izah edilmemiştir. Doğalcılığın "kalıtım" etkisi sebeplerden biri olmalıdır. Gerçi Despot'la alâkalı böyle bir durumdan söz edilmez ama, oğlu Veli'nin "Gök gözleri tıpkı babasının hâin bakışlı gözleri..." (s. 15) biçiminde tavsif edilmesi ve Aygen'in bilinen "doğalcı anlayışı" bizi bu düşünceye sevketmektedir. Yazarın, kullandığı hâkim anlatıcının imkânlarını gerektiği gibi değerlendirmemesi, fiktif anlatıcının iyilerin tarafında yer alması, nakilciliğe yönelmesi, bu sonucu doğurmuştur.

Eserde, Despot'la ilgili bir husus da, yazarın önceki menfî karakterleri gibi, onun da dindar görünen bir insan olmasıdır. Despot'un bu yönü eserde şu şekilde ifade edilir:

"Fikret'in gözü önüne, bir dilim ekmeğe bir dönüm toprağı koparıktan sonra köy câmîine koşup secdeye kapanan, namaz kılan, dua eden Despot Davut Ağa geldi. Kanadı altına sığınacak bir Allah, bir cennet ve cehennem bulunmasaydı, Despot belki bu kadar hain olmayacaktı. " (s. 130)

Despot Davut Ağa'nın fizik portresi de, karakteri gibi kötüdür:



"Kalın enseli, avurdlarında bir şeyler saklamış gibi şişko yanaklı, sarkık gerdanlı, otuz beşlik bir adamdı bu... Gök gözleri hâin hâin bakıyordu. Gülmez bir suratı vardı. Ne ölüye ağlar, ne diriye güler soyundan..." (s.15)

Bu satırlarda, hâkim anlatıcının taraflı tutumu söz konusudur. Anlatıcı, adetâ, Fikret'le özdeşleşmiş, onun yerine düşünüyor gibidir.

Despot, eser boyunca değişmeyen "kötü adamlığı" ve yazarın diğer eserlerinde de ele aldığı, aynı fonksiyondaki diğer kahramanları gibi düz/yalınkat karakter özelliği gösterir.

3- Diğerleri:

Despot'ta, Terzi Sava ile Demirci Kasım, muayyen bölümlerde **yönlendirici** rolü oynarlar. Ancak, onların bu rolü fikrî boyuttadır. Fikret'e fiilî olarak yaptıkları yardımlar, yönlendirici fonksiyonu taşıyacak kadar mühim değildir.

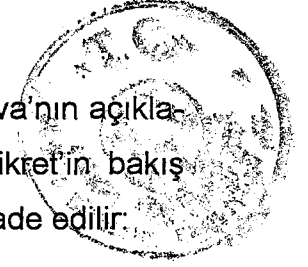
Demirci Kasım'ın hayatla ilgili tecrübelerinin veciz bir ifadesi olan şu sözler, eser boyunca, adetâ, bir leit motif gibi sık sık tekrar edilir:

"Hayat serttir. Kaya Ali'nin çocuğu. (...) sert olan hayatı da yumuşatmak, ona istenilen şekli vermek zor değil... Sen bunu yapacaksın..." (s. 66)

Fikret'in babasının asker arkadaşı olan Demirci Kasım, iyi bir insandır. Despot'un zulmüne direnen insanlarla birlikte hareket etmiş, yukarıdaki sözleriyle, Fikret'i, hayatla mücâdele etmeye yönlendirmiştir.

Fikret'ler, Eskişehir'den İstanbul'a geldikten sonra, Terzi Sava adında bir Rum'un yanında çıraklık yapar. Fikret tarafından "iyilikçi" olarak tanımlanan Sava, herkese iyilik etmek isteyen, hiç bir dinî değeri temsil etmemekle birlikte "budist" felsefeden etkilenmiş bir insandır. Fikret ve ailesine, kızı Angelika'yla birlikte, adetâ "koruyucu melek" gibi davranmıştır. Başlangıçta, Fikret için çok

şey ifade etmeyen “hürriyet-adâlet-müsâvât” kavramları Terzi Sava'nın açıklamaları ile birer anlam kazanmıştır. Hâkim anlatıcı tarafından Fikret'in bakış açısından yansıtılan, Fikret üzerindeki Sava'nın etkisi şu şekilde ifade edilir:



“Terzi Sava'nın derinden gelen bir sesi vardı. Bu sıcak ve içten ses Fikret'i hayata bağlıyor, yaşama sevincini artırıyordu” (s. 124)

Terzi Sava'nın hayatla mücâdele fikirleri, Demirci Kasım'inkine benzer:

“Katlanmayı öğreneceksin.. Fakat, kaderin sana verdiği demir iradeyi de daima keskinleştireceksin, sertleştireceksin.” (s. 124)

“Hak ve adâlet için dövüş, diyordu; kanunların takdis ettiği ezeli hürriyet için dövüş, demir kaderin bükülmez iradesini kabul et; itaât et ve baş kaldır.” (s. 123)

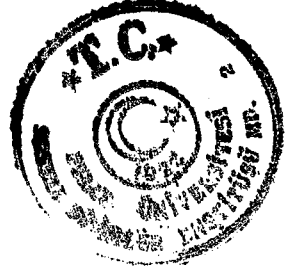
Eserin muhtelif bölümlerinde Deli Hacı, Süleyman, Asiye (Suzan) yardımcı fonksiyonunu yerine getirirlerse de, vaka boyunca bu rolü oynayan asıl şahıs, ismi dahi verilmeyen, ihtiyat zabıtlığından dâhiliye vekâletine kadar yükselmiş olan, Kırgız dağında üslenen Kuvayı Milliyecilerin kumandanıdır. Onun tematik gücün gerçekleşmesine yardımcı olduğu vaka halkaları şunlardır:

1- Despot tarafından “devlete isyan” ettiler diye ihbar edilen Fikret ve çevresindekiler tutuklanıp Eskişehir'e götürülürken, yolda karşılarına çıkan ihtiyat zabiti, jandarmaları, onları bırakmaları konusunda iknâ eder;

2- Fikret'lerin yaşadıkları köyün, Yunan işgâlinde kurtarılmasında mühim bir rol oynar;

3- Despot tarafından ikinci defa ihbar edilen Fikret ve yakınlarını, Sivrihisar Kaymakamı olarak tekrar kurtarır;

4- Dâhiliye Vekili olduktan sonra, Fikret'i, İstanbul Emniyet Müdürü yaparak Despot'un tutuklanmasına yardımcı olur.



E- Zaman:

Despot'ta vaka zamanı geniş bir süreç olmakla birlikte, bunu tam olarak tesbit etmek mümkün olmamıştır. Asıl kahraman Fikret'in çocuk yaştan başlayıp vâli oluncaya kadar yaşadığı olaylar, sık sık yapılan geriye dönüşlerle anlatılır. Olay örgüsünü meydana getiren vaka halkaları, tamamen art-zamanlı olmakla birlikte, bunların sunuluşu kronolojik değildir.

Asıl vaka, kaymakamlık görevinden el çektirilmiş olan Fikret'in, bir akşam, İstanbul'da, Topal Osman'ın meyhânesinde geçmişi düşünmesiyle başlar. Bu geriye dönüş, olayların en başına; Fikret'in babasının askere gittiği güne uzanır. Despot'un zulümlerinden birinin anlatıldığı vaka halkasından sonra, yeniden hâl'e dönülür. Osman-Fikret ilişkisinden dolayı yeniden geriye dönüş yapılır ve Osman'ın hayatı anlatılır. Osman'la Fikret'in tanışmaları, Eskişehir'den döndükten sonradır. Ancak, ilerleyen bölümlerde, bir kaç kez daha Eskişehir'e dönelecektir.

Mâzi-hâl arasındaki bu gidiş-gelişler, eserin sonlarına kadar devam etmekle birlikte, yoğunluk gelişme ve sonuç bölümlerindedir.

Vaka zamanı olarak seçilen süreç, vakanın gerçekleşmesine uygun genişliktedir. Şahısların vaka zamanıyla olan ilgisi, yaşantı için ihtiyaç duyulan zamanla sınırlıdır. Seçilen mekânların zamanla ilgisi, sosyal zaman açısından bir anlam taşır. Eskişehir dolaylarının seçilmesi, Yunan işgâlinin gerçekleştiği zaman açısından gerçekçidir. Zamanın, muhtevâyâ husûsi bir katkısı söz konusu değildir.

Eserde **anlatma zamanı** vaka zamanından sonraki bir süreçtir. Vakanın düzenlenmesi anlatma zamanına göredir. Hâkim anlatıcının gerek kendi bakış açısından, gerekse kahramanların bakış açısından naklettiği vaka halkaları, anlatma zamanındaki algılanış şekline göre sunulur. Ancak, nakilciliğin ön plana çıktığı ve konuşmaların ağırlıkta olduğu vaka halkalarında kullanılan fiil kipleri, vaka zamanında kullanıldığı şekliyle verilir. Anlatmanın esas olduğu



bölümlerde ise, görülen geçmiş zaman ve hikâye birleşik zamanlı kiplerin daha çok kullanıldığı görülür.

Anlatma zamanının bu şekilde kullanılması, anlatıcının vakayı bizzat müşâhede ettiği izlenimini verir.

Despot'ta sosyal zaman Birinci Dünya Savaşı sonlarından başlamak üzere, muhtemelen yirmi yılı aşkın bir süreci kapsamaktadır. Vakanın başlarında Fikret'in babası askere alınmıştır. Fikret'in ailesiyle birlikte Eskişehir'e gitmesinden sonra, Yunanlıların İzmir'e çıktığı; Eskişehir dolaylarına kadar ilerlediği görülür.

Sosyal zamanın esere yansması savaş yönüyledir. Cepheden yaralı dönen insanlar hastane, ilaç ve doktor yokluğu içinde kıvrınmakta, bir kısmı, bu şekilde ölmektedir. Yunanlılar işgâl ettikleri topraklarda, halka zulüm yapmakta, halkın nâmusuna musallat olmaya kalkışmaktadır. Halkın Yunan işgâline karşı gizli direnişi, vakti geldiğinde, tam bir ayaklanmaya dönüşür ve Yunan denize dökülür.

Öte yandan, savaşın getirdiği ekonomik sıkıntılar, taşrada, asker kaçağı toprak ağaları tarafından kötüleştirilirken, şehirlerde, işyerleri kapanmakta, işsizlik problemi kendini hissettirmektedir.

F- Mekân:

Eserde **geniş mekân**, İstanbul'da başlayıp Eskişehir'e, oradan yeniden İstanbul, sonra Zonguldak ve Ege kıyılarına kadar uzanan çok geniş bir coğrafyayı kapsamaktadır. Buraların seçiminde, asıl kahraman Fikret'in bulunduğu yerler dikkate alınmıştır. Fikret'in bu mekânlara gönderilmesi, vakanın gerçekçi olmasıyla alâkalıdır. Eskişehir; toprak ağalığı ve Yunan işgâli, Zonguldak; maden işçilerinin problemleri, Ege bölgesi; haşhaş ekimi yapılabilen geniş arazileri, İstanbul; insan ilişkilerinin çeşitliliği sebebiyle seçilmiş mekânlardır. Bunların dışında, bu geniş mekânların seçiminde



herhangi bir maksat yoktur. Geniş mekân tasvirlerinde, yazarın bundan önceki eserlerindeki realist-natüralist anlayışın nisbeten romantizme kaydığını görüyoruz. Özellikle kahramanların bakış açısıyla yapılan tasvirler, oldukça romantik bir görünüşü yansıtır. Fikret'in geçmişi hatırlaması yoluyla nakledilen şu peyzaj tasviri, buna bir örnek teşkil eder:

"Yıldız yağmuru, Teknetepe gerisinden görünen yusuvarlak ayla hafifledi, kesildi. Yakamozlu lacivert göl perde perde açıldı; aydınlandı. Gölgeler eridi bu ışık şelâlesinde..."

"Şimdi yalnız Mustafa'nın bağlaması duyuluyor. Pırıl pırıl bu yaz gecesinde bir başka âhengi var bağlamanın..." (s. 77)

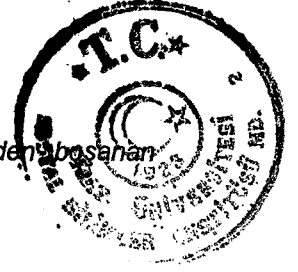
Zaman zaman, geniş mekân atmosferi ile insan münâsebeti kurulduğu görülür. Bunlardan biri, Kaya Ali'nin bacağı kesilmiş olarak askerden döndükten sonra, çektiği acılara rağmen, çocuklarının yanında olmasının mutluluğunu duyduğu ruh hâlini yansıtmak için yapılır:

"Onu, harmanlara açılan küçük penceresinin önündeki sedire oturturlardı. Arkasına ot yastık yerleştirirlerdi. Ali, gökte yüzen beyaz bulut kümelerine, yeşil sırtlara baka baka, kesik bacağının sancılarını unutmaya uğraşır. Hâlimden memnundu. Çocuklarına kavuşmuştu. Despot'un surat asışı umurunda değildi." (s. 36)

"Beyaz bulutlar" ve "yeşil sırtlar" mutluluğun ifadesidir. "Ot yastık" ile "küçük pencerenin önündeki sedir" ise, adetâ, mutluluğa rağmen, unutulmaya çalışan hastalığın ve acıların sembolüdür.

Kimi zaman, mekân düzenlemesi vakayı sezdirecek tarzda kullanılır. Yazarın önceki eserlerinde sık sık kullandığı, "yağmur", "tipi" "kara bulut" (vb) vakanın, asıl kahramanın aleyhine gelişeceğinin sembolüdür. Fikret'in babasının ölümünden sonra mekân da değişmiştir:

"Ağustos sıcağında yemyeşil bir macun gibi pıhtılaştıran dere kabarmış, gürül gürül akıyordu. Yaz aylarının süt beyaz bulutları, mürekkep fıçısına düşmüş sünger parçaları gibi dolaşıyordu"



gökyüzünde... Ama, bu simsiyah bulut kümelerinden boşanan sular, harman yerini kısa zamanda filizlendirdi.” (s. 37)

Kaya Ali'nin ölümüyle birlikte, Despot'un zulmü yoğunlaşmış, onları açlığa mahkum ederek tarlalarını ellerinden almaya başlamıştır. “*kabaran sular*” ve “*kara bulutlar*”, bu zulmün habercisidir. Bunlara rağmen, “*yeşeren filiz*”ler bir ümit müjdecisidir. Vaka gelişimindeki bu ümit, Fikret'lerin ellerinde kalan son toprak parçasını kendilerinin ekmeğe karar verip, bu işi başarmasıdır.

Mekânın zamanla alâkası, Yunan işgâli dolayısıyla, Eskişehir civarlarının seçilmesinde kurulur. Bunun dışında, özel bir ilişki söz konusu değildir.

Eserde, **iç mekân** unsuru oldukça sınırlı bir şekilde kullanılmıştır. İç mekânların, daha ziyâde, o mekânda yaşayan insanların sosyal ve kişilik yapılarına ve vakanın gelişmesine uygun düzenlenmesine çalışıldığı görülür. Bunlardan biri, Fikret'in cennet-cehennem kavramlarını aydınlatması için yanına gittiği “*Kazanlı âlim*”in yaşadığı çevredir. Bu çevre, onun iki yüzlü, insanları istismar eden kişiliğini sezdirecek tarzda tasvir edilir:

“Kazanlı âlim hocanın odasına da bir demir kapıdan giriliyordu. Parmaklıklılı penceresinin cam kenarları kağıtla sıvanmış bu kubbeli oda ekşi ekşi kokuyordu.” (s. 136)

Fikret, bu mekânda oturan hocaya, kafasındaki sorunun cevabını alabilmek için, uzun süre hizmet eder; “*çile doldurur.*” Kazanlı hoca pis bir adamdır. Aşağıdaki tuvaletlere gitmek yerine oturak kullanmakta, Fikret, onun pisliğini dahi dökmektedir. Fikret, ilk zamanlar hocanın da “*çile doldurduğuna*” inanmaktadır. Gerçekte, “*Bu taş hanın pis kokulu odasında*” oturan Kazanlı âlimin fikirleri de, pistir; Fikret gibi temiz düşünceli insanları istismar etmektedir.

İç mekân tasvirlerinin, vakanın gelişimini yansıtmak maksadıyla kullanıldığı bölümler de vardır. Fikret, kaçakçılık masasında çalışırken bir şebekenin elemanlarını ortaya çıkarmak için, Komiser Ali'yle birlikte, Ege bölgesine gider. Kendilerini müşteri olarak tanıtır, kaçakçıların en önemli adamlarından eski bir eşkiya ile bağlantı kurup onun evinde pazarlığa otururlar.



Ancak, durum çok tehlikelidir ve biraz sonra “Koca eşkiya” durumu anlatacağıdır. İşte bu atmosferde yazar mekân tasvirini şu şekilde yapar:

“Geceydi. Dışarda sayılı bir fırtına başlamıştı. Duvarda asılı gaz lâmbasının fitili, camdan sızan rüzgarla oynuyor, is çıkarıyordu. Çam ormanından yana, ürkütücü bir uğultudur geliyordu. Yağmur şakırdıyordu. Saç soba gür gür yanıyordu bir taraftan... Kıp kıp kesilmişti; kanlı bir göz gibi bakıyordu.” (s. 178)

Bu tasvirlerden sonra, vaka tehlikeli bir tarzda gelişmiş, Komiser Ali ile Fikret, çıkan çatışmada ölümle yüz yüze gelmişlerdir.

Eserde, mekân-vaka-insan ilişkilerinde gerçekçiliği zedeleyen bir husustan bahsetmemiz gerekir. Fikret, çocukluğunu İstanbul’da yaşayan bir insan olmakla birlikte, gittiği Eskişehir ve Zonguldak maden ocaklarında, çevreye uyumsuzluk gibi bir durumu hiç yaşamamıştır. Her iki bölgede de, sanki yıllardır o çevrenin insanı imiş gibi davranmış, şartları benimsemiş, o çevrede bulunmanın gerektirdiği işleri yapmıştır. Bu durumlarla ilgili psikolojik boyut üzerinde hiç durulmamıştır. Yazarın vakayı çeşitlendirme isteği, onu, çok değişik mekânlara, çok geniş bir coğrafyaya yaymaya sevk etmiştir. Ancak, bu durumun eserin gücüne bir şeyler kattığını söyleyemiyoruz.

X. SARI İT

A- Romanın Tanıtımı:

Aygen’in onuncu romanı **Sarı İt**,⁽¹⁾ 1968 yılında yayınlanmıştır. Eser yayınlandığı zaman, Aygen, Anadolu Ajansı’nda çalışmaktadır. Eserin çeşitli kesimlerde tepki görmesi üzerine emekli olmaya zorlanmış ve emekli edilmiştir.

(1) Reşat Enis, **Sarı İt**, Ararat Yayınevi, İst-1968. (Çalışmamızdaki sayfa numaraları bu baskıya göredir.)



Yazar, bu eserden sonra, roman yazmadığı gibi, (1980'den sonra yazdığı ve yayınlanmayan romanı hariç) basın hayatından da, büyük ölçüde, elini eteğini çekmiştir. Eserin başka baskısı yapılmadığı gibi, üzerinde herhangi bir çalışma da yapılmamıştır.

B- Romanın Muhtevâsı:

Sarı İt, 1960'lı yıllarda, Türkiye'de yaşanan sendikal hareketleri konu alan bir eserdir. Bu konunun ele alınması, eserin yayınlandığı yıllardaki tarihî süreçle yakından alakalıdır. 1961 Anayasası'nda "grevli-toplu sözleşmeli" sendikal hakların anayasal güvence altına alınması, ülkemizdeki sendikal hareketlere büyük bir ivme kazandırmıştır. Ancak, çalışma hayatını düzenleyen "İş Kanunu"nun muhtelif maddelerinin işvereni grev ve toplu sözleşmeler konusunda avantajlı pozisyonda tutması, işçi sendikalarının politize edilmesi gibi sebepler, sendikal hareketlerin "sınıf çatışması" boyutunda algılanmasına sebep olmuştur.

Öte yandan, sendikaların bir çığ gibi büyüyüp, bütün iş yerlerinde söz sahibi olması, sendikalar arası rekâbet, "sarı sendikacılık" tartışmalarını da gündeme getirmiştir. Bilindiği gibi, sendika patronlarının, işçi aleyhine işverenle anlaşması veya işverenin kendi kontrolünde tutacağı işçileri bizzat sendikalaştırması "Sarı Sendikacılık" olarak isimlendirilmektedir. **Sarı İt**'in asıl temasını bu "sarı sendikacılık" oluşturur. Ancak, **Sarı İt** de, Aygen'in diğer romanları gibi, konusu ve teması itibâriyle oldukça çeşitlilik arz eder.

Öncelikle, yazarın sendikacılık konusunu nasıl ele aldığı sorusuna cevap vermeye çalışmalıyız. Bunun için, Aygen'in önceki eserlerinde ele aldığı bazı hususları, bizi aydınlatacak ipuçları olarak değerlendirebiliriz.

Yazarın bütün eserlerinin hâkim teması, toplumsal çarpıklıklar olmuş, bu problemlerin giderilmesi için cemiyetin topyekün değişmesi gerektiği fikri verilmeye çalışılmıştır. Bu değişikliğin gerçekleşmesinin yolu ise; "*pazi gücün-*



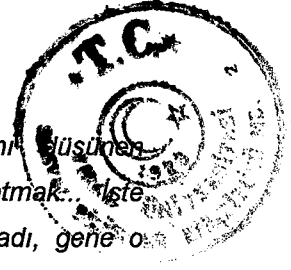
den başka kaybedeceği hiç bir şeyi olmayan işçi sınıfının yapacağı bir şey olarak görülür. Bu sebeple, her şeyden önce, bir işçi sınıfı yaratılmalıdır.

Yazarın eserlerinde bu hususun, adetâ kronolojik bir seyirle, tarihî süreçle eş zamanlı olarak ele alındığını görüyoruz. Ferdî yönü ağır basan **Kânun Nâmına**'yı bir yana bırakırsak, **Gonk Vurdu**'daki gazete çalışanlarının problemleriyle başlayan, **Gece Konuştu**'da serserilerin yeni açılan fabrikalara işçi yazılmaları, **A.B.B.Kadın**'daki işçi direnişi ile yeni bir boyut kazanır. **Toprak Kokusu**'nda toprak işçisinin ihtilâl teşebbüsü söz konusudur. **Ekmek Kavgamız**'da balıkçılar, **Ağlama Duvarı**'nda yine, gazete çalışanları, **Yolgeçen Hanı**'nda tiyatro emekçileri ve diğerleri, **Despot**'ta toprak işçileri, son olarak **Sarı İt**'teki muhtelif fabrika işçileri yan yana konduğunda, topyekün bir işçi sınıfının yaratıldığını; bu sınıfın, kendi problemlerinin yanında, toplumun diğer kesimlerinin muhtelif meselelerine de, el attığını görüyoruz.

Sarı İt'te işçi sınıfının temel problemlerinden olan "sendikacılık"ın konu edildiğini söylemiştik. İşçi sınıfının yaşamakta olduğu kötü hayat şartlarının düzeltilmesi, hak ettiği emeğinin karşılığını alabilmesi için sendikalaşma zarurettir. Zirâ, bu örgütlenme olmazsa, muhteris, çıkarıcı, "makinası işçisinden kıymetli olan" işverenin, iş ve can güvenliği ile işçilerin rahat yaşayabilecekleri bir hayat standardı sağlamak gibi bir kaygısı yoktur. Sendikalaşmanın işçi sınıfına verdiği en mühim silah "grev"dir. İşçiler, kendilerinin tek umut ışığı gördükleri grevi çocuklarına isim olarak verirler. Ancak bütün işçi sınıfı "bilinçli" olmadığı için, bu silah gereği gibi kullanılamaz. O hâlde, işçi sınıfının "bilinçlendirilmesi" gerekir. Bu durumu, sendika başkanı Cumhuri, şu şekilde ifade eder:

"Umutsuzluğa düşmekte yer yok, diyordu Cumhuri; var gücümüzle işçiyi eğitmeye çalışacağız... Bilinçsiz bir toplum olmaktan kurtaracağız işçiyi." (s. 243-244)

Cumhuri'a göre, bilinçli bir işçi sınıfının kuracağı sendikaların en mühim görevlerinden biri; ülke menfaâtlerini değil, kendi çıkarlarını düşünen "sokak politikacıları"nın halkı kullanmalarını engellemektir:



"Sokak politikacılarının, yalnız kendi çıkarlarını düşünerek partizanların oyunlarına gelmiyecek bir toplum yaratmak... İşte sendikaların işi... Bir memleket düşün ki, sanayi ırgadı, gene o partizanın oyununa gelip, haklarını çiğneyen işvereni parlamentoya gönderir..." (s. 244)

Eserin ana teması olan sarı sendikacılık, işçi sınıfının elde etmek istediği haklarının önündeki en büyük engel olarak görülür. Sarı sendikacılık iki koldan yürütülmektedir: Birincisi, sendika patronlarının işverenlerle işbirliği yapıp, kendi çıkarları uğruna işçilerini satması şeklinde tezahür eder. Selim'in ilk organizatörlük yaptığı sendikanın başkanı, işçiyi greve götürmüş, belli bir süre, onlarla beraber mücadele etmiştir. Ancak, bir müddet sonra, artık, greve devam etmenin imkânsızlığından söz edip, bunun "millî menfaâtlere aykırılığı"ndan bahsetmeye başlamıştır. Tam başarıya ulaşacakken grevin durdurulmasının sebebi, kısa bir zaman sonra ortaya çıkmıştır:

"Grev durdu. İşçi, homurdana homurdana işbaşı yaptı. Sendika başkanını ongun sonra 1964 model bir Pakar araba ile gördüler." (s. 57)

İşverenle işçi zararına sözleşmeler yapan bir başkana, kongrede bir işçinin söylediği şu sözler, bu temayla alâkalı bir başka örnektir:

"Sarı itler, diyordu; sen de onlardan biri oldun... İşverenle anlaştın... Sen de sarı sendikacı oldun..." (s. 68)

Sendika patronlarını sarı sendikacılığa iten sebep, tıpkı işverenlerde olduğu gibi, para ve lüks yaşama ihtirasların yanında makam-mevkî hırsıdır. Bu sebeple, zaman zaman, çirkin politikaya yönelip "milletvekilliği"ne kadar yükselenler de vardır.

Sarı sendikacılığın ikinci şekli, Cumhur tarafından şöyle anlatılır:

"İşveren, güvendiği bir elemanını fabrikasında işçi olarak çalıştırmış. O branştaki sendikaya da üye yazılan bu adam, sendikacılık fikrini aşılarmış gizliden gizliye işçilere... Ve bir gün,



onbeş-yirmi işçiyi sendikaya üye yapar, sendika icra ve yönetim kurullarının gözüne girmiş. Çok sürmezmiş: Patron, sekiz on işçi ile kendi elemanını da kapı dışarı edermiş. Sendika icra kurulu, iyi bir sendikacı olarak tanıdığı adamı personel kadrosuna almış. İşçinin sevgisini kazanmayı becerebilen adam, günün birinde kongrede adaylığını koyar, seçilir ve yönetici olur çıkarmış.” (s.127)

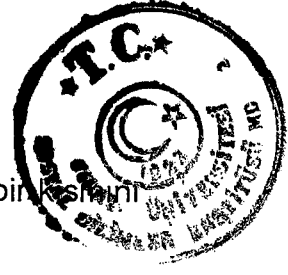
Eserde, sarı sendikacılığın bu şeklinin müşahhaslaşmış bir örneği, Aysima'nın çalıştığı fabrikanın kadın patronu tarafından uygulanır. Bu durum, hâkim anlatıcı tarafından şu şekilde ifade edilir:

“Tilki gibi kurnaz bu işveren kadın, diyordu; şimdi de fabrikasında “Sarı Sendika” kurma yolunda... Güvendiği ustabaşları kandırmış. Onlara binanın içinde oda ayırmış... İşçilerini harıl harıl sarı sendikaya üye yaparmış. Dilediği gibi sözleşme yapıp sekiz yüz işçinin hakkının yiyecek...” (s. 334)

İşçi sınıfının verdiği mücâdelede, iş kânunlarının kendilerine sağladığı avantaja karşılık, sarı sendikacılığı kullanan işverenlerin en kuvvetli destekçilerinden birisi de “polis”tir. Adetâ bir “işçi düşmanı” gibi davranan polisin bu hareket tarzının dikkate değer hiç bir sebebinin olmaması eleştirilecek bir husustur. Eserde, çoğu zaman, kendisini işçilerle birlikte hisseden yazar/hâkim anlatıcının, polislerle ilgili peşin hükümlü bir bakış açısıyla hareket ettiğini gösteren şu vasıflandırmalara dikkat etmeliyiz:

“Gecekondü yıkıcı polisler...Rüşvetçi polisler!” (s. 153)

Bu şekilde “kötü adam” rolü yüklenen polislerin, romanın ilerleyen bölümlerinde, “grev kırıcı” olarak kullanıldıklarını gösteren vaka halkaları icat edilir. İzmit Körfezi'ndeki bir fabrikada yapılan grevi etkisizleştirmek maksadıyla, patron, fabrikayı çalıştırmak için gerekli olan hammaddeyi, denizden getirmeye çalışırken, grevci işçiler bunu engellemek ister. Oysa, “*Polis tabanalarının kabzası, jandarma tüfeklerinin dipçiği sırtlarını, göğüslerini morartıyordu.*”



(s. 286) Buna rağmen, başarılı olamayan güvenlik güçleri, işçilerden bir kısmını "hükümete karşı geldi" diyerek tutuklarlar.

Polisin ve komutanlarının kötülüğüne karşılık, askerler grevci işçilere iyi davranırlar; halkın onlarla birlikte olduklarını gösterirler. Yukarıdaki grevde, patronun çağırdığı ve sürekli güzel yemekler verdiği askerler, bu yemekleri aç-sefil direnen işçilere getirirler:

"Midemize oturuyor, dedi ıslak gözleri ışıltı ışıltı; siz kuru ekmeğe, kara zeytinle nefsinizi körlerken karşınızda et yemek, şam babası yemek arımıza gidiyor gardaşlar... Buyrun, yiyin afiyetle..." (s. 293)

"Öteki jandarmalar da karavanalarını kapıp grevcilere koşmuştu. Siville asker kucak kucağaydı şimdi..." (s. 294)

Jandarmaların bu tutumu, komutan tarafından duyulunca, "onbaşı ve erler, komutandan zılgıtı yediler." (s. 296) Bu olaydan sonra, askerlerin patronun yemeğini yemeyi reddetmeleri, onların işçinin yanında olmaya devam ettiklerini gösterir.

İşçi sınıfının hak arama mücadelesinde, basının üzerine düşen görevi yapmak yerine, patronun yanında yer alması, bir takım gerçekleri görmemesi, işçileri üzen bir tutum olarak tesbit edilir. İzmit'teki grevle ilgili, patronun düzenlediği basın toplantısına gelen "bir otobüs dolusu" gazeteciden hiçbiri, işçilerle tek kelime dahi konuşmadan, patronun kurduğu sofradan "fitil gibi sarhoş" bir hâlde kalkıp giderler.

Patron-basın işbirliğini gösteren bir diğer vaka halkası, Adâlet adında bir işçi kızın, aynı fabrikanın ürettiği penisilinden zehirlenip ölmesidir. Bu olaydan sonra, Aysima'nın şahit olduğu; patronla gazete müdürleri arasında geçen konuşmalarda, patron açıkça, gazetenin bu haberi atlamasını, fabrikanın kendileri için "tam sayfa" reklam hazırladığını söyler.

Eserde ele alınan, patronun kötülüklerinden biri de, yazarın diğer eserlerinden aşinâ olduğumuz, fabrikalarında çalışan kadınları cinsî yönden sömürmeleridir. Bu durum, Feriha tarafından şu şekilde anlatılır:

"Hücrede gardıroba benzer bir odacık vardı.



- Patron geldiği zaman burada oturur, dedi Feriha; bazan kapı
sında bir levha görülür bu küçük odanın: "İçeri girmek yasaktır!
O saatte bu küçük odada ya on üç yaşında masuracı bir kız vardır,
ya bir cimbızcı kadın!" (s.230)

Kadının cinsî sömürsü, sadece patronlarca işlenen bir kötülük değildir. Fabrikadaki ustabaşılar, kontrolörler de patronlarının yolundan giderler. Fabrikadan çıkan kadın işçiler, üzerleri aranmak bahânesiyle aklın almayacağı şekilde tâciz edilirler.

Eserin muhtevâsını oluşturan unsurlardan motif seviyesinde ele alınan, vefâsızlık, dinî hislerin istismar edilmesi, verem hususları üzerinde de kısaca durmamız gerekir.

Vefâsızlık ailevî ilişkiler çerçevesinde ele alınır. Çocukların babalarına karşı bu şekilde davranmalarının geçerli bir sebebi yoktur. Vakanın başlarında, Selim'in "avâre" günlerinde gittiği deniz kıyısında, sohbet ettiği, tanımadığı bir ihtiyar, çocuklarının vefâsızlığını şu şekilde anlatır:

"Damat Ankara'da Albay, ama kızımın bana bir çift çorap getirdiğini görmedim. Allah çarpsın yalanım varsa... Oğluma gelince... (Acımtrak bir gülüş) Evimi satıp bir taksi aldım ona... Para yetmedi de; ekmeğimden katığımdan kesip ekledim... İşti tıklarına girer girmez dirseği çevirdi: Herkes başımın çaresine baksın, dedi... Olur mu bu deme, olur, olur..." (s.18)

Aynı ihtiyarın, bir başka arkadaşıyla ilgili anlattıkları, evlat vefâsızlığına bir başka örnektir. Bunların yanında, asıl kahraman Selim'e, oğlu Fuad vefâsızlık etmiş; annesinin ölümünden, babasını sorumlu tutmuş, onun evlenmesini kabullenememiş; daha sonra, babasının karısını elinden almıştır. Ancak, bu vakaların anlatımında, tek yönlü bir bakış açısından söz etmemiz gerekir. Yazar/hâkim anlaticı, bu vakaları babalarının bakış açısından yansıtır; o imkâna sahip olduğu hâlde, çocukların bu olaylara bakışına temas etmez.

Dinî hislerin istismar edilmesi, önceki eserlerinden farklı değildir. Kötü imamlar, müezzinler, toprak ağaları, politikacılar halkın bu hislerini, maddî



çıkartmaları, makam ve mevki ihtirasları uğruna istismar ederler. Bu konuyla ilgili olarak, Aygen'in peşin hükümlü bir yaklaşımı olduğunu biliyoruz. Eserlerindeki bütün kötülerin dindar görünümlü, bütün dindar görünümlülerin de kötü olması, ancak bu peşin hükümlülükle açıklanabilir.

Verem motifi, eser boyunca bir kaç vaka halkasında ele alınır. Yazarın bu motifi kullanmasının sebebi, beslenme ile alakalı bir hastalık olmasından kaynaklanmaktadır. Çok güç şartlar altında, asgarî beslenme maddelerini dahi alamayan insanların hayatında verem kaçınılmaz bir sonmuş gibi görülür.

C- Olay Örgüsü:

Sarı İt'te vakanın ana çizgileri, şu şekildedir: Selim Reşit, fikirleri uyuşmadığı için, çalıştığı gazeteden kovulduktan sonra, İstanbul ve Ankara gazetelerinin hiç birisinde, iş bulamadığı için, bir sendikada organizatör olarak çalışmaya başlar. İşverenler ve sarı sendikacılarla mücadele ederken, karısı Mâcide, bilinmeyen bir sebeple, sinir krizi geçirir; akıl hastanesine yatırılır; tam iyileşecekken, bir kaza sonucu hayatını kaybeder. Bu arada, oğlu Fuad liseyi bitirmiş, askere gitmiştir.

Karısının ölümünden sonra, Aysime ile evlenen Selim'e, oğlu Fuad küser ve babasıyla hiç görüşmeden Almanya'ya gider. Selim, kendinden otuz yaş küçük olan Aysima'yı, kıskanmaktadır. Bununla birlikte, kocası öldükten sonra fabrikanın yönetimini ele alan ve sarı sendikacılık yapan kadın patronun fabrikasına, onun bu hareketini engellemesi için, işçi olarak girmesini sağlar. Kendisi ile Aysima arasındaki bağlantının anlaşılmaması için, ona bir gece-kondu mahallesinde, ayrı bir ev tutar.

Aysima, başlangıçta iyi niyetle mücadele ederse de, patronun Almanya'dan getirip evlendiği "*yakışıklı, genç Bener*"le aralarında hissî bir münâsebet başlar. Karısından şüphelenmeye başlayan Selim, onun Bener'le olan münâsebetini öğrenir. Gittiği barda, karısıyla birlikte gördüğü Bener, gerçekte oğlu



Fuad'tır. Bunun üzerine hemen karısından boşanır. Fabrikanın kadını patronu bir trafik kazasında ölünce, Fuad'la Aysima evlenirler. Oğlunun ve sevdiği kadının mutlu bir evlilik yapması Selim'i de, sevindirir. Onların fabrikalarında çalışan işçilerle iyi bir toplu sözleşme yapması, Selim'i daha da mutlu eder; vaka bu şekilde sona erer.

Eser, yazar tarafından dört ana bölüme ayrılmıştır. Elli sayfaya yakın bir yekün tutan "*Birinci Bölüm*" vakaya hazırlık niteliğindedir. Bu bölümde Selim'in, vaka öncesi zamanda yaşadığı bir takım olaylar, geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatılır. Ayrıca, Selim'in kişiliği ve insan ilişkileri tanıtılır.

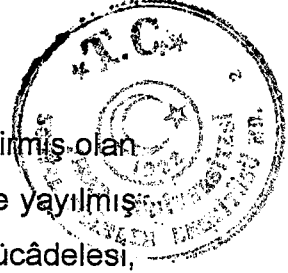
"*İkinci Bölüm*" vakanın giriş bölümüdür. Bir grev sahnesiyle başlayan bu bölümde, Selim çalışmakta olduğu sendika vasıtasıyla, patronlara karşı, işçi sınıfının mücadelesini vermeye başlar. Patronların işçi sınıfına bakış açısı, bilinçli bir işçi sınıfının yaratılması, grevin ehemmiyeti, sarı sendikacılık, sendika patronlarının işçileri satması gibi problemlerin genel hatları bu bölümde verilmeye çalışılır.

Selim'in ailevî münâsebetlerinin durumu, şu şekildedir. Selim'in işe girmesinden sonra, durumları iyileşmiştir, ancak bu durum uzun sürmez. Mâcide, bir sinir krizi geçirip ihtihara teşebbüs etmiş; akıl hastanesine yatırılmıştır. Fuad, liseyi bitirmiş, üniversiteye giremediği için, askere gitmiştir.

"*Üçüncü Bölüm*", "*Mâcide öldü.*"(s.205) cümlesiyle başlar. Selim, Mâcide'nin cenazesini olmak üzere hastane bahçesinde beklemektedir. Burada, delillerle konuşur. Bu konuşmalar, "muayyen saplantılar"ının dışında, delilerin oldukça mantıklı davrandıklarını gösterecek tarzda düzenlenmiştir. Selim'in Mâcide'ye bakan hemşire ile yaptığı konuşmadan, Mâcide'nin "*ölüm korkusu*"nu saplantı hâline getirdiğini, "*Bir akşam sesini duyduğu piyanonun onun bu saplantıdan kurtulmasını sağladığını*" öğrenir. Bu konuşmalarda nakilcilik'in esas olduğu görülür.

Mâcide'nin ölümünden bir ay sonra, Selim'le Aysima evlenerek yeni bir eve taşınırlar. Bölümde, vakanın ferdî yönü, çok özet bir şekilde anlatılırken, toplumsal yönü, ayrıntılı ve bir çok vaka ile anlatılır.

"*Dördüncü Bölüm*" Aysima ile kendisi arasındaki "otuz yaş farkı"nın Selim'e yaşattığı psiko-seksüel problemin anlatıldığı bir vaka halkası ile başlar.



Ancak doktorunun telkinleriyle, Selim, bu problemi aşar. Askerliğini bitirmiş olan Fuad, babasını aramadan Almanya'ya gider. Geniş bir zaman dilimine yayılmış olan iki yüz sayfaya yakın bir yekün tutan bu bölümde işçi-işveren mücadelesi, sarı sendikacıların yaptıkları, bir çok vaka halkası ile anlatılır. Aysima, sarı sendikacılık oyununu bozmak üzere girdiği fabrikada, Fuad'la ilişki kurar. Durumu öğrenen Selim'le boşanırlar ve Aysima, Fuad'la evlenir. Vaka, mutlu sonla biter. Selim'i mutlu eden durum, sevdiği insanlar olan oğlu ile eski karısının mutlu olmalarının yanında, onların işçileri ile iyi bir toplu sözleşme yapmış olmalarıdır.

Vakanın bölümlenmesinde, klasik vaka düzenine pek uyulmamıştır. Ayrıca, herhangi bir sistematik bölümlenmeden söz etmek mümkün görünmemektedir.

Sarı İt'in olay örgüsünün gelişmesinde iki tür çatışmadan söz edilebilir. Birincisi; Selim-Aysima-Fuad münâsebetlerinden kaynaklanan ferdî çatışmadır. Bu çatışmanın gelişmesinde vefâsızlık belli başlı etken olmakla birlikte, yazar/hâkim anlatıcının, bunu tabîi bir gelişme olarak değerlendirmesi, dikkat çekicidir.

Selim'in karısının ölmesi, Aysima ile karşılaşmaları ve evlenmeleri, aralarındaki yaş farkından dolayı Aysima'nın Bener'le karşılaştıktan sonra "*genç bir erkekle beraber olmanın vereceği hazzı*" hissetmesi üzerine kocasını aldatmaya başlaması, boşanmaları ve Bener'le Aysima'nın evlenmeleri, bu tabîilik çerçevesinde gelişen çekirdek fonksiyonundaki vaka halkalarıdır. Ancak, bu vakaların gelişmesinde rol oynayan "tesâdüf"lerin gerçekçiliği zedelediğini belirtmeliyiz. Bu tesâdüfler içinde en çok dikkati çekenler şunlardır:

Selim'in karısı Mâcide, geçirdiği sinir krizi dolayısıyla, intihara teşebbüs edip akıl hastanesine yatırıldıktan sonra, tam iyileşip hastaneden çıkmak üzereyken bir kaza sonucu, hayatını kaybeder. Doğrusu, yazarın bu tesadüften ne beklediğini anlamak güçtür. Mâcide'nin hastalanması, intihar girişimi, ölmesi için yeterli bir sebep olarak görülmeyip, onun yerine bu tesadüfî kaza uydurulmuştur.

Aysima ile Fuad (Bener)'in münâsebetleri, bir yığın tesadüfe bağlıdır. Yıllar önce, Almanya'ya gitmiş olan Fuad'ın, fabrika patronu kadınla dönüp

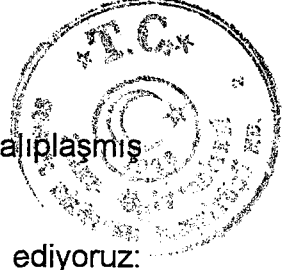


onunla evlenmesi, Aysima'nın aynı fabrikaya işçi yazılması, Fuad'ın tesâdüfen onu görüp beğenmesi, karısının bir kaza sonucu ölmesi, hep tesâdüflere bağlı olarak gelişen vaka halkalarıdır. Gerçekçiliğe aykırı düşen bu gelişmelerde, üvey anne ile oğul arasındaki bu ilişkinin icad edilmesinin sebebini anlamak güçtür. Yazarın **A.B.B.Kadın**'daki anne-oğul ilişkisini, bir anlamda tekrar ettiği bu gelişme ile, hangi mesajı vermek istediğini anlamakta güçlük çekiyoruz. Belki de, kaderin garip cilvesinin insan hayatındaki etkisi anlatılmak istenmiştir.

Bu ferdî çatışmada, vefâsızlığın rolüne gelince, şunları söyleyebiliriz. Selim, Aysima'yı sevmiş, ona bağlanmıştı. Aysima ise, karşısına çıkan ilk erkekle *"genç birisiyle olmanın vereceği ten zevkini"* düşünerek kocasına ihânet etmiştir. Bu durumu, kendisini seven bir insana karşı "vefâsızlık" olarak değerlendirmek mümkündür. İkincisi, Fuad'ın babasına karşı olan tutumudur. Kendisi askerde iken, annesinin ölmesinden babasını sorumlu tutup, onunla görüşmeye dahi yanaşmaması, aradan yıllar geçmesine rağmen, onu arayıp sormaması, aynı çerçevede ele alınmaktadır.

Vakasının ferdî yönü bu şekilde gelişen **Sarı İt**'de, Aygen'in diğer eserlerinin bir çoğunda olduğu gibi, sadece bir insanın değil, topyekün bir işçi sınıfının mücâdelesinin anlatıldığı toplumsal nitelikli bir olay örgüsü vardır. Bundan dolayı, eserde bu ferdî vakanın dışında, pek çok hikâyeye yer verilmiştir. Müşterek husûsiyetleri, verilmek istenen mesajla alâkalı olan bu hikâyelerde, ağırlıklı olarak, işçilerin işveren tarafından ezilip sömürülmesi, kadın işçilerin cinsî istismârı, câhil insanların, aydın düşünceli kişileri dinsizlikle suçlamaları gibi toplumsal çarpıklıklar anlatılır. Bu vakalar, olay örgüsüne toplumsal bir hüviyet kazandırır.

Sarı İt'teki toplumsal çatışma, Aygen'in bütün eserlerinde olduğu gibi, iyi ile kötünün mücâdelesinden kaynaklanır. Bu mücâdelede, kötülerin imkân sahibi/zengin kişiler; iyilerin ise zarûret içindeki fakir insanlar arasından seçilmesi, yine, yazarın eserlerindeki bilinen bakış açısının bir tekrarından ibarettir. Bu çatışmanın sunulmasında yazar/hâkim anlatıcının, iyilerden yana bir tutum takındığı, iyilerin sosyal ve psikolojik durumlarının gerçekçi bir tarzda verilmeye çalışıldığı, ancak, kötülerin böyle davranmalarının sosyal ve



psikolojik sebeplerinin irdelenmediği, para ve cinsî ihtiras gibi kalıplaşmış güçlerle izah edildiği görülür.

Eserde vakanın sunuluş biçimiyle ilgili şu husûsiyetleri tesbit ediyoruz:

Olay örgüsü, seçilmiş, art-zamanlı metin halkalarından müteşekkildir. Bu metin halkalarının aralarındaki bağlantı, çoğu zaman verilmek istenen mesajdan kaynaklanmakta olup, birer bağımsız hikâye görünümündedirler. Asıl vaka zincirini meydana getiren vaka halkaları arasında, çoğunlukla, zaman itibâriyle geniş boşluklar vardır. Bu boşluklar umûmiyetle atlanmış, zaman zaman geriye dönüşlerle, özetleme yoluna gidilmiştir.

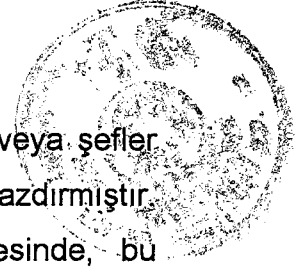
Seçilmiş vaka halkalarının sunulmasında, konuşmalar büyük bir yer tutar. Çoğu zaman, anlatıcı tamamen aradan çekilir, nakilci fonksiyonu görür. Bu durum, hem vaka öncesi zamanda yaşanmış olup kahraman tarafından anlatılan olaylar, hem de vaka zamanında yaşanan ve hâkim anlatıcı tarafından anlatılan olaylar için geçerlidir. Bu konuşmalarda oldukça realist bir üslûp kullanılır. Argo ve küfürlü sözler aynen nakledilir.

D- Şahıs Kadrosu:

1- Selim Reşit:

Eserde **tematik güç/asıl kahraman** fonksiyonu yüklenen şahıs Selim'dir. Yazar, Selim'e bu fonksiyonu yüklemek için vakayı doğuran çatışmayı, onun veya çevresindeki insanların münâsebetlerinden kaynaklandırır. Doğrudan onun münâsebetlerinden, eserdeki ferdî çatışma ortaya çıkarken, çevresinde yer alan insanların "üçüncü şahıs"larla olan münâsebetlerinden toplumsal çatışmalar doğar.

Selim'e yüklenen fonksiyonla kişiliği arasında muayyen bir bağlantı vardır. Selim insanları seven, onların mutlu olmalarını isteyen, fikirlerini her ortamda söylemekten çekinmeyen bir insan olduğu için gazetede işinden kovulmuş; işçilerini satan sendikayı protesto ederek, ayrılmış; işçilerin mutlu olmasını sağlamak için kendi mutluluğundan fedâkârlık ederek, çok sevdiği ve



kıskandığı karısı Aysima'yı, fabrikada çalışan kadınların patronlar veya Şefler tarafından istismar edildiğini bilmesine rağmen, fabrikaya işçi yazdırmıştır. Selim'in gerek ferdî yaşayışında, gerekse toplumsal m¼c¼delesinde, bu hus¼siyetleri, belirleyici rol oynamıştır.

Selim'in bu kişiliği, daima, h¼kim anlatıcının bakış açısından yansıtılmıştır. Okuyucu, onun m¼sbet kişiliğini, asıl kahramanın yanında yer alan h¼kim anlatıcı aracılığıyla tanır. Bu husus yazarın tarafsızlığını zedeleyen bir durumun ortaya çıkmasına sebep olur.

İki farklı meslekî kimlikle karşımıza çıkan Selim gazeteci ve sendikacı olarak yukarıda verdiğimiz kişilik özelliklerini muhafaza eder. Asıl vakası sendikal m¼c¼dele üzerine kurulan eserin vakaya hazırlık kısmında, Selim'in gazeteci olmasının vakaya ne kattığını anlamakta g¼çlük çektiğimizi belirtmeliyiz.

Ancak bu durumu, yazarın, asıl kahramanlarının genel karakteriştiği olarak değerlendirmek m¼mk¼nd¼r. Onun bir çok asıl kahramanı, asıl kendi istediği yolda değil, şartların ve zar¼retlerin kendisini s¼r¼klediđi yolda y¼r¼mek mecb¼riyetinde kalmış insanlar arasından seçildiğini g¼r¼yoruz. Bu durumun, Aygen'in kendi yaşantısıyla muayyen bir bağlantısının olduğunu s¼ylemek yanlış olmaz kanaatindeyiz. Okulu bırakıp gazeteciliğe başlaması; işsiz kaldığı sıkıntılı bir d¼nemin ardından A.A.'da çalışmasını anlatmıştık. Eserdeki sosyal zamanın 1960'lı yılların başı olmasının, bu ayn¼leşmeyi g¼çlendirdiđini s¼leyebiliriz.

Sosyal stat¼ itib¼riyle, aydın sınıfın temsilcisi olan Selim, yazarın kendisinden beklediği tarafta yer almış, eser boyunca, bu hus¼siyetini hiç kaybetmemiştir. Gerçek aydın olmasının gerektirdiği gibi davranan diğer eserlerindeki kahramanlar gibi, yalınkat/d¼z bir karakterdir.

Eserde, Selim'in dış g¼r¼n¼ř hus¼siyetleri üzerinde durulmaz.

2- Fuad:

Eserin muayyen bir kısmında **karşı g¼ç** fonksiyonu, Fuad'a y¼klenmiřtir.



Esere, daha ziyâde Selim'in bakış açısından yansıyan Fuad'ın, bu fonksiyonunu yerine getirmesi için, annesi Mâcide'nin ölümünden babasını sorumlu tutması, tahrik edici güç olmuştur. Tesâdüflere bağlı olarak gelişen Aysima-Fuad münâsebetleri, onun bu fonksiyonunu pekiştirmiştir.

Bu münâsebetlerde Fuad, kendi çıkarlarını düşünen, fabrikasında çalışan işçi kadınları sömüren, bazen kendi menfaâtleri uğruna kullanan, zâlim bir patron kişiliğiyle ortaya çıkarsa da, vakanın sonunda, Aysima ile evlenerek işçilerine çeşitli haklar vermesiyle, yuvarlak/boyutlu karakter özelliğine yaklaşır.

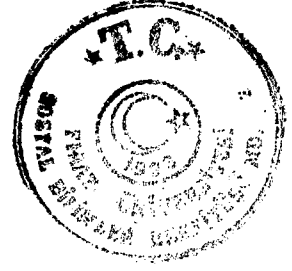
3- Aysima:

Eserde **yardımcı** fonksiyonu yüklenen şahıslardan biri Aysima'dır. Selim'in verdiği işçi sınıfının mücâdelesinde, onun yanında yer alır. Ancak, Fuat (Bener)'la tanıştıktan sonra, kendi şahsî arzuları, toplumsal ideallerine galip gelirse de, vakanın sonucu itibâriyle bu ikisini uzlaştırır.

Sosyal durumu itibâriyle, idealist genç kadınlar arasında düşünülmesi gereken Aysima, muayyen bir açıdan, karşı güç fonksiyonunu da yüklenir. O, esere, bazen hâkim anlatıcının, bazen de Selim'in bakış açılarıyla yansır. En belirgin husûsiyeti fizik güzelliği olan Aysima, zarûret içinde yaşayan bir ailenin kendisine yardım vaadiyle kirletilen genç kızıdır, vakanın başlarında. Daha sonra tütün fabrikasında çalışmaya başlamış, burada cinsiyeti ve gücü istismâr edilmiştir. Selim'le tanıştıktan sonra, sendikada çalışmaya başlamıştır. Mâcide'nin ölmesinden sonra, Selim'le evlenir. Ancak, Aysima'nın bu evliliği niçin yaptığını hiç bir zaman anlayamayız. Kocasını aldatmasında "ten zevki" yönlendirici olur.

Eserde zaman zaman "**arzu edilen şahıs**" fonksiyonu yüklenen Aysima'nın fizikî tasviri şu şekilde yapılır:

"Güzel bir kızdı. Simsiyah saçları, siyah kirpikli iri gözleriyle esmer güzeli bir kız...Hele yanağındaki çukur..." (s. 142)



4- Cumhur:

Yardımcı fonksiyonu yüklenmiş şahıslardan biri, Cumhur'dur. Yazar onun bu fonksiyonu yerine getirmesi için Selim'in çalıştığı sendikanın başkanlığı görevini vermiştir, ona. Selim'in gerek ferdi, gerekse toplumsal mücadelesinde, Cumhur daima yanında bulunmuş, onun asıl kahraman fonksiyonunu yerine getirmesinde rol oynamıştır. Selim'in Aysima ile tanışmasına da, Cumhur vesile olmuştur. Aysima'nın önce Sendika'da, sonra fabrikada işe girmesinde, onun da rolü söz konusudur.

Sosyal durumu itibarıyla, idealist erkekler sınıfında değerlendirilmesi gereken Cumhur, işçi sınıfının mücadelesinde, onlara destek olan, onların acılarını ve sıkıntılarını paylaşan, zeki, uyanık, aydın fikirler taşıyan genç bir sendika başkanıdır. Sarı sendikacılık yapan sendika başkanına karşı aldığı mertçe tavır, onun sendika başkanı olmasını sağlamış, bu göreve geldikten sonra, sarı sendikacılara karşı mücadelesini devam ettirmiştir.

Cumhur, anlatıcının yanında yer aldığı, müsbet, vaka boyunca bu kişiliğini devam ettiren, düz/yalıncat karakterlerden biridir.

5- Diğerleri:

Eserdeki asıl **karşı güç** fonksiyonu yüklenmiş olan kişiler, "kötüler" genel kavramında ifadesini bulan, sarı sendikacılar ve işverenlerdir. Yazara göre, bu insanlar, maddî ve cinsî ihtiraslarının yönlendirmesiyle hareket eden toplumsal adâletsizliğin, huzursuzluğun ve çarpıklıkların sorumlusu olan kişilerdir. Menfaâtleri uğruna, her türlü kötülüğü yapabilen bu insanların kötü olmalarının muayyen bir sebebi yoktur.

Ayrıca, yazarın diğer eserlerinde olduğu gibi, çok geniş bir dekoratif unsur durumundaki şahıslar kadrosu vardır. Asıl vakaya herhangi bir katkısı



olmayan bu insanların hikâyelerine, yine, önceki eserlerinde olduğu gibi gelmiş bir yer ayrılmış, vakanın, toplumsal bir çatışmadan kaynaklandığı fikri verilmeye çalışılmıştır.

E- Zaman:

Eserde **vaka zamanı** muhtemelen dört-beş yıllık bir süreçtir. Muhtemelen dememizin sebebi, vakanın anlatılmasından bu süreci tesbit etmenin imkânsız olmasıdır. Vakanın başlarında, sosyal zamanla özdeşleşen vaka zamanı "1962" yılıdır.(s. 29) Selim'in oğlu Fuad, lisede okumaktadır. Selim'in sendikada çalışmaya başladığı sıralarda "*Fuad liseyi bitirmiş*" (s. 89) askere gitmiştir. "*Dördüncü Bölüm*" de "*iki yıl geçti.*" (s. 249) cümlesi kullanılır. Daha sonraki ifadelerden, bu cümlelerin Selim'in sendikaya girişinden sonraki süreci ifade ettiğini anlıyoruz. Buna göre, vakanın başından bu yana, üç yıl kadar bir zamanın geçtiğini anlıyoruz. Ancak, bundan sonraki süreci takip etmemiz güçleşmektedir. Fuad'ın Almanya'ya gitmesi, oradan fabrika patronu kadınla tanışarak dönmesi ve diğer gelişmeler için en az bir yıllık bir sürece ihtiyaç olduğunu düşünürsek yukarıda belirttiğimiz zaman dilimi ortaya çıkar.

Vaka zamanının kullanılmasıyla ilgili husûsiyetlere gelince; zaman, vakanın cereyan etmesi için gerekli sürenin dışında, hiç bir özel anlam ifade etmemektedir. Kronolojik bir seyir takip eden bu zaman içindeki vaka halkaları, art zamanlı olarak ve yine kronolojik olarak sunulur. Zamandaki atlamalar, vaka halkalarının seçimiyle ilgilidir.

Anlatma zamanı, vaka zamanından sonraki bir süreçtir. Hâkim anlatıcı, gerek kendi bakış açısından, gerekse kahramanların bakış açısından sunduğu vaka halkalarında, anlatma zamanındaki bakış açısını kullanılır. Bu durum, nakilciliğin esas olduğu bölümler için de, geçerli olmakla birlikte, gerçekçilik kaygısıyla konuşmaların aynen vaka zamanındaki gibi nakledildiği görülür.



Anlatma zamanının ne kadarlık bir süreç olduğunu tesbit etmek mümkün değildir.

Sarı İt'te sosyal zaman 1960'lı yıllardır. Bu yılların Türk siyasi tarihinde oynadığı rol herkesçe bilinir. 1960 ihtilâli ve onun arkasından gelen 1961 Anayasasının sağladığı hürriyet atmosferi içinde işçi hareketleri de kendine bir yer bulur. Eserin sendika hareketleri üzerine kurulması sosyal zamanın bu husûsiyetleri ile doğrudan alâkalıdır.

Sosyal zamanla ilgili bir diğer husus da, 1960'lı yıllardaki sosyal çarpıklıkların bir göstergesi hâline gelen çarpık şehirleşmedir. Bu durum şu şekilde anlatılır:

"Bu yol Selim'i 1962 Ankara'sından belki 1900 Ankara'sına götürüverdi bir çırpıda... Önüne, başkent Ankara'nın on katlı modern binalarıyla maskelenen eksi çağ bir kasaba çıktı. Tek katlı, çift katlı eski binalar, çardaklı kahvelerin gölgelerinde tavla atan, uyuklayan pırtı elbiseli insanlar..." (s. 29)

27 Mayıs 1960 ihtilâli eserdeki sosyal zamanla alâkalı bir diğer unsurdur. Yazarın, müsbet kahramanlarından Cumhur Ünal'a da rol verdiği ihtilâl ile ilgili bakış açısı müsbettir. Grevci işçilerle polis arasında çıkan bir çatışma vesilesiyle temas edilen ihtilâl ile bakış açısına, ihtilâl öncesinin, ihtilâl taraftarlarının yaptığı propagandanın hâkim olduğu görülür. Hâkim anlatıcı tarafından anlatılan aşağıdaki cümleler, sonradan tamamının uydurma olduğu ortaya çıkan propaganda malzemeleridir:

" (27 Mayıs) devrimi öncesinin "Hürriyet meydanı" nı hatırlıyordu. "Hürriyet, hürriyet" Diye haykıran üniversiteli çocukların üzerine polis tabancaları boşaltılıyordu." (s. 306)

Eserde askere karşı duyulan sıcak yaklaşımda da, bu ihtilâlcî bakış açısının etkisi olduğunu sanıyoruz.



F-Mekân:

Eserde **geniş mekân** ağırlıklı olarak İstanbul'dur. Ancak, zaman zaman, Ankara, İzmit ve Kayseri de vakanın bir kısmının cereyan ettiği geniş mekânlar olur. Bu mekânların seçimi, asıl kahraman Selim Reşit'in hareket alanlarına göredir. Selim'in asıl yaşadığı yer, İstanbul'dur. Önce gazeteci, sonra da sendikacı olarak, ailesiyle birlikte, İstanbul'da yaşamaktadır. Ankara'ya gitmesinin sebebi, gazetede işini kaybetmesinden sonra, Ankara gazetelerinde iş bulma ümididir. Bir kaç aylık bir süre Ankara'da dolaşan Selim, iş bulamaz ve yeniden İstanbul'a döner. Olay örgüsünün mühim bir kısmı, burada cereyan eder. Selim'in İzmit'e gitmesinin sebebi, sendikalarının yaptığı bir grev dolayısıyladır. Kayseri'ye de sendikalarının örgütlenmesi için gider.

Bu geniş mekânların seçiminde, verilmek istenen mesajla dolaylı bir ilişkinin varlığından söz etmek mümkündür. Dekoratif unsur durumundaki bazı kahramanların, Zonguldak başta olmak üzere, geniş bir coğrafyada yaşananlarla ilgili olmaları göz önünde bulundurulursa, yazarın işçi sınıfının mücadelesini, ülke genelinde yaşanan gerçekler olarak sunmak istemesi, bu mekânların seçilmesinde rol oynamıştır.

Eserde dış mekânların tasvir edilmesinde "peyzaj" unsurlarının öne çıktığını görüyoruz. Peyzaj tasvirlerinde gerçekçi-izlenimci bir anlayışla hareket edilmektedir. Romanın ilk paragrafı böyle bir peyzajla başlar:

"Sokak lambası, yağmurun ardında, örümcek ağına düşmüş ateşböceği gibi çırpınıyor, rüzgar ıslak dalları kıracakmışçasına sarsıyordu. Deliklerinden yağmur sularının oluk halinde boşandığı dükkan saçağı altında büzülmüş bir insan vardı..." (s. 5)

Bu gerçekçi peyzaj tasvirlerinin insan atmosferiyle sıkı bir ilişkisi vardır. Yaptığımız peyzaj alıntısı Selim'in gazetede işinden kovulmasından sonra yaşadığı ruh hâline benzeyen karamsar bir tablodur. Aynı zamanda Selim'in sokakta karşılaştığı hapishânedeki "kovulmuş" adamın anlattıkları, Selim'e kendi hapishâne hayatının sıkıntılı günlerini hatırlatmıştır.



Selim'in iş bulmak ümidiyle gittiği Ankara'da dikkatini çeken mekânlar da, yine iç dünyası gibi, ümitle karamsarlığı bir arada yansıtır. Gençlik Parkı'nın ışıltılı dünyası ümitlerini, Bentderesi'nin çirkef dolu sokakları ise karamsarlığın simgeleridir.(s. 38 vd.)

Eserde, hâkim anlatıcının, Selim'in bakış açısıyla yaptığı tasvirlerde, zaman zaman romantik bir anlayışla hareket ettiği görülür. Bunlardan biri, "seksenbeş" yaşındaki, hayatı seven ümitvâr bir ihtiyarla yaptığı konuşma esnasında çizilen peyzajdır:

"Tepede, yıllarca yediği rüzgarla yana kaykılmış bir çam... Upuzun, kalın gövdesi bir zenci gövdesine benziyordu. En üstünde yemyeşil, geniş bir çam dalı, bu zencinin elinde, Kleopatra'yı serinleten bir yelpaze gibi ağır ağır inip yükseliyordu. Yakın evlerin bahçelerinden bayıltıcı bir hanımeli kokusu yayılıyor, ot kokusuna karışıyordu. Tepelerin arasında üçgenleşen denizde küçük bir vapur, koyu lacivert atlas üzerinde yürüyen manken gibiydi. Yusuvarlak ay, bir bakır sini kadar kızıldı doğduğu zaman. Yükseldikçe aklaştı, aklaştı, aklaştı. Görünmez bir kalaycının ocağından geçmiş gibi pırl pırlıdı şimdi..." (s. 24)

Bu romantik tasvirlerde, mekân unsurlarının bir takım çağrışımlarla birlikte geldiğini görüyoruz. Bu tedâîler, mekânın insanla birlikte düşünüldüğünü gösterir. Çam dallarının "zenci"ye benzetilmesi, ay'ın renginden dolayı kalaycı tarafından işlenmiş gibi görülmesi, mekân-insan iç içeliğinin bir göstergesidir.

Yazarın önceki eserlerinde sık sık karşımıza çıkan realist tasvirleri, zaman zaman, **Sarı İt**'te de görmekteyiz. Selim'in işsiz günlerinde, herkes tarafından terkedildiği zaman karamsar bir ruh hâli içindeyken dolaştığı mekânlardan biri, şu şekilde tasvir edilir:

"Şişhaneye doğru yürüdü. Meyyit yokuşunu indi. İssiz dağ yolunda, sıcaktan çatlayıp ölmüş ve bırakılmış at leşleri vardır. Kurtlar, böcekler üşüşmüşler üzerine... Her geçen gün biraz daha ufalır. Ufalır, ufalır. Ve iskeletinden başka bir şey kalmaz bir gün ortada... Halic'in kıyısında, parçalanmakta olan boyaları dökük, şu gemi, dağ yolunda gördüğü at leşlerini hatırlatıyor ona... Teknenin üstündeki ve gövdesindeki işçiler sanki birer kurt, böcek..." (s. 27)



Natüralizme varan bu realist tasvirlerde izlenimciliğin esas olduğu görülür. Selim tarafından görülen bu mekân, hâkim anlatıcı tarafından nakledilen bir peyzajdır.

Zaman zaman dış mekân tasvirlerinin panorama olarak dikkatlere sunulduğu da görülür. Bunlardan biri, Selim'in Ankara'ya gitmesi vesilesiyle parça parça çizilen Ankara'nın panoramasıdır.(s. 37 vd.) Yazarın bu panoramayı çizerken mekânla insanı bir arada verdiğini görüyoruz.

Eserde fazla yer verilmemekle birlikte, **iç mekân** tasvirleri insan psikolojisiyle mütenasib bir şekilde yapılır. Bu tasvirler, umûmiyetle kahramanların bakış açısından, hâkim anlatıcı tarafından yapılır. Bunda, anlatıcının asıl kahramanı Selim'le aynileşmesinin rolü vardır. Bu tasvirlerden biri, Selim'in Ankara gazetelerinden birine iş istemek için gittiği zaman yapılan matbaa ve yazı işleri müdürünün odasının tasviridir:

"Tek katlı eski binanın dar kapısından girince kendisini karanlık bir taşlıkta buldu Selim... Keskin bir sidik kokusu mürekkep kokusuna karışmıştır. Düz bir baskı makinesinin gürültüsü geliyordu derinden... Taşlar mürekkep ve yağdan simsiyahtı." (s. 30)

Ve, yazı işleri müdürünün masasındaki kırmızı kuşaklı çay bardağı içindeki banyosunu bitiren bir karasinek, ağır ağır kirlî camı tırmanıyordu. (...)

Ve Selim, pantolon paçasında birerli kol halinde tahtakuruları gördü." (s.30)

Selim bu gazeteye giderken ruhen çöküntü içindedir. Gazeteden de kendisine iş verilmeyecektir. Bu realist-natüralist tasvirler onun bu ruh hâliyle doğrudan alâkalı olduğu gibi, vakanın gelişmesini de önceden sezdirir. Yazı işleri müdürünün odasında gördüğü "bir kangal ip"le idealist gazetecilerin hayatları arasında ilişki kurması, işsizlik, yoksulluk ve açlık içinde kalan bu insanların intiharı düşünmesi de, yine bu ruh hâliyle alâkalıdır.

Çok kötü şartlar altında bulunan işçilerin çalıştığı fabrikaların tanıtılmasında da benzeri realist-natüralist iç mekân tasvirlerini görüyoruz:



"Avlu, masalların korkunç canavarları gibi homurdanıyordu. Bu gürültü, yüzlerce tezgahın değil de, on metre derinlikte dışını tırnağına takmış işçilerin yürek çarpıntısıydı sanki..." (s. 226)

"Minare merdiveni gibi dik, minare merdiveni gibi dar bir merdivenin taş basamaklarını iniyorlardı. (...) Merdivenin sağında, solunda penceresiz hücreler... Bu hücrelerin birinde genç bir kadın gördüler. Kucağındaki çocuğu emzirirken uyukluyordu. Tezgah, korkunç bir gürültü ile işliyordu. Tezgahın üzerinde, rengi kararmış beyaz bir bebek pabucu sallanıp duruyordu..." (s. 227)

Bu tasvirlerde hâkim olan, kahramanlarla özdeşleşmiş anlatıcının bakış açısıdır. Kahramanlar kötü şartlarda yaşamaktadır. Bu insanların çevrelerinin güzelliklerini görebilmeleri imkânsızdır. Gerçekçi olmak isteyen yazar/hâkim anlatıcı da, bu kötülükleri olduğu gibi yansıtma kaygısı içindedir. Yukarıdaki, intibâlara dayalı dekor tasvirinde de, bu kaygı öne çıkar.

Mekân tasvirlerinde umûmî olarak vakanın sunuluşunda olduğu gibi, gerçekçilik kaygısının ön planda olduğunu görüyoruz. Böylece vaka-mekân-insan ilişkisi kurulur. Çizilen mekânlar, içinde yaşayan insanlar ve cereyan eden vaka bir bütün olarak düşünülür.

XI-ROMANLARDAKİ ORTAK HUSUSİYETLER

A- MUHTEVA

1- Ortak Konular:

Aygen'in eserlerinin muhtevâsındaki en belirgin ortak husûsiyeti **eleştirel/gözlemci/gerçekçi** bir tarzda ele alınan toplumsal çarpıklıklar oluşturur. "*Cemiyetin bozuk taraflarını içtimâî nizâmın aksaklığını*", anlatmayı "*romandaki gâye*"si hâline getirmiş olan Aygen'in, ilk iki eseri; **Kânun Nâmına** ile **Gonk Vurdu** kısmen, sonraki sekiz eseri ise tamamen bu toplumsal çarpıklıkları anlatma gayreti içinde olmuştur. Bu gayret, yazarı, Türk insanının 1920-1970 arasındaki elli yıllık trajedisini, muayyen bir bakış açısıyla, muhtelif konular/temalar etrafında ele almaya sevk etmiştir.

Reşat Enis'in romanlarında ele aldığı konular, oldukça çeşitlilik arz eder. Romanlarının çoğunda, ağırlık dereceleri farklı olarak tekrar edilen bu konuların çeşitliliği, Aygen'in "*bütün bir memleket romanı*" yazma isteğinden kaynaklanır. Öte yandan, yine, romanlarının bir çoğu, birden fazla konuyu ihtivâ eder. Yazarın bu konuları seçerken belli başlı hareket noktası gözlemleridir. Yazarı gözlem yapmaya sevkeden güç ise "gerçekçi" olma kaygısıdır. Onun bu kaygıyla "*serseri yuvalarında*", "*amele mahallelerinde ve evlerinde*", "*balıkçı kahvelerinde*", "*pamuk tarlalarında*" dolaştığını yukarıda ifade etmiştik. Ayrıca, onun otuz yıllık gazetecilik hayatı boyunca edindiği tecrübe ve izlenimler, romanlarında bizzat yaşanmış gerçekler olarak yerini alır.

Umûmî mâhiyetteki bu tesbitlerimizden sonra, Aygen'in, romanlarında ele aldığı, belli başlı konuları, şu şekilde tasnif etmek mümkündür:



a- Kadının Kötü Yola Düşmesi:

Bu konu, Aygen'in istisnasız bütün romanlarında ele alınmış olmakla birlikte, muhtevâlarındaki ağırlık dereceleri, romanlara göre değişmektedir. İlk romanı olan **Kânun Nâmına**'da bu konunun, ferdî bir problem olması söz konusu iken, diğer dokuz romanda, toplumsal bir hüviyetle okuyucunun karşısına çıkarıldığı görülür.

Gonk Vurdu'da Nâciye, zarûretlerin sürüklediği kötü yoldan kurtulmak için çabalarsa da, toplumsal baskılar yüzünden bu isteğini gerçekleştiremez. Ayrıca, bu eserde Nâciye'den başka kötü yola sürüklenmiş kadınlar da vardır. Hikâyesini Nâciye'nin mektuplarından öğrendiğiniz Suzan; mutlu edemediği erkek tarafından öldürülen Leman ve isimleri zikredilmeyen diğer kadınlar aynı toplumsal çarpıklıkların ve baskıların kötü yola sürüklediği kadınlardır.

Gece Konuştu'da bu konuya temas edilmesi, Galata serserileri arasında yaşayan "Fatoş"un hikâyesi vesilesiyledir. Eserdeki toplumsal çarpıklıkların bir parçasını oluşturan Fatoş'un hikâyesinde, onun namuslu kalma isteğinin toplum tarafından nasıl yok edildiği anlatılır. O, henüz "on yaşında" bir çocukken hizmetçilik yaptığı evin beyi tarafından kirletilip sokağa bırakılmış, sonra da toplumun farklı kesimlerine mensup erkekler tarafından kullanılmaya devam edilmiştir.

Afrodit Buhurdanında Bir Kadın'da, toplumsal bir sınıf oluşturan imkân sahibi/zenginlerin cinsî ihtiraslarının kadınları kötü yola düşürmesi, Yıldız'la birlikte, diğer kadınların hikâyeleri çerçevesinde, toplumsal bir konu olarak işlenmiştir.

Toprak Kokusu'nda bu konu, ağaların topraklarında çalışan kadınları cinsî sömürü aracı olarak kullanmalarının ortaya konması isteğiyle ele alınır. Bu konu, eserin toplumsal muhtevâsı içinde, sınırlı bir yer işgâl eder. Zirâ, vakanın sonucunu tayin eden müteharrik güç, Elif'in cinsî istismarından ziyâde, ağa tarafından gasp edilen ve "burnundan gitmeyen topraklarının kokusu"dur. Bu konuyu toplumsal hüviyete büründürücü sebep, Elif ile birlikte, başka kadınların da, cinsî yönden istismar edilmesidir.

Ekmek Kavgamız'da kadının kötü yola düşmesi, asıl kahraman Kudret'in evlendiği Meliha'nın, onu mutsuzluğa iten toplumsal çarpıklıkların bir parçası



olması vesilesiyle ele alınır. Vaka öncesi zamanda kaderinin ve cemiyetinin kötü yola sürüklediği, Kudret tarafından kurtarılan Meliha, yine aynı güçlerin baskısıyla eski hayatına döndüğü gibi, kızı Nâdide'nin de kendisinininkine benzer bir hayata sürüklenmesine sebep olmuştur.

Bu eserde, öncekilerden farklı olarak, kötü yola düşen bir kadının kurtarılabilceği mesajı da, Nâdide'ye bağlı olarak verilmiştir. Yine önceki eserlerde "kurtarıcı" rolü verilen idealist insana, hiç kimse destek olmazken, burada, Kudret'e, Nezahât başta olmak üzere, Doktor Nusret ve diğer insanların yardımcı olmaları, toplumsal bir dinamizm oluşturduğu için, Nâdide'nin kurtuluşu gerçekleşmiştir ki; bu durum da, verilmek istenen toplumsal mesajla bağlı bir gelişmedir.

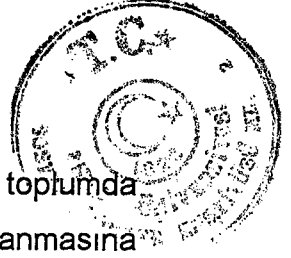
Ağlama Duvarı'nda, kadının kötü yola düşmesi konusu toplumsal çarpıklıkların bir parçası olarak ele alınır. Eserin muhtevâsı içinde sınırlı bir yer işgâl eden bu konu, imkân sahibi/zengin sınıfın kötülüklerinin cinsî ihtiras yönünü temâyüz ettirme maksadını güder.

Yolgeçen Hanı, Despot ve Sarı İt'te de, bu konu, belirleyici olmamakla birlikte, toplumsal çarpıklıkların bir parçası olarak ele alınmaya devam edilir.

Aygen, romanlarında, kadının kötü yola düşmesi konusunu **Kânun Nâmına** hariç, toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla ele almaya çalışır. **Kânun Nâmına**'da, Mebrure'yi kötü yola sürükleyen temel faktör, psiko-seksüel bir süreç içinde ortaya çıkan cinsî ihtiraslardır. Mebrûre'nin çok küçük yaşlardan itibaren annesinin yarattığı bir cinsî ihtiras atmosferi içinde yaşaması, önce bir iç çatışma doğurmuş, ardından, onu annesinin yoluna sürüklemiştir.

Bununla birlikte, Mebrûre'nin düştüğü yolda ilerlemesinde rol oynayan çevresinde bulunan diğer şahısların, bu cinsî ihtiras atmosferine katkıda bulunarak probleme belirli ölçüde, toplumsal bir boyut kazandırdığını da belirtmemiz gerekir. Böylece, toplumun belirli bir kesimi tarafından, kadının cinsî sömürü aracı olarak kullanılması konusuna, bu eserle giriş yapılmıştır.

Kânun Nâmına'dan sonraki romanlarda, kadının kötü yola düşmesine sebep olan faktörlerin başında ekonomik sıkıntılar gelir. Herhangi bir sebeple ailesini kaybetmiş olan genç kızlar veya ailesini geçindirmek mecbûriyetinde kalan genç kadınlar, toplumsal çarpıklıklardan kaynaklanan ekonomik



güçlükleri yenebilmek için "kadınlıklarını pazara çıkarırlar." Bu durum toplumda fuhşun yayılmasına; yazar/anlatıcının bakış açısıyla da meşrûiyet kazanmasına sebep olur. Oysa, bu durumda dahi, kadını istismar ederek köleleştiren "gayri meşrû ev"ler, bu toplumsal çarpıklıkları beslemeye devam edecektir.

Kadının kötü yola düşmesine sebep olan faktörlerden ikincisi, erkeklerin doymak bilmeyen "cinsî ihtirasları"dır. Gerek köy yaşantısında, gerekse şehir hayatında, erkekler tarafından birer cinsî sömürü aracı olarak görülen kadınlar, her fırsatta istismar edilir. Ekonomik bağımsızlığı olmayan genç kızlar ya kandırılarak ya da zorla; genç kadınlar ise sosyo-ekonomik baskılarla, erkeklerin cinsî ihtiraslarını tatmin aracı durumuna düşürülürler. Bu durum, **Gonk Vurdu** romanının kahramanlarından Nâciye'nin bakış açısından şu şekilde anlatılır:

"Fertlerinin haklarını korumak için kanunlar yapan efendilerim... Ben, sizin hepinizi tanırım. (...)

Bu genç, bu hassas, bu güzel, bu kimsesiz, bu okumuş kızın orospu oluşu sizi kederlendiriyordu. Amma, bu güzel kimsesiz kıızı düştüğü çirkefin içinden çekip çıkaracak, gene kendi elinizle kararttığınız alınını silecek bir müessese kurmağı düşünemiyordunuz...

Bu namus müflisini hor bir hizmetçi olarak bile, evine uğratmak cür'etini kendinde bulanınız olmadı...

Niçin?... bu kadar boş kafalı mıydınız? Bu kadar korkak mıydınız? Değil. Hayvanca hırslarınızı dindirmek için, size böyle "gayrimeşrû" kadınlar... açıkçası orospular lazımdı. (...)

Yirmisinden ellisine kadar, kimi avukat, kimi mirasyedi... Kimi dârülfünûnlu, kimi liseli.. Kimi hekim, kimi tüccar.. Kimi komisyoncu, kimi mühendis.. Bazısı babayanî, bir kısmı kelli felli, çoğu züppe, iyiliği sever medenî efendilerim..." (s.184-185)

Kadının bu şekilde görülmesi, imkân sahibi/zengin erkeklerin hemen hemen tamamına has bir duygu olarak ele alınmakla birlikte, bazen, orta ve alt gelir grubundaki erkeklerin, onlarla aynı hisleri paylaştığı görülür. Bu durum, zayıf da olsa, ayrı bir toplumsal sınıf oluşturan erkeklerin, bu problemin doğmasına sebep oldukları mesajının verilmesini sağlar.



Kadın-erkek eşitsizliğinin bu problemin gelişmesinde muayyen bir rolü vardır. Erkeklerin sınırsız bir cinsî serbestlikle hareket etmelerine rağmen, "kötü yola düşme" gibi problemleri olmamasına karşılık (cinsî sapıklıklar hariç) kadınların isteyerek veya istemeyerek bir kez "yasak ilişki"ye girmeleri dahi, kötü yola sürüklenmelerine yeterlidir. Özellikle **Gonk Vurdu**'da bu konuyla ilgili, Naciye'nin naklettiği Taşhan'ın fikirleri dikkat çekiçidir. Ona göre, bizim toplumumuzda kadının kötü yola düşmesini "kızlık" anlayışı körüklemektedir. Bunun problem olmaktan çıkarılıp kadınların da, erkekler gibi cinsî hürriyetlerini ve ekonomik bağımsızlıklarını kazanmaları, cinsî sömürü aracı olmalarını engelleyecektir.

Kadının kötü yola düşmesinde rol oynayan bir diğer faktör de, onların lüks ve elde edilebileceğinden çok yüksek bir hayat standardı istemeleridir. Özellikle, alt gelir grubuna mensup genç kızlar, çevrelerinde gördükleri zenginlerin yaşama biçimlerini arzu ederler. Bunu sağlamak için, en kolay yol olan "kadınlıklarını kullanma"yı seçerler. Yazar, bu sebebi, gerçekçi bir tarzda ele almaya çalışır; bu tip kadınları, suçlamaz, anlamaya gayret eder.

Cemiyetin bu tip kadınlara uyguladığı sosyal baskı, kadınların bu yoldan kurtulmalarının önündeki en büyük engel olarak görülür. Bir kere kötü yola düşmüş olan kadına, hiç bir kurtuluş yolu bırakılmaz; cemiyetin bütün kesimleri, aynı yolda sürüklenmesi için adetâ işbirliği yaparlar.

b- İşçi Sınıfının Mücâdelesini:

Aygen'in ele aldığı konular arasında özel bir yer işgâl eden "işçi sınıfının hak arama mücâdelesini" yazarın, bu konuda, Türk romanının öncüleri arasında zikredilmesine vesile olmuştur. Türk hikâye ve romanına "işçi" probleminin yansması, 1920'li yılların sonunda başlar. Sadri Ertem'in 1928'de yayınladığı



Bacayı İndir, Bacayı Kaldır⁽¹⁾ hikâyesi, uyanık bir patronun köylüleri kandı-
rarak arazilerini ellerinden almasını anlatır. Hikâyenin işçilerle alâkası, arazileri
ellerinden alınan köylülerin, maden ocaklarına işçi yazılmaları ve sağlıksız
şartlarda çalışmaları dolayısıyladır:

*“Ocak, insan eriten bir makina gibi çalıştı. Maden ocaklarının
yanında taşları olmıyan adsızların sonsuz mezarlığı uzadı gitti.”
(Bacayı İndir, Bacayı Kaldır)*

Sadri Ertem’in 1931 yılında yayınladığı **Çıkrıklar Durunca**⁽²⁾ romanı,
ondokuzuncu yüzyılın sonlarında, dokuma fabrikalarının, yerli tezgahları yok
etmesi tehlikesini üzerine, işçi-köylülerin ayaklanmasını konu alır.

Aynı yıllarda, Sabahattin Ali, **Bir Gemici Hikâyesi**⁽³⁾ni kaleme alır.
Sabahattin Ali, bu hikâyesinde işçi-işveren ilişkilerini ele alarak basit ve
kaybedilmiş olsa da, işçi sınıfının ilk “başkaldırı”yı gerçekleştirdiğini anlatır.

Aygen’in romanları içinde, ilk olarak **Gonk Vurdu**’da bu meseleye temas
edilir. Gazete emekçilerinin problemleri ve çalışma şartlarının kötülüğü üzerin-
de durulan bu eserde, fakir bir genç olan Ömer’in muhbir olarak girdiği gaze-
tede yaptığı gözlemler vasıtasıyla, matbaa işçilerinin çalışma şartları, acıma
teması çerçevesinde dile getirilir. **Gece Konuştu**’da, serserilerin yeni açılan
fabrikalara işçi olmayı, bir kurtuluş kapısı olarak görmelerine temas edilir.

A.B.B.Kadın, işçi sınıfının hak arama mücâdelesinin ayrıntılı bir şekilde
ele alındığı, ilk romandır. Bir fabrika işçisi olan Osman, geçirdiği iş kazası
neticesinde gözlerini kaybeder. Ancak, işveren ona gereken ilgiyi göstermez.
Osman’ın karısı Yıldız, fabrikaya girmek zorunda kalır. Fakat, o da, hiç bir
zaman hak ettiği ücreti alamaz. İşçiler her türlü güvenceden mahrum olarak
çalışmakta, buna karşılık patron, para yerine marka dağıtmaktadır. Bu markalar
sadece kendi fabrikasının kantininden alış veriş yapmaya yaramaktadır.

(1) Sadri Ertem, *Bacayı İndir, Bacayı Kaldır*, Resimli Ay, c.5, S.53, Temmuz 1928.

(2) Sadri Ertem, *Çıkrıklar Durunca*, Resimli Ay Kitaphanesi, İstanbul 1931.

(3) Sabahattin Ali, *Bir Gemici Hikâyesi*, Resimli Ay, S.8, Ekim 1930.



İşçilerin kurmuş olduğu “amele birliği” haklarını savunmaktan vazgeçmemektedir. Bu şartlar altında bunalan işçiler, ayaklanırlar. Ancak direniş polis baskısıyla kırılır ve işçiler aynı şekilde çalışmaya mecbur bırakılırlar.

Bu eserde işçilerin problemleri, sadece, İstanbul fabrikaları ile sınırlı kalmaz.; Zonguldak maden ocaklarına uzanır. Ölümün kol gezdiği bu ocaklarda, tıpkı fabrika işçileri gibi, madenciler de her türlü iş ve sağlık güvencesinden mahrum olarak çalışmakta, para kazanmanın dışında hiç bir kaygısı olmayan patron ve temsilcileri, bu güvenceleri sağlayacak tedbirler almak yerine, ölecek işçileri hesaba katarak, her seferinde, bir kaç işçi fazla istihdam etmektedirler.

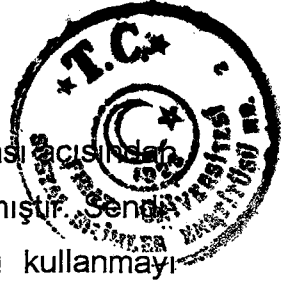
Toprak Kokusu’nun muhtevâsı içinde “*toprak ırgadı*”nın ağalar ve elciler tarafından maddî ve cinsî yönden sömürülmesi mühim bir yer tutar. Aygen’in “*Anadoluyu yazma idefiksi*”nin bir ürünü olan ve gözlemci/tasvirici/gerçekçi bir tarzda kaleme alınan bu eserde, özellikle vakanın sonucunun Elif’in çevresinde toplanan toprak işçisinin “ihtilâl” teşebbüsü ile tayin edilmesi dikkat çekicidir. Ayaklanmanın bastırılmış olmasına rağmen, devletin “*toprak reformu*” konusunda adım atması, işçi sınıfının kazandığı ilk zaferdir.

Ekmek Kavgamız’da balıkçıların problemleri, eserin toplumsal muhtevâsının bir bölümünü oluşturur. Bu problemlerin ele alınışı, yukarıdakilerden farklı değildir. İşçiler henüz “*bilinçlenme*” aşamasına gelmedikleri için kendi sınıflarını oluşturamamışlardır. Ancak bu yönde bazı adımlar ve fikirler vardır. Toplumsal çarpıklıklarının giderilmesinde, işçi sınıfının oynayabileceği rol, bazı işçiler tarafından fark edilmiştir.

Ağlama Duvarı’nda yeniden gazete çalışanlarının problemleri ele alınır. Zâlim gazete patronları ve yazı müdürleri, gazete emekçilerini istismar etmektedir. Buna karşılık, bu kesimin şuurlu bir mücâdelesini yoktur. Eserdeki toplumsal çarpıklıkların bir parçası olarak ele alınan bu duruma, Selâmi’nin ferdî direnişi söz konusudur.

Yolgeçen Hanı tiyatro ve sinema emekçilerinin sıkıntılılarına temas ederse de, bu eserde, meselenin ele alınışında ferdî davranış ön plana çıkar.

Despot’ta toprak işçilerinin ağalar tarafından sömürülmesi, eserin geniş muhtevâsı içinde sınırlı bir yer tutar.



Sarı İt, asıl konusu işçi sınıfının hak arama mücadelesi olması açısından dikkat çekici bir eserdir. İşçiler büyük ölçüde “sınıf bilinci”ne ulaşmışlar, haklarını kurmuşlar, haklarına sahip çıkmak için grev silahlarını kullanmayı öğrenmişlerdir. Toplumsal bir mesûliyet taşıdıklarının farkındadırlar. Bütün bunlara karşılık problemler sona ermemiştir. Patron, devletin gücünü arkasına alarak işçinin hak arama mücadelesini en ucuz yoldan önlemeye çalışmaktadır. İşçinin direnişini kırmak için polisi kullanmakta, zaman zaman, “Sarı Sendikacılık”a başvurmaktadır. İşçilikten yükselmiş bazı sendika patronları, onların bu oyununa, şahsî menfaatlerini düşünerek âlet olmaktadır.

Gerek **Sarı İt**'te, gerekse diğer eserlerde işçi sınıfının mücadelesinin emek-sermaye çatışması açısından ele alındığını görüyoruz. İşçinin, emeğinin; patronunsa sermayesinin karşılığını almaktan başka bir kaygıları yoktur. Sadece, **Toprak Kokusu**'nda “*üretim*” meselesi üzerinde durulur ki; o da, toprak reformu ile ilgili bir durumdur.

Emek-sermaye çatışması muayyen bir bakış açısıyla ele alınan bir konu olarak Aygen'in romanları içinde önemli bir yer tutmakta, yazar, ideal yönetim biçimini değil çatışma içindeki gerçeği anlatmaya çalışmaktadır.

c- Ağa-Köylü Çatışması:

Yazarın romanları içinde, toprak ağaları ile küçük toprak sahibi/topraksız köylü arasındaki mücadelelerin asıl konu olarak ele alındığı eserler **Toprak Kokusu** ile **Despot**'tur. Ancak, diğer eserlerinde de, zaman zaman, bu konuya temas edildiği görülür.

Toprak Kokusu bu konuyu başlı başına ele alan ilk Türk romanlarından. Bildiğimiz gibi, bu konuya temas eden ilk eser, **Karabibik** olmuştur. Ancak bu eserin muhteviyâtı içinde, toprak mücadelesinin sınırlı bir şekilde işlendiğini görüyoruz. Daha sonra, **Yaban**'da, sınırlı bir seviyede, bu



konuya temas edilmiştir. Şu hâlde, **Toprak Kokusu**'nu, toprak mücadelesinin başlı başına konu edildiği ilk Türk romanı olarak değerlendirmek yanlış olmaz.

Bu romanda, toprak, çok güç sosyo-ekonomik şartlar altında yaşayan Çukurova köylüsünün tek geçim kaynağıdır. Bu seçeneksizlik onu maddî olduğu kadar mânen de toprağa bağlamıştır. Boyalısakal Mehmet ve kızı Elif bu sevgiyi en çok hisseden köylülerdendir. Sahip oldukları “*üç parça*” topraklarını işleyerek kendi yaşantıları içinde mutlu olmaya çalışırlar.

Çukurova'da toprakla ilgilenen ikinci bir grup insan daha vardır. Bunlar Yarım Hacı Hasan Ağa ile Zühtü Paşazâde Şâkir'in şahsında temsil edilen büyük toprak ağalarıdır. Onların toprakla olan alâkaları, sevgiden ziyâde, daha çok kazanma hırsı dolayısıyladır. Topraklarının büyüklükleri zâlimlikleriyle doğru orantılıdır. Zirâ, bu topraklar, güç ve istismarla gaspedilmiş topraklardır. Onların bu ihtirasları, Boyalısakalın, topraklarını kaybetmesine sebep olur. Artık o da, kızı Elif ile birlikte, diğer topraksız köylüler gibi, bir seçenek olarak düşünmeyi dahi istemedikleri, ağaların tarlalarında ırgatlık yapmaktadırlar.

Toprak ağaları, köylü-ırgatları her yönden istismar ederler. Onları çok ağır şartlar altında ancak “karın tokluğuna” çalıştırdıkları yetmezmiş gibi, genç kızları ve kadınları cinsî yönden istismar ederler. Bu durumdan Elif de payını alır; Şâkir Ağa tarafından kirletilir. Tecrübesiz bir genç kız olan Elif intihara teşebbüs ederse de başarılı olamaz. Babasının ölümü üzerine, Türkan öğretmen tarafından İstanbul'a götürülen Elif, yıllar sonra bir “bar kadını” olarak yeniden Adana'ya döndüğünde kafasındaki tek düşünce, toprak ağalardan intikam almaktır. Muhteris Şâkir Ağa'nın metresi olup, onu iflasa sürükleyerek, intihar etmesine sebep olduktan sonra, köylü-ırgatları ayaklandıran ihtilâl teşebbüsünde bulunur.

Toprak ağaları ile küçük çiftçi/topraksız köylü mücadelesinin konu alındığı diğer eser olan **Despot**'ta, babası savaşa gittiği için ailesiyle birlikte Eskişehir yakınlarındaki köylere dönmek mecbûriyetinde kalan Fikret'in, büyük toprak sahibi amcaları Davut Ağa (Despot) ile olan mücadelesi anlatılır.

Davut Ağa, tıpkı Yarım Hacı Hasan Ağa gibi zâlim, muhteris, menfaâtleri uğruna düşmanla işbirliği yapacak kadar çıkarıcı, iki yüzlü bir insandır. Öz kardeşinin ailesini köle gibi çalıştırıp, onların topraklarını kullanmasına rağmen,



eserlerde, zaman zaman temas edilen bazı konular mevcuttur. Politikacıların halkı istismar etmesi, bu konulardan biridir.

Asıl konusu tiyatro emekçilerinin yaşayışları olan **Yolgeçen Hanı**'nda, eserdeki sosyal zamanla bağlantılı olarak, siyasî parti çekişmeleri ve bu partilere mensup politikacıların halkı istismar ederek kendilerine menfaât temin etme yoluna sapmaları konusu üzerinde durulur. 1940'lı yılların sonlarında çok partili hayata geçtikten sonra, CHP ile DP arasındaki mücâdele "*Hayâl Partisi*" ile "*Muhâl Partisi*" arasındaki çekişmeler biçiminde sembolize edilir.

Politikacılar özellikle cahil olarak gördükleri taşra insanlarının maddî beklentilerini ve dinî hislerini istismar etme yoluna giderler. Köylülere yol, su, elektrik vaadlerinde bulunurlar. Oysa, köyü ve köylüyü tanımadıkları için, hangi köyün neye ihtiyacı olduğundan da habersizlerdir. Bu davranışları bazen onları gülünç durumlara düşürür. Su getirmeyi vaadettikleri köyün suları "*gürül gürül*" akmaktadır.

Bu konuya temas edilen eserlerden biri, **Despot**'tur. Davut Ağa mensubu olduğu siyasî partiden milletvekili seçildikten sonra, siyasî gücünü ülke menfaâtleri doğrultusunda değil, şahsî çıkarları uğruna (ülke aleyhine olarak), kullanmaktadır. **Despot**'da Davut Ağa'nın yaptıklarının bir benzerini **Toprak Kokusu**'nda Hasan Ağa yapar.

Aygen, son romanı olan **Sarı İt**'te de, bu hususa temas eder. İşçi sınıfını temsil etmesi için fabrikatörler; köylüyü temsil etmek üzere de toprak ağaları parlamentoya gider. Halkın bilinçsizliğinden kaynaklanan bu durumda, ülkenin problemlerini politikacıların çözmesini beklemek "hayâl/muhâl"dir. Zirâ, bu insanlar problemin ne olduğunu bilmedikleri gibi çözüm bulmak gibi bir kaygıları da yoktur.

Halkın dinî hislerinin istismar edilmesi, yazarın bir çok romanında ele alınan konulardan biridir. Hiç bir eserin asıl konusu olmamakla birlikte, bir çok romanda, motif seviyesinde bu konu ele alınmıştır. Özellikle, **Toprak Kokusu**'nda, Hacı Hasan Ağa'nın çevresindeki insanlarla olan münâsebetlerinde sürekli din istismarı yaptığı görülür. Bu tür insanlar arasında, yukarıda sözünü ettiğimiz politikacıların yanında imamlar, müezzinler, türbedârlar da vardır.



Yazara göre bu hislerin istismar edilmesinde, ihtiras ve cenâlet oynamaktadır. İstismar edenler maddî ve cinsî yönden muhteris; edilenler saf ve cahil kimselerdir. Gerçek dini bilmezler. Bu yüzden, her zaman istismara açıktırlar. Bazı eserlerde, dinin kendisinin bir nevi istismar aracı olduğu ve lüzumsuzluğu üzerinde durulur. Din, toplumdaki çarpıklıkların ve adâletsizliklerin sebepleri arasında zikredilir. **Despot** başta olmak üzere, zaman zaman diğer eserlerde de, meseleye bu açıdan yaklaşıldığı görülür.

Bu tutumun, Aygen'in çağdaşı olan aydınların genel bir yaklaşım tarzı olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle 1917 Ekim Devriminden sonra, dünyadaki yükselen değerler arasında yer alan Markist ideolojinin dine bakış açısının, bizim aydınlarımız üzerinde, muayyen bir tesirinin olduğu, bilinen bir gerçektir.

Yazarın romanlarının muhtevâsını oluşturan motif seviyesindeki konulardan birisi de, cinsî sapık insanların yaşayışlarıdır. Bu konunun en ayrıntılı işlendiği eser olan **Yolgeçen Hanı**'nda, cinsî sapıklık, fizyolojik bir rahatsızlık olarak ele alınır. **Gece Konuştu**'da ise, aile ortamından uzaklaşmış köprü altı çocuklarının istismar edilmesi biçiminde tezâhür eder. **Toprak Kokusu**'nda cinsî sapıklık, Hacı Hasan Ağa'nın "*medreseden kalma bir alışkanlık*"ı biçiminde sunulur. **Ekmek Kavgamız**'da Hacı Zeval ile Laz Yakup arasındaki münâsebetler çerçevesinde üzerinde durulan bu konu **Gece Konuştu**'dakine benzer bir tarzda ele alınır.

2- Ortak Temalar:

a-İhtiras Teması:

Reşat Enis'in romanları içinde, ihtiras teması önemli bir yer tutar. Beşerî bir his olarak düşünülen ihtirasın insanların günlük davranışları üzerinde büyük bir tesiri vardır. İnsanlar, bu hislerini kontrol altında tutmadıkları zaman, onun esiri olurlar. Bu durum, hem insanın kendisi için, hem de diğer fertler açısından



bir takım trajedilerin yaşanmasına sebep olabilir. İnsan ve toplum hayatında kapanması güç yaralar açan ihtirasın cinsî ve maddî olmak üzere iki boyutu vardır.

Cinsî ihtiras, romanlardan sadece **Kânun Nâmına**'da asıl tema olarak işlenmiştir. Diğer romanların tamamında, ikinci dereceden tema olarak bu hususa yer verilir.

Kânun Nâmına'da cinsî ihtirasın niteliği, ortaya çıkış sebepleri ve yol açabileceği sonuçlar ayrıntılı bir şekilde irdelenir. Cins ihtiras "*önünde hiç bir kuvvetin duramayacağı bir his*" olarak nitelendirilirken, ortaya çıkmasının yaşanan psiko-sosyal süreçle alâkalı olduğu ve kalımsal bir yönünün de bulunduğu anlatılır. Sonucu ise felâket getirir. İhtiraslarının esiri olan insan en yakınlarının dahi öldürülmesine göz yumabilir. Bu romanın kahraman anlatıcısı Mebrûre, ihtiras hakkındaki düşüncesini, şu cümle ile ifade eder:

"İhtiras, muhakkak ki, en kuvvetli iradenin bile önünde eriyiverdiği bir kuvvettir." (s.126)

Kânun Nâmına dışındaki romanlarda temanın ele alınışı bu derece ayrıntılı değildir. İmkan sahibi/zengin/kötü insanların karakter yapısını oluşturan unsurlardan biri olarak düşünülür. İhtiraslarının esiri olan bu insanlar, umûmiyetle, kullandıkları insanların felâketine; kötü yola düşmelerine sebep olurlar. Ancak bu insanların muhteris olmalarının sebepleri üzerinde durulmaz.

Maddî ihtiras diye isimlendirebileceğimiz, çok kazanma, lüks yaşama hırsı toplumsal çarpıklıkların, sosyal adâletsizliğin, büyük yığınların mutsuzluğunun sebebi olarak, az sayıda, fakat güçlü insanların karakter yapılarının bir parçası olarak ele alınır. Fabrikatör, toprak ağası, sendika patronu, doktor, avukat, kasap, bakkal vb. gibi maddî ve sosyal gücü elinde tutan insanlar münâsebet içinde oldukları "küçük insan"ı sömürür; toplumda zaten var olan huzursuzluk ve mutsuzluklara yeni halkalar eklerler.

Yazar, bütün gerçekçilik gayretlerine rağmen maddî ihtirası doğuran sebepleri izah etmekte yetersiz kalır. Yukarıda saydığımız "klişe insanlar" bazı eserlerde bu ihtiraslarının bedelini ağır bir şekilde öderler. Despot'ta Davut Ağa



ve oğlu; Toprak Kokusu'nda Şakir Bey, Ekmek Kavgamız'da Cevdet bunlardan bir kaçıdır. Yazar bu eserlerde, ihtirasların sonunun gelmeyeceğini, toplumun huzursuzluğuna sebep olan bu hissin, sahiplerine de felâket getireceği mesajını vermeye çalışır.

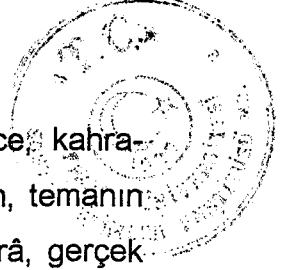
b-Aşk Teması:

Aygen'in romanlarında asıl teması aşk olan herhangi bir eser yoktur. Ancak bütün romanların muhtevâsını oluşturan unsurlar arasında aşk temasına yer verilir. Vakaların gelişmesinde bu tema muayyen bir rol oynar.

Aşk temasının en yoğun olarak işlendiği eserlerin biri olan **Kânun Nâmına**'da, ten zevkinin tatminine dayalı bir aşk anlayışı vardır. **Ekmek Kavgamız**, **Yolgeçen Hanı**, **Ağlama Duvarı**, **Despot** ve **Sarı İt**'te de benzeri bir durum vardır. Aşkın ortaya çıkmasına kadınların fizikî görünüşleri sebep olmaktadır. **Toprak Kokusu**'nda ise, fizikî görünümün yanında, kahramanlar arasındaki kültürel yakınlık, aşkın doğmasına sebep olan etkenlerdendir. **Gonk Vurdu** ile **A.B.B Kadın**'da ise "paylaşma" hissî aşkın müsebbibidir.

Eserlerdeki "realizm" kaygısı, aşk temasının da aynı bakış açısıyla ele alınmasını gerektirir. Bu sebeple, toplumsal çarpıklıkların ve felâketlerin belirleyici rol oynadığı bir atmosferde, klasik veya romantik bir aşk hikâyesi düşünülemez. Kadın-erkek arasındaki fizikî yaklaşma, zaman zaman aşk olarak isimlendirilse bile, bu, romantik anlayışla kaleme alınan romanlardaki gibi, uğruna canlar verilen, kanlar dökülen, türlü entrikalar çevrilen bir aşk değildir.

Cinselliğin başlı başına bir etken olduğu bu aşk anlayışında, kahramanları beraberliğe sevkeden his, ten zevkinin tatminidir. Gerek evliliklerde, gerekse, evlilik dışı beraberliklerde, ten zevkinin tatmini, kadın-erkek münâsebetlerinin yoğunlaştığı eksen hâlinindedir. Yazarın, durum hikâyesi tarzında kaleme aldığı eserlerinde de, aşkın, tamamen ten zevkinin tatminine yönelik bir his olarak ele alındığını, yukarıda ifade etmiştik.

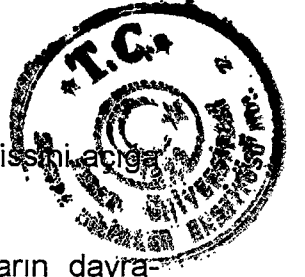


Bu anlamda ele alınan aşk, gerçekçilik kaygısıyla birleşince, kahramanların hayatlarında küçük bir yer işgâl ederler. Böyle olduğu için, temanın işlendiği vaka halkaları, olay örgüsü içinde sınırlı bir yer kaplar. Zirâ, gerçek hayatta, ortalama insanın dünyasında, sınırlı ölçüde hissî ilişkiler mevcutsa da, hayatları asla onunla başlayıp onunla bitmez. Öyle ki, yazarın bu hususu vurgulamak istediği eserlerinin bir kısmında, bu hissî münâsebetin bir tarafında, asıl kahraman yer alırken, karşı tarafında olanlar, ya arzu edilen nesne/şahıs veya dekoratif unsur durumundaki kahramanlardan biridir. Bazen de, yardımcı veya yönlendirici fonksiyonundadır. Bütün vaka boyunca her ikisine de, asıl kahraman fonksiyonu yüklenmiş hiç bir eser yoktur. Ayrıca bu kahramanlar için aşk, hiçbir zaman ebedî bir his değildir. Kahramanlar muhtelif sebeplerle sevdiklerini kaybederler. Ama kısa bir zaman içinde kendilerini toparlayarak yeni bir hayata başlarlar.

c- Acıma Teması:

Romanların muhtevâsı içinde acıma teması mühim bir yer tutar. Gerçi, hiç bir eserde, asıl tema bu değildir, fakat, pek çok eserde olay örgüsünü meydana getiren vaka halkalarının şekillenmesinde, acıma hissî önemli bir rol oynar. Bununla birlikte, burada, bir hususun altını çizmekte fayda görüyoruz. Aygen'in romanlarında, acıma hissini tema hâline getiren, bu hissini, eserlerde derinlemesine irdelenmesi değil, anlatıcıların ve kahramanların, diğer kahramanlara veya toplum kesimlerine bakış açılarıdır. Bizi, acıma'yı, bir tema olarak ele almaya sevkeden sebep de daha ziyâde bu durum olmuştur.

Gonk Vurdu'da acıma, kahramanların hareketlerine yön veren unsurlardan biridir. Nâciye-Ömer münâsebetlerinde, özellikle, Ömer'in davranışları bu hissini tesiri altında şekillenir. Ayrıca, gerek müsbet kahramanların, gerekse hâkim anlatıcının hayat kadınlarına bakış açıları, acıma hissini önde gelir. Hâkim anlatıcı acıma hissini tesiri altında kaldığı bölümlerde, kahramanları için



kullandığı “zavallı Ömer”, “zavallı Hanife kadın” gibi ifadelerle, bu hissini açığa vurur.

Gece Konuştu'da acıma hissî, zaman zaman kahramanların davranışlarına yön veren; vakanın da, gelişmesine tesir eden bir unsur olarak ortaya çıkar. Hâkim anlatıcı tarafından anlatılan, serserilerin, kimsesiz çocukların yaşayış biçimleri, okuyucunun acıma hissini tahrik edecek tarzda düzenlenmiştir. Yazar, bu hissini güçlenmesi için, bazen, onların yaşantılarıyla tam bir tezat teşkil eden; lüks ve sefahât içinde yaşayan, sıcacık evlerinde oturan insanların yaşantılarından da söz eder. Asıl vakanın gelişmesinde mühim bir rol oynayan şu vaka halkaları, bu hissini tesiri altındaki kahramanların hareketleriyle vücut bulur:

1- Kötü yola düşmek üzere olan Hikmet, Niyazi tarafından bu hissini tesiriyle kurtarılır.

2- Doktor Hikmet, aynı hissini yönlendirmesiyle yaşadığı çevrenin iç dinamiklerini serserilerin kurtarılması için harekete geçirir.

A.B.B Kadın'da patronlar tarafından sömürülen işçilerin, cinsî tacize uğrayan kadınların günlük yaşantıları acıma hissini hâkim olduğu bir bakış açısıyla anlatılır. Bu eserde “verem” motifinin sık sık kullanılması da aynı hissini güçlendirmek gayesini taşır. Bu toplumsal yapının yanında, Yıldız-Osman-Engin münâsebetleri de oldukça trajik bir gelişme gösterir. Osman'ın fabrikadaki kazada gözlerini kaybetmesinden sonraki ferdî davranışları, fabrikada çalışmak mecbûriyetinde kalan Yıldız'ın cinsî istismarı, Ankara'ya gittikten sonra çocuğundan ayrı kalmanın verdiği ıstıraplı yaşayışı, Zonguldak'ta, bilmeden kendi oğluyla yaşadığı aşk hayatı ve vakanın sonucu, okuyucudaki acıma hissini tahrik edecek tarzda düzenlenmiş vaka halkalarıdır.

Yazar bu eserde de sık sık acıma hissini güçlendirecek tezatlardan faydalanma yoluna gider. Bunun için, zaman zaman, zenginlerin mutlu, kaygısız yaşantılarından pasajlar verir.

Toprak Kokusu'nda bu tema, toprak ırgatlarının çalışma ve yaşama tarzlarının anlatılmasında ön plana çıkar. Ağalar ve elciler tarafından köleleştirilmiş bu insanlar, açlık, hastalık ve ağır tabiat şartları altında yaşama savaşı



verirler. Genç kadınların ve kızların bu insanlar tarafından cinsî istismara maruz kalmaları acıma hissini tahrik edecek bir tarzda anlatılmıştır.

Olay örgüsünü meydana getiren vaka halkalarından bir kısmı acıma teması çerçevesinde yaşanan olaylardan mürekkeptir. Hanife kadının kızını et fiyatına satmak zorunda kalması, Boyalısakal'ın Şâkir Bey'i mahkemeye verdikten sonraki süreçte yaşadıkları, Elif-Yalçın münâsebetlerinin, özellikle Yalçın hapse düştükten sonraki gelişimi, bu tarzdaki vaka halkalarından bir kaçıdır.

Ekmek Kavgamız'da, Kudret'in kaptanlık lisansının elinden alınmasından sonraki deniz özleminin anlatıldığı; balıkçıların reisler tarafından istismar edildiği; Nezahât'in, Saniye'nin ve Şefika'nın verem motifiyle güçlendirilmiş acıklı hikâyeleri, hep aynı bakış açısıyla kaleme alınmış vaka halkalarıdır. Yoksul bir kadın olan Fatma Hanım'ın "*ineğinin verem olması*" yazarın bu konuda ne kadar ileri gittiğini gösteren bir örnektir.

Ağlama Duvarı'nda gazete emekçilerinin yaşayışları, gazete patronlarının onlara bakış açıları, sefâletin kötü yola sürüklediği kadınların hikâyeleri, yine, acıma hissî uyandırma maksadını taşır. Verem motifi, bu eserde de aynı şekilde kullanılır.

Yolgeçen Hanı'nda bu tema, bir yandan emprezaryolar tarafından sömürülen, öte yandan halkın kötü gözle baktığı tiyatro emekçilerinin yaşayışlarında ön plana çıkmaktadır. Ayrıca açlıktan "*tezek yiyen*" köylülerin sefâletinin anlatıldığı vaka halkası da, bu hissî tahrik edecek tarzda düzenlenmiştir.

Despot'ta, Davut Ağa'nın Fikret ve ailesine karşı davranış biçimi; onları dövmesi, açlığa mahkum ederek topraklarını ellerinden alması acıma teması kullanılarak şekillendirilen hâdiselerdir.

Sarı İt'te, grev yapan işçilerin yaşadığı sıkıntılar, polisle çatışmaları, fabrikalarda çalışan kadınların patron ve kontrolörler tarafından istismar edilmeleri, işçilerin çalışma şartları yine bu tema çerçevesinde anlatılır. Verem motifi bu romanda da, aynı anlayışla kullanılmıştır.

Eserlerin bütününde acıma temasının kullanılmasında şu husûsiyetler dikkati çekmektedir:

Yazar, yarattığı kahramanlarla aynılaştığı, onlarla birlikte yaşadığı için adetâ, aynı acıları kendisi çeker. Bunu, esere, anlatıcıları veya müsbet



kahramanları vasıtasıyla yansıtır. Romanların asıl konusu toplumun alt kesimlerini oluşturan insanların hayatlarından alındığı için, yazarın bu insanlara duyduğu kalbî yakınlığın bir tezâhür biçimi olan acıma, en belirgin ortak husûsiyet olarak dikkati çeker.

Yukarıda ifade ettiğimiz gibi, yazar, bu hissî kuvvetlendirmek, okuyucu müteessir edebilmek için zıtlıklardan faydalanma yoluna gider. Müsbet kahramanlar ne kadar acınacak bir hayat yaşıyorsa, menfî kahramanlar da o derece sefahât içinde görünürler. Birincilere karşı hissedilen acıma ve sevgi ile ikincilere karşı duyulan kızgınlık ve nefret birleşir. Verem motifi de, acıma hissini kuvvetlendirecek şekilde, eserlerin bir çoğunda kullanılmaktadır.

d- Diğerleri:

Aygen'in romanlarının, ihtiras, aşk ve acıma temaları çerçevesinde yoğunlaştığını görüyoruz. Onun ilk romanının, ihtiras, aşk ve kıskançlık temaları çerçevesinde vücut bulduğunu, yukarıda ifade etmiştik. Demek ki, kıskançlık dışındaki diğer iki tema, yazarın bütün eserlerinde, farklı ağırlıkta ele alınmıştır. Kıskançlık ise, **Kânun Nâmına**'dan sonraki hiç bir eserde, işlenmemiştir. Bize göre, bunun sebebi, yazarın ilk eserinden sonra kaleme aldığı romanlarının toplumsal nitelikli olması, ferdî bir his olan kıskançlığın ihmâl edilmesini gerekli kılmıştır. Bu temanın yazarın, Çehov tarzı hikâye tekniği ile kaleme aldığı eserlerinin bir kısmında, değişik bir bakış açısıyla ele alındığını anlatmıştık.

Romanlarda bunların dışında, ortak olarak ele alınan herhangi bir tema bulunmamakla birlikte, bazı eserlerde, ölüm, sömürü, kader, inanç, eşitlik gibi kavramların, tema olmaya yaklaştığını, zaman zaman, yazarın bunları belirli bir bakış açısıyla irdelemeye çalıştığını görüyoruz.

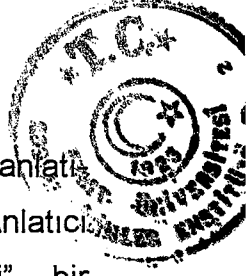
B- OLAY ÖRGÜSÜ:

Aygen'in romanlarının olay örgüsü pek çok yönden müştereklikler gösterir. Vakanın kuruluşu, gelişmesi, sunuluşu, niteliği, vaka halkalarının zaman içindeki düzenlenişi, vakanın doğmasına sebep olan çatışmaların niteliği, vakanın insan, zaman ve mekânla münâsebetleri bu müşterekliklerin başlıcalarıdır.

Yazar, romanlarında, klasik vaka gelişimini esas almakla birlikte, hacim itibâriyle, zaman zaman, farklı bir yapı ortaya koyar. Bazı romanlarda, vakaya hazırlık niteliği de taşıyan giriş bölümleri, geriye dönüş tekniği ile verilen asıl vaka öncesi zamanda cereyan eden olaylarla oldukça geniş bir hacme kavuşmaktadır. **Ağlama Duvarı**, bu tür romanlara bir örnek teşkil eder. Bu eserin, yüz elli sayfaya yakın bir yekün tutan birinci bölümü, büyük ölçüde, asıl vaka öncesi zamanda cereyan etmiş olaylara ayrılmıştır.

Buna karşılık, asıl vakanın anlatıldığı gelişme bölümleri, hacim itibâriyle, daha küçük bir yer tutmaktadır. Vakanın çözümüne ayrılan sonuç bölümleri, genellikle kısa tutulmakta, vaka, şaşırtıcı değil, daha önceden vakanın gelişiminden sezdirildiği gibi, beklendiği şekilde sona ermektedir.

Aygen'in romanlarındaki olay örgüsünü meydana getiren vakaların, haricî âlemden gözlem yoluyla seçilmiş olduklarını, çeşitli vesilelerle belirtmiştik. Bu husus, doğrudan yazarın romancılık anlayışıyla alâkalıdır. Yukarıda belirttiğimiz gibi, o, romanlarındaki kişilerin "gerçek hayattan alınmış" olmasını bir zarûret olarak görmüştür. Bunun için romanlarını yazmadan önce, romanlarına konu olacak insanların arasına karışıp, onların günlük yaşayışlarını gözlem yapma yoluna gitmiştir. **A.B.B.Kadın'ı**, **Gece Konuştu'yu**, **Toprak Kokusu'nu** bu şekilde yazdığını kendisi ifade etmiştir. Gözlem yaparken seçtiği zaman diliminde cereyan eden bir yığın hâdiseyi olduğu gibi esere yansıtmaya çalışması da gerçekçilik kaygısındanadır. Gözleme dayalı anlatımın getirdiği bir durum da, anlatıcının yüzünün okuyucuya değil kahramanlarına dönük olmasıdır. Bu sebeple, gerek asıl vaka öncesinde, gerekse vaka zamanında yaşanan bir takım olayların anlatılmasında, konuşmaların büyük bir yer tuttuğunu görüyoruz.



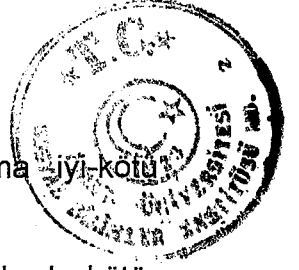
Anlatma zamanının vaka zamanından sonra olması, vakanın anlatımında konuşmalardan faydalanmayı kolaylaştırıcı bir rol oynamaktadır. Anlatıcı konuşmaları, anlatma zamanındaki idrak ediş biçimiyle ama "nakilci" bir anlayışla vermektedir. Bazı vaka halkalarında anlatıcının tamamen vakanın dışına çıktığı, sözü tamamen kahramanlara devrettiği de görülmektedir. Bu durum kahramanlardan herhangi birinin anlattığı vaka halkaları için de geçerlidir. Vakayı anlatan diğer kahramanlar, diğer insanların konuşmalarını da aynen naklederler. Yazarın bu şekilde hareket etmesinin sebebi, gerçekçilik hissini güçlendirmek; okuyucuyu etkilemektir.

Bu tesbitlerden sonra, Aygen'in vakanın sunuluşunda **gözlemci/ nakilci/ gerçekçi** bir anlayışla hareket ettiğini söyleyebiliriz. Onun, bu husûsiyetlerini, hikâyelerini incelerken ele almış, gerekli açıklamaları yapmıştı. Burada, romanlarında da, benzer bir anlayışla hareket ettiğini belirtmekle yetineceğiz.

Romanlarda vakayı doğuran çatışmalar umûmiyetle toplumsal bir nitelik arzeder. Muhtelif toplum kesimlerini temsil eden insanlar arasındaki mücâdele, bu çatışmanın esasını teşkil eder. Yazarın çatışmaya bu hüviyeti kazandırmak için şöyle bir yol takip ettiğini görüyoruz:

Vakanın başlarında, yazar/hâkim anlatıcı, yakınlık duyduğu toplum kesitini temsil eden bir insanı, muhtelif yönleriyle tanıtır. Geçmişlerini geriye dönüşlerle anlattığı bu insanlar, verilmek istenen toplum kesiti için bir hareket noktası olur. Gelişme bölümlerinde, bu sembol insanla bir çok yönden benzerlik gösteren çok sayıda insan, olay örgüsündeki yerini alır. Bu insanların sembol insanla münâsebetleri, çoğu zaman suni bir şekilde kurulur. Bazen de, hiçbir münâsebet gereği duyulmadan vakaya dâhil edilen bu insanlar toplum kesiti şekillendirilir. Bu insanların üçüncü şahıslarla olan münâsebetleri, çoğu zaman, asıl vakanın dışına taşarak, asıl kahramanı da unutturur.

Çatışmanın diğer ucundaki insanlar da, toplumsal bir sınıf oluştururlar. Onların vakaya girmesi de, tıpkı birinci gruptakiler gibidir. Aralarındaki fark, yazar/hâkim anlatıcının, bu kesime menfî bir bakış açısıyla yaklaşmasıdır. "Kötüler" genel kavramında ifadesini bulan bu gruptaki insanların davranışları, psikolojileri, onları kötülüğe iten sebepler, hiç bir zaman gerektiği gibi tahlil edilmez. Kalıplaşmış davranış şekilleriyle, varlıkları, başlı başına bir çatışma



sebebi olarak kabul edilir. Böylece eserdeki toplumsal çatışma iyi-kötü mücâdelesini olarak ortaya konur.

Olay örgüsünün sonuç bölümlerinde genel olarak ilk romanlarda kötülerin, sonraki romanlarda iyilerin galip geldiği bu çatışmanın sunuluş biçiminin, yazarın gerçekçilik iddiasına rağmen, böyle olduğunu söylemek güçtür. Romanın konusu toplum olsa bile, fertlerden meydana gelen bu toplumda, bütün iyilerin her şartta iyi; bütün kötülerin de her şartta kötü olduğunu düşünmek, insan psikolojisini bilmemenin sevkettiği bir peşin hükümlülüktür.

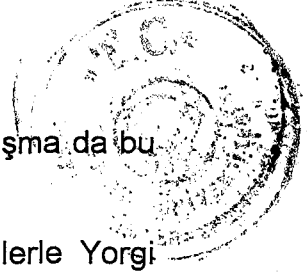
Ferdî yönü ağır basan **Kânun Nâmına** ile olay örgüsünün gelişimi nisbî bir farklılık gösteren **Yolgeçen Hanı**'nı bir yana bırakırsak, diğer bütün eserlerin bu şablona uyduğunu görürüz.

Gonk Vurdu'da Ömer'in şahsında sembolize edilen iyilerle Cemil Muallâ'nın şahsında sembolize edilen kötülerin mücâdelesini, eserdeki toplumsal çatışmayı meydana getirir. İyiler her türlü imkândan mahrumdur. Buna rağmen, sonuna kadar iyidirler. Ömer, okula götürdüğü yavan ekmeğe katık alması için kendisine verilen parayı dilenciye verebilir. Kötüler ise sonuna kadar kötü olmaya devam ederler. Cemil Muallâ, iş arkadaşı Ömer'in hem karısını hem de büyük umut bağladığı eserini elinden alır. Oysa, kendisi ünlü ve imkânları geniş olan bir gazetecidir.

Gece Konuştu'da Hikmet, Niyazi, Recep, Fatoş vd. ezilen, istismar edilen, horlanan ancak iyilik erdemini asla terketmeyen bir kesimin temsilcileridir. Polisler, zenginler ve diğer imkân sahibi kötüler, onların mutluluğunun önündeki en büyük engeldirler.

A.B.B.Kadın'da Osman, Melek, Yıldız vd. imkânsızlık içinde çırpınan ama başkalarına yardımcı olmak için büyük fedâkârlıklar yapan, imkân sahibi kötüler tarafından sürekli istismar edilen bir sosyal grubun temsilcileri olarak temayüz ederler. Bu insanların münâsebetinde bulunduğu patronlar, avukatlar, polisler gibi maddî ve sosyal gücü elinde tutan kötüler toplumsal çatışmanın müsebbibidirler.

Toprak Kokusu'nda Elif, Yalçın, Boyalısakal ve diğerleri, sosyal adâletsizliklerin sebebi olan kötülerin temsilcileri Yarım Hacı ve Şakir Bey gibi toprak



ağalarının zulmüne uğrayan iyiler grubunu oluşturur. Toplumsal çatışma da bu iki grup arasındaki mücâdeleden doğar.

Ekmek Kavgamız'da Kudret ile Nezahât'in temsil ettiği iyilerle Yorgi Reis ile Cevdet'in temsil ettiği kötüler arasındaki mücâdeleden çatışma doğar.

Ağlama Duvarı'nda Selâmi ile Angeliki'nin temsil ettiği iyilerle, gazete patronu, bürokrat, iş adamı gibi kapitalist sınıfı oluşturan kötülerin mücâdelesini çatışma sebebidir.

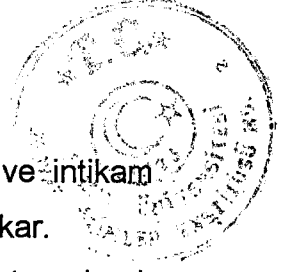
Despot'ta menfaâtleri uğruna düşmanla işbirliği yapmaktan çekinmeyen imkân sahibi kötülerle, Fikret, Nâciye, Deli Hacı ve diğerlerinin temsil ettiği iyiler arasındaki mücâdele, çatışmayı doğurur. Her iki grup da bir sosyal sınıf oluştururlar. Çatışmanın sebebi de bu sosyal sınıfların hayata bakış açılarındaki farklılıktan kaynaklanır.

Sarı İt, toplumsal çatışmanın en belirgin olarak ele alındığı bir romandır. Bu eserde, iyilerle kötülerin mücâdelesini söz konusudur. İyiler; ezilen işçi sınıfı, kötüler ise; ezen, sömüren, istismar eden burjuva kesimdir. Yazar/hâkim anlatıcı burjuva sınıfını oluşturan kesimlere karşı mücâdele eden işçi sınıfının haklı mücâdelesinin yanında yer alır. Çatışmanın temelinde ise, emek-sermaye kavgası vardır. Bu kavga, bütün Türkiye'de yapılmaktadır. Çözüm yolu vakanın sonucunda gösterilmiştir: Emekle sermayenin uzlaşması.

Aygen'in romanlarında toplumsal bir hüviyetle karşımıza çıkan bu dış çatışmalardan başka, yukarıda ismini zikrettiğimiz iki eserde, olay örgüsünün gelişmesi belirli bir ölçüde, iç çatışmadan kaynaklanır.

Kânun Nâmına'da Mebrûre, **Yolgeçen Hanı**'nda da Emin, bu iç çatışmayı yaşayan şahıslardır. Olay örgüsünün başlarında müsbet bir kişiliğe sahip olan bu insanlar yaşadıkları olayların tesiriyle, vaka gelişiminin farklı boyutlarında bir iç çatışma sürecine girerler. Bu sürecin sonunda, vakanın başındankinden tamamen farklı bir kişilikle karşımıza çıkarlar.

Mebrûre, başlangıçta, her fırsatta babasını aldatan annesine karşı mücâdele eder; onun davranışlarını "*hayvanca*" bulur. Ancak, önce annesi, daha sonra, yatılı okulda Meliha, okul sonrasında da, İclâl ve çevresindekiler Mebrûre'yi öyle bir cinsî ihtiras atmosferinde yaşatırlar ki, önceleri, "*ona benze-*



meyeceğim” diye kendisiyle mücâdele ederken, sonuçta, ihtiras ve intikam hisleriyle annesinin öldürülmesine teşvikçi olan bir Mebrûre ortaya çıkar.

Emin de, tıpkı Mebrûre gibi, başlangıçta, müsbet bir karakter olarak görülür. En yakınındaki insanlar tarafından ihânete uğramasına ve mesleğini kaybetmesine rağmen, uzun süre bu kişiliğini korur. Öyle ki, hiç kimsenin gitmeye cesaret edemediği tifo salgınının yaşandığı köye, hayatını tehlikeye atarak gitmiş; sevdiği karısını bu yüzden kaybetmiştir. Buna rağmen, yaptığı hizmetin takdir edilmemesi ilk çatışma tohumlarının ekilmesine vesile olmuştur.

Geçmiş dönemlerde müşterek yaşantıları paylaştığı bazı insanların mutlu bir hayat yaşamalarına karşılık, kendisinin sefâlet içinde bulunması, Emin’in müsbet kişiliği üzerinde yıkıcı bir etki bırakmıştır. O artık insanlara, topluma karşı bir hınç duymaktadır. Bu hınç onu kötülük yapmaya sevkeder. Bu çatışmanın, vakanın gelişimine etkisi de, bu noktada başlar. Vakanın bundan sonraki gelişimi, tamamen bu iç çatışma ekseninde vücut bulur.

Bu anlattıklarımıza rağmen her iki eserde de iç çatışmanın iyi bir şekilde kurulabildiğini söyleyemeyiz. Yazar, meselenin psikolojik derinliklerine gereği gibi nüfûz etmekte güçlük çeker. Bu sebepten iç-çatışmayı doğuran dış etkenler üzerinde yoğunlaşmayı tercih eder. Hatta, zaman zaman, kahramanların iç çatışma yaşadıklarını tamamen unuttur. İnsan münâsebetlerini tıpkı iç çatışma öncesinde düzenlenen şekliyle yürütür. İç çatışmanın tezahür etmesini tesadüfî olaylara bağlar.

Mebrûre’nin annesinden intikam alma isteği tamamen tesadüf sonucu Tünel’de Sadrettin’le karşılaşması üzerine ortaya çıkar. Emin’in Hülyâ halasını bulması, aynı şekilde bir tesadüf neticisindedir.

Aslında, Aygen’in romanlarında olay örgüsünün gelişmesinde her zaman tesadüfler mühim bir rol oynamıştır. Vakanın merkezinde yer alan asıl kahramanların yaşantılarını, büyük ölçüde tesadüfî unsurlar şekillendirmiştir. Bu durum hem vaka gelişimi hem de vaka-insan münâsebetleri açısından gerçekçiliği zedeleyen hususlardandır. Bununla alâkalı çarpıcı bir kaç örnek olarak şunları verebiliriz:

Gece Konuştu’da kötü yola düşmüş olan Hikmet’in kurtuluşu zincirleme olarak gelişen tesadüflere bağlıdır. Niyazi ile Hikmet arasında hiç bir münâ-



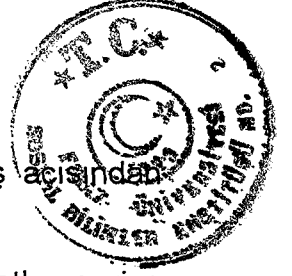
sebet yokken tesadüfen karşılaşmışlar, Niyazi, onu yine tesadüfen tanıştığı başkası olan ayakkabıcı kalfası Hayati'nin yanına göndererek kurtuluşuna vesile olmuştur. Vakanın gelişmesinde bu tesadüfler belirleyici rol oynar.

Gonk Vurdu'da Ömer'in gazeteciliğe başlaması, Naciye'yle karşılaşmaları bir dizi tesadüf sonucunda gerçekleşmiştir. Ömer arkadaşı Celâl ile yıllar sonra sokakta karşılaşır. Arkadaşının babasından getirdiği kartvizitle gittiği "idare meclisi resî"nin onu Cemil Muallâ'ya göndermesi ile Ömer gazeteci olur. Çocukluk arkadaşı Naciye ile yıllar sonra karanlık sokaklarda tesadüfen karşılaşır. Bu olayların hepsi vaka gelişiminde önemle rol oynayan hâdiselerdir.

Despot'ta Fikret'in yıllar sonra, bir mağazanın vitrinlerine bakarken arkadan tanıdığı kadın, yıllar önce birlikte yolculuk yaptıkları Asiye'dir. Despot'la Asiye arasında, her nasılsa bir ilişki mevcuttur. Bu durumu tesadüfen öğrenen Fikret, peşinde olduğu şebekenin başını; yıllardır, intikam almayı hâyâl ettiği Despot'u, birden karşısında bulur.

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Yazarın tesadüflere bu derece yer vermesi bize göre vaka icat etmekte zorlandığının bir göstergesidir. Vakayı çok geniş bir zamana ve zemine yayması, sonuçta bu dağınık unsurları bir araya getirme ihtiyacı doğunca, en kolay yol olan "tesadüfler"e sığınması gerçekçilik iddiasına gölge düşürmektedir. Bir sanat eserinde gerçekçilikten anlaşılması gereken, yapılan bir takım gözlemleri olduğu gibi yansıtmak değil, eserin kendi içinde tutarlı, uyumlu bir yapı arz etmesi olmalıydı.

Romanların olay örgüsü, umûmiyetle, geniş bir zaman dilimine yayılan hâdiselerden; anlatıcının tercihi doğrultusunda seçilmiş art-zamanlı vaka halkalarından meydana gelmektedir. Bu vaka halkaları arasında zaman itibâriyle boşluklar bulunur. Bu boşluklar bazen geriye dönüş ve özetleme tekniği ile doldurulur. Kimi zaman da tamamen atlama yoluna gidilir. Anlatma zamanına göre düzenlenen bu vaka halkaları, umûmiyetle kronolojik bir seyirle sunulur. Bununla birlikte, bazen, eş zamanlı metin halkalarına da yer verildiği görülür. Bunlara örnek olmak üzere, **Gonk Vurdu** romanında cereyan eden olayların bir kısmını verebiliriz. Bu eserde, hâkim anlatıcı tarafından anlatılan Ömer'in



hikâyesi ile hâtıra defteri aracılığıyla, kahraman anlatıcının bakış açısında sunulan Nâciye'nin hikâyesi, eş zamanlı macerâlardır.

Eserlerde hâdiselerin cereyan ettiği zaman dilimi umûmiyetle, geriye dönüşlerle verilen süreyle birlikte onbeş-yirmi yıl gibi geniş bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Vakanın bu kadar geniş bir zaman içinde ele alınması yazarın vermek istediği toplumsal mesajla alâkalıdır. Yazarın arzu ettiği toplumsal değişmelerin, cemiyetin yapısı gereği, kısa bir zaman içinde gerçekleşmesi beklenemezdi.

Romanlarda vaka ile vakanın cereyan etmesi için ihtiyaç duyulan mekânlar arasında gerçekçi bir alâka kurulmaya çalışılır. Bu durum, hem geniş hem de dar mekânlar için söz konusudur. Olay örgüsünün geniş mekânlara yayılması sunulmak istenen toplum gerçeklerinden kaynaklanır. Buna bir misâl olmak üzere **A.B.B.Kadın** romanını ele alalım:

Vaka İstanbul'da başlar. Fabrika işçilerinin yoğunlaştığı Haliç çevresi ile kötü yola düşmüş kadınların barınağı olan Beyoğlu'nun arka sokakları realist-natüralist bir bakış açısıyla ve bütün çirkinlikleriyle vakanın cereyan ettiği mekânlar olarak tasvir edilir. Bu mekânlarda yaşanan hâdiseler de çirkindir, azab vericidir.

Yıldız'ın Ankara'ya gitmesiyle, asıl vakanın cereyan ettiği geniş mekân Ankara olur. Yazar, Cumhuriyetle birlikte kabuk değiştirmeye başlayan, ülkenin siyasî ve sosyal merkezi hâline gelen Ankara'da yaşayan bürokrat, aydın sınıfın çirkin yaşayışlarını sergilemek için bu mekânı seçer. Yazarın asıl kahraman Yıldız'ı Ankara'ya göndermek için icat ettiği vaka, Aygen'in romanlarında klasikleşmiştir; "tesadüfen eski bir okul arkadaşıyla karşılaşması" sonucunda Yıldız onlarla birlikte Ankara'ya gider.

Eserde üçüncü geniş mekân Zonguldak maden ocakları ve çevreleridir. Yıldız'ın Zonguldak'a gidiş sebebi meçhûldür. Osman ve ailesinin gidiş sebebi ise aslen o civardan bir insan olması ve gözleri açıldıktan sonra, oğluyla birlikte maden ocaklarında çalışmak istemeleridir. Yazarın asıl anlatmak istediği maden ocaklarında çalışan insanların problemleri olduğu için, seçilen mekânla icat edilen vaka uyumludur.



Romanlarda vakanın aralarındaki münâsebetlerden kaynaklandığı insanların seçiminde şu ortak husûsiyetler dikkati çekmektedir: Asıl kahraman fonksiyonundaki şahıslar, kendi çizdiği yolda yürüme imkânı bulamayan insanlardır. Toplumun sürüklediği bu şahısların “kendini gerçekleştirme”sini engelleyen vaka halkaları icat edilirken yazarın gerçekçilikten uzaklaştığı görülür.

Ekmek Kavgamız'da Kaptan Kudret meydana gelen gemi kazasında suçsuz olduğunu bir türlü isbat edemediği için kaptanlık diploması beş yıllığına elinden alınmıştır. Vakanın tek görgü şahidinin “dilinin tutulmuş olması” onun suçsuzluğunu isbatlamasına engel olmuştur.

Yolgeçen Hanı'nda Doktor Emin, karısı ve arkadaşının düzenlediği inanılması güç bir oyunla, mesleğini icra etmekten men edilmiştir. Bunun üzerine tiyatrocü olmuştur. Ancak, Emin'in bu kabiliyetinin birden ortaya çıkışının nasıl olduğu bilinmez.

Sarı İt'te Selim Reşit, fikirleri çatıştığı için gazete patronu tarafından işine son verilince, İstanbul ve Ankara gazetelerinde iş bulamamış, sendika organizatörü oluvermiştir. Bu yeni mesleğini de başarıyla yürütmektedir.

Gonk Vurdu'da kaymakam olmayı hayâl eden Ömer, sınıfta kalınca, tesadüflerin de yardım ettiği bir dizi olay sonucu gazeteci olmuştur. Asıl kahraman fonksiyonundaki, vakanın merkezinde yer alan şahısların umûmiyetle “kaderin önünde sürüklediği insanlar” olması, olay örgüsünün gelişim biçimini de tayin eder. İnsanların vakayı yönlendirmesi yerine, vakaların insanları idare ettiği görülür.

C- ŞAHIS KADROSU

1- Asıl Kahramanlar:

a. Fonksiyonlarını Yerine Getirme Bakımından Asıl Kahramanlar:

Aygen'in romanlarında olay örgüsünün bütünü açısından tematik güç fonksiyonunu yerine getiren şahıslar şunlardır: **Kânun Nâmına**'da Mebrûre,



Gonk Vurdu'da Ömer, **Gece Konuştu'da** Hikmet, **A.B.B.Kadın'da** Yıldız, **Toprak Kokusu'nda** Elif (Melek), **Ekmek Kavgamız'da** Kudret, **Ağlama Duvarı'nda** Selâmi, **Yolgeçen Hanı'nda** Emin, **Despot'ta** Fikret, **Sarı İt'te** Selim Reşit, bu fonksiyonu baştan sona taşıyan kahramanlardır.

Bunların yanında, eserin muayyen bölümlerinde kendi macerâları açısından tematik güç fonksiyonunu yerine getiren bazı kahramanlardan, söz etmek gerekir. **Gece Konuştu'da** Niyazi, **A.B.B.Kadın'da** Osman, **Toprak Kokusu'nda** Yalçın, **Ekmek Kavgamız'da** Nezahât, **Ağlama Duvarı'nda** Angeliki, vakanın bütünü açısından yardımcı veya yönlendirici fonksiyonunu üstlenmişken, kendi macerâlarının anlatıldığı sınırlı bölümlerde asıl kahraman fonksiyonu yüklenirler.

Romanlarda asıl kahraman fonksiyonu verilen insanlar asıl vakanın daima merkezindedir. Entrika onların hareketleriyle başlar. Olay örgüsünün tamamında, merkez şahıs olma özelliğini korurlar. Ancak, asıl kahramanların fonksiyonlarını yerine getirmelerinde şöyle bir husûsiyeti, genellikle, müşâhede ediyoruz.

Olay örgüsünün giriş bölümlerinde, asıl kahramanlar pasif bir rol oynamaktadırlar. Olaylara yön veren bir insan değil, olaylardan etkilenen şahıslar olarak belirginleşmektedir. Kimi eserlerde bu durum gelişme bölümü boyunca sürmekte, asıl kahraman, ancak, sonuç bölümünde aktif bir rol üstlenmektedir.

Kânun Nâmına'da Mebrûre, giriş bölümünün tamamında ve gelişme bölümünün belirli bir bölümünde pasif durumdadır. Giriş bölümünde daha ziyâde, annesi Nebîle ile Sadrettin'in davranışları, onun hareketlerine yön verir. Çıkış yaptığı bazı vaka halkalarında bile, reaksiyoner bir tavır söz konusudur. Gelişme bölümünde, Meliha ve İclâl, Mebrûre'nin hareketlerini yönlendiren belli başlı şahıslardır. Ancak, Salih'e metres olduktan sonra, aksiyoner bir tavır koymaya başlar. Tünel'de Sadrettin'le karşılaştıktan sonra, asıl vakaya yön veren, gerçek fâil durumuna gelir.

Gonk Vurdu'da, asıl kahraman Ömer, ancak gelişme bölümünün ortalarında, Naciye ile karşılaştıktan sonra aktif hâle gelir.



Gece Konuştu'da Hikmet'in gerçek kişiliğini bularak olaylara yön vermesi, sonuç bölümündedir.

A.B.B.Kadın'da Yıldız, gelişme bölümünde, metreslik yaptığı patronu, işçilerinin haklarını vermemekte direnince ona karşı tavır almasıyla birlikte, olay örgüsünün gelişmesinde aktif bir rol oynamaya başlar.

Ekmek Kavgamız'da Kudret, gelişme bölümünde, Yorgi Reis'in balıkçıların haklarını yemesi üzerine, ona karşı tavır almasıyla, aktif bir rol oynamaya başlar.

Ağlama Duvarı'nda Selâmi, diğer asıl kahramanlardan farklı olarak, olay örgüsünün başından itibaren üstlendiği aktif rolü sonuna kadar devam ettirir.

Toprak Kokusu'nda Elif, gelişme bölümünün sonlarından itibaren, **Despot**'ta Fikret gelişme bölümüyle birlikte, **Sarı İt**'te Selim Reşit bütün olay örgüsü boyunca, **Yolgeçen Hanı**'nda Emin, aynı şekilde vakanın bütünü açısından aktif bir rol oynarlar.

Asıl kahramanların vakadaki rollerinin bu şekilde düzenlenmesinde "yaş" ve "tecrübe" durumları belirli bir rol oynar. Mebrûre, Ömer, Hikmet, Elif, Fikret, hem yaşları hem de tecrübeleri itibâriyle pasif olarak karakterize edildikleri bölümlerde, olaylara yön verebilecek durumda değildirler. Bu insanların pasif oldukları bu dönemde, yaşları on üç ile yirmi arasındadır. İçlerinde sadece Fikret, yaşının üzerinde bir çıkış yaparak, evlerini yıkmak isteyen Despot'a karşı tavır aldığı andan itibaren aktif duruma geçmiştir. Diğer dört kahraman, ilerleyen zaman içinde yaşadıkları olaylardan kazandıkları tecrübe birikimiyle olay örgüsüne yön verebilecek bir güce kavuşmuşlardır.

Yıldız, Kudret, Emin, Selâmi ve Selim Reşit, vaka zamanında muayyen bir hayat tecrübelerine sahip olan orta yaş kuşağı asıl kahramanlar oldukları için, olay örgüsünün gelişmelerindeki aktiviteleri öncekilere göre daha erken olmuştur.

Romanlarda, asıl kahramanın fonksiyonunu yerine getirmesinde, umûmiyetle, bir yardımcı veya yönlendirici rol oynamaktadır. Ancak onların oynadıkları bu rol, çoğu zaman, vaka boyunca değil, belirli dönemlerde ve tesadüfen ortaya çıkmaktadır.



Ömer'in okul arkadaşı Celal'le ve çocukluk arkadaşı Naciye'yle, yine okul arkadaşı Müzehher'le, Emin'in yine okul arkadaşı Nedim'le karşılaşmaları ve bu insanların yardımcı rollerini oynamaları, tamamen tesadüfi gelişmelerdir.

Mebrûre'nin hayatında Meliha ve İclâl; Hikmet'in hayatında Recep ve Niyazi; Elif'in hayatında Türkân; Kudret'in hayatında Cevdet ve Nezahât; Selâmi'nin hayatında Angeliki ve Dr. Nedret; Fikret'in hayatında Terzi Sava ve Demirci Kasım; Selim Reşit'in hayatında Cumhuriyet ve Aysima, tematik güç fonksiyonlarını yerine getirmelerinde muayyen dönemlerde yardımcı veya yönlendirici fonksiyonunu yerine getirirler.

b- Cinsiyetlerine Göre Asıl Kahramanlar:

Asıl kahraman fonksiyonundaki şahısları cinsiyetlerine göre tasnif ettiğimizde kadınlar grubuna, Mebrûre, Elif, Yıldız; erkekler grubuna, Ömer, Hikmet, Kudret, Selâmi, Emin, Fikret, Selim Reşit girmektedir.

Kadın kahramanlardan Mebrûre, henüz çocuk yaşta çevresindeki ihtiras çemberi içinde kadınlığa adımını atmış, her genç kızın rüyalarını süsleyen hayâlleri kurmasına fırsat bulamamıştır. Bununla birlikte, fizikî yönden câzibeli bulunduğu Sadrettin'le karşılaşınca, sevilecek bir erkekle karşılaştığını hissetmiştir. Ancak, annesinden aldığı genetik husûsiyetlerle bu hissedişte bile ten zevkinin ağır bastığını görüyoruz. Daha sonra, Münci Bey, Nüzhet öğretmen ve Nedim'le kurduğu ilişkilerinde de cinsî ihtiraslarıyla hareket etmiştir.

Elif, Kötüköy'de yaşamasına rağmen, herhangi bir köylü kızı değildir. Yalçın'ın bakış açısıyla, "çölde karşılaşılan vaha" gibidir. Konuşmaları ve davranışlarının, bulunduğu çevreden farklı olmasında, annesinden geçen genetik husûsiyetlerin yanında, İstanbul'da okumuş olmasının rolü vardır. İnce ruhlu bir kız olup, Yalçın'a saf, temiz bir aşkla bağlanmıştır. Evlenip, mutlu bir hayat kurmayı düşlemektedir.



Yıldız, anne olmanın zevkini tatmış tek asıl kahramandır. Vaka, öncesinde zamanda cinsî istismara mâruz kalmakla birlikte, aile kurup; evinin kadını olmayı becermiştir. Kendisi güzel bir kadın olmasına rağmen, “cemiyette başı boş bir kadın görünmemek ve candan bir dost edinmek” isteğiyle “yaşı geçkin” fabrika işçisi Osman’la evlenmiştir. Zarûretler içinde yaşamasına karşılık, aile kurmanın ve anne olmanın doğru bir seçim olduğunu hissetmiştir. Ancak, kendi iradesinin dışında gelişen olaylar, “kadınlığını pazara çıkarmasına” sebep olmuş, ailesini terkedip acıların en büyüğünü yaşamıştır.

Romanlardaki asıl kahraman fonksiyonundaki bu üç kadının müşterek husûsiyetlerinden birisi, kötü yola sürüklenmiş olmalarıdır. Mebrûre’nin bu yolu seçmesinin sebebi, çevresine örülen ihtiras ağının doğurduğu psikolojik baskıya dayanamamış olmasıdır. Elif, toprak ağası Şakir Bey’in tecâvüzüne uğradıktan sonra gittiği İstanbul’da, sevdiği Doktor Mustafa tarafından istismar edilmiş, içindeki intikam ateşini söndürmek, adâletsizlikleri ortadan kaldırmak için bir “bar kadını” olarak Adana’ya dönmüştür. Yıldız, kocasının sakatlanmasından sonra, ailesinin geçimini üstlenmiş, alın teriyle ekmeğini kazanmak isterken erkekler tarafından istismar edilerek kötü yola sürüklenmiştir.

Asıl kahraman fonksiyonundaki erkek kahramanlar, sürekli haksızlığa mâruz kalmış insanlar arasından seçilmiştir. Bu haksızlıklar, onlara kendileri olma imkânı vermemiş, çeşitli sebeplerle, asıl ideallerini değil zarûretlerin dayattığı şartları kabul etmek mecbûriyetinde kalmışlardır.

Ömer, kaymakam olma idealini taşıırken gazete muhabirliğiyle yetinmek zorunda kalmıştır. Kudret, başarılı bir “ikinci kaptan”ken suçu olmayan bir kazadan dolayı cezalandırılmış; diploması elinden alınmıştır. Emin, büyük ümitlerle doktor olup ihtisasını yapmış ama karısının ve arkadaşının ihâneti ve iftirası sonucu mesleğini icradan men edilmiştir. Selim Reşit, başarılı bir gazeteci olmasına rağmen baskı gruplarının isteği ile patronu tarafından işinden kovulmuş; gazetecilik yapmak için bundan sonra yaptığı girişimlerde başarılı olamadığı için sendikacılığa girmiştir. Selâmi yazı işleri müdürlüğü yaptığı gazeteden, patronuyla fikrî yönden ters düştüğü için kovulmuştur. Yeniden mesleğine dönebilmesi, tamamen tesadüflere bağlı olaylar sonucu gerçekleşmiştir.



Bütün bunlara rağmen, kahramanların yeni hayat şartlarına ve mekânlara uyum sağlamada büyük bir başarı gösterdiğini müşâhede ediyoruz. Emin'in ve Ömer'in dışında, bütün erkek kahramanlar, hayatta yaptıkları mücâdelenin sonunda galip gelmiş, kendilerini cemiyete adayarak mutlu olmuşlardır. Emin ve Ömer, kendilerine bir çıkış yolu bulamazken, Hikmet kendini cemiyetin mutluluğuna adayan, serserileri, kimsesiz çocukları köprü altlarından kurtarmak için cemiyetin dinamiklerini harekete geçiren bir insan olmuştur. Fikret, haksız muamelelere ve baskılara rağmen, devlet kademelelerinde mühim görevler üstlenip, ülke aleyhine kaçakçılık yapan ve halkın dinî hislerini istismar eden insanları adâletin pençesine teslim edip, Eskişehir Valiliğine kadar yükselerek, kendisinin de mutlu olacağı bir aile kurmuştur. Kudret, türlü zorluklardan ve yaşadığı kötü evlilik tecrübelerinden sonra, mutlu bir aile kurmuş, Doktor Nusret'in de yardımıyla fakir insanlara ve kimsesiz çocuklara hizmet veren bir sağlık kompleksinin başında, topluma hizmet etmeye başlamıştır. Selim Reşit, işçi hareketlerinin nisbî bir başarıya ulaşması için kendi şahsi mutluluğundan fedâkârlık ederek mücâdelesine devam etmiştir. Selâmi, tesadüflerin de yardımıyla, uzaklaştırıldığı mesleğine patron olarak dönmüş, sahip olduğu dergi ile ülke menfaâtlarına hizmet ederken ferdî bir mutluluğa da kavuşmuştur.

c- Yaş Gruplarına Göre Asıl Kahramanlar:

Romanlarda tematik güç fonksiyonundaki şahısların yaş gruplarına göre dağılımına baktığımızda, karmaşık bir tablo ortaya çıkmaktadır. Bu karmaşıklık için sebebi, romanlardaki vaka zamanlarının, umûmiyetle geniş tutulmasıdır. Bununla birlikte, vakanın başlangıcını dikkate aldığımızda, yukarıda ifade ettiğimiz bir hususu tekrar edebiliriz.

Mebrûre, Ömer, Hikmet, Elif, Fikret, Yıldız çocuk/genç kuşağı temsil eden asıl kahramanlar olarak gruplandırılabilir. Bu gruptaki insanların yaşları 13 ile 22 arasında değişmektedir. Hepsi öksüz veya yetim ya da öksüz/yetim



olan bu insanlar, kendi akran grubundaki normal insanların yaşamlarından farklı bir hayatın içine sürüklenmişlerdir. Çeşitli sebeplerle aile ortamından uzaklaşmış veya uzaklaştırılmışlardır. Yanlarına sığındıkları akrabalarının menfi davranışları sebebiyle onlardan uzaklaşmak mecbûriyetinde kalmışlardır.

Yıldız, babası ve annesinin ölümünden sonra kendisini büyüten amcasının evinden "izzeti nefesine" dokunulduğu için ayrılmıştır. Fikret, amcası Despot tarafından zulme uğradığı için köyünü terketmiştir. Hikmet, evlatlık verildiği evden, ekonomik sıkıntılar sebebiyle kapı dışarı edilmiştir. Mebrûre, annesi ve üvey babası tarafından evinden uzaklaştırıldıktan sonra, yaz tatilini geçirmek için gittiği üvey babasının akrabasının evinde kötü yola sürüklenmiştir.

Asıl kahramanların yaşlarına göre tasnif edilmesinde, ikinci grubu orta yaş grubu insanlar oluşturmaktadır. Emin, Kudret, Selâmi, Selim Reşit bu gruptaki asıl kahramanlardır. Vaka içindeki fonksiyonlarını yerine getirmede buldukları yaşın getirdiği tecrübelerin muayyen bir rolü vardır. Emin dışındaki diğer kahramanlar, içinde yaşadıkları menfi şartlara rağmen, hayatla mücadele etmesini öğrenmiş, bu şartların değişmesi için iradesini ortaya koyabilmiş insanlardır. Zaman zaman çelişkiye düşüp topluma karşı bir hınç duysalar bile birşeyleri değiştirmenin mutluluğunu yaşamışlardır. Vakanın sonlarında geldikleri yaş itibâriyle bu gruba dahil edilebilecek olan Fikret ve Hikmet de aynı şekilde değerlendirilmelidir.

d- Sosyal Durumlarına Göre Asıl Kahramanlar:

Romanlardaki asıl kahramanlara sosyal durumları itibâriyle baktığımızda, hemen tamamının aydın kişiler arasından seçildiğini görüyoruz. Kadınlardan Elif, tıb; Mebrûre ve Yıldız; lise tahsili yapmıştır. Erkeklerden Ömer lise son sınıftan ayrılmış bir gazeteci, Selâmi ve Selim Reşit, gazeteci-yazar, Emin ve Hikmet doktor, Kudret yüksek tahsilli bir gemici, Fikret üst düzey bir devlet görevlisi olmak üzere tamamı, sosyal/tarihi zaman açısından aydın kabul edilebilecek insanlar olarak temâyüz ederler.



Bu kahramanların tamamı (Mebrûre hariç), temsil ettikleri sosyal sınıftan beklenen davranışları gösterir; taşıdıkları mesûliyetin farkında olan insanlardır. Emin bile, vakanın sonlarına kadar, cemiyetin her türlü kötü muamelelerine rağmen, insanlar için büyük hizmetler yapmaya devam etmiştir. O, çıktıkları bir Anadolu turnesi esnasında kolera salgını olan köye, hiç bir doktor gitmeyi kabul etmezken, diplomasını elinden alan cemiyete rağmen, canını tehlikeye atarak gidip salgının önlenmesini sağlayarak bir çok insanın canını kurtarmıştır.

Ülke meseleleri hakkında düşünen bu insanların fikir üretmekten ziyâde, icraatta bulunmaları oldukça dikkat çekicidir. Muhtelif konulardaki fikirlerini zaman zaman dile getirseler de, asil olarak, çok konuşmayan, davranışlarıyla çevresindekilere ışık olan, yol gösteren insanlardır.

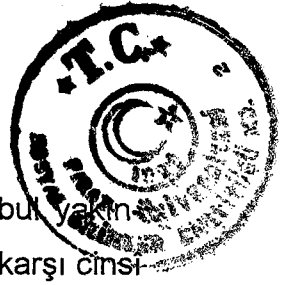
Ömer, en büyük mesele hâline getirdiği kötü yola düşmüş kadınların kurtarılması yönünde, bizzat böyle bir kadınla evlenmekle işe başlar. Gerçi yazmış olduğu piyes de, bu konuyu ele almakta ise de, eser hakkında adının dışında bir bilgi verilmez.

Selim'in gazete patronuyla "hangi doğrular" yüzünden çatışmaya girdiği meçhûldür. Bununla birlikte, özellikle romanın son bölümündeki davranışlarıyla, fikir platformunda kavga veren tek asil kahraman Selâmi'dir. Selim Reşit, sendikacılık konusunda fikir üretmek yerine, olayların önünde yürüyen bir şahıs durumundadır. Hikmet, belediye meclisinde yaptığı konuşmanın dışında, aksiyon adamı olma özelliği gösterir. Fikret'le Kudret'in davranışları da yönde belirginleşir.

e- Karakter Yapılarına Göre Asıl Kahramanlar:

Romanlardaki asil kahramanları, karakter yapılarına göre incelediğimizde; Mebrûre ile Emin'in, **yuvarlak/boyutlu**, diğer sekiz kahramanın ise **yalınkat/düz** karakterler olduğunu görüyoruz.

Mebrûre olay örgüsünün başlarında müsbet bir kişiliğe sahiptir. Annesinin, "aile şerefine" leke getiren ilişkilerine karşı mücâdele etmek için



çırpırır. Özellikle, büyük annesinin ölümü dolayısıyla gittikleri İstanbul yakınlarındaki köyden dönüş esnasında, annesinin her karşılaştığı erkeğe karşı cinsî ihtirasla yaklaşması üzerine, zaman zaman, onunla çatışmaya girer.

Sadrettin'le karşılaşmaları Mebrûre'de bir geçiş süreci başlatır. Sadrettin'in câzibeli görünüşü, ilk defa, içinde hissî-cinsî uyanış başlatır. Bu durumu; *"Onu ilk görüşte sevmemek kabil değildi"* cümlesi ile ifade eder. Mebrûre'deki bu geçiş süreci, bir yıl kadar sürer. Bu dönemde, muayyen bir iç-çatışma yaşar. *"Ona benzemeyeceğim"* diyerek kendini sürükleyen şartlara direnmeye çalışır.

Babasının eşkiya takibine çıktığı bir dönemde Sadrettin'le annesinin alenîleşen ilişkilerinin yarattığı psiko-seksüel atmosferin yaşattığı cinsî bunalım sonucu, yaşadığı iç çatışma sona erer; yeni bir kişiliğe adımını atar. Avukat Münci'ye bu bunalım içinde kendini teslim etmesine rağmen, sonradan pişmanlık duyarsa da, babasının ölümü üzerine evinden uzaklaştırılması, yatılı okulda ve Mazlum Bey'lerde kaldığı süre içinde psiko-seksüel bir süreç içinde yaşaması, yeni kişiliğinin çizgilerini belirginleştirir. Artık onun için de, *"ihtiras, muhakkak ki en kuvvetli iradenin bile önünde eriyiverdiği bir güç"* tür.

Mebrûre'nin bundan sonraki yaşantısı, her yönüyle Nebîle'dir. O, tıpkı annesinin babasına yaptığını yapar; Sadrettin'in annesini öldürmesine göz yumacak kadar canavarlaşan bir insan hâline gelir. Bütün bu değişimler Mebrure'nin boyutlu/yuvarlak bir karakter olarak ortaya çıkmasını sağlar.

Romanlardaki boyutlu/yuvarlak karakter husûsiyetlerine en çok yaklaşan ikinci asıl kahraman, **Yolgeçen Hanı**'nın kahramanı Emin'dir. Ona bu husûsiyeti kazandıran, Mebrûre'ninkine benzer bir değişim süreci yaşamasıdır.

Emin, olay örgüsünün başlarında iyi yürekli bir tiyatro oyuncusudur. Vaka öncesi zamanda ve vaka zamanında yaşadığı ihânete ve sosyo-ekonomik güçlülere rağmen, bu husûsiyetini giriş ve gelişme bölümlerinde sürdürmüştür. Zaman zaman, insanlardan gördüğü kötü muameleler sonucu "topluma karşı hınç" duysa da, bu hisleri reaksiyona dönüşmemiştir. Ancak, olay örgüsünün sonuç bölümünde, birden, çok farklı bir kimliğe bürünüp cemiyetten intikam almaya karar vermiştir. Fakat olay örgüsünün başından beri yaşadığı şu vakalar onda ifade edilmeyen bir iç dinamizm yaratmış olmalıdır:



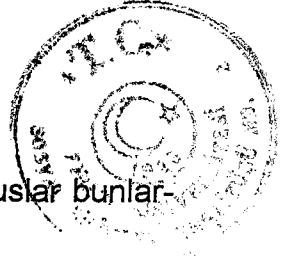
İlk karısı kendisine ihânet ederek mesleğinden uzaklaştırdığı gibi çocuğunu da elinden almış; çok sevdiği ikinci karısı Semahât ölmüş; kolera salgınını önlemede kazandığı başarıya, karısını ve çocuğunu elinden alan Doktor Mitat sahip çıkmış; hissî bir yakınlık duyduğu Sabiha'nın bir "trans-seksüel" olduğunu öğrenmiş; mutsuzluğuna sebep olan Doktor Mitat'la eski karısı Mübeccel ve Hülyâ halasının mutlu bir hayat sürdürdüklerini görmüştür.

Emin'in bu iç dinamizmi, Doktor Mitat'la eski karısını ve çocuğunu sokakta görmesi ve Hülyâ halasının bir bakanla evleneceğini öğrenmesi üzerine, aktivite kazanır. İnsanları ölümden kurtarmak için kendi hayatını tehlikeye atan, bu yolda sevdiği karısı Semahât'i kaybeden Emin, birden, canavarlaşır. Topluma duyduğu hıncı önce Hülyâ halasına tecavüz edip öldürerek; hâdiseyi de, suçsuz bir gencin üstüne yıkarak, sonra da şehrin su şebekesine tifo mikrobunu karıştırıp bütün bir şehir halkını yok ederek çıkarmaya çalışır.

Olay örgüsü boyunca, Emin'in yaşadığı bu şahsiyet farklılaşması, onun yuvarlak/boyutlu bir karakter olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Eserlerdeki diğer asıl kahramanlara gelince, umûmiyetle, yapılan geriye dönüşlerle, bütün bir hayat macerâları anlatılan bu insanlar, içinde yaşadıkları sosyo-ekonomik şartların kötülüklerine, hayatın ve imkân sahibi insanların acımasız baskılarına rağmen, yazarın idealize ettiği, müsbet, **yalınkat/düz** karakterlerdir. Gerek olay örgüsünün sürüklediği, pasiflik sürecinde gerekse olay örgüsüne aktif olarak yön verdikleri dönemlerde, müsbet kişiliklerini muhafaza etmişlerdir.

Sanatını toplumun emrine vermiş olan Aygen, toplumsal çarpıklıkların giderilebilmesini, ancak bu tip idealist, fedâkâr insanların sağlayabileceğine inandığı için, romanlarında bu karakterlerin yoğunlaştığını görüyoruz. Bu insanların, bazı yönleriyle yazarın biyografisiyle aynîleşmesi bu anlayışın sonucudur. Çalışmamızın birinci bölümünde anlattığımız yazarın hikâyesi, bir çok yönlerden, kahramanlarının macerâlarıyla benzerlik gösterir. Tahsilini yarıda bırakıp gazeteciliğe atılması (Ömer); muhabirlik yaptığı gazetelerde uzun süre yazılarına yer verilmemesi (Selâmi); Vakit, Bugün ve Cumhuriyet gazetelerinden muhtelif sebeplerle ayrılması (Selami, Selim Reşit); gazeteci-



likten koparak bir başka mesleğe geçmesi (Selim Reşit) gibi hususlar bunlardan bazılarıdır.

Ancak, bütün bu benzerlikleri ifade ederken, sanat eserinin fiktif bir yapı olduğunu unutmadığımızı bir kez daha tekrar edelim. Asıl maksadımız, yazarın “şahıs yaratmada” kullandığı ilham kaynaklarını tesbit etmektir. Bu noktada, yazarın kendi yaşantısı ve gözlemlerinin yanında, kendinden önce yazılmış eserlerden mülhem bazı karakterlerin, eserlerindeki asıl kahramanların şekillendirilmesinde kullanıldığını belirtmeliyiz.

İlgili bölümlerde belirttiğimiz gibi, Ömer (G.V.) ile Ahmet Cemil (Mâi ve Siyah); Mebrûre (K.N.) ile Bihter (Aşk-ı Memnû) ve Nâdide (Nâdide); Yalçın (T.K.) ile Ahmet Celâl (Yaban) ve Ali Şahin (Yeşil Gece) arasındaki benzerlikler, bu eserlerin, muhtemelen, yazara ilham kaynağı olduğunu akla getirmektedir.

2- Hasım/Karşı Güçler:

a- Fonksiyonlarını Yerine Getirme Açısından Karşı Güçler:

Aygen’in romanları içinde, karşı güç fonksiyonunun, bir tek şahıs üzerinde yoğunlaştırıldığı üç eser vardır: **Kânun Nâmına**, **Gonk Vurdu**, **Despot**. Bu üç eserde, karşı güç fonksiyonunu yüklenen şahıslar, olay örgüsünün bütünü açısından, tematik gücün karşısında ihtiyaç duyulan hasım karakteri temsil eder, çatışmanın doğmasına zemin hazırlarlar.

Kânun Nâmına’da Nebîle, asıl kahraman olan kızı Mebrûre’yi doğduğu günden itibaren ihmal etmiş, ona karşı göstermesi gereken tabîi anne sevgisini esirgemiştir. Romana, kahraman anlatıcı Mebrûre’nin bakış açısından yansıyan Nebîle, kızını ihmâl etmenin yanında “*aile şerefini hiçe sayarak önüne çıkan her erkekle*” cinsî ihtiras ilişkisi kurmuş, böylece, tematik güç fonksiyonundaki Mebrûre’yi etkileyip, onun muhteris bir kişilik geliştirmesine katkıda bulunmuştur. Onun, asıl kahramanın hayatında oynadığı roller arasında, babasının



öldürtülmesi ve Mebrûre için de, arzu edilen kişi durumunda olan Sadrettin'le evlenmesi vardır. Bunlarla birlikte, kızını aile ortamından uzaklaştırmıştır. Bütün bu davranışlar onun karşı güç/hasım fonksiyonunu yerine getirmesi için yeterli hareketlerdir.

Bu romanda, Nebîle, olay örgüsünün giriş bölümünde aktif bir rol oynamıştır. Gelişme bölümünde pasifize edilen Nebîle, sonuç bölümünde yeniden aktivite kazanmış, Mebrûre-Sadrettin beraberliğine karşı oluşturduğu psikolojik baskı ortamı, kendi sonunun hazırlanmasına sebep olur.

Gonk Vurdu'da Cemil Muallâ karşı güç/hasım fonksiyonu yüklenmiş olan şahıstır. Yazar, ona bu fonksiyonu, asıl kahraman olan Ömer'in, her türlü sosyal baskıya karşı koyarak yürütmeye çalıştığı evliliğini yıkma ve büyük ideallerle yazdığı piyesini elinden alarak, onun hak ettiği şöhrete sahip çıkması olayları dolayısıyla kazandırmıştır.

Bu eserde karşı güç fonksiyonu yüklenmiş başka bir kahraman bulunmamakla birlikte, Ömer, diğer hasımlarına karşı yaptığı mücâdeleyi büyük ölçüde göğüsleyebilmiştir. Eserin giriş bölümünde, karşı güç, Ömer'in kaderi ile birlikte cemiyetin yaşadığı sosyo-ekonomik problemlerdir. Bu dönemde, asıl kahraman, bir anlamda, kendini bulma süreci yaşamaktadır. Cemil Muallâ esere, olay örgüsünün gelişme bölümünde girer. Ömer'e karşı herhangi bir tavır takınmayan Cemil Muallâ'nın, hasım olacağı, hâkim anlatıcı tarafından sezdirilir. Onun kişiliği ve yazarlığı hakkında anlattıkları, Ömer'in ise, yazdığı piyesle kazanacağını umduğu şöhret, Ömer'le Cemil Muallâ arasında bir mücâdelenin başlayacağını hissettirmeye yöneliktir.

Cemil Muallâ'nın hasım fonksiyonu, olay örgüsünün sonuç bölümünde aktivite kazanır. Asıl kahramanın hem karısını elinden alır, hem de piyesini kendisinin gibi sahneye koyarak Ömer'in hayâl ettiği şöhrete kavuşur.

Despot'ta Davut Ağa, karşı güç fonksiyonu bütün olay örgüsü boyunca yüklenmiş bir şahıstır. Asıl kahramanın fonksiyonunu yerine getirmesine, vakanın her aşamasında karşı çıkararak çatışmanın doğmasına ve gelişmesine katkıda bulunur.

Babası askere alındığı için kendisine sığınan kardeşinin oğlu; asıl kahramanın mutlu bir hayat yaşaması için ihtiyaç duyduğu yakınlığı göstermez;



onun kendi topraklarını ekip biçmesine mâni olmak ister. Başarısızlık ürününü ateşe verir. Olay örgüsünün gelişme bölümünde, sırf Fikret'e duyduğu kin ve düşmanlık dolayısıyla iftira ederek kaymakamlık görevinden alınmasını sağlar. Sonuç bölümünde ise, bu fonksiyonunu, ülke aleyhine yaptığı kaçakçılık vesilesiyle yerine getirir.

Yazarın, bu üç insanın hasım fonksiyonunu yerine getirmeleri için kişilik yapılarını ön plana çıkardığı görülür. Maddî ve cinsî yönden muhteris olan bu insanların, bu husûsiyetleri, hasım olmaları için başlıca sebeptir. Onları kötü yapan ihtiraslarıdır.

Aygen'in diğer romanlarında karşı güç/hasım fonksiyonu bir tek şahsa değil, şahıslarla sembolize edilen kavramlara yüklenmiştir. Bu eserlerde zaman zaman ön plana çıkarılan olay örgüsünün gelişmesine katkıda bulunan, çatışmanın doğması için asıl kahramana karşı mücâdele eden muhteris insanların bulunması bu gerçeği değiştirmez. Bu hasımların olay örgüsünün belirli bölümlerinde fonksiyonlarını yerine getirdiği, daha sonra, yerlerini kendileri gibi olan bir başka şahsa bıraktıkları görülür.

Gece Konuştu'da, evlatlık verildiği evin sahibi, ekonomik sıkıntıları bahane ederek Hikmet'i sokağa atan ilk hasım olur. Onun sokak ıskaralarında yatmasını dahi engelleyen polisler, alın teriyle ekmeğini kazanmak için küfecilik yapmaya başladığında, onu iskeleye sokmayan iskele memuru, çektiği sefâleti gözardı eden duyarsız zenginler, sapık ilişkilere sürükleyen Kerim ve diğer bir çok şahsın yanında, sonuç bölümünde tanıtılan menfaâtperest doktorlar, karşı güç fonksiyonu yüklenmiş cemiyetin sembolize edildiği şahıslardır.

A.B.B.Kadın'da Yıldız'ın evden kaçmasına sebep olan amcasının ailesi, yanında sekreterlik yaptığı sapık avukat, yahudi patron, banka şefi Ahmet, Doktor Ferit ve Muhsin, polisler, diğer doktorlar, onu oğluyla aşk yaşamaya iten alın yazısı, tematik gücün karşısındaki hasımlar olarak temayüz ederler.

Toprak Kokusu'nda Yarım Hacı, Şakir, Doçent Mustafa başta olmak üzere toprak ağaları, kahyalar, elciler Elif'in ve olay örgüsünün muayyen bir bölümünde asıl kahramanlardan olan Yalçın ile Boyalısakal'ın mutluluklarının önündeki en büyük engeller olarak karşı güç fonksiyonunu yerine getirirler.



Ekmek Kavgamız'da Yorgi Reis'in şahsında bütün reisler, Geydetim şahsında da bütün patronlar, fert olarak Kudret'in ilk karısı Meliha, hasım fonksiyonu yüklenmiş şahıslardır.

Ağlama Duvarı'nda gazete patronları, üst düzey bürokratlar, savaş kışkırtıcısı kapitalistler asıl kahramanla birlikte büyük toplum kesimlerinin mutluluğunun karşısında olan hasımlardır.

Yolgeçen Hanı'nda Emin'e ihânet eden ilk karısı Mübeccel, Doktor Mitat, halkın dinî hislerini istismar eden, ülkenin problemlerinden uzak politikacılar, sinema ve tiyatro patronları, bu fonksiyonu üstlenmiş şahıslardır.

Sarı İt'te gazete patronları, çıkarıcı işverenler, sarı sendikacılar, polisler Selim Reşit'le birlikte bütün emekçi sınıfının mutluluğunu engelleyen karşı güç fonksiyonundaki şahıslardır.

b- Cinsiyetlerine Göre Karşı Güç/Hasımlar:

Romanlarda bu fonksiyonu yüklenen şahısların büyük ölçüde erkek kahramanlar arasından seçildiğini görüyoruz. Özellikle, cemiyetteki çarpıklıkların sebebi olan "toplumsal karşı güç" fonksiyonu, **Sarı İt**'teki "kadın patron"un dışında tamamen erkeklere yüklenmiştir. Bununla birlikte, tematik gücün ferdî fonksiyonunu yerine getirmesinde, onun mutluluğunun karşına çıkan "ferdî karşı güç/hasım" fonksiyonu yüklenenler arasında, cinsiyet itibâriyle bir denge kurulmaya çalışıldığını görüyoruz.

Kadınlar; Nebîle (**K.N.**), Nâciye (**G.V.**), Meliha (**E.K.**), Mübeccel (**Y.G.H.**), Aysima (**S.İ.**) olmak üzere, tematik gücün ferdî mutluluğunun önündeki engellerden biri olarak görülürler. Ancak, onların bu fonksiyonu (Nebîle'nin dışında) olay örgüsünün sınırlı bir bölümünde yerine getirdiğini belirtmeliyiz. Aynı kişilerin diğer bölümlerde, farklı fonksiyonlar üstlendiğini de müşâhede ediyoruz. Bu durum roman tekniği açısından mahzur teşkil etmez. Zirâ; "Her



fonksiyonu ayrı bir şahıs veya şahıslaştırılmış varlık yüklenebileceği gibi, aynı şahıs birden fazla fonksiyonu da üzerine alabilir.”⁽¹⁾

Erkekler ise; toplumsal açıdan büyük bir yekün teşkil ederken, ferdi bakımdan, Cemil Muallâ (G.V.), “yahudi patron” (A.B.B.K.), Yarım Hacı ve Şakir Bey (T.K.), Yorgi Reis (E.K.), Doktor Mitat (Y.G.H.), Davut Ağa (Despot) asıl kahramanın karşısında yer alan hasımlardır.

c- Yaş Gruplarına Göre Karşı Güçler:

Bu fonksiyondaki kahramanların umûmiyetle, genç ve orta yaşlı kuşağın insanları arasından seçildiğini görüyoruz. Fonksiyonu belirginleşen şahısları esas alarak bir değerlendirme yaptığımızda; Nebîle (K.N.), Naciye (G.V.), Meliha (E.K.), Mübeccel, Doktor Mitat (Y.G.H.), ve Aysima (S.İ.) gençler grubunu oluşturmaktadır. Bunların arasında büyük bir ekseriyetin genç kadınlar olması dikkat çekicidir. Yazarın bu tercihinde, asıl kahramanların erkekler üzerinde yoğunlaşmasının rolü vardır. Nebîle'nin dışındaki kadın hasımlar, asıl kahramanla evlenmiş fakat ihânet etmişlerdir. Naciye, Meliha, Mübeccel, Aysima kocalarını en yakınlarıyla aldatarak asıl kahramanların mutsuzluğuna sebep olmuşlardır.

Orta yaş kuşağındaki hasımları ise; Cemil Muallâ, Yarım Hacı, Şakir Ağa, Yorgi Reis, Cevdet, Davut Ağa gibi fonksiyonu belirginleşmiş erkek kahramanlar oluşturmaktadır. Bu gruptaki hasımların tamamının erkekler arasından seçilmesi dikkat çekicidir. Vakanın başlarında asıl kahramanı pasifize ederek onun davranışlarına yön vermek isteyen bu insanların, muayyen bir tecrübeye ihtiyaçları vardır. Ayrıca, orta yaş kuşağının hayattan beklentilerinin zirveye çıktığı en ihtiraslı dönem olması, hasımların tamamının muhteris kişiler arasından seçilmesinin bu tercihte rolü olmuştur.

Hasımlar içinde, çocuk olarak, sadece, vakanın başlangıcı itibâriyle, Veli'

(1) Şerif Aktaş, R.S.R.İ.G., s.153.

yi (**Despot**) görüyoruz. Babası gibi; ondan getirdiği genetik husûsiyetlerle kötü bir çocuk olan Veli, yaşıtı olan asıl kahraman Fikret'e, sürekli kötülük eder.

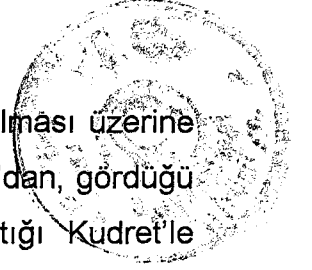
Yarım Hacı ise, olay örgüsünün başlarında orta yaş kuşağında vakanın sonlarında yaşlılar grubunda ele alınmalıdır. Zirâ, eserdeki vaka zamanı, yirmi yılı aşkın bir süreçtir. Ancak, aradan geçen zaman içinde, Yarım Hacı'nın kişiliğinde herhangi bir değişme olmamıştır.

d- Sosyal Durumlarına Göre Karşı Güçler:

1. Muhteris/Düşmüş Kadınlar:

Naciye, Meliha, Aysima, Nebîle ve Mübeccel romanlardaki hasım fonksiyonundaki muhteris/düşmüş kadınlardır. Bu kadınlardan ilk üçü, başlangıç itibâriyle, tamamen kendi istekleri dışında; kimi zaman ferdî, kimi zaman da toplumsal sebeplerle, ama alinyazıları belirgin bir etken olarak rol oynadığı için kötü yola sürüklenmiş kadınlardır. Ancak, kendilerini kötü yoldan kurtaran erkeklere ihânet etmeleri, tamamen ihtiraslarının yönlendirdiği bir harekettir. Nebîle ve Mübeccel ise, ihtiraslarının yönlendirmesi ve kendi istekleri ile kocalarına ihânet ederek düşmüş kadınlar içinde yer almışlardır.

Nâciye, önce babası tarafından sonra da, toplum tarafından kötü yola düşürülmüştür. Yaşadığı hayattan memnun değildir; hep evinin kadını olmayı özler. Talih ona bu fırsatı verir; çocukluk arkadaşı Ömer'i kurtarıcı olarak karşısına çıkarır. Ancak toplumsal baskılar yüzünden kocasını aldatır; başka erkeklerle ilişki kurar. Bununla birlikte, Nâciye'nin kocasını aldatmasını sadece toplumsal baskı ile açıklamak doğru olmaz. Zirâ, o, toplumsal baskıların en yoğun olduğu dönemde bunlara karşı direnebilmişken, baskıların ortadan kalktığı bir dönemde, ihtiraslarının yönlendirmesiyle, kocasına ihânet etmiştir. Aynı durum, Meliha ile Aysima için de geçerlidir.



Meliha, acımasız talihinin kocasını ve çocuğunu elinden alması üzerine birden kendini sokaklarda bulur. Bar kadını olarak gittiği Trabzon'dan, gördüğü kötü muamelelere dayanamadığı için kaçarken gemide tanıştığı Kudret'le evlenir. Kudret'in işini kaybetmesi üzerine, içine düştükleri ekonomik sıkıntılar yüzünden kocasını terkederek; zengin ağabeyine metreslik etmeye başlar. Cevdet'in hapse düşmesinden sonra, yeniden barlara sürüklenir ve öldürülür.

Aysima, ekonomik sıkıntıların kötü yola sürüklediği genç kadındır. Tütün fabrikasında çalışırken Selim Reşit'le tanışarak evlenir. O da, Selim gibi, işçi hakları için mücadele eder. Ancak, fabrikanın genç patronunun cinsî câzibesine kapılarak kocasını aldatır. Eserin sonunda, kocasından boşanarak onunla evlenir.

Tematik gücün ferdî mutsuzluğunda, muayyen dönemlerde karşı güç rolü oynayan bu kadınlara, yazar/hâkim anlatıcının bakış açısı genellikle müsbettir. Onların bu yolu kendi istekleriyle seçmedikleri vurgulanır. Diğer insanlarla olan münâsebetlerinde daima iyilik sever, fedâkâr ve cana yakın davranırlar. Bu bakımdan suçlu olan onlar değil, onları kötü yola iten cemiyetteki çarpıklıklar ve alın yazılarıdır. Ancak, yukarıda belirttiğimiz sebeplerle, bu durum, eserin kendi içinde bir çelişki meydana getirir.

Vakanın başlangıcından itibâren ihtiraslarının yönlendirmesiyle hareket eden muhteris/düşmüş kadınlardan Nebîle, cinsî ihtiraslarıyla; Mübeccel ise, maddî ihtirası ile temayüz ederler. Her ikisi de bu ihtiraslarını tatmin etmek için kocalarını aldatırlar. Nebîle evliliklerinin başından beri kocasını aldattığı gibi, onu âşığına öldürtür. Mübeccel de âşığı ile işbirliği yaparak kocasını hapse attırıp diplomasını elinden aldırır. Bu şekilde, her ikisi de, ihtiraslarıyla çevrelerine kötülük saçan kadınlar olarak belirginleşirler.

Yazar bu tür kadınların psikolojisini tahlil etme yoluna gitmez. Böyle olmalarındaki sebepleri araştırmaz. Sadece Nebîle'nin "şımarık yetiştirilmesini" bir sebep olarak göstermek isterse de, bu durum Nebîle'nin kişiliğini izah etmeye yetmez.

ii. Zenginler:

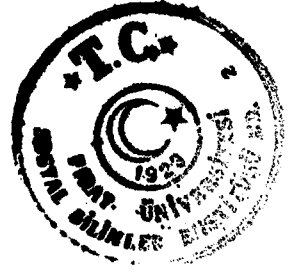
Bu fonksiyondaki zenginler genel başlığı altında topladığımız insanlar; gazete patronları, fabrikatörler, sendika patronları, toprak ağaları gibi maddî yönden güçlü olan kişilerdir. Çoğunun ismi dahi verilmeyen bu insanların cemiyetin büyük kesimlerini açlığa, sefâlete mahkûm eden kapitalist/burjuva sınıfını oluşturdukları; işyerlerinde çalışanları sömürmek, hak ettikleri ücreti vermemek, onlara uygun çalışma ortamları hazırlamamak, menfaâtlerini çalışanların canlarından daha üstün tutmak en belirgin husûsiyetleridir.

Bu insanlar çok küçük bir azınlık olmalarına rağmen maddî ve sosyal gücü ellerinde tuttıkları için cemiyeti şekillendirmede mühim bir rol oynarlar. Devleti temsil eden çeşitli kademelerdeki görevliler genellikle zenginlerle işbirliği yaparlar. Zenginler rüşvet veya korkutmayla bu insanları yanlarına almışlardır. Ayrıca, zenginlerin servetlerinin kaynağı da şâibeli; gayri meşrû yollardan elde edilmiştir. Bu servetin büyümesinde, çalıştırdıkları insanların kanları ve gözyaşları vardır.

Toprak ağaları, zenginler sınıfı içinde özel bir yer tutar. Yarım Hacı, Şakir Bey ve Despot bu sınıfı temsil eden şahıslar içinde en belirgin olan hasımlardır. Onlar, şehirlerdeki kapitalist sınıfın, taşradaki uzantılarıdır. Cahil halkın dinî hislerini istismar ederek; türlü hilelerle topraklarına el koyarak; onları köleleştirirler. Çoğu birer derebeyi gibi hareket eden Osmanlı vâlilerinin veya beylerinin torunları olan bu kişiler, imparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecinde devletin arazisine el koyarak mülkiyetlerine geçirmişlerdir.

Toprak ağaları, rüşvet, tehdit, şantaj vb. yollarla valî, kaymakam, muhtar, jandarma kumandanı, tahsildar, sağlık memuru gibi devlet görevlilerini arkalarına alarak kendilerine karşı çıkmak isteyenleri pasifize etme yoluna giderler.

Toprak ağalarının davranışlarına yön veren güç maddî ve cinsî ihtiraslarıdır. Diğer karşı güçlerde olduğu gibi, yazar, toprak ağalarının bu kişiliklerini irdemez. Kötülüklerinin bilinen herhangi bir sebebi yoktur.



iii. Aydınlar:

Hasım fonksiyonu yüklenmiş aydınlar arasında, asıl vakanın şekillenmesinde “ferdî hasım” rolü oynayan şahıslar Doktor Mitat ile Cemil Muallâ’dır. Bunların yanında “toplumsal karşı güç” fonksiyonu olan pek çok aydına yer verildiği görülür. Bunlar vakanın çeşitli bölümlerinde, çoğu zaman, dekoratif unsur durumunda olmakla birlikte, muhtevânın zenginleşmesine katkıda bulunan şahısların oluşturduğu sosyal kesimlerin mutluluklarının önündeki engeller olarak ortaya çıkmaları söz konusu olduğu için, bu bölümde de, üzerinde durmayı gerekli görüyoruz.

Doktor, savcı, hâkim, gazeteci, avukat gibi insanlar bu grubu temsil ederler. Asıl kahramanın karşısında yer alan bu insanlar temsil ettikleri sosyal sınıftan beklenen rolü oynamak bir yana, bilakis çarpıklıkları derinleştiren, maddî ve cinsî ihtiraslarıyla kötülöklere yol açan insanlar konumundadırlar. Bu insanların çoğu, ülke problemleriyle ilgili fikirler ileri sürerlerse de, günlük davranışlarında bu fikirlerinin tam tersi bir görüntü verirler.

e- Karakter Yapılarına Göre Karşı Güçler:

Romanlardaki hasımların tamamı **yalınkat/düz** karakterler olarak şekillendirilmişlerdir. Hepsi, bütün vaka boyunca, kötülüklerini muhafaza edip hiç bir değişiklik veya iç çatışma yaşamadan kendilerine yüklenen fonksiyonu sonuna kadar yerine getiren şablon kişilerdir. İçlerinde sadece “düşmüş kadınlar” kişilik yapısı olarak müsbet insanlardır. Ancak, muhtelif sebeplerle asıl kahramanın karşısında yer alırlar. İrade zaâfiyetleri, bu insanların belli başlı özelliklerindedir.

3- Ara Güçler:

a- Değerin Temsili (Arzu Edilen Nesne/Şahıs):

Römanlarda, Doktor Sadrettin (**K.N.**) ve Naciye (**G.V.**) şahıs bazında değerın temsili fonksiyonunu yerine getiren kişilerdir. Sadrettin, hem asıl kahraman olan Mebrûre tarafından, hem de hasım olan Nebîle açısından, arzu edilen şahıs durumundadır. Naciye de, aynı şekilde Ömer ve Cemil Muallâ için muayyen bölümlerde bu fonksiyonu taşır.

Diğer romanlarda, değerın temsili herhangi bir şahsa değil kavramlara yüklenmiştir. "Mutluluk" genel başlığı altında toplayabileceğimiz bu kavramlar, sefâletten kurtulma, iyi bir iş sahibi olma, emeğinin karşılığını alma, şöhret sağlama gibi istekler, ferdî ve toplumsal bir mutluluk için arzu edilen nesne durumundadırlar.

b- Yönlendirici:

Romanların hiç birisinde, bu fonksiyonu baştan sona taşıyan herhangi bir şahıs yoktur. Osman ve Müzehher (**A.B.B.K.**) Yıldız açısından sınırlı bir şekilde bu fonksiyonu yerine getirirler. Terzi Sava ile Demirci Kasım'ın da, Fikret açısından bu fonksiyonu yerine getirdiği görülür. (**Despot**)

Yazarın bu fonksiyonu yerine getiren şahısları genellikle müsbet insanlar arasından seçtiğini görüyoruz. Bunun sebebi, yazar/hâkim anlatıcının yanında yer aldığı asıl kahramanlarını doğru yola götürecektir bir insana ihtiyaç duymasıdır. Bunun yanında, Taşhan (**G.V.**) ile Müzehher gibi menfî yönlendiricilere de yer verildiği görülür.

Asıl kahramanlar için gerçek yönlendirici iyi bir hayat özlemi olmuştur.

c- Alıcı:

Gonk Vurdu'da, Cemil Muallâ, **Gece Konuştu**'da "sokak serserileri" **Toprak Kokusu**'nda "topraksız köylüler", **A.B.B.Kadın**'da Kaya (Engin), **Ekmek Kavgamız**'da "kimsesiz çocuklar" ve Nâdide, **Yolgeçen Hanı**'nda "genç öğretmen" (hiç bir suçu olmadığı halde Hülya halanın ölümünden o sorumlu tutulur.), vakada rolleri olmadığı hâlde, ondan müteessir olan şahıslar olarak alıcı fonksiyonunu yerine getirirler.

d- Yardımcı:

Romanlarda vakanın bütünü açısından değil ama, muayyen aşamalarında bu fonksiyonu üstlenen şahıslar mevcuttur. Seyfi Bey (**K.N.**) karısının davranışlarına göz yumduğu için hem asıl kahramanın, hem de karısının fonksiyonunu yerine getirmesine pasif bir şekilde yardımcı olmuştur. Aynı eserde Meliha ve İclâl de, muayyen bölümlerde bu fonksiyonu yerine getirirler. **Gece Konuştu**'da Niyazi, **A.B.B.K.**'da Melek, **Ekmek Kavgamız**'da Nezahât, **Ağlama Duvarı**'nda Angeliki, **Despot**'ta da "ihtiyat zabiti" ve Asiye asıl kahramanların fonksiyonlarını yerine getirmelerinde belirgin bir rol oynar.

Romanlarda karşı güç/hasımların fonksiyonunu yerine getirmelerine yardımcı olan menfî şahsiyetlere de yer verilir. Özellikle, fabrika patronlarının işçiye zulüm yapmasında, haklarını yemesinde, kendi çıkarları için onlara yardımcı olan, ustabaşılar, kontrolörler, şefler, bekçiler, polisler; toprak ağaları hesabına çalışan kahyalar, politikacılar, bürokratlar bu fonksiyonu yerine getiren menfî şahıslar olarak ortaya çıkarlar.

e- Dekoratif Unsur Durumundaki Kahramanlar:

Aygen'in romanlarında çok zengin bir dekoratif unsur durumundaki kahramanlar kadrosu vardır. Vaka gelişimi açısından herhangi bir fonksiyonu olmayan bu şahısların, vakanın cereyanı için gerekli olan atmosferi sağlamanın yanında, eserlere toplumsal bir muhtevâ kazandırma açısından, önemle üzerinde durulmuştur.

Bu kahramanların macerâları, bazı eserlerde uzun uzun anlatılmış, sebep-sonuç ilişkileri çerçevesinde, adetâ vaka içinde ayrı bir vaka icat edilmiştir. Bu kahramanlardan bir çoğunun, başlı başına bir roman mevzûu olabilecek, birbirine benzer macerâları eserlerin hacmi içinde de, geniş bir yer tutmaktadır.

Gece Konuştu'da Fatma'nın, Şaşı İbrahim'in, Kız Cemil'in, Hayati'nin hikâyeleri; **A.B.B.K.**'da Zehra Teyze'nin, Serap'ın, Cavidan'ın, Murteza'nın, "sabık kaymakam"ın hikâyeleri; **Toprak Kokusu**'nda Fatma'nın, Zeliha'nın, Hüdâverdi'nin hikâyeleri; **Ekmek Kavgamız**'da Laz Yakub'un; **Ağlama Duvarı**'nda Kerim Ali'nin; **Yolgeçen Hanı**'nda "transseksüel Sabih"ın; **Despot**'ta Topal Osman'ın, Horoz Ömer'in (Bu ayrıca hikâye olarak yayımlanmıştır.); **Sarı İt**'te Veysel'in ve Ömer'in hikâyeleri, asıl vakaya hiç bir şey katmayan, dekoratif unsur durumundaki şahısların, uzun uzun anlatılan hikâyelerinden bir kısmıdır. Eserlerde bunlar gibi pek çok şahsın macerâlarına yer verilmiştir.

f- Yazarın Sözüünü Emanet Ettiği Şahıslar:

Romanlarda, Aygen'in sözüünü emanet ettiği şahıslar, bazen anlatıcılar, bazen de kahramanlar olmaktadır. Ancak bu durum karmaşık bir görünüm arz etmektedir. Şöyle ki; bir eserde hem anlatıcıya, hem de kahramanlardan biri veya bir kaçına bu rol verilmektedir. Ayrıca, sadece müsbet kahramanlara değil, menfî kahramanlara da, yazarın sözüünü emanet ettiğini müşâhede ediyoruz.



Ekmek Kavgamız'da, hâkim anlatıcı, özellikle Hayâl-Muhâl partileri ve politik çekişmeler hakkındaki fikirlerini anlatırken; **Gonk Vurdu**'da kahraman anlatıcı Nâciye, hâtıra defterinden nakledilen, kadınların kötü yola düşürülmele-ri ile ilgili bölümlerde; **A.B.B.K.**'da Doktor Ferit, aynı husustaki görüşlerin dile getirilmesi bakımlarından, yazarın sözünü emanet ettiği şahıslar olmaktadır.

D- ZAMAN

1- Vaka Zamanı:

Aygen'in romanlarında vaka zamanıyla ilgili en belirgin ortak husûsiyet, umûmiyetle sosyal zamanla "özdeşleşmiş" olan geniş bir zaman dilimini ihtivâ etmesidir. Vaka zamanı en dar tutulan **Ağlama Duvarı**, iki yılı aşkın bir süre içinde yaşanan hâdiseleri anlatırken, **Gece Konuştu**, **Toprak Kokusu**, **Despot** gibi eserler, yirmi yıldan daha fazla bir vaka zamanını kapsar.

Vaka zamanının ihtivâ ettiği sürecin seçiminde çok belirgin olmamakla birlikte, şöyle bir tercih söz konusu olabilir. **Kânun Nâmına**, **Gonk Vurdu** ve **Yolgeçen Hanı** gibi ferdî yönü ağır basan eserlerde, vaka zamanı dört-beş yıl civarında iken, toplumsal yönü ağır basan diğer eserlerde bu sürecin oldukça uzun tutulduğunu görüyoruz. Yazarı bu şekilde davranmaya sevkeden, toplumsal değişmelerin ancak uzun bir zaman içinde gerçekleşebileceği düşüncesidir.

Romanlarda vaka zamanının kullanılışıyla ilgili bir başka husûsiyet, kahramanların macerâsının yaşanması için ihtiyaç duyulan sürecin dışında herhangi bir özel anlam taşımamasıdır. Vaka halkaları arasında sık sık zaman atlamalarının bulunması bu anlayıştan kaynaklanır. Vakanın sunulduğunda zamanla ilgili olarak daha çok "yaz, kış, akşam" gibi kozmik zaman ifadeleri kullanılmakla birlikte, vakanın düzenlenmesinde veya kahramanların ruh hâllerinin yansıtılmasında, bu unsurların belirgin bir rolünün olmadığını görüyoruz. Yazarın vaka zamanına ehemmiyet vermemesi, bazı eserlerde vaka



zamanının tam olarak tesbit edilmesini dahi bir hayli güçleştirmektedir. (Despot, Sarı İt, Gece Konuştu'da olduğu gibi).

Aygen'in romanlarında vaka zamanı, umûmiyetle kronolojik bir seyir takib eder. Ancak, bazen kahramanların geçmiş yaşantılarının aydınlatılması, kişiliklerinin temellendirilmesi maksadıyla vaka öncesi zamana dönüldüğü görülür. Bu geri dönüşlerdeki vaka öncesi zaman **Toprak Kokusu**'nda olduğu gibi bazen otuz-kırk yıllık bir süreci içerir. **Gonk Vurdu**'da vaka zamanı ile vaka öncesi zaman arasında sürekli bir gidiş-geliş söz konusudur. Nâciye'nin geçmiş yaşantısını aydınlatmak maksadıyla icad edilen hâtıra defteri, vaka zamanında Ömer'e okutulurken bir yandan geçmiş zamanda Naciye'nin yaşadıkları anlatılır, öte yandan, sık sık vaka zamanına; Ömer'in defteri okuduğu hâle dönülür. Bu durum çok belirgin olmamakla birlikte diğer romanlar için de söz konusudur.

Yukarıda vaka zamanında sık sık atlamalar yapıldığını söylemiştik. Aslında bu durum, doğrudan zamanla ilgili olmayıp, vakanın sunuluşuyla alâkalı yazarın tercihlerinden kaynaklanır. Yazarın gerçekçilik anlayışı, tıpkı haricî âlemde olduğu gibi, geniş bir zaman dilimi içinde yaşayan insanın macerâsından vermek istediği mesajla alâkalı olanları seçip, geriye kalanları atlamasına sebep olmuştur. Böylece, anlatılan vaka halkalarının zamanları, atlanan zamanların yanında çok küçük bir cüz teşkil etmektedir.

Zamanın kullanılışında kimi zaman, özetleme tekniğinden faydalanılır. Gerek mâzide, gerekse hâlde, belirli bir zaman dilimi içindeki olaylar özetleme yoluyla anlatılır. Özetlemelerde bazen de, vaka zamanı içinde gelinen noktadan geriye dönüş yapılarak seçilmiş vaka halkaları arasındaki geçen süre içinde yaşananların anlatılması yoluna gidilir.

Romanların hiç birinde zaman üzerinde yoğunlaşma veya zamanda genişlemeden bahsetmek mümkün değildir. Dolayısıyla, zamanın muhtevâyla alâkası, şahıslarla bağlantılı bir subjektivizimden ziyâde, yapıyla ilgili objektif bir unsur olarak kendini göstermektedir. Vaka zamanı boyunca şahıslarda meydana gelen değişme veya gelişmeler zamandan değil vakadan kaynaklanır.



2- Anlatma Zamanı:

Aygen'in romanlarında anlatma zamanı, daima, vaka zamanından sonraki bir süreç olarak kullanılmıştır. Kullanılan fiil kiplerinin ağırlıklı olarak hikâye veya rivâyet birleşik zamanlarda olması, bu düşüncemizi teyit eden bir husustur. Bir kısım vakaların anlatımında, basit geçmiş zaman (görülen/öğrenilen) kipleri kullanılmıştır. Ancak, bunlarla ilgili, yazarın husûsî bir dikkat göstermediğini hemen ifade edelim. Zirâ, aynı vaka halkasında bu kiplerin karışık bir şekilde kullanıldığını görüyoruz. Bununla alâkalı rastgele seçilmiş şu örneği verebiliriz.

"Damat Bey hakkında yapılan tahkikat iyi bitti. Görüldü. Anlaşıldı. Nihayet ablam damadı, damat ablamı beğendi. Söz kesildi. Ve, günün birinde, bu zengin, yakışıklı delikanlıya nişanladık ablamızı.

Harıl harıl hazırlıklara başlanmıştı. Evin içinde iki makina birden işliyordu. İki kadın terzisi tutulmuştu.

İpek dantelli, ipek çamaşırlar krep seten, krep birmandan yazlık ve kışlık elbiseler biçiliyor, dikiliyor; krep birman üzerine Ayıntap işlemeli yatak takımları hazırlanıyordu." (Gece Konuştu, s.164)

Aynı geçmiş zaman dilimi içinde yaşanan ve aynı kahraman anlatıcı tarafından nakledilen bu olayların tamamının görülen geçmiş zaman kipi ile ifade edilmesi mümkünken üç değişik kipi bir arada kullanıldığını görüyoruz. Veyahut da tamamı hikâye birleşik zamanı ile ifade edilebilirdi. Tabî ki, bu söylediklerimiz yazarın üslûbuyla ilgili bir sınırlandırmaya mâtuf değil, tesbit maksadını taşımaktadır.

Anlatma zamanında, olayların anlatılması sırasında konuşmaların mühim bir yer tuttuğunu yukarıda ifade etmiştik. Yazarın, bu konuşmaları aynen naklettiğini, gerek vaka zamanından, gerekse vaka öncesi zamandan aktarılan bu konuşmalarda, zaman zaman, anlatıcının aradan çekildiğini, tamamen nakilci bir anlayış benimsediğini de belirtmiştik. Dolayısıyla bu tür konuşmaların olduğu bölümlerde kullanılan fiil kipleri, vakanın geçtiği zamana bağlıdır.

Aşağıdaki pasaj, bu tip konuşmaların nakilci bir anlayışla aktarıldığı bir vaka halkasından alınmıştır:

"- Bu korkunç bir şey, dedi: Bu yüz benim mi? Bu ben miyim? Sevimsiz bir insan mıyım ben?"

Hemşire onu sevgi ile kucakladı.

- Ben böyle vahşi bir kadın mıyım?"

Ağlıyordu, hıçkıra hıçkıra ağlıyordu. Ve Chopinin noktürnü hıçkırıklara karıştıyordu. Birden sustu. Hemşirenin gözlerine dikti gözlerini...

- Buraya niçin geldim ben? Dedi.

- Bir sinir krizi geçirdiniz, küçük bir sinir krizi... Artık iyileştiniz...

Yuvarınıza döneceksiniz..." (Sarı İt, s. 214)

Görüldüğü gibi burada anlatılanlar, anlatma zamanından önceki bir süreçte cereyan etmiş olmakla birlikte, konuşmalarda geçmiş, hâl ve gelecek zaman ifadeleri bir arada kullanılmaktadır. Anlatıcının cümlesi ise, anlatma zamanına ait olup, geçmiş zaman kipli ifadelerdir.

Yazar, bazı romanlarında, vakanın okuyucu üzerindeki etkisini artırmak için vaka zamanıyla anlatma zamanının, vakanın sonlarına doğru, çakıştığı izlenimi vermektedir. Bu bölümlerde, fiillerin şimdiki zaman kipinde kullanıldığını görüyoruz. **Kânun Nâmına, Gonk Vurdu, Toprak Kokusu** bu tür eserlerin bir kaçıdır.

Romanlarda vakanın tertibi ve anlatıcının bakış açısı, anlatma zamanına göredir. Anlatıcı vaka zamanında yaşanan olayları, anlatma zamanındaki idrâk ediş biçimiyle nakleder. Husûsiyetle, kahraman anlatıcının kullanıldığı eserlerde veya bölümlerde, bu durum çok belirgindir. **Toprak Kokusu**'nda Elif, yıllar sonra, bir bar kadını hüviyetiyle döndüğü Adana'da, yıllar önce; çocuk denecek yaştaiken yaşadıklarını, yılların tecrübesinin ardından yorumlamaktadır.

Hiç bir romanda, anlatma zamanının sürecini belirten ya da sınırlarını çizen bir ifade yoktur. Sadece bazı eserlerin muayyen bölümlerinin anlatma zamanı belirlidir. Misâl olarak, **Gonk Vurdu**'da Nâciye'nin vaka zamanı öncesinde yaşadıklarının anlatılmasını verebiliriz. Bu hikâyeye, Nâciye'nin hâtıra defterinden Ömer'e okutturulmak suretiyle anlatılır. Bu süre, bir gece yarısın-

dan sabaha kadarki bir kaç saatlik süreçtir. Benzer bir durum **Ağlama Duvarı**'nda da vardır. Geçirdiği bir trafik kazası sonucu hastahaneye düşmüş olan Selâmi, yıllar önce yaşadıklarını kaydettiği hatıra defterini okumak suretiyle, vakanın bir bölümünü, bir kaç saatlik anlatma zamanına taşır.

3- Sosyal Zaman:

Aygen, romanlarının bir çoğunda fiktif zamanla sosyal zamanı içiçe kullanmıştır. Sosyal zaman, bu eserlerde, fiktif zamanın bir parçasıdır. Vakanın başlangıcı veya kahramanların hikâyesi, muhtelif vesilelerle sosyal zaman içine yerleştirilirken, fiktif zaman da teşekkül ettirilir.

Yazarın sosyal zamanı bu şekilde kullanması, toplumsal gerçekçilik anlayışından kaynaklanır. Romanlarında fertten ziyade toplumu; Türk insanının meselelerini, yazarın kendi yaşadığı dönemin gerçekleriyle anlatma isteği, onu, 1920-1970 yılları arasındaki elli yıllık bir devri, adetâ, bir "nehir roman" dizisi hâlinde romanlaştırmaya sevkeder.

Türk toplumunun sosyal-siyasî ve ekonomik olarak büyük değişiklikler yaşadığı bu dönem "gerçekçilik" anlayışıyla ele alınırken, büyük toplumsal olaylar, çoğu adî birer zabita vakasından ileri gitmeyen vakalar, trajik sonuçların sebepleri görmeyi engellediği durumlar, meselelere peşin hükümlü ve sığ yaklaşımlar, en büyük zaâfiyet noktaları olarak dikkati çekerler. Oysa bu dönemi ele alan bir romancının inkılâplar, tek parti dönemi ve 1950 seçimleri, 1960 ihtilâli ve sonrası gibi çok ehemmiyetli meseleleri, oldukça yüzeysel olarak ele alması, toplumsal gerçekçilikle asla bağdaşmaz.

Yazarın ilk romanı olan **Kânun Nâmına**'da, sosyal zaman 1920'li yılların ikinci yarısı ile romanın yazma zamanı (1931) arasındaki süreçtir. Bu sürecin esere yansması, vaka halkalarında anlatılan sosyal olaylarla birlikte, devrin Türk kadınlarının giyim-kuşamları dolayısıyladır. Asıl vaka ile ilgili olmayan eşkiya meseleleri, Mebrûre'nin metres hayatı yaşadığı insanlar arasında bulunan "vagon tüccarları" dönemin sosyal gerçeklerini işaret eder. Kadın



kiyafetleri açısından en dikkat çekiçi unsur ise, “çarşaf”tır. Yazarın bu konudaki ilgili eleştirel bir yaklaşımı yoktur.

Gonk Vurdu'da sosyal zaman asıl kahraman Ömer'in macerâsıyla örtüşür. Ömer'in doğumu, “Sultan V. Mehmet'in tahta oturduğu yıl”la ifade edilen 1909 senesidir. Vakanın başlarında 19-20 yaşlarında olan Ömer'in mahalle kahvesine gitmeyi itiyad haline getirdiği dönemde işitmeye başladığı iktisat buhranı, “1929'dan itibaren patlak veren dünya ekonomik buhranı etkilerini, dalga dalga yeryüzünün her köşesine ulaştırmıştır.”⁽¹⁾ biçiminde anlatılan 1930 Dünya İktisat Buhranı'dır.

Türkiye'yi de büyük ölçüde etkileyen ekonomik buhranın esere yansımaları, husûsiyetle işsizlik ve hayat pahalılığının getirdiği geçim sıkıntısı yönünden olmuştur. Yazar bu noktada, sosyal zamanla fiktif zamanı kesiştirerek, kahramanı Ömer'in macerâsında, işsizliği, müteharrik güçlerden biri olarak kullanır.

Eserde sosyal zamanın kullanılışıyla ilgili bir diğer husus da o dönemin yaşayan sanatçılarından Nâzım Hikmet, Yahyâ Kemâl vd.'nin edebiyat çevrelerindeki algılanış biçimleridir. Bu husus da fiktif yapıyla aynîleşmiş olarak kullanılır. Bu sanatçılar Ömer'in yaşadığı çevrede isimleri dahi değiştirilmeden vücut bulurlar. Özellikle Yahya Kemâl'in “kitapsız peygamber” nitelemesiyle zikredilmesi dikkat çekicidir.

Gece Konuştu'da sosyal zaman fazla bir ehemmiyet taşımaz. Yine fiktif yapıyla birleştirilen bu zaman, Şaşı İbrahim'in babasının öldürülmesini haber veren gazete haberiyle ifadesini bulur:

“24 İnciteşrin 1933 Cuma günü Akşam gazetesinden” (s.133)

A.B.B.Kadın'da sosyal zaman, İkinci Dünya Savaşı öncesidir. Vaka zamanıyla aynîleşen tarihi olaylar, İtalya'nın Habeşistan'a saldırması (1935) ile Yıldız'ın hariciyecisi olan babası ve annesinin, vaka öncesi zamanda, “Büyük

(1) Fahir Armaoğlu, *Siyasî Tarih (1789 - 1960)*, Ank. Ü., S.B.F.Y., 2. Bsk. , Ankara 1973, s.545.



harp sona erip de memlekete dönerken..." geçirdikleri bir kaza sonucu ölmelerinin zamanını ifade eden cümlelerdir.

Bu tarihi süreçte ülkemizde yeni yeni başlayan işçi hareketleri ve "*amele birliği*" adı altındaki örgütlenmeleri eserin fiktif yapısına yansıyan unsurlar arasındadır.

Toprak Kokusu'nda fiktif zamanla birleşen sosyal zaman, asıl vaka öncesi zamanla birlikte Birinci Dünya Savaşı öncesinden, eserin yazma tarihi olan 1943 yılı sonlarına kadar geçen süreyi kapsar. Bu durum eserin başlarında "*Türkiye'nin Dünya savaşına katılmasından biraz önce...*" ve ortalarında "*1942 yılı...*" (s. 195) cümlesiyle ifade edilir. Bu dönemde yaşanan savaşların getirdiği ekonomik ve sosyal problemler, acılar, ayrılıklar, ölümler fiktif yapıyla özdeşleşmiş olarak anlatılır.

Ekmek Kavgamız'da sosyal zaman, İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllardır. "*1939 Dünya Savaşının sonunda Türkiye'nin görünüşü buydu.*"(s.47) cümlesi ile ifade edilen bu süreçte yokluklar, kıtlıklar, yağ-şeker-çay kuyrukları, "*7 Eylül 1946 devalüasyonu*" gibi, devrin belirgin husûsiyetleri fiktif yapıyla iç içe verilir.

Ağlama Duvarı, kronoloji itibarıyla **Ekmek Kavgamız**'dan sonra yayımlanmasına rağmen, eserdeki sosyal zaman açısından daha önceki bir süreci, İkinci Dünya Savaşı yıllarını kapsar. Ferdî zamanla özdeşleştirilen bu tarihî süreçte, savaşın çıkış sebepleri, halk üzerindeki etkileri, "*kapitalist zihniyetin*" harbi tahrik edişi, bir yandan objektif bir şekilde irdelenmeye çalışılırken, diğer yandan da asıl kahraman Selâmi'nin macerâsında subjektivizm kazanır.

Yine, aynı tarihî süreçte, çok partili hayata geçişle başlayan Demokrat-Halkçı çekişmelerinin köydeki yansımaları, fiktif yapıyla özdeşleşmiş olarak verilir.

Yolgeçen Hanı'nda sosyal zaman, **Ağlama Duvarı**'nda ele alınan sürecin devamıdır. 1950 seçimleri öncesi ve sonrasında Demokrat Parti ile CHP arasındaki iktidar kavgaları, Hayâl Partisi ile Muhâl Partisi sembolik isimleri ile anlatılır.



Doktor Emin'in macerâsı açısından fazla bir ehemmiyete hâiz olmayıp, bu sosyal zaman, daha ziyâde, bir çerçeve zaman niteliği taşımakla birlikte, fiktif yapıyla iç içe bir görüntü verir.

Despot'ta sosyal zaman, yazarın önceki eserlerinin bir hülâsası gibidir. Vaka öncesi zamanla birlikte, Birinci Dünya Savaşı yıllarından 1950'li yıllara kadarki süreci kapsayan bu sosyal zaman, tamamen, ferdî zamanla iç içedir. Fikret'in babasının Birinci Dünya Savaşı'na gitmesi, yaralı olarak dönüp; ölmesi, Yunanlıların Eskişehir'e kadar uzanan Anadolu'yu işgâl teşebbüsleri, Despot Davut Ağa'nın, 1950 seçimlerinden sonra "iktidar partisi" milletvekili olması doğrudan, Fikret'in macerâsıyla alâkalı olan tarihî vakalardır.

Yazarın son eseri **Sarı İt**, 1960'lı yılların sosyal hâdiselerinden, işçi hareketlerinin ferdî zamanla özdeşleşmiş olarak ele alındığı bir eserdir. 1960 ihtilâli ve 1961 Anayasası'nın sağladığı avantajlarla sendikalaşan işçilerin grev silahını kullanışları, ferdî bir subjektivizmle işlenir.

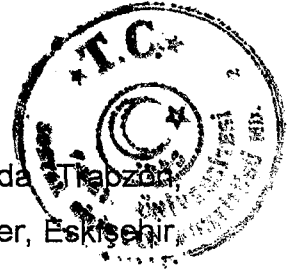
Bu tesbitlerden sonra Aygen'in romanlarında sosyal zamanla ferdî zamanın iç içe olduğunu, eserlerde kurulan fiktif yapının, ele alınan tarihî süreçteki hâdiselerle zaman zaman özdeşleştiğini, zaman zaman da, bu tarihî hâdiselerin kahramanların macerâları açısından birer basamak olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

Sanatın "*toplumsal bir işlevi*" olduğuna inanan ve "gerçekçi" olmayı sanatının en mühim vasfı kabul eden Aygen'in, yaklaşık kırk yıl süren romancılık hayatı boyunca (1931 - 1968) bu dönemin "*toplumsal gerçekleri*"ni sık sık kendi hayat hikâyesiyle birleştirerek anlatması, sosyal zaman unsurunu bu şekilde kullanmasında en mühim etken olmuştur.

E- MEKÂN

1- Geniş Mekân:

Aygen'in romanlarında, çok geniş bir coğrafyanın geniş mekân olarak



seçildiğini görüyoruz. Romanlara bir bütün olarak baktığımızda Trabzon, Zonguldak, İstanbul, İzmit, Ege kıyılarında muhtelif kasaba ve köyler, Eskişehir, Ankara, Kayseri, Adana, Elazığ (Harput), Adıyaman (Samsat) olmak üzere çok geniş bir memleket coğrafyasının, muayyen ölçülerde, mekân olarak seçildiği görülür. “Bir memleket romanı yazmak istiyorum ” düşüncesinden yola çıkan bir romancının, sadece isimleri göz önünde bulundurduğumuzda, bu arzusunu yerine getirmiş olduğunu düşünebiliriz. Gerçekten bu sayılan isimler, bir çerçeve olarak kabul edilirse, hemen hemen ülkenin sınırları ortaya çıkar.

Ancak, gerçek bu mudur? Aygen, istediği gibi, bu coğrafyada yaşayan insanları realist bir şekilde anlatabilmiş midir? Bu sorulara cevap vermeye çalışalım.

Bu sayılan isimlerden Trabzon, Kayseri, Adıyaman (Samsat) isim olarak verilmesinin dışında, romandaki mekân unsuru olarak hiç bir değer ifade etmez. Elazığ (Harput), **Toprak Kokusu**'nun menfî kahramanlarından Yarım Hacı'nın çocukluk ve gençlik yıllarında yaşadığı bir ortam olarak seçilmiştir. Harput eski kültürümüzde mühim yeri olan bir beldemizdir. Artuklular döneminden beri İslâm kültür ve medeniyetinin sembol isimlerinden biri olan Harput'un, **Toprak Kokusu**'nda mekân olarak seçilmesi tesadüfî değildir.

Osmanlı'nın gerileme döneminden itibâren asıl fonksiyonundan büyük ölçüde uzaklaşan, adetâ “kendi kendini lağveden” medreselere karşı Cumhuriyet sonrası aydınların toptan “reddiyeci” bakış açıları, buraları her türlü melânetin işlendiği bir çevre olarak sunmalarına yol açmıştır. Aygen'in Yarım Hacı tipini kurarken, onun aldığı kültürü ve menfî karakterini bu ortama bağlaması, yukarıdaki anlayışın bir sonucudur. Medrese kültürüyle yetişmiş olan Yarım Hacı, cinsî yönden sapık, düzenbaz, cahil, halkın dinî hislerini istismar eden faizci bir softadır.

Ege kıyıları, **Despot**'ta Fikret'in bir kaçakçılık şebekesini ortaya çıkarmak üzere katıldığı bir operasyon vesilesiyle gittiği, bazı folklorik öğeleriyle esere yansıyan geniş mekândır. Bu mekânların seçilmesi vakaya gerçekçilik hüviyeti kazandırmak gâyesine mâtuftur. Bölge iklimi, haşhaş yetiştirmeye elverişli olduğu için, şebekenin kaynağı olarak düşünülmüştür.



Ankara, **Sarı İt**'in asıl kahramanı Selim Reşit'in iş bulma ümidiyle gitmesi vesilesiyle, bir de **A.B.B.K.**'da Yıldız'ın yaşadıklarının bir bölümünün burada geçmesinden dolayı seçilmiştir.

Sarı İt'te Bentderesi mahallesi, Gençlik Parkı ve gazete idarehânelerinin yoğunlaştığı Ulus çevreleri, Selim Reşit'in bakış açısıyla romana yansır. Eski bir Anadolu şehri iken yeni devletin başkenti olmasıyla birlikte, hızla büyümesi, çarpık bir şehirleşmeyi ortaya çıkarmıştır. "*Uygar Türkiye*" gazetesine iş istemeye giden Selim'in gördüğü Ankara, şudur:

"Bu yol Selimi: 1962 Ankara'sından belki 1900 Ankara'sına götürüverdi bir çırpıda... Önüne, başkent Ankara'nın on katlı modern binalarıyla maskelenen eski çağ bir kasaba çıktı. Tek katlı, çift katlı eski binalar, çardaklı kahvelerin gölgeliklerinde tavla atan, uyuklayan, pırtı elbiseli insanlar..." (Sarı İt, s.29)

Yazarın, romanlarında çok az yer verdiği panoramik tasvirlerden biri de, yine, Ankara'ya aittir:

"Başkent ne tuhaf bir şehir! Her sokak başında, her otobüs durağında bir baskül... Açlığının, hergün her saat bir parça daha eridiğinin muştasını kafasına vuruyor bu basküller... Bakanından, senatöründen, mebusundan, çöpçüsüne kadar Ankara'da herkes tartılma merakında olmalı... Şu insanlar diye gülüyordu; bir de iç varlıklarıyla kantara vurulabilse! Açlıkla, perhizle kendisini ruhça eğiten "Hacı Bayram"lar gibi velilerin yaşadığı Ankara'da bugün adimbaşı rastlanan basküller düşündürüyor Selimi... "Hacı Bayram Veli"ler gibi perhizle kendimizi ruhça eğitebildiğimiz gün daha (insan) olarak yaşayacağız." (Sarı İt, s.38)

Romanda bu satırlardan sonra, Gençlik Parkı'nın akşam vakti görünüşünün romantik bir tasviri yapılır.(s.38 vd.) Ardından, Selim'in konuştuğu bir ihtiyarın bakış açısıyla, Bentderesi civarları, bu defa realist-natüralist bir tarzla anlatılır. Daha sonra İtfâie Meydanı aynı bakış açısıyla tasvir edilir. Bilindiği gibi, burası, bir zamanlar idam cezalarının infaz edildiği bir alandır. Bu



çağrışımla, üstü kapalı bir şekilde 27 Mayıs ihtilâli ve Menderes'in idam edilmesi hâdisesine temas edilir.

Ankara'nın geniş mekân olarak seçildiği bir diğer eser de **A.B.B.Kadın**'dır. Bu eserdeki olay örgüsünün bir kısmı; Yıldız'ın bar kadını olarak gitmesi vesilesiyle, Ankara'da cereyan eder. Ankara'nın, mekân olarak seçilmesi, vaka gelişimi açısından fazla bir ehemmiyet taşımaz. Ancak, yüksek dereceli bürokratların merkezi olması; Yıldız'ın ve çevresindeki insanların bu bürokratlarla olan münâsebetleri açısından mâkul bir tercih sebebi olmasını sağlar.

Eskişehir, **Despot** romanının vakasının mühim bir kısmının cereyan ettiği geniş mekândır. Fikret, İstanbul'dan ailesiyle birlikte baba ocağına; Sivrihisar yakınlarındaki köylerine döner. Yazarın bu mekânı seçmesinde rol oynayan iki sebep vardır: Birincisi, toprak ağalarının zulmünü köy ortamında sergilemek; ikincisi, Yunan işgâlinin gerçekleştiği tarihi zemin olması. Yazar, bu iki sebebi ayrıca ortak bir noktada birleştirir: Toprak ağaları, menfaâtleri uğruna işgâlcî Yunanlılarla işbirliği yaparlar. Bir karış toprağı olmayan Deli Hacı gibi vatanseverler ise, vatan toprağı uğruna canları pahasına, düşmanla savaşan Anadolu köylüsünün tipik bir temsilcisidir. Düşmana karşı verilen mücâdelede sembolik bir anlam taşıyan "*Kırkgız Dağı*" halkımızın iç dünyasında yaşattığı; mübarek vatan topraklarına namahrem eli değmesine müsaade etmeyeceklerine inanılan Anadolu evliyâlarının mekânlarından biridir.

İzmit ve çevresi, **Sarı İt** romanında, işçilerin grev yaptığı fabrikaların yoğunlaştığı yerlerden biri olmakla birlikte, romanın mekân unsuruna herhangi bir katkı sağlamaz.

Adana ve çevresi, husûsiyetle, **Toprak Kokusu**'nun vakasının cereyan ettiği bir mekândır. Aygen'in Adana'ya gitme sebepleri arasında; "*Anadolu insanını yazmak*" da bulunduğu için, burada geçirdiği dört yıla yakın bir zaman içinde, bizzat yaptığı gözlemlere dayalı olarak, bu eseri kaleme almıştır.

Eserin vakası olan toprak ırgatları ve topraksız/küçük toprak sahibi köylülerin toprak ağaları ile mücâdelelerinin sergilenmesi için Adana ve civarı realist bir mekân oluşturur. Olayların başladığı Kötüköy, romana iki farklı bakış açısından yansır: Birincisi, idealist bir öğretmen olan Yalçın'ın; ikincisi de, hâkim anlatıcının bakış açısidir. Yalçın'a göre; "*ismi gibi kötü bir köy*"dür.



Kötüköy'ün panoraması ve insanların davranış biçimleri de, köyün ismi ile uyumludur. Hâkim anlatıcının, folklorik husûsiyetleri verirken takındığı romantik tavır, özellikle, toprak ırgatlarının çalışma ortamlarını anlatırken, yerini, tamamen itici bir realizme bırakır.

Zonguldak ve civarı **A.B.B.Kadın** ile **Sarı İt** romanlarının olay örgüsünün muayyen bölümlerinin cereyan ettiği mekânlar olarak görülür. Her iki eserde de, bu mekânlar, maden işçilerinin çalışma şartlarının anlatılması gâyesine mâtuftur.

İstanbul ve çevresi, Aygen'in romanları içinde en fazla yer verilen geniş mekândır. On romanın tamamında az veya çok, mutlâka İstanbul vardır. **Gonk Vurdu**, **Gece Konuştu**, **Ekmek Kavgamız** ve **Ağlama Duvarı**'nda asıl vaka ile ilgili olayların tamamı, İstanbul'da cereyan eder. **Kânun Nâmına**'nın gelişme bölümü; **A.B.B.Kadın**'ın giriş ve gelişme bölümünün bir kısmı; **Despot**'un gelişme bölümü ile sonuç bölümünün bir kısmı; **Yolgeçen Hanı**'nın giriş ve gelişme bölümü kısmen, sonuç, bölümü tamamen; **Sarı İt**'in olaylarının önemli bir kısmı, İstanbul ve civârında cereyan eder.

İstanbul içinde seçilen mekânlar hiç bir eserde "İstanbul'un dillere destan güzelliği" değildir. O, ne Yahyâ Kemâl'in "*Aziz İstanbul*"u , ne de Orhan Veli'nin "*gözleri kapalı*" dinlediği eşsiz beldedir. Arka sokaklarında her türlü melânetin kol gezdiği Beyoğlu'su, kimsesiz çocukların serserileşerek kötü yola düştüğü Galata'sı, işçi kadınların ırzına geçilen Haliç fabrikaları, deniz işçilerinin reisler tarafından sömürüldüğü Marmara ve Karadeniz kıyılarıyla, kurtarıcısını bekleyen **Sodom ve Gomore**'dir, adetâ.

Bu mekânların tasvirinde büyük ölçüde, realist-natüralist bir bakış açısı hâkimdir. Toplumdaki çarpıklıkları sergilemeyi görev addeden yazar, bu çarpıklıklardan en fazla müteessir olan zavallı insanları, yaşadıkları çirkin ortamlarla birlikte, toplumsal gerçekçi bir anlayışla eserlerine yansıtır. Seçilen mekânlar, bu kahramanlar ve onların macerâsı ile mütenâsip bir yapının ortaya çıkmasını sağlar. Aynı zamanda, bu mekânlar, eserlerdeki sosyal zamanla da uyumlu bir görüntü verir.



b- Dar (İç) Mekân:

Aygen'in romanlarında iç mekân tasvirleri çok cüzi bir yer tutar. Yazarın, dışa dönük gözlemciliğe dayalı romancılık anlayışı, iç mekân husûsiyetlerine dikkat etmeme eğilimi doğurur. Bu sebeple, iç mekânlar genellikle vakanın cereyan etmesi için ihtiyaç duyulan zeminle sınırlı kalır. Yine, bu sebeple, iç mekân tasvirlerine fazla ehemmiyet verilmez.

Romanlarda tasviri yapılan iç mekânlar; evlerle fabrika, kahvehâne, gazete idarehânesi gibi işyerleri olarak dikkati çeker. Buraların tasvirinde, genellikle, kalın çizgiler kullanılırken, zaman zaman, buralarda yaşayan insanların ruh hâlleri ile benzerlik kurma gayreti de görülür. **Kânun Nâmına**'da, Mebrûre'nin büyükannesinin öldüğü odanın tasvir edilmesinde, mekânla ölüm hissini uyandırdığı tedirginlik ve çaresizlik arasında münâsebet kurulmaya çalışılır. **Yolgeçen Hanı**'nda Emin'in evindeki eşyaları arasında, en dikkat çekici nesne olan "*kuru kafa Yorick*", Emin'in çaresizliğinin ve şuur altında yaşattığı ölüm hissini simgesi durumundadır. Bu eserde morg ve kavrularla ilgili yapılan tasvirler de, aynı gâyeye müteâlliktir. **Gece Konuştu**'da serserilerin yaşadığı köprü altları ve Galata kahvehâneleri ile buralarda yaşanan vakalar ve kahramanların iç dünyaları arasında paralellikler kurulmaya çalışılır.

Romanlarda zaman zaman tasvir edilen iş yerleri ve fabrikaların iç düzenlemeleri, işçilerin kötü çalışma şartlarının ve sıkıntılı ruh hâllerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Gürültü ve çevre kirliliği bu ortamların en belirgin husûsiyetleridir.

Yazarın romanları içinde özel bir yeri olan gazeteciliğe bağlı olarak tasvir edilen, gazete idarehâneleri, kahramanlarında hayâl kırıklığı uğratabacak kadar çirkindir. **Gonk Vurdu**'da Ömer'in, **Sarı İt**'te de, Selim Reşit'in bakış açısıyla tasvir edilen gazete idarehâneleri, çirkinliklerin ön planda olduğu realist-natüralist bir anlayışla yansıtılır. Gazete idare hânelerinin bu şekilde düzenlenmesinin başlıca sebebi; yazı işleri müdürleri tarafından kullanılan bu odaların, bu insanların karakterleriyle mütenâsip olmasıdır. Zirâ, Aygen, yazı işleri müdürlerini, umûmiyetle, menfi karakterler arasından seçer.



Eserlerde iç mekân tasvirlerinde realist-natüralist bir bakış açısı hakimlik taşır. Eşya-insan münâsebetlerinin kurulduğu bazı tasvirlerde, romantik anlayışa yaklaşılr. **Kânun Nâmına**'da, Nüzhet'in odası, Mebrure'nin bakış açısıyla, romantik bir şekilde tasvir edilir. Nüzhet, kız öğrencilerini cinsî yönden istismar etmesine rağmen, Mebrûre onu menfî bir insan olarak görmez. Yaşadığı mekân, onun zengin iç dünyasını yansıtır.

Despot'ta eşya-insan münâsebeti, Nâciye'nin, üzerinde "*hürriyet/adâlet/müsavât*" yazılı sandığı vasıtasıyla kurulur. Eser boyunca adetâ bir leit motif gibi, sık sık sözü edilen bu sandık ve üzerindeki yazılar, Fikret'in, önce, iç dünyasında yaşattığı, zaman içinde davranışa dönüştürdüğü fikirlerinin sembolüdür.

Sarı İt'te de, Selim Reşit'in ilk eşi Mâcide'nin çeyiz sandığı, Selim'in şuur altında, Mâcide'yle özdeş bir anlam ifade eder. Mâcide öldükten sonra, onun yokluğuna dayanamayan Selim, sandığı, emanet olarak bir akrabaya götürür. Bu gayrı şuuri bir şekilde, Mâcide'yi rûhen de, hayatından çıkarma hareketidir. Nitekim, bu olaydan sonra, Selim, Aysima ile evlenmiştir. Aysima'nın kendisini aldattığını öğrendikten sonra, sandığı bıraktığı yerden almaya gitmesi, yalnızlık ve terkedilmişlikten dolayı Mâcide'nin hatıralarına sığınma isteğidir.

Eşya-insan münâsebetlerinin kurulduğu bir başka eser **Gonk Vurdu**'dur. Kötü yola düşmüş olan Nâciye'nin temiz bir hayat özlemi "*kokusuz bir yatak, temiz bir yorgan, küçük bir ev*" olarak sembolize edilir.

Bütün bu tespitlerimizden sonra, Aygen'in, kullandığı mekânı sunarken panorama, peyzaj ve dekor unsurlarının üçünden de faydalanmakla birlikte, peyzajın ağır bastığını, daha sonra, dekor ve az miktarda da panoramaya yer verdiğini belirtmeliyiz. Husûsiyetle, peyzaj tasvirlerinin, zaman zaman, kahramanların ruh hâlleri ile yakınlık tesis edecek şekilde yapıldığını görüyoruz.

Gerek iç, gerekse dış mekân tasvirlerinde, ağırlıklı olarak realist; zaman zaman natüralist, sınırlı ölçüde de romantik bir bakış açısının kullanıldığını söylemeliyiz. Bütün romanlarda, hâkim anlatıcının bakış açısından yapılan tasvirlerin mühim bir kısmı realist/natüralist bir anlayışı yansıtır. Kahramanların bakış açısıyla yapılan tasvirlerde ise, zaman zaman romantizme yaklaşıldığı



görülür. Ancak, bu romantizm, hiç bir zaman, Aygen'den önceki edebî mekteplerin anlayışına ulaşmaz.

Romanlarda, Aygen'in sanat anlayışına uygun olarak kurulmak istenen toplumsal gerçekçi yapı içinde, mekânın vaka, insan ve zaman unsurları ile olan münâsebetleri de, aynı şekilde ele alınmaya çalışılır. Ancak yukarda da zaman zaman ifade ettiğimiz gibi sık sık gerçekçilik anlayışına ters düşen durumlarla karşılaşırız.

F- BAKIŞ AÇISI:

Anlatma esasına dayalı bir metinde vakanın kim tarafından görüldüğü, kim tarafından, hangi zamanda, kime anlatıldığı metnin değerlendirilmesi açısından oldukça önemlidir. İtibârî bir metinde anlatıcının da itibârî olduğu bilinen bir husustur.⁽¹⁾ Yazarla anlatıcı arasındaki mesafe, eserin başarısında muayyen bir rol oynar. Meseleye bu açıdan yaklaşıldığında, Aygen'in romanlarında bu mesafenin ayarlanmasında, zaman zaman, aksamaların olduğu görülür. Yazarın gerçekçilik anlayışı, "*Ben romanlarımın kahramanlarıyla birlikte yaşarım.*"⁽²⁾ ifadesiyle birleşince, bu durumun gerekçesi de anlaşılır. Onun çoğu zaman kahramanlarıyla veya anlatıcılarla aynıleşmesi bu gerekçeyle anlaşılır bir hâle gelir.

Aygen'in romanları içinde, sadece **Kânun Nâmına**'da, vaka, bütünüyle kahraman anlatıcının bakış açısıyla anlatılır. Bu eserde asıl vakayı oluşturan olay örgüsünün tamamı kahraman anlatıcı Mebrûre'nin çevresindeki insanlarla ya da bu insanların birbirleriyle olan münâsebetlerinden kaynaklanır. Vakanın başladığı zamanla anlatma zamanı arasındaki boşluk, Mebrûre'nin olaylara

(1) Şerif Aktaş, R.S.R.İ.G. , "*Bakış Açısı ve Anlatıcısı*" bölümünden özetlenmiştir.

(2) M.Çoban Yurtçu ile a.g.ml.



bakış açısının şekillenmesinde muayyen bir rol oynar. Yüzü okuyucuya dönük olan anlatıcının vakayı anlatma zamanındaki idrak ediş biçimiyle nakletmesi, vaka halkalarının seçiminde verilmek istenen mesajla alâkalı olanların tercih edilmesi sonucunu doğurur.

Bu eserde anlatıcı ile yazar arasındaki aynîleşme, husûsiyetle, kadın kahramanların fizikî tasvirlerinde belirginleşir. İlgili bölümlerde örneklendirdiğimiz bu tasvirlerde, bir genç kızdan ziyâde, bir erkek açısından cinsî câzibe uyandıracak bir bakış açısının esas olduğu görülür.

Yazarın diğer dokuz romanında, olay örgüsünün büyük bir bölümü, hâkim anlatıcı tarafından nakledilir. Bununla birlikte, eserlerin bir kısmında, bazı bölümlerin, kahraman anlatıcılar tarafından anlatıldığı da görülür. **Gece Konuştu**'da Niyazi'nin macerâsı, kahramanın kendi bakış açısından anlatılır. **Gonk Vurdu**'da Naciye'nin vaka öncesi zamanda başlayan ve vaka zamanında Ömer'in macerâsıyla kesişen hikâyesi, bu noktaya kadar, kahraman anlatıcının bakış açısından nakledilir. **Toprak Kokusu**'nda asıl anlatıcı hâkim olmakla birlikte, Elif'in Şakir Bey'in tecavüzüne uğramasından sonra yaşadıklarının bir kısmı, kahraman anlatıcı Elif (Melek) tarafından, vaka içinde geriye dönüş yapılarak, kendi bakış açısından anlatılır.

Aygen'in romanlarında, vakanın sunulmasında, konuşmalar büyük bir yer tutar. Bu konuşmalarda zaman zaman anlatıcının tamamen aradan çekildiği görülür. Bu durum, hâkim anlatıcının kullanıldığı eserlerde bile, kahramanların bakış açısının ön plana çıkmasına zemin hazırlar.

Romanlarda, itibârî ve tarafsız bir şahıs olan anlatıcının, bazı eserlerde, zaman zaman, bu hûsusiyetini kaybederek yazarla aynîleştiği, kahramanlardan bir kısmının yanında yer aldığı görülür. **Gece Konuştu**'nun hâkim anlatıcısı, gayet açık bir şekilde, Hikmet'in tarafını tutar. İyi yürekli, fakir hastalara ücretsiz bakan şehir meclisi azâsı Doktor Hikmet'e iftira eden meslektaşları hakkında hâkim anlatıcının kullandığı şu ifadeler bu durumu ortaya koyar:

"Türlü çirkin iftiralarla, kendilerine rakip saydıkları namuslu, iyi yürekli doktoru lekelemek isteyenler oldu. İt ürür, kervan yürür..."
(G.K., s.244)



Aynı eserde, hâkim anlatıcı tarafından, patronlar hakkında söylenen şu ifadeler de, benzer bir örnektir:

“Bu da her patron gibi, kadın işçisine noksan verdiği ücreti, onu hayvanca arzularında kullanabilmek için bahşişlerle tamamlayan bir adamdı!” (G.K., s.248)

Gonk Vurdu'da, hâkim anlatıcı, yanında yer aldığı müspet kahramanlarının çektiği sıkıntılara acıyarak onlar için sık sık *“zavallı”* ifadesini kullanır.

Toprak Kokusu'nda aynı hata defalarca tekrar edilir. *“Zavallı Kötüköy”* (s.16), *“Zavallı çiftçi”* (s.17), *“çirkin sesli imam”* (s.30), *“insafsız Yarım Hacı”* (s.55), *“melun herif”* (s.78), *“lânet herif”* (s.137), gibi pek çok ifade, hâkim anlatıcı tarafından kullanılır. Bu ifadelerin yanında, kahramanların kişiliklerini yansıtan şu cümle de, hâkim anlatıcının tarafsızlığını kaybettiğini gösteren örneklerden biridir:

“Saf türkmen, arzuhalcinin velfecri okuyan gözleri, şirret çenesi karşısında büsbütün afallamış; onun ileri sürdüğü garip mütalaaya bir türlü akıl erdiremiyordu.” (T.K., s.97)

“...katip soysuzun biriydi...” (T.K.,s.186)

“Zenginler için tifüs tehlike değildir; Zühtüpaşaoğlu ve metesi ds, İstanbul'da bir yabancı hastaneden getirttikleri aşularla muafiyet kazandılarç Yaşama hakkı yüksek sınıfın, vurguncu sınıfındır.” (T.K., s.245)

A.B.B.Kadın'da, yine, hâkim anlatıcı, Osman'a eziyet eden akraba çocuğu için *“zengin hısımının piçi”* (s.16), bir başka yerde *“melun uşak”* (s.10) ifadelerini kullanır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Yazarın bakış açısının bu tarz şekillenmesinin sırrı, onun *“Ben kahramanlarımla birlikte yaşarım”* ifadesinde gizlidir. Halbuki, özellikle yazar/hâkim anlatıcının kullanıldığı eserlerde, anlatıcının kahramanlarına eşit mesafede bulunması, roman tekniğinin gereğidir. Kahramanların kendisi olabilmesi, davranışlarının mâkul bir sebebe bağlanması, anlatıcının takındığı tavra bağlıdır.



Yine, **Toprak Kokusu** romanının kahramanlarından Hasan Ağa ile ilgili şu sözler, hâkim anlatıcı tarafından ifade edilmiştir:

“Hasan Ağa, ne korkunç, ne iblis zekadır! Elinden kör eşek yem yemez onun... Dindarlığı, teşehhüt miktarı okuduğu medreseden kalmadır. Fakat bu, sırası düştükçe, Tanrıya bile kaşkariko oynamasına engel değildir.” (T.K., s.5)

Aygen'in romanlarındaki şahısların iyiler ve kötüler olarak şablon kişiler hâlinde sunulması, insanların bu nitelendirmeyi hak edecek sosyal ve psikolojik tahlillerinin yapılmadan kalıplaştırılması, bakış açısının yanlış kullanılmasından kaynaklanır. Oysa, büyük bir bölümünde, hâkim anlatıcının kullanıldığı bu eserlerde, sahip olunan sınırsız imkânlar yeterince kullanılmamıştır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

REŞAT ENİS'İN DİL VE ÜSLUBU

Üslûp, bir sanatkârın, elinde bulunan malzemeyi “nevîi şahsına münhasır” bir tarzda, bir kompozisyon hâlinde şekillendirmesidir. Edebi eserde malzeme dil olduğuna göre, “Bu malzemenin, belli bir muhtevâ ve forma bağlı kalınarak ferdî bir tarzda kullanılması “üslûp”u oluşturacaktır.”⁽¹⁾ O hâlde, bir edebî eserin veya bir sanatçının üslûbunu değerlendirmek için sadece kullanılan malzemenin tesbit edilmesi yeterli olmamaktadır. Aynı zamanda, bu malzemenin muhtevâ ile münâsebetinin de irdelenmesi gerekecektir. Kaplan, bu durumu, şu şekilde izah eder:

“Üslûp, muhtevâ ile dil arasındaki münâsebettir. Bundan dolayı, bir yazar veya neslin üslûbundan bahsederken sadece onların kullandıkları dil ve edebî sanatlardan bahsetmek bir mânâ ifade etmez. Mühim olan ifade ile, muhtevâ, başka bir deyişle üslûp ile duyuş tarzı arasındaki münâsebeti bulmaktır.”⁽²⁾

Öte yandan, “bir metnin üslûp bakımından değerlendirilmesinin, edebiyat araştırmasıyla dilbilimin üst üste çakıştığı bir sahada yer alan bağımsız bir disiplin”⁽³⁾ olduğunu da unutmamak gerekir. Yazarın, dili kullanırken hangi fonksiyonunu (dil, söz, söylem vb.) göz önünde bulundurma gayreti içinde olduğunu ortaya koymak lâzımdır.

(1) İsmail Çetişli, Memduh Şevket Esenal -İnsan ve Eser-, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ 1989, s. 372.

(2) Mehmet Kaplan, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I, Dergah Yayınları, İst. 1976, s. 448 (1. Bsk.).

(3) Şerif Aktaş, Edebiyatta Üslûp ve Problemleri, Akçağ Yay., Ank. 1986, s. 13.



Bu bilgilerin ışığı altında, Reşat Enis'in hikâye ve romanlarında kullandığı dil ve üslûp özelliklerini tespit etmeye çalışacağız. Öncelikle, yazarın eserlerinin malzemesini oluşturan dil unsurlarından kelime serveti ve cümle üzerinde duracağız.

I- KELİME SERVETİ:

Reşat Enis'in 1930-1968 yılları arasındaki otuz sekiz yıllık süre içinde yazmış olduğu on roman ile elliyi aşkın hikâye ve çeşitli gazete yazılarında kullandığı kelime serveti, büyük ölçüde, yaşayan Türkçe'nin imkânları içinden seçilmiştir. Bu durum, onun ilk hikâyesi olan **Karanlıkta Sesler** (1930)'den başlamak üzere, son eseri **Sarı İt** (1968) de dahil olmak üzere bütün yazıları için geçerli bir tesbittir. Bununla birlikte, bu tesbitimiz, yazarın kullandığı kelime kadrosunda hiç bir değişme ya da gelişme meydana gelmediği mânâsında düşünülmemelidir.

Aygen'in eser vermeye başladığı yıllar, ülkemizde dil tartışmalarının yeni bir boyut kazandığı döneme tekâbül eder. Yeni Lisancılardan "yaşayan Türkçe" anlayışı asrın ilk çeyreğinde, Millî edebiyat akımıyla tam bir hâkimiyet tesis etmiş olmakla birlikte, 1930'lu yıllardan itibaren, bu anlayışın "arı dil" ya da "öz türkçe" yönüne kaydırılmaya çalışıldığı görülür. "*Türkçe'ye yerleşmiş olan bütün yabancı kökenli kelimelerin tasfiye edilmesi*" biçiminde formüle edilebilecek olan arı dil özlemi, elbette ki, en önemli yansımasını, edebî eserde bulmuştur. Ağızlardan yapılan derlemelerin yanında, türetilen yeni kelimelerle meydana getirilmeye çalışılan edebî eserlerin, Edebiyat-ı Cedîdecilerin yaptıklarının paralelinde, ama, tam aksi istikâmette bir anlayışın sergi platformuna dönüştüğü görülür. Zaman zaman, dilin tabii gelişmesinin dışına taşan bu çalışmalar, belirli bir suniliğin doğmasına sebep olmuştur.

Reşat Enis'in, çok büyük ölçüde, bu suniliğin dışında kalmakla birlikte, özellikle, **Ekmek Kavgamız** (1947)'den itibaren, yazdığı romanlarında, arı dilci-



lerin türetmiş olduğu kelimelere yer verdiğini görüyoruz. Onun, hikâyelerinin tamamında ve romanlarının ilk beşinde (**Kânun Nâmına, Gonk Vurdu, Gece Konuştu, A.B.B. Kadın ve Toprak Kokusu**) “yaşayan Türkçe” nin tam bir hâkimiyeti söz konusudur. “Hangi kökenden gelmiş olursa olsun dilimize yerleşmiş olan bütün kelimeler Türkçe’nin malıdır.” biçiminde ifadelendirilebilecek olan bu “yaşayan Türkçe” anlayışı, söz konusu eserlerin kelime servetinin sınırlarını çizer. Bu eserlerden rastgele seçtiğimiz, Arapça-Farsça asıllı olmalarına rağmen, yaşayan Türkçe’nin malı olan şu kelimeler, bu anlayışa örneklik teşkil ederler:

zâbit	ziyâ	ecnebî	istidâ	refik
ifham	tevâli et-	zayıât	muvaffakiyet	iptidâî
itina	dahilî	merasim	sıhhî	metruk
muvafakât	mukaddes	müstantik	tafsilât	iktisadî
leylî	ihlikar	kabristan	mukâbil	avdet et-
mektep	bahtiyar	mahfaza	muallim	husûl
mütebessim	netâmeli	tahayyûl et-	mehâret	mahâret
maznun	mütemâdiyen	teşhis	meçûl	alâmet
ihtilâf	bilâistisnâ	tahammül	feverân	tavassut
zarûret	itiyad	kuir	intizam	tedârik

Aynı anlayışın büyük ölçüde devam ettirildiği eserlerin sonuncusu olan **Toprak Kokusu**’ndan (1944) aldığımız şu kelimeler de, söz konusu dönemin kelime kadrosunun, bu eserde de kullanıldığını gösteren bazı örneklerdir:

mukabil	muntazam	tahsil et-	inzibat	teessür
ihhtiyatkârlık	şâhit	menkîbe	muazzam	mecburî
âkıbet	müessir	istîlâ	fecaât	ehemmiyetli
mukadder	tahkikât	muhteris	münekkit	müsrif
mahfil	vazife	hürriyet	tekâüt	muamelât

Diğer yandan, yine, yaşayan Türkçe anlayışı doğrultusunda, Servet-i Fünûncuların oldukça yoğun bir şekilde dilimize musallat ettikleri Arapça-Farsça tamlamalara çok az iltifat edildiği, kalıplaşmış az sayıdaki terkiplerden başkasına yer verilmediği görülür. Bunlardan bir kaçı şu şekildedir:

mûddeîumûmî	hüsn-i niyet	resmigeçit	gayri ihtiyarî	istirahati ruh
gayr-i menkul	izzeti nefis	asilzâde	sükûtu hayâl	ehven-i şer

Ekmek Kavgamız'dan itibâren, Aygen'in eserlerinde kullandığı kelime servetinde, belirli ölçüde, arıtürkçeciliğin tesirleri hissedilmeye başlanır.

Yukarıda verdiğimiz kelimelerden bir kısmının yerini yeni kelimelerin aldığı görülür. Bu değişmelerin bazıları şunlardır:

şuur / bilinç	sebepl / neden	zâbit / subay
medeniyet / uygarlık	eser / yapıt	esir / tutsak
delil / kanıt	zıt / karşıt	ziya / ışık
müessese / kurum	hatırla- / anı-	misafir / konuk
fakir / yoksul	şâhit / tanık	hâkim / yargıç
hatirâ / anı	imtihan / sınav	arzuhâl / dilekçe
izzeti nefis / onur	maarif / eğitim	mektep / okul
manevî / tinsel	hürriyet / özgürlük	zâde / oğul
muallim / öğretmen	talebe / öğrenci	

Bunlardan başka, aşağıdaki kelimeler de, bu anlayış doğrultusunda seçilmiş örneklerden bir kaçıdır:

ezgin olanak yararlan -	yadırga - olgun eleman	kötümser olağanüstü dinsel	yoksunluk tutum (tavır)	kötücül kanişmak (uzlaşma)
-------------------------------	------------------------------	----------------------------------	----------------------------	-------------------------------

Ancak, bütün bu örneklere rağmen, Aygen'in söz konusu son eserlerinde, tercihini, tamamen, bu yeni kelimeler doğrultusunda kullandığı zannedilmemelidir. Yeni kelimelerle birlikte, zaman zaman, eski şekillerinin de kullanıldığını görüyoruz. Demek ki, yazar, 1950'li yıllardan itibâren, olabildiğince yaygınlaşan "Öztürkçecilik" akımına bütünüyle sahip çıkmamakla birlikte, kayıtsız da kalmamıştır.

Reşat Enis'in eserlerindeki kelime kadrosunun bir başka boyutunu, çok geniş bir şekilde faydalanılan halk ağzından alınma kelime ve deyimlerin yanında, argo unsurlar oluşturur. Bu unsurların, bu kadar fazla kullanılmasının sebepleri üzerinde durmamız gerekir.

Aygen, eserlerini kaleme alırken, büyük ölçüde, "toplumsal çarpıklıkları anlatma" arzusunu taşımıştır. Bu isteğini gerçekleştirirken geniş halk kesimleri-



nin yaşadığı sıkıntıları, toplumsal gerçekçi bir anlayışla ele almaya çalışmıştır. Gözlemciliği esas alan bu anlayış, halk kesimlerinin âdet ve geleneklerinden, kullandığı kelimelere kadar, bütün haricî alemleri, eserlere aynen yansıtma gayretinde olmuştur. Haricî âlemden seçilen insanların günlük yaşantısı, fiyktif dünyaya taşınırken, gösterme/sahneleme metodundan geniş ölçüde faydalanılmıştır. Ancak, bu metodun, anlatıcının ifade ettiği gösterme cümlelerinden ziyâde, sözün kahramanlara devredildiği diyaloglar şeklinde gerçekleştiği görülür. Yazarın, halk ağzından aldığı kelime ve deyimlerle argo unsurlar da büyük oranda bu noktada devreye girer.

Kahramanların psikolojileri, ruh hâlleri, davranışlarının altında yatan sebepler diyaloglarla verilirken, yazar, haricî âlemin bütün imkânlarından faydalanmaya çalışır. Toplumun orta-alt kesimlerine mensup insanların konuşmaları, gerçekleştiği zaman gözetilmeden, ağız özellikleriyle yansıtılır. Ağız özellikleri ise, genellikle kelime seçiminde belirginleşir. Bu kelimelerin bir kısmı şunlardır:

buğda	tabansız	hökümet	mapusane
gubara göm-	küncü göneni	karadon	palaspandırmas
para kaldır-	panga	cızıktırmak	bi
boğazına çök-	halik	fıkara	hacamat
kaşkariko	çetrefil	bilem	yoksam
bahhele	cibilyetsiz	cimdir	dakka
mahluk	şoncocuk	yırık	hımbıl
damaltı	türkü çağır-	felefos	İbraam
herif	abi	teres	kelle say-
herifçioğlu	çanakyalayıcı	dayakkaçkını	sırt-
karı	vay anasını	mendebur	uruba

Bu kelimelerin dışında, bol bol deyimlere de yer verilir. Bunlardan bazıları da şu şekildedir:

ağzının suyu ak-	çamur at-	kafasına dank et-
ağzını topla-	canevinden vurul-	kefeni yırt-
başgöz et-	çatır çatır öt-	kulağına küpe et-
boyunu kıldan ince ol-	çığığı bas-	kitap devir-
beyni at-	evin yolunu tut-	kapılarını aşındır-
para kaldır-	fink at-	kafayı tütsüle-
tadı tuzu kalma-	gözü değ-	nutuk at-
yakasını kurtar-	ifrit kesil-	öküzün altında buzağı ara-
yelkenleri suya indir-	içine kurt düş-	paçaları sıva-
adama dön-	bıçak kemiğe dayan-	işini tıklarına koy-
kefeni yırt-	burnundan solu-	kanını iç-

Aygen'in eserlerinde, çok sayıda argo kelime ve deyim de yer verilmiştir. Vereceğimiz örnekler bunların çok az bir kısmını teşkil eder:

boku bokuna cartayı çek- cart kaba kağıt cart curt et- itin götüne sokul-	ispiyonla- kahpe hacamat et- bre anasını hergele	kalıbı dinlendir- meret moruk taşın götü kığına tekme indir-	lan kancıklaş- kataküllü et- sat anasını sepet havası
---	--	--	---

Yazarın yukarıdaki unsurlardan bu kadar çok faydalanması, sokağın dilini yakalama, macerâsı anlatılan insanları, kendi tabîi yaşayışlarıyla ve gerçekçi bir bakış açısıyla anlatma isteğinden kaynaklanır. Aynı isteğin, Aygen'i sevkettiği bir başka yön de, eserlerinde çok sayıda atasözüne yer vermesidir. Aslında, cümle bahsinde ele alınması gereken atasözlerine burada yer vermemizin sebebi, onların da, halk ağzından alınan kelime ve deyimlerle argo unsurların kullanılış maksadına uygun kullanılmasıdır. Gerek anlatıcıların, gerekse kahramanların, söz söyleme yetkilerini kullandığı kısımlarda, olayların veya fikirlerin, çeşitli atasözleri ile pekiştirilmesi, açıklanması yoluna gidilir. Bu durumu, psikolojik tahlili bilmeyen yazarın, insan davranışlarını izah etmede veya olayların arkasındaki sebepleri irdilemede kolaycılığı tercih etmesi biçiminde değerlendirmek yanlış olmaz kanaatindeyiz. Bu atasözlerinden bir kısmı şunlardır:

"Gafil kuşun avcısı çok olur." (T.K., s. 180)

"Eşek eşeği ödünç kaşır." (T.K., s. 22)

"Akçesi çok olanın yüzünün karasına bakmazlar." (T.K., s. 99)

"Aç karın katık, uykusuz baş yastık istemez." (T.K., s. 147)

"Allah bilir kulunu; verir çulunu." (T.K., s. 147)

"Bir günün beyliği beyliktir." (T.K. s. 147)

"Malaz; verirse muraz, vermezse maraz!" (T.K., s. 77)

"İş becerenin, kılıç kuşananın." (S.İ., s. 251)

"İşten artmaz dışten artar." (S.İ., s. 181)

"Ecel geldi cihane; baş ağrısı bahane." (S.İ., s. 105)

"Atlar nallanırken kurbağalar ayak uzatmaz." (Y.H., s. 24)

"Fıkaranın ahı, tahtından indirir şahı." (Despot, s. 56)

"Güvenme varlığa, düşersin darlığa." (E.K., s. 7)

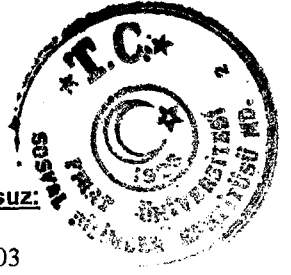
"Çok tok köpek saldırmaz." (A.B.B.K.,s. 5)

Aygen'in eserlerinde kullandığı kelime serveti ile ilgili bir başka husus da, özellikle iki romanında, çok sayıda terime yer verilmiş olmasıdır. **Ekmek Kavgamız**'da balıkçılıkla; **Toprak Kokusu**'nda da çiftçilikle ilgili onlarca terim kullanır. Bu terimlerin çokluğu, yazara, her iki eserin sonunda da "lügatçe" verme ihtiyacı hissettirmiştir. Bazı mahallî kelimeleri de içeren, **Toprak Kokusu**'nun bu bölümünde 106, **Ekmek Kavgamız**'da ise 88 adet kelime ve deyim yer verilmiştir.

Eserlerde zaman zaman, batı dillerinden alınmış kelimeler de kullanılmıştır. *manikür, pedikür, ispiritizma, pötikare, vizyör, trampa et-, fiyonk, krep, birman, gron, spritüel, frigo* bu kelimelerden bir kaçıdır.

II - CÜMLE

Reşat Enis'in yaklaşık kırk yıllık sanat hayatı boyunca, eserlerinde kullandığı cümleler, hemen hiç bir değişikliğe uğramaz. İlk hikâyelerinden itibaren, basit, sanatkârane olmaktan uzak, sâde, fikri yoğunluğu az, hareket ifadesi taşıyan cümlelerin büyük bir yekün tuttuğu görülür. Aynı tavır, romanlarında devam eder. Aşağıdaki on hikâyeye ile on romandan sondaj usulü ile seçtiğimiz bin cümle ile ilgili tablo, yazarın cümleleri hakkında fikir verecektir. Cümleler romanların ilk sayfaları ile 50., 100., 150., 200. (Kânun Nâmına; İlk, 30, 60, 100, 150) sayfalarından alınan onar cümle ile hikâyelerin ilk elli cümlelerinden müteşekkildir.



<u>Eserin Adı</u>	<u>Y.Yılı:</u>	<u>Fil:</u>	<u>İsim:</u>	<u>Kurallı:</u>	<u>Devrik:</u>	<u>Basit:</u>	<u>Bir:</u>	<u>O.lu:</u>	<u>O.suz:</u>
Karanlıkta Sesler	1930	41	09	45	05	36	14	47	03
Bir İzzeti Nefis Yarası	1930	36	14	49	01	36	14	44	06
Kılıcımı Sürüyorum	1930	38	12	50	-	39	11	49	01
Zeynep Onbaşı	1930	35	15	47	03	41	09	42	08
S.Z.Ş.D.Yaslanır	1930	34	16	50	-	37	13	43	07
Hesap Pusulası	1939	39	11	49	01	27	23	44	06
Garip Bir İntikam	1939	32	18	50	-	34	16	43	07
Telakki Meselesi	1939	37	13	47	03	26	24	44	06
Bir Bağ Bozumunda	1940	35	15	44	06	26	24	42	08
Bir Dost	1939	28	22	50	-	33	17	46	04
Kanun Namına	1932	45	05	46	04	42	08	38	12
Gonk Vurdu	1933	35	15	42	08	33	17	46	04
Gece Konuştu	1935	37	13	44	06	38	12	45	05
A.B.B.Kadın	1937	38	12	49	01	31	19	43	07
Toprak Kokusu	1944	44	06	45	05	33	17	46	04
Ekmek Kavgamız	1947	36	14	48	02	36	14	44	06
Ağlama Duvarı	1949	35	15	44	06	34	16	46	04
Yolgeçen Hanı	1951	32	18	42	08	37	13	46	04
Despot	1957	43	07	41	09	21	29	43	07
Sarı İt	1968	36	14	34	16	24	16	47	03

Toplam:	736	264	916	84	664	336	888	112
Yüzde:	74	26	92	08	66	34	89	11

Dikkat edilirse, yazarın kullandığı basit cümle nisbeti, birleşik cümlelerin iki katından fazladır. Yukarıda söylediklerimizi teyit eden bu durum, eserlerde muhtevânın fikri yoğunluktan uzak olmasının yanında, diyalogların geniş bir yer tutmasından kaynaklanır.

Cümlelere yüklem yeri açısından baktığımızda, kurallı cümlelerin büyük bir ağırlık teşkil ettiği görülmektedir. Yazar, sağlam kuruluşlu cümleleri tercih etmekte, konuşmalar büyük yer tutmasına rağmen, bu husus göz önünde bulundurulmaktadır. Yazarın kahramanlarını sürekli kontrol altında tutması, onların konuşmalarının tabii bir ortamda gerçekleşmesini engellemekte, düzenlenmiş, tamamlanmış ifadelerin yoğunlaşmasına sebep olmaktadır.

Tabloda dikkat çekici bir diğer husus, fiil cümlesi nisbetinin oldukça yüksek olmasıdır. Bu durum, eserlerin hareketli, vaka esasına dayalı bir muhtevâyaya sahip olduğunu gösterir. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, yazarın gözlemciliğe dayalı gerçekçilik anlayışı, fikirler üzerinde yoğunlaşmayı değil, vakaları nakletmeyi gerekli kılmıştır. İnsan psikolojileri tahlil edilmemiş, bunun



yerine, ferdi ya da toplumsal davranışlardan hareket edilmiştir. Bu anlayış, fiil cümlesi oranının yükselmesinde belirli bir rol oynamıştır.

Tabloyla ilgili son bir husus da, olumlu cümlelere ağırlık verilmesidir. Yüzde doksana ulaşan bir oranda olumlu cümle kullanılması, “olanları/yaşananları” anlatma mânâsında bir gerçekçilik anlayışına uygun düşer.

Tabloyu bu şekilde değerlendirdikten sonra, diğer bazı cümle husûsiyetleri üzerinde durmak istiyoruz.

Aygen’in, eserlerinde çok sayıda “ve” ile başlayan cümleye yer verdiğini görüyoruz. Bilindiği gibi, “ve” bağlacı, Türkçe cümle yapısında “cümle başı edatı” olarak kullanılmaz. Bununla birlikte, zaman zaman, sanat eserlerinde bu tür tasarruflarla karşılaşırız. Sanatçıların bu tasarruflarını, sanatın verdiği hürriyetle izah etmek mümkündür. Reşat Enis de, bu hürriyetten bol bol istifade etmiştir. Aşağıda, bu tür cümlelerden bazı örnekler vereceğiz.

“Ve... birden bitişik evden bir çığlık koptu.” (A.B.B.K., s. 201)

“Ve, oğul, tasasını uyutmak için maden kuyularına koştu.” (A.B.B.K., s. 201)

“Ve, beş kişilik bu fakir aile...” (A.B.B.K., s. 201)

“Ve, Ömer kendini annesinin kollarında buldu. “ (G.V. , s. 35)

“Ve.. Ne garip!” (G.V. s. 44)

“Ve, Türk edebiyatı bu büyük yığına tanımıyordu.” (G.V., s. 87)

“Ve, karanlığa yürüdü.” (G.K.,s. 100)

“Ve, biraz daha kıstığı başını burada ısıtmağa çalışıyor.”(G.K.,s. 38)

“Ve, iskeletinden başka bir şey kalmaz bir gün ortada.” (S.İ. , s. 27)

“Ve Selim, pantolon paçasında birerli kol halinde tahta kuruları gördü. (S.İ., s. 30)

“Ve, yazı işleri müdürünün masasındaki kırmızı kuşaklı çay bardağı içinde ...”

(S.İ. , s. 30)

Eserlerde, zaman zaman da, kesik; yüklemsiz cümleler kullanılmıştır. Bu tür cümlelerin, “i-” yardımcı fiili ile kurulması gereken isim cümleleri olduğunu ve umûmiyetle bu yardımcı fiilin kullanılmaması biçiminde ortaya çıktığını müşâhede ediyoruz. Aşağıya aldıklarımız bu tür cümlelere misâl teşkil etmektedir:



"Dışarda, lapa lapa kar..." (A.B.B.K., S. 200)

"Sıska çenesinde, çökük yanaklarında günlerden beri ustura görmeyen bir sakal..." (G.K., s. 27)

"İstanbul'un sokakları yamru yumru, (...) mahallelerinden biri..." (G.K., s. 100)

"İğri büğrü evler sessiz:" (G.K., s. 10)

"Bir gece." (G.K., s. 202)

"Hasekiye gidecek bir ermeni madamı..." (G.K., s. 28)

Eserlerde, bazen anlatım bozukluğu olan cümlelere de rastlamaktayız. Bu cümlelerden bir kısmı şu şekildedir:

"Ona meşhur bir bankanın adını verdiler ve yerini sağladılar." (T.K., s. 3)

"Kazanın altını tutuşturmağa uğraşan bekçi Mustafa Dayı'nın dili bir kanş çenesine sarkmıştı." (T.K., s. 12)

"Dükkanın bir köşesine emanet etti." (T.K., s. 146)

"Nitekim, işe başlıyalıdan iki saat sonra ince ince bir çakal yağmuru indirdi." (T.K., s. 147)

"İşte şu çiftçiye bakındı: Dünkü çakşırılı, kuşaklı köylüyü bu kıyafete sokan "barcı"dır." (T.K., s. 233)

"Deliklerinden yağmur sularının oluk hâlinde boşandığı dükkan saçağı altında büzülmüş bir insan vardı, ama, onu yanıbaşındaki denkten ayırmak zordu karanlıkta..." (S.İ., s. 5)

"Özgürlük günlerini hatırladılar." (S.İ., s. 11)

"Açlığını öğrenirlerse ağrıyacaktı." (S.İ., s. 42)

"Sabah karanlığı, kimseler görmesin, hâllerini kimseler öğrenmesin diye gizlice kucağına verilen çiçekli makine, Kapalıçarşıda yok pahasına gitmişti." (S.İ., s. 45)

"Okul yalnayak öğrenciyi kapısından uğratmaz." (E.K., s. 153)

III- ÜSLUP:

Bu bölümde, yazarın üslûp özelliklerini tesbit etmek için, yukarıda ele



aldığımız malzemenin muhtevâ ile münâsebetini, kullanılan anlatım tarzlarını ve bunların bütün içindeki fonksiyonlarıyla birlikte, üslûbun şekillenmesindeki tesirlerini anlatmaya çalışacağız.

Aygen, Türk romanında **sosyal/toplumsal gerçekçilik**'in öncülerindedir. Yazmış olduğu on romanının ilk ikisi kısmen, sonraki sekiz eser tamamen bu anlayışla kaleme alınmıştır. Onu bu anlayışa sevkeden güç, "toplumsal çarpıklıkları anlatma" isteği olmuştur. Eserlerini yazdığı yaklaşık kırk yıllık süreçte, ülkemizde yaşanan sosyo-ekonomik sıkıntı ve çalkantılardan rahatsızlık duyan bir aydın olarak, eserlerini bu problemleri dile getiren ve çözüm yolları öneren bir vasıta şeklinde düşünmüştür. Eserlerinin büyük ölçüde sosyal muhtevâlı olması ancak, bu anlayışla telif edilebilir.

Romanın, daha doğrusu, "sanatın toplum için" olduğu anlayışı, aslında, modern Türk edebiyatının başlangıcına kadar uzanır. Namık Kemâl'den Sabahattin Ali'ye kadar, hemen hemen, bütün nesiller, bu "sosyal gâye" ile eser vermişlerdir. Sadece Servet-i Fünûn ile onun devamı niteliğindeki Fecri Atf nesli, bir istisna teşkil eder. Onlar, sanatın gâyesinin yine, kendisi olduğu anlayışını benimseyip ideolojik yaklaşımları reddetmiştir. Milli edebiyatçıların ideolojik romantizmi Sadri Ertem, Sabahattin Ali ve Reşat Enis'le yeni bir boyut kazanmıştır. Toplumsal gerçekçilik olarak isimlendirilen bu sanat anlayışının, aslında, bizim teorisyenlerimiz tarafından sistematize edilmiş olmayıp, batılı ve sovyet kaynaklı bir bakış açısının şekillendirdiği sanat görüşü olduğunu, çalışmamızın birinci bölümünde izah etmeye çalışmıştık.. Bu sanat görüşünün temelinde, Marksist ideolojinin "sınıfsal çatışma" yorumu vardır.

Aygen'in eserlerinin muhtevâsını oluşturan konu/temaların da büyük ölçüde, bu sınıf çatışması eksenine binâ edildiğini görüyoruz. Toplumun belirli kesimleri, ekonomik çıkar çatışmaları içinde görülmüş, maddî gücü elinde tutan imkân sahibi/zengin kesimlerin sosyal güce de sahip olacağı fikrinden yola çıkılarak, toplumun alt kesimlerinin sürekli ezilip sömürüldüğü tezi işlenmeye çalışılmıştır.

Yazarın eserlerinde, özellikle de romanlarında, bu tez, muayyen şahıslarla müşahhaslaştırılarak, türün imkânları içinde; norma uygun bir tarzda ele alınmıştır. Bununla birlikte, Aygen'in konuları ele alış tarzı, toplumsal gerçekçi-



likten ziyade doğalcılık anlayışına daha uygundur. Zirâ, o, "diğer doğatcılarını da yaptığı gibi, seçme yapmak yerine, örnekleri çoğaltarak" gerçekliği yakalamaya gayret etmiştir. Ancak, bu konuda da yeterince başarılı olabildiğini söylemek de hayli güçtür. Haricî âlemden seçilen ve aynı mesaj etrafında kümelenen sayısız vaka, bir çok ayrıntısıyla esere yansıtılmış; böylece, muhtevâ zenginliği yaratılmak istenmiştir. Yazarın eserlerinin büyük bir kısmında, aynı anlayışın tâkip edilmesi, bu durumun bir üslûp özelliği olarak temayüz etmesine sebep olmuştur.

Eserlerin dokusunu oluşturan bu toplumsal muhtevânın dil ile münâsebeti, daha ziyâde, kelime taklidi seviyesinde kalmıştır. Zaman zaman psikolojik hâlin ifadesinde dil-muhtevâ münâsebeti kurulmaya çalışılmışsa da, gerek yazarın insan ve toplum psikolojisini tanımaması, gerekse olayların daima insanların önünde yürütülmesi, dil-muhtevâ münâsebetinin arka planda kalmasına sebep olmuştur.

Kelime taklidi, halk ağzından alınma kelime ve deyimlerin konuşmalara yansıtılması biçiminde kendini göstermiştir. Umûmiyetle, sözün kahramanlara devredildiği bölümlerde, kahramanların birbirleriyle veya üçüncü şahıslarla yaptığı konuşmaların nakilci bir anlayışla sunulduğu kısımlarda, bu yansıtma gerçekleşmiştir. Aşağıya aldığımız pasaj, bu tür yansıtmaya örnek teşkil eder:

" - Emine bulla... Emine bulla huuu!

- Huuuu!

- Emine bullaaaa....

- Ne va gı?

- Neredesin ayul?

- Buradayım işte. Ne va?

- Mektubun va gı... Mektubun va.. Gözün aydın olsun!" (K.S., S.U.K., s. 39-40)

Yarım Hacı Hasan Ağa ile Boyalısakal Mehmet arasında geçen bir konuşmadan alınan aşağıdaki pasaj da, bu örneklerden biridir:

" - Mehmet Ağa, senin bir derdin var amma... Hele deyiver, derdini saklıyan dermanını bulamaz.



- Hacı Ağa...

Tükürüğü kurumuştı Boyalısakal'ın... Kelimeler ağzından güç çıkıyordu:

- Mahsul tarlada kaldı, Hacı Ağa...

- Bahhale... Tanrı kolaylık verir elbet...

- Ona ne şüphe Hacı Ağa efendi, ona ne şüphe! Etraftan bir miktar para bulayım, dedim... Dedim amma...

- Eeee?

- Sarrafa güvenemedim. Pangaya girmeğe de ceseretim kalmadı; şehre inmişken döndüm. Faizle para verecek bir kimse arıyorum, Hacı Ağa efendi!" (T.K., s. 20)

Eserlerde zaman zaman, anlatıcının kahramanların dilini kullandığı görülür. Anlatıcının "kahraman" olduğu hâllerde normal olan bu durum, anlatıcı "yazar/hâkim" olduğunda bir kusur hâline gelmektedir.

Aygen'in "ben romanlarımın kahramanlarıyla birlikte yaşarım" ifadesi bu kusurun başlıca sebebidir. Yazar/anlatıcı, sık sık tarafsızlığını unutup, kahramanlarının diliyle konuşur. Aşağıdaki cümleler, hâkim anlatıcının kahramanlarının diliyle konuştuğu örneklerden bir kısmıdır:

"Buğda çiçekten kelleye bindi." (T.K., s. 3)

"Önce, şehre inip bankalardan birinden ihtiyacı kadar para kaldırmayı düşündü." (T.K., s. 3)

"Üstelik süslü bir çatala da binmişti. Evet... Artık karadona tenezzül etmiyor, İstanbullular gibi pantolon giyiyordu." (T.K., s. 4)

"Kursağının gurultuları, namlusundan doldurulmuş ramazan topu gibi gümbürdüyor." (T.K., s. 7)

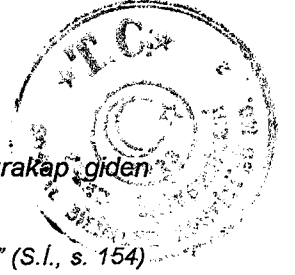
"Tanrıya bile kaşkariko oynamasına engel değildir." (T.K., s. 5)

"Eğer iyi bakılmazsa, iyi yiyip içmezse hastalık tepesinde bitecekti." (E.K., s. 117)

"Bir taraftan da sıtmalılara mıska yazdılar; tekke açıp ayın tertip ederek saf köylüleri sızdırdılar." (T.K., s. 13)

"Bin beş yüz işçinin hakkı güme gidiyordu göz göre göre..." (S.İ., s. 117)

"Grevci sendikanın başkanı ile yöneticileri, öküzler gibi yiyip içiyordu." (S.İ., s. 299)



"Suçlu olan Meliha mıydı, yoksa onu yüzüstü bırakıp giden kocası mı?" (S.İ., s. 317)

"Buz tutan şose çatır çatır ötüyordu tekerleklerin altında." (S.İ., s. 154)

Bir kısım eserlerde, dil ile muhtevâ arasındaki münâsebetin daha belirgin bir hâl aldığı görülür. Klasik vaka hikâyesi tarzında kaleme alınmış, yazarın yayınlanan ilk hikâyesi olan **Karanlıkta Sesler**, bu eserlerden biridir. Bu hikâye, yazarın aynı yıl(1930) yayınladığı diğer hikâyelerle birlikte, tam anlamıyla ve bütün yönleriyle geleneğin devamı durumundadır. Üslûp özellikleri de, Servet-i Fünun üslûbuna yakındır. Karamsarlık, hayâl kırıklıkları, iç burkuntuları, sanatkârane cümleler, dil-muhtevâ münâsebeti bu benzerliklerin bir kısmıdır. Meseleyi daha iyi bir şekilde anlatabilmek için bu hikâyenin üslûp özellikleri üzerinde, ayrıntılı bir şekilde durmak istiyoruz. Zirâ, bu hikâye için söyleyeceklerimiz, Aygen'in ilk hikâyeleri ile ilk iki romanı açısından da büyük ölçüde geçerli olduğu gibi, sonraki romanlarının da bir yönünü ortaya koyacaktır.

Karanlıkta Sesler, kahraman anlatıcının bakış açısıyla kaleme alınmış, asıl kahramanı, ismi verilmeyen, küçük yaşta yetim kalmasına rağmen, annesi tarafından güçlkle okutulmuş, asıl vaka zamanının başında, "*bir gün sonra zâbit üniforması giyecek*" olan bir gençtir. Hikâyedeki diğer şahıs; değerlin temsil fonksiyonu yüklenmiş olan "anne"dir. Benzer bir yapı, yazarın hikâye ve romanlarında da bir kaç kez tekrar edilmiştir. (Talkın, S.U. Karaltı, H.Ömer, G.Vurdu vd.)

Anne sevgisi, hasret, ayrılık tema/motifleri üzerine bina edilmiş olan hikâyenin, kahraman anlatıcının bakış açısıyla anlatılması mûhim bir husûsiyettir. Yazar, asıl kahramanın his ve heyecanlarını herhangi bir vasıtaya ihtiyaç duymadan anlatma yoluna giderek psikolojik hâlin daha gerçekçi bir tarzda ifade edilmesi imkânını elde etmiştir. Vakanın giriş bölümünde, kahraman anlatıcının doğrudan annesine hitap ettiği bir anlatım tarzının seçilmesi, asıl vaka öncesi zamanda yaşananların da, aynı tarzda hatırlanması, okuyucu üzerindeki müessiriyeti artırıcı bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Hikâye aşağıdaki pasajla başlar:



"Yarın sırmayı takıyoruz..."

Hepimizde sevinç. Gülüyoruz. Şarkı söylüyoruz. Bağırıyoruz. Haykırıyoruz. Heyyy, heyyy... Seneler ne çabuk geçti? Kaç kış, kaç baharı bu çıplak duvarların arasında, anadan ayrı, babadan ayrı, sevgiliden ayrı geçirmiştik...Ah o bitip tükenmeyen yıllar... Şimdi hepsi masal oldu ha... İnanılacak şey değil...

Anneciğim... Benim güzel annem... Müjdeler olsun.. Müjdeler olsun.. Artık o mihnet yılları, o felaket yılları mazi oldu... Saadet seneleri başlıyor..." (K.S., K.S., s. 12)

Bu pasajda olduğu gibi, hikâyenin bütününde de, dış dünyaya ait görünüşler ve psikolojik hâller, olayları yaşayan kahraman anlatıcı tarafından tesbit ve ifade edilmektedir. Bu tesbit ve ifadeler, anlatıcının anlatma zamanında, içinde bulunduğu coşkulu ruh hâli ile mütenasiptir. Seçilen kelimeler ve kelimelerin terkibinden oluşan cümleler, bu coşkulu ruh hâlini ifade edecek husûsiyettedir. "hey", "ah", "ha", "ta" gibi ünlemler; bir kısmı yukarıdaki pasajda da görülen, "Şaşma anneciğim...", "Ne yapalım anne...", "Kader...", "Zavallı annem..." gibi ünlem ifadesi taşıyan cümleler; giriş bölümündeki kırk altı cümlenin otuz üç tanesinin iki ya da üç nokta ile bitirilmiş yarım bırakılmış intibâi veren cümleler olması; üç cümlelinse soru cümlesi biçiminde düzenlenmesi, hep bu ruh hâlinin ifadesine yöneliktir.

Bu ruh hâlindeki kahraman anlatıcının, geçmiş yaşantılarından hatırladıkları da, yine duygu yoğunluğunun esas olduğu; babasının ölüm haberinin geldiği ve yatılı okula yazılması sebebiyle annesinden ilk ayrıldığı gün yaşadığı hâdiselerdir. Bu olayların anlatılması için seçilen ifade tarzı da, tıpkı asıl vaka zamanında yaşananların anlatılması gibidir. Kısa, kesik cümlelerin yanında konuşmalar mühim bir yer tutar. Bu konuşmalarda ve anlatımda kullanılan kelime ve cümleler, anlatıcının, anlatma zamanındaki dil zevki ve kültürü çerçevesinde seçilmiştir.

"Yedi yaşında, zayıf, sarı benizli, içli bir çocuktum..." cümlesi, herhangi bir çocuğa değil, belirli bir kültür birikimi ve dil zevkine sahip yetişkin bir insana aittir. "Gözleri, o mavi gözleri kan çanağına dönmüştü." cümlesi de, aynı



özelliklere sahiptir. *“Atının kuyruğunda bulduğu sakırgayı, sucuk gibi üslupun patlak iri ayakbıllarının altında ezerken hiddetle homurdanıyordu...”* cümlesi, muhakeme ve tasvir yeteneğine sahip, belirli bir kültürün arkasından konuşan bir insanın bakış açısını ifade eder. Zirâ, bu cümle, çocuğun bu vakayı yaşadığı andaki idrak ediş biçimiyle ifade edilseydi, “arabacı kızdı”; biraz sonra söylenen *“Yanağından iri yaş taneleri yuvarlanıyordu...”* yerine de, “ağlıyordu” ifadesi kullanılırdı. Bu ve benzeri pek çok ifade, dilin söylem fonksiyonunun ön planda tutulduğunu gösteren bir üslup özelliğidir.

Karanlıkta Sesler’in sonuç bölümü de dil-muhtevâ münâsebeti açısından dikkat çekicidir. Vakanın başındaki duygu yoğunluğu devam etmektedir. Birazdan annesine kavuşacak olmasının heyecanı içindeki kahraman anlatıcı, yolculuğun son anlarını, bu ruh hâlini yansıtan şu cümlelerle ifade eder:

“Yaklaşıyoruz... Yaklaşıyoruz artık.. İşte lokomotifin karanlıkları parçalayan , karanlık kayaların kovuklarında çınlayan düdüğü...

Yaklaştığımızı haber veriyor...

Vagonun penceresindeyim... Yüzümü serin bir rüzgar okşuyor... Sık sık ve derin derin nefes alıyorum... Gözlerim yaşlı... Ohhh anneciğim... Ohhh güzel anneciğim... İşte sana kavuşmama yarım saat kaldı. Belki daha az... Fakat şu yarım saat bütün tahammülümü taşıyor. Niçin yavaş gidiyoruz? Niçin uçmuyor bu tiren?...

Nihayet işte ışıklar... İstasyon...

Son bir düdük.” (K.S., s. 18)

Bu anlatım tarzı diyaloglarla da bütünleşerek vakanın sonuna kadar devam eder. Bu bölümlerde anlatma zamanı ile vaka zamanı çakışmış gibi bir intibâ bırakılarak vakanın okuyucu üzerindeki müessiriyetinin artırılması yoluna gidilir. *“Gözlerimden sel gibi yaşlar boşanıyor...”* cümlesinden itibaren kullanılan bütün yüklemeler şimdiki zaman ifadesi taşır. Vakanın sonlarında yaşanan ölüm vakasının insan ruhunda yarattığı şiddet psikolojisi dış dünyaya ait atmosferle desteklenir:



"Dışarda şiddetli bir yağmur var. Gök gürüyor, şimşek çakıyor, oluklardan akan seller şakırdıyor..."(K.S.,Karanlıkta Sesler, s.27)

Bu cümlelerde kullanılan ifadelerden "gök", "şimşek", "çakıyor", "oluk", "akan", "şakırdıyor" kelimelerindeki sert ünsüzler bu hissî pekiştirmek maksadına hizmet ederler. Yine, bu cümlelerle birlikte, hikâyenin son iki cümlesindeki toplam kırk dört ünlüden otuz üç tanesinin kalın, on bir tanesinin ince ünlülerden müteşekkil olması da manidardır.

Yukarıdaki tabloda da görüleceği gibi, bu hikâyenin ilk elli cümlesi içinde yüzde on oranında devrik cümle kullanılması, yazarın diğer hikâyeleri ile mukayese edildiğinde büyük bir nisbet teşkil etmektedir. Bu durum, yukarıdan beri izah ettiğimiz gibi, duygu yoğunluğu ile alâkalı bir husustur. Fiil cümlesi nisbetinin yüzde yetmişin üzerinde olması, duygu atmosferinin tasvir veya tahlillerden ziyade, gösterme ve hareket ifade eden anlatma cümleleri ile yaratılmak istendiğini ortaya koyar. Maupassant tarzı bir hikâye olmasına rağmen mekân tasvirlerine fazla yer verilmemesi, mekâna ait husûsiyetlerin tasvir cümlelerinden çok gösterme cümleleriyle sezdirilmeye çalışılması, yazarın bir çok hikâyesinde karşımıza çıkan bir üslûp özelliğidir.

Yazarın, üslûp husûsiyetlerinin ortaya konabilmesi için yardımcı olacağını düşündüğümüz bir diğer eser olan, Çehov tarzında kaleme aldığı hikâyelerden **Telâkkî Meselesi**'nin üslûp özellikleri üzerinde de durmak istiyoruz. Bu hikâyeyi seçmemizin sebebi, eserde dilin kullanılmasında gösterilen çaba ile ilgilidir.

Bu hikâye, 13 Haziran 1939 yılında, **Vakit** gazetesinde yayınlanmıştır. Yazma tarihi bilinmemektedir. Hikâyede "doğrucu Davut" olarak nitelendirilebilecek bir devlet memurunun, doğruları çok katı ve kesin bir dille ifade ettiği için çevresindeki insanlar tarafından tecrid edilmesi anlatılır. Hikâyenin ana temasını "tok sözlülük" anlamında, doğruluk kavramıyla izah etmek mümkündür. Hâkim anlatıcının bakış açısının kullanıldığı hikâyede, verilmek istenen mesajı "açık sözlü insanların toplum tarafından sevilmeyeceği" biçiminde ifadelendirebiliriz. Ancak, bu anafikrin yanında, doğruları ifade ederken takınılacak tavır; seçilecek zaman ve mekân; sözlerin muhatabı olan



insanların ruh hâleri gibi husûsiyetlere dikkat edilmesinin gerekliliği de muhtelif yardımcı fikirler seviyesinde ele alınmıştır.

Hikâyede, hâkim anlatıcı kullanılmakla birlikte, vakanın büyük bir kısmında söz kahramanlara devredilmiştir. Bu bölümler diyaloglar vasıtasıyla verilmiştir. Hâkim anlatıcı, zaman zaman, bu diyalog aralarına girerek durum tesbitleri yapar. Bazen de, olay örgüsünü oluşturan vaka halkalarından bir kısmını, özetleme yoluyla anlatır.

Hikâyede kullanılan kelimeler, büyük ölçüde, kahramanların dil zevkine göre seçilmiştir. Ortalama kültür seviyesinde bulunan kahramanların konuşmalarında kullandıkları “mütemayil”, “beis görmemek”, “mevcut olagel-”, “içtimai mecbûriyet”, “müncer ol-”, “hakikate mutabık olma-”, “müteessif “ vb. kelimeler, bu kültür seviyesini yansıtacak zevk ve anlayışa göre seçilmiş kelimelerdir. Alt kültür gruplarında bulunan insanların, bu kelimelerin yerine başkalarını kullanmaları mümkündür.

Keza, bu kelimelerin kullanıldığı cümleler de aynı zevk ve anlayışa göre düzenlenmiştir. Hikâyenin giriş bölümünden alınan, aşağıdaki pasaj üzerinde duralım:

“Ekrem Suat dedi ki:

- Tuhaftır, bu zamanın adamları terbiyeli görünmek için daima yalan söylemeğe mütemayildirler. Herkes, karşısındakinin hoşuna gitmek için düşündüğünün aksini söylemekte hiç bir beis görmüyor. Adetâ riya insanlar için artık bir prensib oldu.

Bu sözler üzerine romancı Fikret Coşkun, arkadaşına şu cevabı verdi:

- Evet, azizim. Fakat metholunmak arzusu insanlarla beraber olagelmıştır ve içtimai mecburiyettir. Çok doğru söylemek bazen terbiyesizliğe müncer olur.”

Bu pasajdaki Ekrem Suat'ın ilk cümlesini ele alalım. Bu cümlenin “dil “ olarak ifadesi, “insanların terbiyeli görünmek için yalan söyledikleri” dir. Metinde kullanılış biçimi ise, tamamen söylemle alâkalı bir durumdur. “Tuhaftır”, “mütemayildirler” kelimeleri, bu birleşik cümlenin yüklemeleri olarak en mühim fonksiyonu üstlenmiş olmakla birlikte, tamamen zevk yönüyle seçilmiş kelimeler olması dikkat çekicidir. Bir sonraki cümledeki “hiç bir beis görmüyor” ifadesi de,



yine, cümlelerin en önemli unsuru olup tamamen söylemle alâkalı olarak seçilmiştir. Bir sonraki cümlede, “adetâ” ve “prensib oldu” kelimeleri de konuşan şahsın kültür durumunu yansıtır.

Romancı Fikret Coşkun’un kullandığı kelimeler ve bu kelimelerden teşekkül eden cümleler de, tamamen kültürel kimliği yansıtan, husûsi bir kullanımın mahsûlüdür. “metholunmak arzusu”, “içtimaî bir mecbûriyet”, “terbiyesizliğe müncer olur” kelime grubları, Fikret Coşkun gibi kültürlü bir insan tarafından kullanılabilir evsiftir.

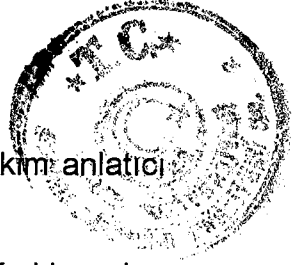
Hikâyenin ilk elli cümlesi ile ilgili yaptığımız incelemede, yukarıdaki tabloda da görüleceği gibi, diyaloglar büyük bir yer tutmasına rağmen, birleşik cümle nisbetinin basit cümle nisbetiyle aynı olması (26’ya 24) dikkat çekicidir. Bu durum, kahramanların kültür seviyesiyle yakından alâkalıdır. Birleşik cümleler, fikri yoğunluk ifade eder. Ayrıca muayyen bir zevki yansıtır. Diğer cümle nisbetleri, yazarın, öteki hikâyelerinden pek farklı değildir.

Hikâyede dış dünyaya ait dikkatler, ağırlıklı olarak kahramanların bakış açısından yansıtılır. Hâkim anlatıcı, kendisinin anlattığı kısımlarda dahi zaman zaman kahramanların bakış açısını kullanır. Anlatıcıya ait şu cümleler bu duruma bir örnek teşkil eder:

“Cidden bu kadınlar garip mahlûklardı vesselam... Önlerinde doğru bir şey söylenmesine bir türlü tahammül edemezlerdi. Bu şeraif altında bekar kalmak şüphesiz daha isabetli... İnsan, hakikati karısına da söyleyemeyecek olduktan sonra...”

Hâkim anlatıcı ile olayı yaşayan Ekrem Suat ve diğer kahramanlar arasında herhangi bir münâsebet mevcut olmamakla birlikte, anlatıcı, bulunduğu mevki itibâriyle, kahramanların bütün davranışlarının sebeplerini ve düşüncelerini bilir. Kullandığı cümleler, bu yakınlığa göre şekillenmiştir.

Hikâyede olay örgüsünü meydana getiren dört ayrı vaka halkası diyaloglarla verilir. Birinci vaka halkası, Ekrem Suat-Fikret Coşkun; ikinci, Ekrem Suat-Reşit ve karısı arasındaki konuşmalardan müteşekkildir. Bu vaka halkalarını birbirine bağlayan aracı fonksiyonundaki vaka halkaları hâkim



anlatıcı tarafından özetlenerek verilir. Vakanın sonucu da, yine hâkim anlatıcı tarafından sunulur.

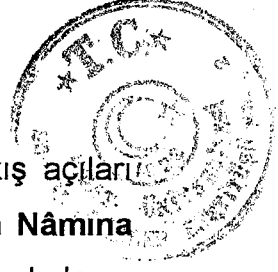
Telâkkî Meselesi hikâyesinde, çatışma insanların anlayış farklarından kaynaklanır. Bu anlayış farkı, hikâyenin hemen başında, Ekrem Suat'ın şu cümleleriyle ifade edilir:

“Tuhaftır, bu zamanın adamları terbiyeli görünmek için daima yalan söylemeğe mütemayildirler. (...)

Ben hiç bir zaman, hiç kimseyi methetmek mecburiyeti duymadım.”

Vakanın başlarında bu şekilde sezdirilmek istenen çatışma, Ekrem Suat'ın ressam arkadaşıyla karşılaşmasından sonra müşahhas hale getirilir. Ressam Hikmet, “doğru” bildiği Ekrem Suat'ten, yaptığı resimleri hakkındaki fikrini öğrenmek ister. Bunun için Ekrem Suat'e “*sen doğru bir adamsın*” demesi dikkat çekicidir. Aslında, ressamın duymak istediği “doğrular” değil, “metholunmak”tır. Ancak, Ekrem, kendisini methetmeyip “doğru”yu söylediği için kızmıştır. Aynı şekilde Ekrem'in sevgilisi Meliha'nın “*Yeni şapkamı nasıl buluyorsun?*” sorusuna almak istediği cevap da, “metholunmak arzusuyla” alâkalıdır. Ancak, o da “doğru”ya tahammül edemez ve Ekrem'i terk eder. Reşitlerin evindeki yemeklerin kötü olması bir vakıadır. Bu durum, hâkim anlatıcı tarafından da ifade edilir. Ancak, bu gerçeği ifade eden Ekrem, Reşit tarafından kovulmuştur. Son olarak, Ekrem'in idare ettiği kalemdeki “müsteşar yeğeni” genç memur, işi savsaklamasından dolayı, Ekrem tarafından azarlandığı için, intikamını almak üzere müsteşar akrabasına şikayet etmiş; müsteşar da, Ekrem'i emekliye sevk etmiştir.

Çatışmanın bu şekilde, fertler arasındaki münâsebetlerden kaynaklanması, türün imkânları içinde düşünülmüş ve gerçekleştirilmiştir. Bu imkânlar içinde ve türün uygulanması açısından herhangi bir sapmadan söz edilemez. Zirâ, bu tarz hikâye, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, batıda ve bizde bir gelenek olarak teşekkül etmiştir. Mesajla ilgili sapmayı da, yine türün imkânları içinde düşünmek gerekir.



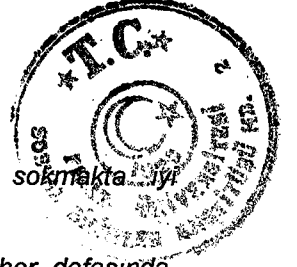
Reşat Enis'in eserlerinde hâkim ve kahraman anlatıcının bakış açıları kullanılmıştır. Kahraman anlatıcının bakış açısından anlatılan **Kânun Nâmına** dışındaki bütün romanlar, yazar/hâkim anlatıcının bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Ancak, bu romanların çoğunda, kahraman anlatıcı veya anlatıcıların bakış açıları da, azımsanmayacak bir genişlikte kullanılmıştır. Bu durum, eserlerin bir kısmında, doğrudan kahraman anlatıcının devreye girmesiyle gerçekleşirken (Gece Konuştu, Toprak Kokusu), bazılarında, hatırá defteri veya mektup tarzı bir anlatımla sağlanmıştır. (Gonk Vurdu, Ağlama Duvarı, A.B.B.K.). Bunların yanında, bütün eserlerinde, sözün kahramanlara devri biçiminde ifade edilen konuşmalar, geniş bir yer tutmaktadır. Böylece, çoğulcu bir bakış açısından söz etmek mümkün olmaktadır.

Tamamen kahraman anlatıcının bakış açısıyla anlatılan **Kânun Nâmına**'da, asıl kahraman Mebrûre, vakayı bizzat yaşayan şahıs olarak, olayları ve diğer kahramanları kendi bakış açısından anlatır. Dış dünya ile ilgili bütün görünüşler de onun dikkatiyle tespit ve ifade edilir. Bu sebeple, eserde kullanılan dil özellikleri, kahraman anlatıcının anlatma zamanındaki kültür ve zevkine göre şekillenmiştir. Kullanılan kelimeler ve bu kelimelerin terkibinden meydana gelen cümleler, onun psikolojisini ve dış dünyaya bakış açısını yansıtacak özelliktedir. Aşağıya aldığımız pasajda, Mebrûre, çevresinde yaşanan olayları ve münâsebet içinde bulunan insanları şu şekilde anlatır:

"Bir sene evvel, bir tren yolculuğu esnasında tanıştığımız genç doktorla aramızda, kırk yıllık bir ahbap samimiyeti teessüs etti... Adetâ içli dışlı olduk... Nasıl yaptı, ne yaptı bilmiyorum... Babam bile, bu genç adama karşı gayri ihtiyari bir yakınlık duydu.. Ve ona, zerre kadar tereddüt etmeden, zerre kadar şüphe etmeden evinin kapılarını açtı... Ah bu Sadrettin bey. Masum filizi gözlerinin derinliklerinde öyle bir şeytanet gizli ki...

Annem memmundu... Babamın müfrit hüsniniyeti yüzünden aramıza sokulan genç doktorla, dostluk ehbaplık perdesi arkasında fingindeşebiliyordu...

İlk günlerde, zavallı babama derin bir merrhamet duydum... Göz göre göre aldatılıyordu... Kaç defa, başbaşa kaldığımız zaman, boynuna sarılmak:



- Baba.. Babacığım... Sadrettin Beyi eve sokmakta iyi yapmadın! Aldatılıyorsun...

Diye hıçkıra hıçkıra ağlamak istedim. Fakat, her defasında, annemin karşıma dikilen büyüğü siyah gözleri ceseretimi kırıyordu... Acaba babam inanacak mıydı? İnansa bile, çıldırması sevdiği kadının gözleri önünde, lâhzede kandırılacak değil miydi?... Sonra evde benim vaziyetim ne olurdu?... Zavallı babacığım.. Ona ilk zamanlar yüreğim derin derin sızlıyarak acıdım.. Fakat günler, haftalar, aylar geçtikçe, babamın aldatılması benim için bi dert olmaktan çıktı. Artık ona acımıyordum. Saflığın, bönülüğün bu derecesine gülüyordum. Babam belki de her şeyi biliyor, karısını darıltmaktan korkuyordu. Düşkünlüğün, hakirliğin bu derecesi karşısında da derin bir istikrahla da tiksiniyordum.” (K.N., s. 36-37)

Bu pasajla, bir yandan olaylar ve insan münâsebetleri anlatılırken diğer yandan, kahraman anlatıcının onlar karşısında aldığı tavır ve psikolojisi hissettirilir. Anlatıcı, sözü geçen şahısların üçüne de kızmaktadır. Onlar hakkında kullandığı “şeytane”, “müfrit”, “fingirdeşebiliyordu”, “hakirlik”, “düşkünlük”, “istikrah”, “tiksinliyordum” kelimeleri bu hislerini ifade eder. Pasajdaki cümlelerin tamamı, olayların tarafsız bir gözle tesbit ve ifade eden bir şahsa değil, bizzat vakayı yaşayan ve ondan etkilenen bir insanın psikolojisini ifade etmeye yöneliktir. Psikolojik hâlin ifadesinde kullanılan dil zevki, vaka zamanında on dört yaşında olan bir genç kıza değil, muayyen bir tecrübenin arkasından konuşan yetişkin bir insana aittir .

Gonk Vurdu romanında asıl vaka, büyük ölçüde, hâkim anlatıcının bakış açısıyla anlatılır. Asıl kahraman Ömer’in geçmiş yaşantısıyla birlikte fikir, his ve hayâllerini bu bakış açısından öğreniriz. Ancak, eserin vermek istediği toplumsal mesajın şahsında tecessüm ettirildiği Naciye’nin hayat hikâyesinin, özellikle asıl vaka öncesi zamandaki bölümü, onun bakış açısından anlatılır. Yazar bu bakış açısını kullanabilmek için “hatırâ defteri” tarzından faydalanır. Asıl vaka zamanında yaşanan olaylardan bir kısmı ise “mektup” marifetiyle, yine kahramanların bakış açılarından anlatılır. Bu tür çoğulcu bakış açısının seçilmesi, verilmek istenen mesaj açısından isabetli olmuştur. Zirâ, yazar, kadınların kötü yola düşürülmesiyle ilgili, farklı kesimlere mensup insanların



görüşlerini, kendi ağızlarından ifade ettirerek gerçekçi davranmıştır. Psikolojik hâlin ifade edilmesi için kullanılması gereken dile, hâkim anlatıcının tarafsızlık endişesinden uzaklaşarak olabildiğince hürriyet sağlanmıştır. Aşağıda, Naciye'nin hatıra defterinden aldığımız pasajda, bu durumu görmek mümkündür:

"Fertlerinin haklarını korumak için kanunlar yapan, medenî efendilerim... Ben, sizin hepinizi tanırım. Siz, hepiniz, yüzlerinizdeki maskeyi, loş, karanlık, küf ve permanganat kokulu odamın eşiğinde düşürdünüz... Ve ben, hayvanca bir hısrıla dudaklarımı emmek için üzerime çullandığınız dakikalarda, maskesiz suratınız da, kapkara içinizin iğrenç hakikatini okudum." (G.V., s. 184)

Anlatıcılık fonksiyonunun doğrudan kahramanlara verildiği bu bölümlerin yanında, eserlerde, sözün kahramanlara devri şeklinde gerçekleşen konuşmalar da büyük bir yer tutar. Gerek hikâyelerde gerekse romanlarda, bu tarz konuşmalar, vakanın sunulmasında ihmâl edilemeyecek bir önem kazanır. Anlatım tarzlarını incelerken üzerinde duracağımız bu husus, yazarın yukarıda belirttiğimiz "nakilci/gerçekçi" üslûp özelliğiyle yakından alakalıdır. Dış dünyaya ait olay ya da durumları, kahramanlarının bakış açısıyla yansıtmak isteyen yazar, değişik toplum kesimlerine mensup insanların görüş ve düşüncelerini, onların olaylar karşısındaki tavırlarını, bu konuşmalar vasıtasıyla sezdirmeye çalışır. Bu insanların zaman zaman, yazarın sözünü emanet ettiği şahıslar hâline geldikleri görülür. **A.B.B.Kadın** romanından aldığımız aşağıdaki pasaj, Yıldız'la "sâbık kaymakam" arasında geçen konuşmalardan alınmıştır.:

" - Duydunuz değil mi? Duydunuz değil mi? Elbet duydunuz..

- Neyi?.

- Koridordan gelen böğürmeyi... "Ben kimim siz biliyorsunuz mu? Bana adıyla sanıyla.." bu sesin sahibini ben tanırım, kadınım... Bu "Müttegallibe"nin sesidir!..

- Müttegallibe! Bu ne demektir bilir misiniz?

- ? ? ?

- Bilemezsiniz: Öyle bir insan ki, iki yüzlü acem halısı onu tavsif için biçilmiş kaffandır. Hükümetten yana olur; halkı yaralar. Çoğu



zaman halktan -sureti haktan- görünerek hükümeti zarara sokar. Onun düşüncesi, kesesini doldurmaktır.

Köylü ve esnaf onun elinde esir gibidir. O, reñçbere yüksek faizlerle verdiği krediyi gözden kaçırarak kadar da zekidir.

Altınlarının şıkirtisile, hükümet memurunu nüfuzu altına almıştır; bila müddet ikraz ettiği paralarla mahallî hükümet otoritesini arzularına ram etmiştir. Metegallibe: Cehaletin sembolüdür! Müttegallibe: Rezaletin sembolüdür!" (A.B.B.K., s. 180-181)

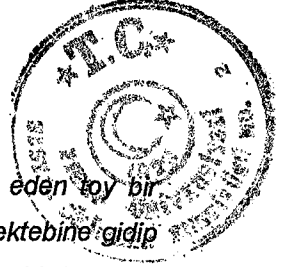
Bu konuşmalarda, "sâbık kaymakam" yazarın sözünü emanet ettiği şahıs olarak, onun düşüncelerini ifade eder. Yazar, asıl anlatıcısı hâkim olan bu eserde, sözü kahramanlarına devrederek tarafsız olma endişesinden kurtulup imkânları sonuna kadar kullanmıştır. Aynı zamanda, gerçekçilik hissini güçlendirerek okuyucu üzerindeki müessiriyeti artırma yoluna gider.

Aygen'in eserlerinde, eleştirel/gözlemci/gerçekçi bir anlayışla ele alınan haricî âlemin ifade edilmesinde, bilinen anlatım tarzları olan tahkiye, gösterme/sahneleme ve tasvir etmenin üçünden de faydalanılmıştır. Bunlardan en fazla tahkiye, daha sonra, gösterme/sahneleme; en az da tasvir kullanılmıştır.

Tahkiyeli anlatımın daha çok asıl vaka öncesi zamanda yaşanan olaylarla, kahramanların hayat hikâyelerinin sunulmasında kullandığı görülür. Gerek hâkim, gerekse kahraman anlatıcısının kullanıldığı eserlerde, genellikle asıl vakanın başlamasından sonra yapılan geriye dönüşle, kahramanların asıl vaka öncesi zamandaki maceraları, atlama ve özetleme tekniklerinden faydalanılarak tahkiye tarzı bir anlatımla sunulmaktadır.

Kânun Nâmına romanında, asıl vaka zamanında yaşanan olaylarla başlayan ve tahkiye, gösterme ve tasvir tarzının bir arada kullanıldığı giriş bölümünde, asıl vaka öncesi zamanda yaşanan olaylardan bir kısmının anlatıldığı, bir bölümünü aşağıya aldığımız pasaj, tamamen tahkiye tarzı bir anlatımla ve özetleme/atlama tekniklerinden faydalanılarak sunulur:

"Zaten, kendimi bildiği günden beri, annemle iyi geçinen bir günümü hatırlamıyorum... Her gün, hiç yoktan , kavga ederiz.. Ona karşı içimde, tabii anne muhabbetinin, belki binde biri bile yok.."



Babam, annemle mülkiyenin son sınıfına devam eden toy bir talebe iken tanışmış.. Annem, o zaman, babamın mektebine gidip geldiği yolun üzerinde, pembe boyalı büyük bir konağın bir taneceki kızımıymış...

Büyük babamla büyük annem, bu bir tek evlatlarını gözlerinden esirgeyecek derecede sevmekle, onu hatta aşırı hoppa, şımarık yetiştirmişler... Hatta, o kadar ki, on dört, on beş yaşına geldiği zaman, onu kafeste kapalı bir kuş gibi yaşatmağa mecbur olmuşlar...

Annem, toy mülkiyeliyi, kafes arkasından bile, o iri siyah gözlerinin sihirleyici bakışlarıyla tıslımlatmış, kendine bendetmiş... Ve, nihayet bir gün, kuş kafesinden uçuvermiş.. Kanların en hararetle deveran ettiği bir çağda, birbirini seven, hem de birbirini çıldırasıya seven iki gencin birleşşi ateşle barutun teması gibi bir şey... Bir gün, bu hoppa kızı, genç mülkiyeliye nikahlamak zarureti hasıl olmuş..." (K.N., s. 14-15)

A.B.B.Kadın romanında, tahkiye, gösterme ve tasvir unsurlarından müteşekkil birinci metin halkasında, vaka zamanındaki/hâldeki yaşananlar anlatıldıktan sonra, ikinci metin halkasında, asıl vaka öncesi zamana gidilerek, Osman'ın geçmiş yaşantıları ve sosyal çevresi büyük ölçüde, tahkiye tarzı ile ifade edilir. Şu pasaj, bu bölümün bir kısmıdır:

"Osman, önceleri bir maden amelesiydi. Zonguldaktaki maden ocaklarında çalışırdı. Delikanlılığını maden ocaklarında çürütmüştü. Bu, onun için, şimdikinden de ıstıraplı bir yaşayış olmuştur. Şehirden uzak, dağ başlarındaki ocaklar, orta devirlerin prangalı, çarmıhlı engizisyon zindanlarından korkunçtu. Yüzlerce insan, toprağın metrolarca derinliğinde, bir bir tehlike içinde, ciğerleri yakıp parçalayan bin bir zehirli gaz yutarak, saatlerce çalıştırılırdı. İşçi, "gündüz ve aydınlık nedir?" bilmezdi. Ocağa sabah karanlığından girer, gece karanlığından çıkardı. Çoğu, on iki saat süren ağır işe "nakliyecilik" de eklenir ve işçi ağır yükün altında büsbütün ezilirdi." (A.B.B.K., s. 4)

Tahkiyeli anlatımdan zaman zaman, asıl vaka zamanında yaşanan olayların anlatılmasında da faydalanılır. Ancak, bu bölümlerin sık sık gösterme/



sahneleme, bazen de tasvir unsurlarıyla zenginleştirildiği görülür. Aşağıdaki pasaj bu tür anlatıma bir örnektir:

“Yıldız, bir iki kap bulaşığı karanlık mutfakta yıkayıp çalkaladıktan sonra, oturma odasına geçti. Saç mangalın bir iki ellemeyle dirilttiği ateşine bir tencere vurdu. (Pırasa pişirecekti) İçine zeytinyağı döktü. Soğan sararttı. (Bu kokuya güç dayanabiliyordu.)

Kapı.

Ve, ince bir ses -komşu kızının sesi-

- Yıldız teyze, huu... Yıldız teyze...

- Kim o?

Diye uzandı.

- Yıldız teyze... Seni biri arıyor...Azıcık kapıya gel..

Sokakta, uzun boylu kara kasketli bir erkeğin yanında duran , karanlık pencerede Yıldız seçmeğe uğraşıyordu. bu “biri”ni merak etti. Terliklerini ayaklarına geçirdi. Aşağıya koştu ve kapıyı açar açmaz hayretle geriledi:

Amcasının kızı... Nurten karşısındaydı.” (K.N.,s. 25)

Eserlerde, tahkiye tarzı anlatımın, çokça kullanıldığı kısımlardan biri de şahısların moral portrelerinin çizildiği bölümlerdir. Kahramanların gerek asıl vaka zamanındaki, gerekse asıl vaka öncesi zamandaki kişilik yapıları ve karakterleri genellikle, bu tarz anlatımlarla sunulur.

“Sabiha yenge, sofu, dindar bir ailenin kızıydı. Üsküdar'da büyük bir konakta oturlardı. Gençti; kanı kaynıyordu. O da her kız gibi “koca” için çırpınıyordu. Çok sıkı bir baskı altındaydı. Mutaasıp babasının öfkesi insanı zangır zangır titretirdi.” (A.B.B.K., s. 27)

Gösterme/sahneleme tarzı anlatım, Aygen'in gerek hikâyelerinde gerekse romanlarında büyük bir yer tutar. Ancak, burada söz konusu olan, doğrudan göstermeye yönelik zarflarla, sıfatlarla süslenmiş gösterme cümlesinden ziyâde, sözün kahramanlara devriyle gerçekleşen karşılıklı konuşmalardır. Bu durum, yazarın ilk hikâyelerinden, son romanına kadar devam etmiştir. Yukarıda,



Aygen'in yayınlanan ilk hikâyesi üzerinde durmuş, gösterme unsurlarından nasıl faydalandığına temas etmiştik. Yazarın diğer ilk hikâyelerinde büyük ölçüde geçerli olan bu durum, 1939-1940 yıllarında yayınladığı hikâyelerinde daha ileri bir seviyede gerçekleşir. Öyle ki, bu hikâyelerden bir kısmında, metnin tamamı diyaloglardan müteşekkil olup, anlatıcı büyük ölçüde devre dışı bırakılmıştır. **Lehmlenen Aşk, Kadın, Doktor** bu şekilde kaleme alınmış eserlerden bir kaçıdır.

Yazarın romanlarında da, konuşma üslûpu mühim bir yer tutar. Gerek hâkim, gerekse kahraman anlatıcı kullanılan eserlerde/bölümlerde, kahramanların vaka zamanında ve vaka öncesi zamanda yaptıkları konuşmaların aynen nakledildiği görülür. Böylece, harici alemle ilgili bütün görünüşler, olaylar ve durumlar, olabildiğince gerçekçi bir tarzda verilmek istenir. Kahramanların psikolojileri, zaman zaman tahkiye edilse bile, genellikle diyaloglar vasıtasıyla sezdirilmeye çalışılır.

Diyalogların, ağırlıklı olarak, asıl vaka zamanında yaşanan olayların anlatılması maksadıyla kullanıldığı görülür. Yazarın, adetâ, bir üslûp özelliği hâline gelmiş olan, "toplum hayatından kesitler sunma" isteğine bağlı olarak vücut bulan, farklı zaman ve mekânlarda cereyan eden seçilmiş vakalar, olayları yaşayan şahıslar arasında gerçekleşen konuşmalar vasıtasıyla sunulur. Bu konuşmalarda, bazen, anlatıcının söz aralarında durum tesbiti yaptığı, kahramanlarının tavırlarını anlattığı, bazen de, tamamen devre dışı kaldığı görülür. Şu pasajda, anlatıcı zaman zaman müdahaleler de bulunur:

"Gece başladı.

Şarap bardağını avuçlayan şöfor bir sokak hatibi kadar heyecanlı:

- Amerikada altı ay ticaretle uğraştım. Ben İstanbul caddelerinde taksi şöforluğu yapacak adam mıydım!

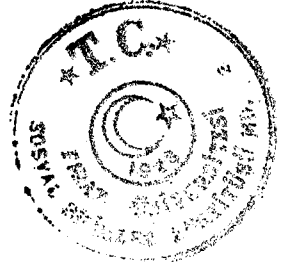
Arkadaşı, gevrek gevrek gülerek onun omuzzunu şamarlıyor ve yanındakilere göz ediyor:

- Kırk yıllık tumalar, herifin bilmem neresini tirmalar...

Koltuğu altında camlı dolabı ile bir adam fıçılarını dolaştı:

- Midyanın dooolmaasını!

Sarhoş kafalar, bilardo yuvarlakları gibi çarpıştı:



- Karides mi, midya dolması mı?
- Sultan keyfin bilir!" (Despot, s. 19)

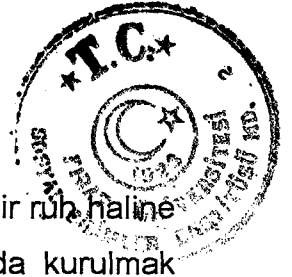
Aşağıdaki pasajda ise, söz tamamen kahramanlara devredilmiştir:

- "Sava işini bırakıp onun yanına geldi:
- Plutrach'ın hikâyesini bilir misin sen?
 - Hayır ustam...
 - İskenderiye sokaklarında bir kadın, elinde meş'ale, omuzunda su kovası ilerliyor... Plutrach'ın kahramanı soruyor ona:
 - Nereye?
 - Cenneti yakmağa!
 - Ya bu su kovası?
 - Onunla da cehennemini söndürmeğe!
 - Neye?
 - Cennet yansın, cehennem sönsün... İyilik etmeleri, faziletli olmaları için insanlara mutlaka bir cennet vaadedilmesin; insanlar kendilerini kötülükten korumak için mutlaka cehennemle korkutulmasın!" (Despot, s.129-130)

Hâkim anlatıcının sözü kahramanlara devrettiği bu pasajda, dikkat edilirse, vaka zamanındaki konuşmaların yanında, tarihi bir olayın anlatıldığı satırlarda da, tamamen nakilci bir anlayışla hareket edilmiştir. Kahraman söz söyleme hürriyetini sonuna kadar kullanarak, başkalarının konuşmalarını da, aynı konuşma üslûpu ile nakletmiştir.

Eserlerde, konuşma üslûbunun zaman zaman başarılı örneklerine rastlanırsa da, çoğunlukla hakiki konuşmanın yakalanamadığını söylemeliyiz. Abartılı ağız taklitleri, kahramanların kişiliklerinden ve kültür durumlarından beklenmeyen süslü ifadeler, suni bir realizm doğmasına sebep olur. Cümlelerin düzenlenmiş ifadeler olması, bu suniliği besleyen bir başka unsur olur.

Tasvir tarzı anlatım, Reşat Enis'in eserlerinde en az kullanılan anlatım tarzıdır. Vakanın sahnesi durumunda olan mekânlar ve kahramanların fizikî tasvirleri, oldukça sınırlı bir yer tutar. Bu tasvirlerde zaman zaman ferdi bir subjektivizm söz konusu olur. Kahramanların ruh halleri ile fizik portreleri ve ve mekân atmosferi arasında paralellikler kurulur.



Yaşadıkları hayat şartlarının ezici baskısı altında karamsar bir ruh haline bürünen şahıslarla, onların yaşadığı iç ve dış mekânlar arasında kurulmak istenen paralellik, çoğu zaman, mekân tasvirlerinde çirkinliklerin ön plana çıkmasına sebep olur. Bu tasvirlerde, mekânın kendisi kadar, o mekânı gören insanın intibaları da önem kazanır. Aşağıdaki örneklerde bu durum görülecektir:

“Güneş battı mı, gazyağı bitmiş lambalara dönüyordu bu tepeler... Kimi taş, kimi tuğla, irili ufaklı, eciş bücüş yüzlerce evle gündüzleri çiçekbozuğu suratlara bezeyen çopur tepeler... Göl kenarlarına yan yatmış mandalar gibiydi karanlıkta tepeler: Gültepesi, Çeliklepepesi, Ortabayırı...” (S.İ., s.337)

“Halicin iki tarafı da, baştanbaşa ve küçük, büyük fabrikalarla doludur. Basık, karanlık binalardan, kulakları sağır eden bir motör ve çark gürültüsü yükselir. Tozlu camlarına gözlerinizi uydurunuz: Hepsinde de benizleri sarı erkekler, baş örtülerini çenelerinden düşümlenmiş, göğüsleri çökük kadınlar, cılız çocuklar göreceksiniz. Bu taş kovukların pis, rutubetli havası içinde hepsi de boğula boğula öksürürler. Fakat ne siz, ne de bir başkası, demir çarkların, makinelerin homurtusu arasında, ciğerleri koparılcasına sarsılan göğüslerin çığlığını duyamazsınız.” (A.B.B.K., s.10-11)

“Çuhası yırtık bir masanın üzerinde, kapağı kopuk bir mürekkep hokkası, ağzı kırık bir telefon sırtıyordu. Masanın yanbaşıında, üzerleri küflenmiş ve örümceklenmiş İngilizce ansiklopedilerle dolu bir etajer vardı. Oda kapısının kenarına açık bırakılmış ıslak bir şemsiye, yuttuğu yağmuru döşemeye kusuyordu.” (G.V., s.93)

Eserlerde insan tasvirleri fazla bir önem arzetmez. Yazarın ilk hikâyelerinde ve romanlarda, belirli bir görünüşün sürekli tekrar edildiği görülür. “Sarı/kumral saç, mavi/yeşil göz, pembe/beyaz yüz” şeklinde, çoğunlukla kadın, bazen de erkek kahramanların portrelerinin çiziminde faydalanılan unsurlar, yazarın şahsî macerâsıyla bağlantılı bir yüz güzelliğinin tecessüm ettirilmesinde kullanılır. Bu sıfatlarla kurulan cümlelerde, muayyen bir sanatkârlık endişesi göze çarpar. Aşağıdaki tasvir cümleleri buna örnektir:



"Uzun kumral kirpiklerinin yarı gizlediği açık yeşil gözleri değirmi beyaz yüzü, geniş omuzları, iri zarif vücudile ne sevimli, ne sempatik bir adamdı. (...)

O ipek gibi ince, yumuşak saçları okşamak, yüzümü yüzüne sürmek, gözlerimi, o filizi gözlerin berrak derinliklerinde dolaştırmak istedim..." (K.N.,s.28)

"Yabancı kadın gecekondu mahallesinde ısırgan tarlasına düşmüş gelinciğe benziyordu. Mavi basma bir entari giymişti. Rüzgar sarı, yumuşak saçlarını uçuruyordu. Ufka inen kızıl güneşin ışıkları bu saçlarda bin bir renk yaratıyordu." (A.D.,s.189)

Bazı kadın tasvirlerinde, cinsiyetin ön plana çıktığı görülür. *"Memeleri canlı ve sivriydi." (A.D., s.189); "...göğüslerinin, baldırlarının oynaklığı ile..." (K.N., s.28)* cümleleri, bu tür tasvirlerle bir kaç örnektir. Cinsiyeti insanın tabîi yapısının ayrılmaz bir parçası olarak gören ve edebî eserlerde de bütün gerçekliğiyle anlatılması gerektiğini ileri süren doğalcı sanat anlayışının tesirleri bu şekilde tasvir unsurlarında da kendini gösterir.

Bu tesbitlerimizden sonra, Reşat Enis'in üslûbuyla ilgili son olarak şunları söyleyebiliriz. Toplucu gerçekçi sanat anlayışının öncülerinden olan yazarın muhtevâdaki orjinal sayılabilecek buluşları, ne yazık ki, üslûbuna yansımaz. Onun dili kullanışı; kelime ve cümle unsurları ile bunların muhtevâ ile münâsebetlerinden oluşan üslûbu, kendisinden önceki sanatçıların ve akımların tesiri altındadır ve çağdaşlarından pek de farklı bir yönü yoktur. Alangu, onun üslûbuyla ilgili şu değerlendirmeyi yapar:

"Onun (Gonk Vurdu) romanında büyük şehrin en ücra köşelerine kadar girebilen gerçekçi gözleminin yer yer ölçüsüzlüklere düşülecek kadar taşırıldığı görülür. Beyoğlu'nun gece hayatı, genelevleri, randevu evleri dar ve pis sokaklardan ana caddeye dökülen pislik, büyük bir başarı ile kaba çizgiler hâlinde renksiz ve ayrıntısız taslaklar halinde tasvir edilirken, eserin kişileri de, yazarın bütün bu hayatı süratle anlatabilmesi aşkına oradan oraya cansız kuklalar halinde sürüklenirler. Bütün anlatılanlar gerçek ve yerinden alınmış olmakla beraber dağınık ve perişan, bütünden yoksun bir yapının içinde savrulurlar.



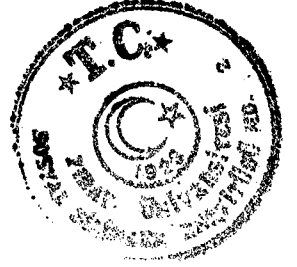
Toplum konularını işlerken ve gözlerken yeter hazırlığa sahip bulunmayan her yazar gibi, o da, acı gerçeklerin peşinden temel sebeplere, dağınık gözlemleri birleştiren bağlara kadar inmeden kalıyor. (...)

Sürekli olarak halk için, gazete ölçüsünde yazmak zorunda kaldığını düşünerek, onun hayatın en canlı taraflarını verirken konunun bütününde bulunan gerçekten gelen güzelliğe varamayışının sebebi anlaşılıyor. Bu soy yazarlar, toplumcu bir gerçekçiliğe yönelmek istedikleri halde, ancak olup bitenin sathındaki köpükleri ve şamatayı görebilirler. Toplum yapısındaki gelişmeleri bütünü ile kavriyamazlar.(...)

Kişilerin çok canlı ve bizden oluşu, yerinde yapılmış gözlemler, canlı halk dilinden faydalanış, hareketli bir üslûp, eserlerine insanı saran bir yenilik ve samimiyet havası veriyor.(...)

Reşat Enis'in romanlarına musallat en büyük kusuru, gazete için derlenen bilgileri, aralarındaki boşluklar, derinleştirilmeğe muhtaç noktalara aldırmadan romanlarında kullanmasıdır. Gazetelerdeki küçük insanların maddî ve manevi sefâletlerini anlatırken, anlatışı bazan o kadar duygulu bir açıklığa bürünür ki, kendisinin de bu hayata karıştığı duyulur.”⁽¹⁾

(1) T.Alangu., a.g.e., s. 292 vd.



SONUÇ

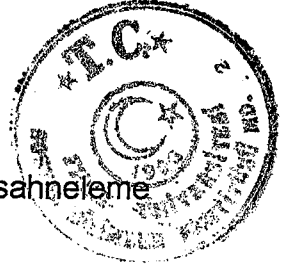
İstanbul'da, 1909 yılında, dünyaya gelen Reşat Enis, yarım bıraktığı üniversite tahsilinden sonra, 1930 yılında gazeteciliğe başlamıştır. **Milliyet, Vakit, Bugün, Cumhuriyet** ve **Yeni İstanbul** gazetelerinde, muhabirlikten yazı işleri müdürlüğüne kadar çeşitli görevler yapmıştır. 1961 yılında, Anadolu Ajansı'nın İstanbul Bölge Müdür Yardımcılığına getirilmiştir. Buradaki görevinden 1968 yılında, emekli olmuştur. Bundan sonraki yaşantısında, daha çok eski eserleri üzerinde çalışan yazar, 1984 yılında vefat etmiştir.

Aygen, yaşadığı çevrede dürüstlüğü ile tanınan, yalnızlığı seven; acılarını ve sevinçlerini yalnız yaşayan bir karakter yapısına sahiptir. Yüreğindeki insan sevgisini eserleriyle paylaşmayı tercih eden yazar, kaleme aldığı hikâye ve romanlarıyla edebiyatımızda ihmâl edilmeyecek bir yer kazanmıştır.

Reşat Enis, yazı hayatına, 1930 yılında, **Resimli Uyanış** dergisinde yayınladığı hikâyelerle girmiştir. Klasik vaka hikâyesi tarzında kaleme alınmış olan bu eserler, her yönüyle, millî edebiyat geleneğinin devamı niteliğindedir. Aşk, ayrılık, hasret, vatan sevgisi, adâlet, doğruluk tema/konularını işleyen bu on üç hikâye, aynı yıl, **Kılıcımı Sürüyorum** adıyla kitaplaştırılmıştır. Bu eserden sonra, dokuz yıl boyunca, yazarın hikâye yazmadığını görüyoruz.

Aygen, 1939 yılında, **Vakit** gazetesinde yayınladığı hikâyelerle yeniden bu vadiye dönmüştür. Bu ve bir sonraki yıl kaleme aldığı kırk civarındaki hikâye, gerek hikâye tekniği, gerekse muhtevâlarının işlenişi açısından, önceki hikâyelerinden büyük ölçüde farklılık gösterir. Bunların çoğu, Çehov tarzı olarak bilinen, durum hikâyesi tarzındadır. Vakanın gücü azaltılmış, büyük olayların yerini, günlük hayatta sık sık karşılaşılan basit hâdiseler almıştır.

Durum hikâyesi tarzında kaleme aldığı eserlerin bir diğer özelliği de, mekânın fonksiyonunun en alt seviyeye indirilmiş olmasıdır. Hikâyelerin büyük bir kısmında, bilinen anlamda bir tasvir cümlesine, hemen hiç yer verilmez. Vakası, mekân-insan münâsebetlerinden ibaret olan **Yalnızlık** gibi hikâyelerde



dahi, tasvirde özellikle kaçıldığı görülür. Bunun yerini, gösterme/sahneleme alır. Vakanın sunulmasında, konuşma üslûbu oldukça belirgindir.

Yazar, 1931 yılından başlamak üzere, on adet roman kaleme almıştır. Bir yıl önce yazdığı hikâyeler, bir anlamda, romanına hazırlık niteliğindedir. Zaten, o ilk hikâyelerin, yapı ve muhtevâ itibâriyle romanlarına benzediğini görüyoruz. Ancak, sonraki hikâyelerin büyük bir kısmın, özellikle, tematik açıdan, romanlarından farklı bir dünyayı, değişik bir bakış açısıyla ele alır.

Aygen'in romanlarının muhtevâsının en dikkat çekici yönünü, toplumsal gerçekçi bir anlayışla ele alınan, ağa-köylü, patron-işçi mücâdeleleri çerçevesinde anlatılan sınıf çatışması oluşturur. Ezen/sömüren/zengin sınıfla ezilen/sömürülen/fakir sınıf arasındaki mücâdele, bir çok eserin belli başlı konusunu oluşturur. Bu eserlerde sınıf çatışmasını doğuran başlıca sebep, sürekli aynı şekilde tekrar edilen kahramanların karakter yapılarıdır. Zengin/sömürgeci sınıfın ihtiraslarının şekillendirdiği menfî kişilikleri, çatışmanın doğmasının ve gelişmesinin en temel sebebidir.

Romanların muhtevâsı içinde, hikâyelerinde de ele aldığı, yozlaşmış din adamları/dindar kişilerin, cahil halkın dinî hislerini istismar etmeleri önemli bir yer tutar. Maddî ve cinsî yönden muhteris olmalarının yanında, karakter itibâriyle de kötü olan din adamları, menfaâtleri uğruna halkı istismar ederek nüfûz sağlar; bu nüfûzlarını, sürekli, aynı yönde kullanmaya devam ederler.

Reşat Enis'in roman kahramanlarının kişilik yapılarının eserlerindeki çatışma ve muhtevâ ile çok yakından münâsebeti vardır. Zirâ, eserlerdeki çatışma ve bu çatışma etrafında vücût bulan muhtevâ, sürekli, muayyen bir yönden görülen, şablonlaşmış kişilerin karakter yapılarından beslenir. İyiler her zaman ve şartta iyi, kötüler de daima kötü, yalınkat/düz karakterlerdir. Onların bu şekilde davranmalarının altındaki psikolojik sebepler hiç bir zaman yeterince tahlil edilmemiştir.

Romanlarda asıl kahraman fonksiyonu yüklenmiş şahıslar, büyük ölçüde aydınlar arasından seçilmiştir. En azından lise tahsili olan bu kişiler, bir takım toplumsal meselelere çözüm bulmanın kaygısını taşıyan idealist insanlardır. Kendi ferdî mücâdeleleri de bu toplumsal mücâdeleyle çakışır.



Eserlerde, karşı güç fonksiyonu, çoğunlukla, bir tek şahıs yerine, belirli bir zümreye yüklenmiştir. Ezen/imkân sahibi/zengin sınıf olarak belirginleşen bu zümreyi temsil eden şahıslar, vakanın muhtelif aşamalarında farklı kimliklerle ortaya çıkarak etraflarına kan, gözyaşı, ölüm, sefâlet saçarak; asıl kahramanla birlikte ezilen/sömürülen kesimleri mutsuzluğa boğarlar. Karşı güç fonksiyonundaki bu insanlar, toprak ağaları, fabrikatörler, din adamları, doktor, politikacı gibi farklı meslek gruplarında yer alsalar bile, ferdî ve toplumsal davranış biçimleri her zaman aynıdır.

Yazarın romanlarında olay örgüsünü meydana getiren vaka halkaları oldukça dağınık bir görünüm arzeder. Asıl vakanın yanında, ona bir şey katmayan bir yığın hadise, olay örgüsünün muhtelif aşamalarında devreye girerek olaylar zincirinin kopmasına sebep olur. Bu durum, zaman zaman, asıl vakanın ikinci planda kalmasına zemin hazırlar. Yazarın bütün bir cemiyeti anlatma arzusu, eserleri bir olaylar yumağı hâline getirir.

Eserlerde sosyal zamana bağlı olarak, bir takım tarihî olaylara, yüzeysel bir şekilde temas edilir. Bazen, objektif bir şekilde yansıtılan sosyal zaman, çoğunlukla ferdî zamanla örtüşürülerek subjektif bir görünüm kazanır. CHP ile DP arasındaki politik kavgalar, 1960 ihtilâli gibi tarihî olaylar, kahramanların da rol aldığı vakalar olarak eserlerde yer alırlar.

Eserlerde iç ve dış mekânların, vakaya ve kahramanların sosyo-ekonomik durumlarına uygun bir şekilde düzenlenmesine çalışıldığı görülür. Bu doğrultuda, Galata'nın, Tophane'nin, Beyoğlu'nun pisliklerle dolu köprü altları, arka sokakları daima ön plandadır. Anadolu'dan seçilen şehir, kasaba ve köyler de, halkın sefâlet içinde yaşadığı, yol, su, elektrik problemi olan, tezek yığınları ve çamur içindeki mekânlardır. Evler, bütün eşyaları ve kullanım alanları itibâriyle sefâletin sembolüdür. Kahvehâneler avâre ve yoksul insanların devam ettiği loş, kirlî, kötü mefruşatlı mekânlardır. Fabrika ve benzeri iş yerleri, buralarda, kürek mahkumları gibi çalıştırılan insanlara, nefes alma imkânı dahi vermeyen sağlıksız ortamlardır.

Mekân tasvirlerinde ağırlıklı olarak realist-natüralist bir bakış açısı esastır. Her türlü çirkinlik, karamsar bir üslûpla, ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Hayâl kırıklığı, iç burkuntuları, aşağılanmışlık hisleri ile mücehhez kahraman-

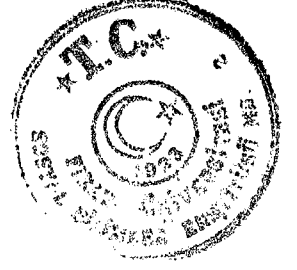


ların ruh dünyaları ile yaşadıkları mekânlar arasında sürekli bir paralellik kurulur. Bu ruh hâlindeki kahramanlarda mekânın uyandırdığı çağrışımlar sürekli ön plana çıkarılır. Böylece mekânla birlikte o mekânı gören insanın ruh hâli de önem kazanır.

Reşat Enis'in üslûbunu gözlemci/eleştirel/gerçekçi cümlesiyle ifade etmek yanlış olmaz kanaatindeyiz. Ancak, bir çok yönden doğalcı bir bakış açısının esas olduğunu unutmamak gerekir. Eserlerin olay örgüsünü oluşturan vakaların büyük ölçüde gözleme dayanması; gerçekliği, olayların arkasında yatan ferdi ve toplumsal sebepleri araştırarak değil örnekleri çoğaltarak yakalamaya çalışması; her türlü çirkinliği, tereddüt etmeden, aynen yansıtma gayreti; kahramanlarının davranışlarını tabii yapıları ve kalıtımla izah etmesi, onun doğalcı yönlerinin ana hatlarını oluşturur.

Yazarın üslûbunun malzemesi olan dili kullanmasında herhangi bir orjinallik söz konusu değildir. Kelime serveti, eser verdiği dönemdeki "yaşayan Türkçe"nin imkânları içinden seçilmiştir. Bu açıdan, en dikkat çekici olan, sokağın dilini yakalama gayretinin sonucu, halk ağzından alınma kelime, deyim ve atasözleriyle birlikte, argo unsurlara fazlaca yer verilmiş olmasıdır.

Bu anlattıklarımızdan sonra, Aygen'in romancılığı hakkında şunları söyleyebiliriz. Reşat Enis, eserlerini vermeye başladığında, Türk romanı yaklaşık altmış yıllık bir tecrübeye sahipti. Parlatır'ın yukarıdaki çalışmasında ifade edildiği gibi, Ahmet Mithat'la başlayıp Hüseyin Rahmi'yle gelişen, kaynağını halktan alıp halk için yazılan ve Namık Kemâl'le başlayıp Hâlit Ziyâ'ya kadar ulaşan duygusal yönü ağır basan iki ayrı çizgide gelişen; Millî edebiyat döneminde ise yer yer bu iki çizginin kesiştiği bir macerâ yaşayan roman geleneğimiz, Yakup Kadri'yle birlikte sosyal bir muhtevâ kazanmaya başlamıştır. Sadri Ertem ve Sabahattin Ali ile birlikte sosyal gerçekçiliğe yönelmeye başlayan romanımızı, Reşat Enis bir adım daha ileri götürerek, eleştirel/toplumsal gerçekçiliğin öncülerinden biri olmuştur. 1940'lardan itibaren, kırk yıllık bir döneme damgasını vuran belli başlı akımlardan biri olan bu çizginin gelişmesinde, onun ihmâl edilemeyecek bir payı vardır. Hiç şüphesiz, Aygen'in eserlerine orjinallik kazandıran da bu yönü olmuştur.



AYGEN BİBLİYOGRAFYASI

- 1- **Alangu, Tahir;** Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, (Antoloji),
I. Cilt, (1919-1930), 2. Baskı, İst, 1968, s.289-310.
- 2- **Bakırcıoğlu, M. Ziya;** Başlangıcından Günümüze Türk Romanı,
2.Bsk, Ötüken Yayıncılık, İstanbul 1986, s. 244.
- 3- **Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi,** İnterpress Basın ve Yayıncılık A.Ş., 3. Cilt, İstanbul 1992, s. 1104.
- 4- **Kaplan, Ramazan;** Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy, K.T. B. Yay.,
Ankara 1988, s.49/51-54/66-69/71-74/78/85-87/92/94/104/
127/131/142-143.
- 5- **Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedisi,** Sabah Gazetesi Yayınları, II. Cilt, 1992, s. 387
- 6- **Nizamettin Nazif (Tepedelenli);** "Unutulmuş Bir Kaç.İsim", Kurun (Vakit),
13-14-15 Haziran 1938, S.7335 (1425),7336(1426), 7337 (1427).
(Bu yazıda Yaşar Nabi'nin antolojisine atıfta bulunularak Reşat Enis'in antolojiye dahil edilmemesi tenkid edilir.)
- 7- **O. Spies;** Das Blutgeld und andere Turkische Novellen, Leipzig, 1942.
(Bu antolojide, Aygen'in Zeynep Onbaşı ve Talkın Hikâyelerine yer verilmiştir.)
- 8- **Reşat Fevzi;** "Reşat Enis'in Hikâyeleri", Resimli Uyanış, 27/11/1930,
S.1789 (104).
- 9- ----- "Kitabiyat" Beklediğimiz Bir Eser, Politika, 25/4/1931, S.494.



10- *"Toprak Kokusu"*, Bugün, 5 İncikanun 1944. (Bu yazıda romandan bir bölüm yayınlanır, Aygen hakkında kısa bilgi verilir.)

11- Yalçın, Hüseyin Cahit; *Reşat Enis Bey*, Fikir Hareketleri, C.1, S.17, s.12-14

12- Kemâl, Yaşar; *"Bir Romancının Ölümü"*, Milliyet Sanat, Şubat 1984.

13- Yurtçu, M. Çoban; *"İçimizden Röportaj"* (Bizim Yazı Müdürünün Anlattıkları)
Bugün, 5 Sonkanun 1943.





GENEL BİBLİYOGRAFYA

- 1- Akı, Niyazi; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İstanbul 1960.
- 2- Akıncı, Gündüz; Tük Romanında Köye Doğru D.T.C.F.Yay., Ank. 1961.
- 3- Aktaş, Şerif; Refik Halit Karay, K.T.B.Y., Ankara 1986.
- 4- ----- Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 1991.
- 5- ----- Edebiyatta Üslûp ve Problemleri, Akçağ Yayınları, 1.Baskı, Ankara 1986.
- 6- ----- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, K.T. B.Y., Ank. 1987.
- 7- ----- Ahmet Rasim, K.T.B.Y., Ankara 1987.
- 8- ----- Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul, K.B.Y., İst. 1988.
- 9- ----- Edebiyat-Edebi Eser ve Edebi Eseri İnceleme Tarzı Üzerine Mülakât, Konuşan: İsmail Çetişli, Nilüfer, 15 Aralık 1991, S.6, s. 8-10.
- 10- Alexander, A.W.; "Minik Hikâye", Çev. M.Kayahan Özgül, Nilüfer, 1 Ekim 1985, S.3, s. 2-4.
- 11- Bourneuf Roland - Quillet, Real; Roman Dünyası ve İncelenmesi, Çev. Hüseyin Gümüş, K.B.Y., Ankara, 1989.
- 12- Çetişli, İsmail; Memduh Şevket Esendal -İnsan ve Eser- Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ 1989.

- 13- ----- "*Kıskançlığın Romanı: Zehra*", Türklük Araştırmaları,
Marmara Üni., Fen-Edebiyat Fak.Yay.,Yıl 1990, S.6.
- 14- Emil, Birol; Reşat Nuri Güntekin, K.B.Y., Ankara 1989.
- 15- Ertop, Konur; "*Türk Romanının Elli Yılı*", Türk Dili, Türk Dili ve Yazını Özel Sayısı, S. 266, 1973, s. 116-123.
- 16- Forster, E.M.; Roman Sanatı, Çev. Ünal Aytür, Adam Yay.,1982.
- 17- Grillet, Alain R.; Yeni Roman, Çev. Asım Bezirci, Ara Yayıncılık,
2. Baskı, İstanbul 1989.
- 18- Kaplan, Mehmet; Türk Edebiyatı Üzrerinde Araştırmalar I, Dergah Yayınları, 1. Bsk., İstanbul 1976.
- 19- ----- Hikâye Tahlilleri, Dergah Yay., 1.Bsk., İst. 1979.
- 20 - Karpat, Kemal; Türk Edebiyatında Sosyal Konular, Varlık Y., 1962.
- 21- Korkmaz, Ramazan; Sabahattin Ali, Elazığ 1991(Basılmamış Doktora Tezi).
- 22- ----- "*Türk Edebiyatında Köy-1*", Nilüfer, 15 Şubat 1992,S.6,s.7-11
- 23- Kudret, Cevdet; Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, Varlık Yay.,
2 Cilt, İstanbul 1965.
- 24- Lukacs, Gyorgy; Çağdaş Gerçekliğin Anlamı, Çev. Cevat Çapan,
Payel Yayınları, İstanbul 1975.
- 25- Moran, Berna; Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Yayınevi,
4. Baskı, İstanbul 1981.
- 26- ----- Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, (Ahmet Mithat'tan
A. H. Tanpınar'a) İletişim Yay., İstanbul 1983.



- 27- ----- Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, (Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a) İletişim Yay., İst., 1990.
- 28- Parlatır, İsmail; "*Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Konular*", Türk Dili, Türk Dili ve Yazını Özel Sayısı, s. 266, 1973, s.124-130.
- 29- Plehanov, G.V.; Sanat ve Sosyalizm, Çev. S. Mimoğlu, Sosyal Yay., 1962.
- 30- Stevick, Philp; Roman Teorisi, Çev. S.Kantarcıoğlu, Ank. 1989.
- 31- Sunel, A. Hamit, "*Doğalcılık*", Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı, Ocak 1981, S.349, s.139-167.
- 32- Tanpınar, A.Hamdi; XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, 1.Bsk., İstanbul 1982.
- 33- ----- Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergah Yay., 2.Bsk., Haz. Zeynep Kerman, İstanbul 1977.
- 34- Tural, Sâdık Kemâl; Zamanın Elinden Tutmak, Ötüken Neşriyat, 1.Bsk., İstanbul 1982.
- 35- Tural, Sâdık K.; Kerman, Zeynep; Özgül, M. Kayahan; Hikâyeciliğimizin 100.Yılında Yüz Örnek, KTB.Y., Ankara 1987.
- 36- Yetkin, Suut Kemal; Edebiyatta Akımlar, Remzi Kitab. İst. 1967.
- 37- Yılmaz, Durali; Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu, K.B.Y., Ankara 1990.

		T.C.	
			
Adı ve şifresi	Adı ve şifresi		
Anasının adı	Anasının adı		
Babanın adı	Babanın adı		
KADININ		ERKEĞİN	
Doğduğu yer	Doğduğu yer		
tarih	tarih		
Nüfusta yazılı olduğu yer	Nüfusta yazılı olduğu yer		
Sikası oturduğu yer	Sikası oturduğu yer		
Evlendik beyanname kâğıdında	Evlendik beyanname kâğıdında		

BELGE 1. Aygen'lerin Evlenme Cüzdanı örneği.