

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ \* SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**MAHMUT YESARİ'NİN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Elif ÖKSÜZ**

**Danışman : Doç. Dr. Ülkü ELİUZ**

**ARALIK - 2010**

**TRABZON**

## ONAY

Elif ÖKSÜZ tarafından hazırlanan “Mahmut Yesari’nin Romanlarında Yapı ve İzlek” adlı bu çalışma 11.01.2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı dalında **yüksek lisans tezi** olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Ülkü ELİUZ

Doç. Dr. A. Mevhibe COŞAR

Prof. Dr. N. Nazan KARANİS

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım .../.../...

Doç. Dr. Yusuf ŞAHİN

Enstitü Müdürü

## **BİLDİRİM**

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

**İmza**

## ÖN SÖZ

Estetik sanatlar insanın varoluş kaygısını, hayata yüklediği anlamları ifade etme biçiminin; içinde yaşanılan toplumdaki sosyal ve siyasi kıpırdanışların; buna bağlı olarak değer yargılarında meydana gelen dönüşümlerin bir ürünüdür. Toplumun sözcülüğünü üstlenen, kitlelere ışık tutan sanatçı, maddi ve manevi anlamda insanın aydınlanma, kültürlenme, bireyleşme sürecini eserleri aracılığıyla yansıtır. Bunu yaparken de “küçük adam”ın sorunlarından hareketle, toplumsal problemlere dikkat çeker. 1895-1945 yılları arasında yaşayan, elli yıllık ömre birçok eser sığdıran Mahmut Yesari de yaşadığı çağın bireyler üzerinde bıraktığı izleri yansıtan sanatçılardan biridir.

Mahmut Yesari, eserlerini yaşadığı çağın temel sorunlarından çağdaşlaşma, buna paralel olarak yabancılaşma ve kimlik arayışı açmazları çerçevesinde kurgular. İnsanı kuşatan bu açmazlar, yaşadığı dönemin değer yargılarına duyarlı olan Yesari'nin romanlarında, bireyin diğer bireylerle iletişim/sizliği, kendine ve dış dünyaya yabancılığı izleği çerçevesinde açıklanarak siyasi şartların yol açtığı toplumsal yozlaşmaya işaret eder.

Bu çalışmada, Yesari'nin romanları yapı ve tema bakımından incelenmeye çalışıldı. İncelemede, satır aralarında gizli kalmış yapıyı ortaya çıkarmayı hedefleyen yapısalci çözümleme esas alındı.

Üç ana bölümden meydana gelen çalışmanın Birinci Bölüm'ünde siyasi bakış açısından bağımsız olmak suretiyle bireyliği ve sanatçı kimliği esas alınarak Mahmut Yesari'nin yaşamı, edebi kişiliği ve eserleri hakkında bilgi verildi. İkinci Bölüm'de Yesari'nin roman türündeki 19 eseri yapı bakımından incelendi. Bu incelemede, yapı birimlerinden “zaman” ve “mekân” unsurları insan-zaman ve insan-mekân bağlamında değerlendirilmeye çalışıldı. Üçüncü Bölüm'de Yesari'nin romanları “yozlaşma ve yabancılaşma, sosyal adaletsizlik, yalnızlık, aşk” olmak üzere dört ana tema çerçevesinde tahlil edildi.

Çalışmalarımnda bana destek olan, edebi eserleri değerlendirme hususunda yeni ufuklara yelken açmamı sağlayan değerli hocam Doç Dr. Ülkü ELİÜZ'a; desteklerinden ötürü Doç Dr. Asiye Mevhibe COŞAR'a, Arş. Gör. Bahadır GÜNEŞ'e ve üzerimde emeği olan bütün hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

TRABZON 2009

Elif ÖKSÜZ

## İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ .....	V
İÇİNDEKİLER .....	VI
ÖZET .....	XIV
ABSTRACT.....	XV
KISALTMALAR.....	XVI
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
1. HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ, ESERLERİ .....	1
1.1. HAYATI.....	1
1.1.1.Ailesi.....	1
1.1.2.Hayati.....	3
1.1.3.Edebi Kişiliği .....	6
1.1.4.Mahmut Yesari'nin Romancılık Çizgisi ve Romancılığı Hakkında Söylenenler.....	8
1.1.5.Mahmut Yesari'nin Romancılığı .....	10
1.1.6. Mahmut Yesari'nin Tiyatro Yazarlığı .....	12
İKİNCİ BÖLÜM .....	19
2. MAHMUT YESARİ'NİN ROMANLARINDA YAPI.....	19
2.1. Ak Saçlı Genç Kız .....	19
2.1.1. İsimden İçeriğe.....	19
2.1.2. Olay Örgüsü .....	19
2.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	21
2.1.4. Zaman.....	21
2.1.5. Mekân.....	22
2.1.6. Kişiler Dünyası.....	23
2.1.6.1. <i>Başkişi</i> .....	23
2.1.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	25
2.1.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	26
2.1.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	27
2.2. Aşk Yarışı .....	29
2.2.1. İsimden İçeriğe.....	29
2.2.2. Olay Örgüsü .....	29

2.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	31
2.2.4. Zaman.....	32
2.2.5. Mekân.....	34
2.2.6. Kişiler Dünyası.....	35
2.2.6.1. <i>Başkişi</i> .....	35
2.2.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	35
2.2.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	36
2.2.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	37
2.3. Bağrı Yanık Ömer.....	38
2.3.1. İsimden İçeriğe.....	38
2.3.2. Olay Örgüsü .....	38
2.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	41
2.3.4. Zaman.....	42
2.3.5. Mekân.....	44
2.3.6. Kişiler Dünyası.....	45
2.3.6.1. <i>Başkişi</i> .....	45
2.3.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	46
2.3.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	47
2.3.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	47
2.4. Bahçemde Bir Gül Açtı.....	49
2.4.1. İsimden İçeriğe.....	49
2.4.2. Olay Örgüsü .....	49
2.4.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	52
2.4.4. Zaman.....	52
2.4.5. Mekân.....	54
2.4.6. Kişiler Dünyası.....	57
2.4.6.1. <i>Başkişi</i> .....	57
2.4.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	58
2.4.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	59
2.4.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	61
2.5. Bir Aşk Uçurumu.....	63
2.5.1. İsimden İçeriğe.....	63
2.5.2. Olay Örgüsü .....	63

2.5.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	65
2.5.4. Zaman.....	66
2.5.5. Mekân.....	68
2.5.6. Kişiler Dünyası.....	71
2.5.6.1. <i>Başkişi</i> .....	71
2.5.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	72
2.5.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	73
2.5.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	74
2.6. Çoban Yıldızı.....	75
2.6.1. İsimden İçeriğe.....	75
2.6.2. Olay Örgüsü .....	75
2.6.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	78
2.6.4. Zaman.....	78
2.6.5. Mekân.....	79
2.6.6. Kişiler Dünyası.....	81
2.6.6.1. <i>Başkişi</i> .....	81
2.6.6.2. <i>Kart Karakterler</i> .....	82
2.6.6.3. <i>Fon Karakterler</i> .....	85
2.7. Çulluk.....	86
2.7.1. İsimden İçeriğe.....	86
2.7.2. Olay Örgüsü .....	86
2.7.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	89
2.7.4. Zaman.....	90
2.7.5. Mekân.....	92
2.7.6. Kişiler Dünyası.....	94
2.7.6.1. <i>Başkişi</i> .....	94
2.7.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	96
2.7.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	97
2.7.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	98
2.8. Dağ Rüzgârları.....	99
2.8.1. İsimden İçeriğe.....	99
2.8.2. Olay Örgüsü .....	99
2.8.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	101

2.8.4. Zaman.....	102
2.8.5. Mekân.....	104
2.8.6. Kişiler Dünyası.....	107
2.8.6.1. <i>Başkişi</i> .....	107
2.8.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	108
2.8.6.3. <i>Fon Karakterler</i> .....	109
2.9. Gece Yürüyüşü .....	110
2.9.1. İsimden İçeriğe.....	110
2.9.2. Olay Örgüsü .....	110
2.9.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	113
2.9.4. Zaman.....	113
2.9.5. Mekân.....	116
2.9.6. Kişiler Dünyası.....	118
2.9.6.1. <i>Başkişi</i> .....	118
2.9.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	120
2.9.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	120
2.9.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	121
2.10. Kalbimin Suçu .....	123
2.10.1. İsimden İçeriğe.....	123
2.10.2. Olay Örgüsü .....	123
2.10.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	125
2.10.4. Zaman.....	126
2.10.5. Mekân.....	127
2.10.6. Kişiler Dünyası.....	128
2.10.6.1. <i>Başkişi</i> .....	128
2.10.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	129
2.10.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	130
2.10.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	131
2.11. Kanlı Sır .....	132
2.11.1. İsimden İçeriğe.....	132
2.11.2. Olay Örgüsü .....	132
2.11.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	139
2.11.4. Zaman.....	139



2.11.5. Mekân.....	142
2.11.6. Kişiler Dünyası.....	145
2.11.6.1. <i>Başkişi</i> .....	145
2.11.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	145
2.11.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	146
2.11.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	148
2.12. Kırılmaçılar .....	149
2.12.1. İsimden İçeriğe.....	149
2.12.2. Olay Örgüsü .....	149
2.12.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	151
2.12.4. Zaman.....	151
2.12.5. Mekân.....	153
2.12.6. Kişiler Dünyası.....	153
2.12.6.1. <i>Başkişi</i> .....	153
2.12.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	154
2.12.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	155
2.12.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	155
2.13. Ölünün Gözleri .....	156
2.13.1. İsimden İçeriğe.....	156
2.13.2. Olay Örgüsü .....	156
2.13.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	157
2.13.4. Zaman.....	158
2.13.5. Mekân.....	160
2.13.6. Kişiler Dünyası.....	162
2.13.6.1. <i>Başkişi</i> .....	162
2.13.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	163
2.13.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	163
2.13.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	164
2.14. Pervin Abla .....	165
2.14.1. İsimden İçeriğe.....	165
2.14.2. Olay Örgüsü .....	165
2.14.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	168
2.14.4. Zaman.....	168

2.14.5. Mekân.....	171
2.14.6. Kişiler Dünyası.....	174
2.14.6.1. <i>Başkişi</i> .....	174
2.14.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	175
2.14.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	178
2.14.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	178
2.15. Sağanak Altında.....	179
2.15.1. İsimden İçeriğe.....	179
2.15.2. Olay Örgüsü .....	179
2.15.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	180
2.15.4. Zaman.....	181
2.15.5. Mekân.....	183
2.15.6. Kişiler Dünyası.....	186
2.15.6.1. <i>Başkişi</i> .....	186
2.15.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	187
2.15.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	188
2.15.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	188
2.16. Sevda İhtikârı.....	189
2.16.1. İsimden İçeriğe.....	189
2.16.2. Olay Örgüsü .....	189
2.16.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	191
2.16.4. Zaman.....	192
2.16.5. Mekân.....	195
2.16.6. Kişiler Dünyası.....	198
2.16.6.1. <i>Başkişi</i> .....	198
2.16.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	199
2.16.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	199
2.16.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	200
2.17. Su Sinekleri.....	202
2.17.1. İsimden İçeriğe.....	202
2.17.2. Olay Örgüsü .....	202
2.17.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	205
2.17.4. Zaman.....	206

2.17.5. Mekân.....	208
2.17.6. Kişiler Dünyası.....	211
2.17.6.1. <i>Başkişi</i> .....	211
2.17.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	213
2.17.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	214
2.17.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	215
2.18. Tipi Dindi.....	216
2.18.1. İsimden İçeriğe.....	216
2.18.2. Olay Örgüsü .....	216
2.18.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	218
2.18.4. Zaman.....	219
2.18.5. Mekân.....	221
2.18.6. Kişiler Dünyası.....	225
2.18.6.1. <i>Başkişi</i> .....	225
2.18.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	227
2.18.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	228
2.18.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	228
2.19. Yakut Yüzük .....	229
2.19.1. İsimden İçeriğe.....	229
2.19.2. Olay Örgüsü .....	229
2.19.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	231
2.19.4. Zaman.....	232
2.19.5. Mekân.....	234
2.19.6. Kişiler Dünyası.....	237
2.19.6.1. <i>Başkişi</i> .....	237
2.19.6.2. <i>Norm Karakterler</i> .....	238
2.19.6.3. <i>Kart Karakterler</i> .....	240
2.19.6.4. <i>Fon Karakterler</i> .....	240
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	241
3. MAHMUT YESARİ’NİN ROMANLARINDA İZLEKSEL KURGU.....	241
3.1. Yozlaşma ve Yabancılaşma .....	241
3.2. Sosyal Adaletsizlik .....	270
3.3. Yalnızlık.....	279

3.4. Aşk/Sevgi/Evlilik.....	285
SONUÇ.....	297
YARARLANILAN KAYNAKLAR.....	301
ÖZ GEÇMİŞ.....	308

## ÖZET

Sosyal yaşam ve kültürün yansıtıcısı olan sanat eserleri, toplumların tarihi gelişimlerini, tarihsel sürecin bireye etkilerini ortaya koydukları için onların hayatında önemli bir yere sahiptir. Sanatın icracısı konumundaki sanatçılar ise eserlerinde yaşadığı döneme ışık tutma işlevini gerçekleştiren en aydın kimliklerdir.

Üretken bir kalem olan, eserleriyle devrinin tanıklığını yapan Mahmut Yesari tiyatro, hikâye ve roman yazarıdır. Edebi yöndeki başarısını tiyatro ve hikâyelerinden ziyade romanlarında gösteren sanatçı, yapıtlarında sosyal konuları ele alır. Bu çalışmada Yesari'nin hayatı ile roman türündeki 19 eseri, yapı ve tema bakımından incelendi.

Çalışmada ilk olarak Yesari'nin romanlarındaki yapısal özellikler belirlendi. Romanlar, eserin ismiyle içeriği arasındaki ilişki, olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân ve kişiler bağlamında tahlil edildi. Bakış açısı ve anlatıcı kısmında anlatıcının eserdeki konumu tespit edildi. Zaman bölümünde sosyal zamanın bireyler üzerindeki etkilerinin yanı sıra bireyin zamanı psikolojik olarak algısı da incelendi. Mekân bölümünde mekân, fiziksel ve olgusal boyutlarıyla ele alındı. Kişiler, psiko-sosyal davranışlarıyla değerlendirildi.

Çalışmanın tematik kurgusunda özden ayrılanların kendilik değerlerinden kopuş süreçleri, bireyin zaman ve mekâna tutunma çabaları ile insani bir durum olan aşk öğeleri yozlaşma ve yabancılaşma, sosyal adaletsizlik, yalnızlık, aşk başlıkları altında çözümlendi.

**Anahtar Kelimeler:** Mahmut Yesari, roman, yapı, tema

## **ABSTRACT**

Art Works, which reflect social life and culture, have an important role in the life of societies for displaying the historic developments of societies, the effects of historical time on individual. Also artists, who are licentiate of art, the most of intellectual persons who throw a new light on era, when they live, in their works.

Mahmut Yesari who are a prolific author and witness to his time with his works, is a writer of drama, story and nove. The writer, gaining the success in literary direction with his novels rather than his drama and stories, deals with social issues his works. In this study Yesari's life and nineteen novels were analysed in terms of structure and theme.

As the first in this study, in Yesar's novels the structural characteristics were determined. The relationship between the name of the work and the content, plot, point of view and narrator, time, place and people novels were examined in the context. At the point of view and narrator was founded position of the narrator in the work. When the section of the effects on individuals, as well as social time as the individual's psychological perception of time is also analysed. Space in the space section were discussed with the physical and factual aspects. People were assessed with psycho-social behaviors.

Leaving the thematic essence of the study set up values of self-detachment processes, time and place of the individual holding the items through the efforts of the humanitarian situation of the corruption of love alienation, social injustice, loneliness, and love is resolved under the headings.

**Key words:** Mahmut Yesari, novel, structure, theme

## **KISALTMALAR**

ASGK: Ak Saçlı Genç Kız

AY: Aşk Yarışı

BAU: Bir Aşk Uçurumu

BBGA: Bahçemde Bir Gül Açtı

BYÖ: Bağrı Yanık Ömer

Ç: Çulluk

ÇY: Çoban Yıldızı

d.: Doğum

DR: Dağ Rüzgârları

ET: Edinme Tarihi

GY: Gece Yürüyüşü

K: Kırlangıçlar

KS: Kalbimin Suçu

KS. : Kanlı Sır

ÖG: Ölünün Gözleri

PA: Pervin Abla

S. : Sayı

s. : Sayfa

SA: Sağanak Altında

Sİ: Sevda İhtikârı

SS: Su Sinekleri

TD: Tipi Dindi

TDRÖS: Türk Dili Roman Özel Sayısı

YY: Yakut Yüzük

t.y.: Tarih Yok

vb. : ve benzeri



## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ, ESERLERİ

#### 1.1. HAYATI

##### 1.1.1.Ailesi<sup>1</sup>

1895'te İstanbul Emirgan'da doğan Mahmut Yesari, XVIII. yüzyılın son yarısının ünlü hattatı Mehmet Esat Efendi'nin oğlu Mustafa İzzet Yesarizade'nin torunudur.

XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kullanılmaya başlanan talik yazıyı zirveye taşıyan kişi olarak görülen Mehmet Esat Yesari hat sanatında çok güzel eserler meydana getirir. Mehmet Esat Efendi “sol eliyle yazdığı için” (Çiçek, 2000: 667) Yesari lakabıyla anılırdı. Kendisinin ölümünden sonra bu lakap ailesinin unvanı ve soyadı olarak kullanılmaya devam eder.

Mehmet Esat Yesari'nin sanatı kadar hayatı da dikkat çekicidir. Dünyaya geldiğinde sağ tarafı felçli ve sol tarafı titrek olan Mehmet Esat Yesari azimli, kararlı bir kişiliğe sahiptir. Fiziksel yetersizliğine rağmen küçük yaşlardan itibaren hat sanatına merak sarar. Babası onu devrin büyük hattatlarından Veliyüddin Efendi'ye götürüp yazı meşk etmesini rica eder. Sağ tarafı tamamen felçli olan Mehmed Esat'ı gören Veliyüddin Efendi, “bunda istidat yoktur” diyerek onları geri çevirir. Bunun üzerine baba oğul, devrin diğer büyük hat ustası Dedezade Mehmed Said Efendi'ye giderler. Kimseyi incitmeyen bir zat olan Dedezade derviş, çocuğun bu işi başarabileceğine inanmasa da geri çevirmez ve eline bir meşk verir. Çocuk, iki ay kadar bile sürmeyen çalışmanın sonunda yazdıklarını hocasına götürür. Bu yazıları kendi yazısına benzeten Dedezâde, Yesari'nin, yazıları cam üstüne koyup oradan kopya çektiğini sanır. Bu yazıyı bir defa da kendi yanında yazmasını ister. Esad Efendi eli titreyerek, ama çabuk çabuk aynı yazıları bir kere daha yazınca Dedezâde şaşırır: “Bu sana Allah vergisi bir istidattır. Sen bu yazıyı kısa zamanda başarırısın.” der; yeni meşkler vermeye devam eder. Esad Efendi kısa zamanda Talik hattan icazet alacak seviyeye ulaşır. İcazet verilirken devrin tanınmış hocalarının davet edilmesi

<sup>1</sup> Çalışmanın bu kısmında çoğunlukla <http://www.menacam.com/mehmed-esad-yesari-efendi-t30615.html> ve <http://www.kalemguzeli.org/index.php?go=main&KNO=15> adreslerinden yararlanılmıştır(ET, 20.11.2010)

âdet olduğundan Dedezâde hattat Şeyhülislam Veliyyüddin Efendi'yi de davet eder. Bir nevi imtihan olan bu toplantıda icazet alacak kişi beş on levha yazar, dâvetli hocalar da bu levhaların altına icâzet verdiklerine dair birkaç satır yazı yazarlar. Esad Efendi, hocaların huzurunda beş on levha yazarken Veliyyüddin Efendi bu yazıları, bir müddet hayranlıkla izler. Sonra ağlayarak “bu çocuğun hocası olmak şerefi bana gelecekti, bilemedim. Cenab-ı Hak bu zatı, bizim kibirli burnumuzu kırmak için göndermiştir” diyerek hayıflanır.

Mehmet Esat Efendi hat sanatındaki bu yeteneğini geliştirerek devrin en saygın hattatlarından olur. XVII. yüzyılın önde gelen hattatları Şeyh Hamdullah, Şemseddin Karahisari gibi hat sanatına yenilikler getirir ve bu sanatı geliştirir. 1780’de kendi üslubunu oluşturan Mehmet Esat Efendi sanatındaki yetkinliği ile Enderun’da hat muallimliğine kadar yükselir. Hattı öğrenmek kadar öğretmeye de özen gösterir. Evini bir okul olarak kullanmak suretiyle hat heveslilerine dersler verir. Türk Nestalik ekolünün kurulmasından sonra oğlu Yesarizade Mustafa İzzet Efendi’ye rehberlik yapar; birçok levha ve kitabelere adını kazır.

19 Aralık 1798’de vefat ettiğinde Fatih Gelenbevi’deki bir kabristana defnedilir. Fatih yangınından sonra yapılan yol çalışmalarının akabinde oğlunun ve kendisinin kabri Fatih Cami haziresine nakledilir.

Mehmet Esat Efendi’nin oğlu, Mahmut Yesari’nin dedesi olan Yesarizade Mustafa İzzet Efendi medrese tahsili sırasında hat yazmayı babasından öğrenir ve önce ondan bir icazet aldıktan sonra Osman el-Üveysi Efendi’den 1788’de başka bir icazet alır. Önceleri babasının iyi bir takipçisi iken 1820’den sonra kendi üslubunu oluşturur. “Osmanlı nesta’lik’inin ikinci devresi, Yesari Mehmet Esad’ın oğlu Yesarizade’nin XIX. yüzyılın başında meydana koyduğu yeni bir üslupla başla[r]. Bu üsluba Yesarizade Mustafa İzzet üslubu (ekolü) denilmektedir. Kısaca, İran yani İmâd üslubundaki sıkışıklık ve aynı harfin biraz değişik ölçülerde yazılmasına mukabil Türk üslubundaki ferahlık ve kesin kaideler mevcuttur” (Alparslan, s. 272). Nestalik’te İran tarzında görülen sıkışıklık ve daralmayı çanak ve küpler şeklinde genişletir. Yesarizade Mustafa İzzet Efendi’nin hat sanatındaki asıl önemi “Türk Nestalik Ekolü”nü kurmasıdır. Bu ekolle birlikte Nestalik yazı yazarlar İran sanatçılarını takip etmek yerine Yesarizade Ekolü’nü izlerler. Bu ekolün eksik yönlerini Sami Efendi tamamlar.

Türk hat sanatında önemli bir yere sahip olan Yesarizade Mustafa İzzet Efendi çok sayıda Kur’an’ın yanı sıra iki yüzden fazla hilye ve Ayasofya Camii’nde bulunan büyük levhalar dâhil olmak üzere yüzlerce levhaya imza atar.

Hoşsohbet, şakacı, biraz abartı ile konuşan Yesarizade Mustafa İzzet Efendi devlet memuriyetinde de önemli yerlere gelerek 1842’de Rumeli Kazaskerliği’ne yükselir. 1849’da vefat eder ve babasının yakınındaki bir kabre defnedilir.

“Osmanlı mimarisinde celî ta’lik yazının kullanımına ve gelişmesine yön veren belli başlı yazı sanatkârları arasında” ( Tüfekçioğlu, s. 110) Mahmut Yesari’nin dedeleri Yesari Mehmet Efendi ile Yesarizade Mustafa İzzet Efendi de anılır.

Mahmut Yesari’nin babası “mülkiye kaymakamlığından mütekit” (Toker, 1996: 1), otoriter bir kişiliğe sahip olan “miralay” (Kudret, 2004: 421) Fahrettin Bey; annesi “aslen Ödemişli Ümmüoğulları’nın torunu” (Toker, 1996: 1), zeki, elinden her işin geldiği bilinen ve becerikli bir kadın olan Memduha Hanım’dır.

### **1.1.2.Hayati**

Mahmut Yesari 1895’te Emirgan/İstanbul’da doğar. Mahmut Yesari doğmadan önce babasının aldığı Emirgan İskelesinin karşısındaki beş yalıdan birinde otururlar. Komşu Sabri Paşa Yalısı’na misafirlğe gittikleri bir gece kendi yalıları yanar. Yesari ailesi de Vezneciler’de Kuyucu Murat Türbesi’nin karşısındaki bir eve taşınır. Ancak Aksaray yangınında bu evleri de yanınca Yeniköy’de, üç katlı bir yalıda oturmaya başlarlar. Bir süre bu yalıda kaldıktan sonra Kadıköyü’nde üç katlı bir eve yerleşirler: “Altı yaşındaydım. Babam uzunca bir mezuniyet almıştı. İzmir’e gittik. İzmir’de annemin annesi vardı. Arapfırınında oturuyordu. Biz de o civarda ‘Cin Ahmet beyin’ evini tuttuk: Aradan kırk sene geçmiş olmasına rağmen bu evi hatırlarım. Önü yüksek taraçalı, merdivenle çıkılır, iki buçuk katlı kara tahta bir evdi” (Yesari, S. 162, s.5).

Öğrenim hayatına Burhan-ı Terakki Mekteb-i İbtidaisi’nde başlayan Yesari, tahsiline İstanbul Sultanisi’nde ve Sanayi-i Nefise Mektebi’nde devam eder. Resim kabiliyeti olan Yesari, 1908’den sonra Diken Dergisi’nde karikatürist olarak çalışmaya başlar. “On beş, on altı yaşlarında Gıdık (1910-1911) adlı mizah dergisinde ‘M. Esat’ imzasıyla karikatürler” (Kudret, 2004: 421) çizer. Sanayi-i Nefise Mektebi’nde öğrenci iken I. Dünya Savaşı’na katılarak Çanakkale’de ihtiyat zabıtlığı yapar. Çanakkale Savaşı’ndan izine geldiğinde ise, İstanbul depo alayında görevlendirilir.

Ailenin ikinci çocuğu olan Mahmut Yesari’nin, başından ensesine doğru beyninin kıvrımlarının yarısı başının dışındaymış gibi olan özrü, ona çirkin bir görünüm verir. Annesi, zayıf ve başında bir urla doğan oğlundan adeta utanır; bu yüzden Yesari, “annesinden hiç mi hiç sevgi, şefkat gör[mez]. Sadece sevgi, ilgi şefkat görmediği bir yana nefretle karşılan[ır]” (Uçuk, 2003: 110). Ancak annesi büyüdükçe daha yakışıklı ve çekici

olan “ciğerparem” diye hitap ettiği ağabeyini bağrına basar. Yesari, annesinin sürekli ağabeyinin tarafını tutuşu ile yalnızlığa sürüklenir. Ancak bu yalnızlık onun kendisini geliştireceği tutumları için güdüleyici bir unsur olur: “Mahmut’un kafasının dışında bir özü vardı, ama o kafatasının içinde son derece cevherli bir beyni de vardı. Akıllıydı, zekiydi, görüşleri keskindi. Yaşı ilerledikçe annesinin zulmüne karşı güçleniyordu. O zekâ fışkıran beyni çalışıyor, okuyor, okudukları belleğine kazılarak yazılıyordu. Müthiş bir hafızası vardı, mükemmel Fransızca öğrenmişti. Sadece okul kitaplarını değil, Türk ve dünya edebiyatını yutarca okuyor, öğreniyordu” (Uçuk, 2003: 111).

Büyük oğlunun Çanakkale Savaşı’nda apoletli bir Osmanlı zabiti olmasıyla gurur duyan annesinin “Sen de ağabeyin gibi savaşa gidebilseydin, o devirde su taşıyan bir mekkâreci olabilirdin” (Uçuk, 2003: 110) sözlerine içlenen Yesari, kimseye haber vermeden savaşa katılır. Savaşta “hem vatani için hem de annesinin belki birazcık ilgisini çeker, onu birazcık sever ve acır ümidiyle ölmek is[ter], en ön saflara korkusuzca atıl[ır]” (Uçuk, 2003: 111). Savaşta ölmez; fakat İngilizlerin attığı bir bombanın kendi yanında patlaması sonucu yüzü yanar. Eve döndüğünde annesi onun yaralı oluşuyla ilgilenmez. Yesari’nin evde karşılaştığı bu duruma tepkisi, Çanakkale’de kendisine verilen gazilik nişanını bir kutuya koyarak evi terk etmek olur.

Yesari askerlikten terhis edildiğinde bir müddet hiçbir şey yapmadan dolaşır, vaktinin çoğunu meyhanelerde geçirir. 1918’li yıllarda Diken Dergisi’nde karikatürler çizer ve Nedim Dergisi’nde tiyatro adapteleri ile uğraşır. 1920-1922 yıllarında yaptığı adapte ve tercümelemler Darülbedayi’de kabul edilir. Yazarlığa başlayıp ekmeğini kendisi kazandığı bu dönemlerde ilk evliliğini yapar. Oğlu Afif Yesari bu ilk evlilikten doğar. Ancak kısa bir süre sonra, karısının aşırı kıskanç davranışları sebebiyle boşanır. Oğlu Afif Yesari annesiyle birlikte kalır.

Derbeder, kimseye bağlı olmaktan hoşlanmayan Yesari, eve uğramamaya; içinde defter, kalem ve bazı özel eşyalarının bulunduğu küçük bir valizle otellerde kalmaya başlar. Hatıralarını anlatırken ev hayatından bahsetmemesi dikkat çeken Yesari, sadece bedenini alarak “naklivücut” yaşadığını belirtir. Yesari, 1928’de Akbaba Dergisi’nde yazmaya başladığı yıllarda ani bir kararla ikinci evliliğini yapar. Ancak bu eşyle de anlaşamayarak boşanır. İki evliliği de hayal kırıklığıyla sonuçlanan Yesari tam bir bohem hayatı yaşar. Mahmut Yesari, sahip olduğu düzensiz hayata; çirkinlik, yalnızlık komplekslerine rağmen yaşama çok bağlı birisidir. Övülmekten hoşlanmayacak kadar mütevazı, kızdığı zaman bile kimseyi kırmayacak derece ince ruhlu birisidir. Fakat buna

karşın fazla arkadaşı yoktur. En yakın arkadaşı ise “hayatımda, tek arkadaş edindim” (Yesari, S. 10, s.10) dediği Saffet Suat Yalçın’dır.

Kadıköy’den ayrıldıktan sonra Sirkeci, Beyoğlu, Tepebaşı, Taksim, Galatasaray’daki otel ve pansiyonlarda kalır. Bu süreçte roman, hikâye, tiyatro alanındaki eserleriyle gazete yazılarını yazmaya devam eder. 1935’te Sirkeci’de, Cumhuriyet Gazetesi’nin Neşriyat Müdürü’nün odasında Cahit Uçuk’la tanışır. Cahit Uçuk’un kardeşleri Kaya, Aydın ve Yılmaz’la iyi anlaşılan Yesari kısa bir zaman sonra Uçuk Ailesi ile dost olur. Cahit Hanım, Yesari’yi yemeğe davet ettiği bir gün ona “benimle evlenir misiniz Yesari Bey” (Uçuk, 2003: 107) der. Tanıştıktan bir ay, evlilik teklifinden on beş gün sonra nikâh törenleri olur: “Bir ay sonraydı *Yedigün* mecmuası bana ulaşan söylentilere göre kapış kapış ve elden eleydi. Mecmuanın orta çift sayfasında büyük bir resim vardı ve altındaki yazılara ‘Bir romancının romanı’ diye bir başlık atılmıştı. Ve Cahit Uçuk ile Mahmut Yesari nikâh defterini imzalamaktaydılar” (Uçuk, 2003: 104-105).

Yesari ve eşi Cahit Uçuk Kalamış’ta küçük bir köşke taşınırlar. Yesari bu birliktelikte sadece Cahit Uçuk’la değil Yılmaz, Kaya ve Aydın’la da evlenmiş gibidir. Hafta sonları Cahit Uçuk’un kardeşleri onlarda kalırlar, hep birlikte eğlenirler. Yesari, bu süreç zarfında “Ses Tiyatrosu’na Bay-Bayan adında şarkılı sözlü olacak bir piyes” (Uçuk, 2003: 108) yazar. Bu üçüncü evlilik, hayatındaki değişimlerin yaşandığı dönemin başlangıcıdır: “Bu kırk yıllık ömrümün, ayrı, başlı başına bir macerasıdır. (...) Artık semtten semte, ‘ilişen’, ‘naklivücut’ eden gayrimuntazam adam değildim. ‘Muntazam’ adam olmuştum. Artık benim de ‘evim’, ‘apartmanım’ vardı. Kira dahi olsa bu, insana gurur veriyordu” (Yesari, S.19, s.15).

Aile saadetini burada tatmayı düşünen Yesari, düzenli bir hayata başlar. Eşinin teşvikleriyle çalışma hayatında da disiplinli olmaya çalışır. Artık kendisini eski sahipsiz Mahmut Yesari olarak görmez ve kendisine, giyimine dikkat eder. Sahip olduğu bütün nimetlere sofrasına, yattığı odasına baktığında; şimdiki yaşantısını eski yaşantısı ile karşılaştırdığında etrafına çocuksu sıcak gülümsemeler saçar. Aile kavramının önemini ve sıcaklığını bu ailede tadar: “Mahmut Yesari annesinden görmediği sevgi ve saygıyı annemin yakınlığında bulduğundan dolayı çok mutluydu. Onunla dünya edebiyatını, tarihin derinliklerinde unutulmaya yüz tutmuş imparatorlukların yaşadıkları muhteşem devirleri konuşurlardı. Karşılıklı konuşmaları yalnız bunlar değildi. Annem kendi yaşadığı yılların ve geçmiş devirlerin tarihini çok iyi biliyordu. Sonra bir de Yesari’nin azıcık mizah

kariştirarak portrelerini çizdiği siyasileri de ondan dinledikçe, sigara üstüne sigara yakıyordu” (Uçuk, 2003: 109).

Mahmut Yesari ile Cahit Uçuk Yarımay Dergisi’nde çalışırken Yesari, rahatsızlanır; kan kusmaya başlar. Doktora giderler ve Yesari’nin Yakacık Sanatoryum’una yatmasına karar verilir. O sanatoryumda iken Cahit Uçuk, bir ayda “Zümrüt Yüzük” başlıklı bir polisiye roman yazar. Yesari bu eseri, kendi üslubuna çevirir ve eser hemen yayımlanır (Uçuk, 2003: 117). Yesari, sanatoryuma yatışından sekiz ay sonra evi ve çalışmalarını özlediği gerekçesiyle sanatoryumdan kaçarak eve gelir. Cahit Uçuk’un tekrar sanatoryuma dönmesi için ona ısrar etmesi üzerine Yesari, evden de kaçır. On beş gün sonra perişan bir şekilde tekrar döner. Sekiz aylık emeğin on beş gün içinde tükenmesine hayıflanan eşi, Yesari’ye, ailesiyle birlikte Antalya’ya taşınma kararını açıklar ve “sen bütün ömrünce sürdüğün bohem hayatından kopamayacaksın. Öyle ciddi ciddi verdiğimiz kararlar, dergi çıkarmak, çalışmak, sanat yolunda yeni ve beraber adımlar atmamak konularında da yanıldığımı anlamış bulunuyorum. Bilmem ki anlatabiliyor muyum?” (Uçuk, 2003: 142) der. Cahit Uçuk “Mahmut Yesari Bey’[i] çok nazik, tatlı bir insan” (Uçuk, 2003a: 8) olarak tanımlamasına rağmen o gün boşanma kararı alır. Mahmut Yesari boşanma isteğinin sebebini hâkime “Bu ayrılığa rıza gösterme nedenlerim, sadece benden uzaklaşması ve kendi hayatını yaşamasını sağlamak için. O henüz gençliğinin baharını yaşamakta. Bense yaşlı ve çok hastayım. Derdimin devasız olduğunu biliyorum. Onu da tehlike altına sokacağımın korkusu ve endişesi içindeyim” (Uçuk, 2003: 144) şeklinde açıklar.

1936’da rahatsızlanan Yesari, Yakacık Sanatoryumu’na yatar. Tiyatro eseri “Sürtük”ü burada tamamlar. Hayatının son beş yılını hastaneye giderek geçirir. Tedavi edildiği Yakacık Sanatoryum’unda 16 Ağustos 1945’te vefat eder ve Çamlıca Çataldağ’daki aile mezarlığına defnedilir.

### **1.1.3.Edebi Kişiliği**

Mahmut Yesari, döneminin belli başlı gazete ve dergilerinde halkın anlayacağı üslupla kurguladığı hikâye, tefrika roman, tiyatro, günlük meseleler üzerine yorumlarının bulunduğu yazılarıyla ünlü bir yazardır. Bazı çağdaşları tarafından iyi bir romancı olarak değerlendirilmese de yüzyıllar içinde nadir yetişen büyük adamlardan kabul edilir: “Roman anlayışlarımız çok ayrı olduğu için görüş ve inşa tarzından ziyade kendisini sanatkâr ve insan yapısıyla sevdiğim Mahmut Yesari’nin ölümü, Türk edebiyatını ve gazeteciliğini benzeri az bulunur bir rikkat ve fazilet örneğinden mahrum bıraktı” (Safa, 1999: 107).

Onun edebi kişiliğine yöneltilen eleştirilere rağmen, popüler romancılığın önemli isimlerinden biri sayılan Yesari'nin eserleri, yazdıkları dönemde halk tarafından sevilerek okunur. Bu durum onun için önemli bir başarıdır. Zira o, “esasen hangi sanatçının mürebbisi halk olmamıştır?” (Yesari, S. 14, s. 15) düsturuna göre davranır. Halkın sanat eseri karşısındaki duruşunun sanatçıyı etkilediği, sanatçının halkı eğittiği gibi halkın da sanatçıyı yönlendirdiği kanaatindedir.

Sanat hayatında kendi menfaatini düşünmeden hareket eder. Özellikle tiyatrolarında halkın sadece ağlaması ve gülmesine değil eğitilmesine de büyük önem verir. İnsanların farklı tiplerde, kendisinin de toplum meselelerine yakından ilgili oluşu sebebiyle hiçbir eserinde konu sıkıntısı çekmez. “Roman fabrikası” (Kandemir, 1955) olarak nitelenecek kadar çok yazar. Eserlerini meydana getirirken yalnızlığı ve sessizliği tercih eder. “Tipi Dindi” romanını sakinlik ve dinginlik aradığı bir gün kurgular. Yesari, nerede ve ne şartlar altında olursa olsun kalemi elinden düşürmemeye çalışır (Dizdaroğlu, 1955: 13); gecenin sessizliğinde kalemini daha iyi işlettiğinden gece çalışmayı tercih eder. Çalışmaya başladığında ise sabahlar ve dinlenmeden yazar. Hayatını kalemiyle kazanmak onu çok yorar: “Yesari hassas adamdı, hayali geniş adamdı. Cemiyetin birtakım nizamları onu elbette sıkacak, mesela aile hayatının monotonisi ona elbette cazip görünmiyecekti. (...) Yesari nev'i şahsına münhasır bir tip, birçok hususiyetleri olan adamdı. Hususiyetlerinden en mühimi, yazı hayatına atıldığı günden, ömrünü tamamlayacağı son güne kadar durmadan dinlenmeden yazı yazması, çalışmasıdır” (A.Y., 1950).

Üçüncü evliliğin ona verdiği düzenli hayat ve eşinin desteğiyle daha fazla çalışmaya başlar: “Operet, roman, küçük roman, hikâye, fıkra; hülasa dört koldan, sekiz koldan çalışıyordum” (Yesari, S.19, s.15).

Yesari, yazılarının çoğunu bohem hayatının bir parçası olan Sirkeci'deki Kafkas Meyhanesi'nde yazar. “Mahmut Yesari, kendisinde ve benzerlerinin şahsında zürriyeti kurumaya yüz tutmuş bir bohem neslinin son mümessillerindendir” (Safa, 1999: 106). En büyük özelliklerinden biri, yazılarından kazandığı parayı tek başına harcamayıp dostlarıyla paylaşmasıdır. Cahit Uçuk'la evli olduğu yılların dışında aile sıcaklığından da uzak kalan yazarın bu bohem hayata sürüklenmesi kaçınılmazdır. Yesari, içinde bulunulan sosyal şartların etkisiyle sürüklendiği bu hayatta çevresinde olup bitenlere kayıtsız kalmaz. Olaylar ve insanların davranışları üzerine yorumlar yapar. “Bazı çiğ kavrulmuşları görüyorum da yüreğim yanıyor” (Yesari, S.90, s.18), diyerek batılılaşmanın yanlış anlaşılmasına, ruhlar hazır olmadan bedenlerin bu yolda bilinçsizce sürüklenişine

serzenişte bulunur. Sosyal meselelere ışık tutmayı amaçlar ve yazdıklarında sosyal, siyasi şartların birey ve toplum üzerinde bıraktığı izleri konu edinir: “Mahmut Yesari’nin vücudunu çok hırpalayan coşkun ve nizamsız bir hayat tarzını sevmesi, ruhunun yalnız beden denilen mahbese değil, bütün bir cemiyet ve dünya yapısına karşı yarı şuurlu isyanının da neticesidir. Yarı şuurlu çünkü tam olsaydı, bu köpürüş, onun mizacında ısırgan bir istihza ve eserinde romantik bir merhale halinde kalmayacak, ya sosyal ideallerin meşalesi halinde bir heyecan yahut onları bir fikirler nizamı halinde sistemleştiren bir tefekkür bünyesi doğuracaktı. Kendinden başka yakacak şey bulamayan bu ateş, ocağını yıkarak söndü. Hedefini tayinde zorluk çeken her ruh isyanın kaderi”dir (Safa, 1999: 107).

Sanatçıyı besleyen unsurun halk olduğuna inanan Yesari, sanat eserinin halkı sarsan duygu ve düşüncelerden beslenmesi gerektiğine inanır. Eserlerini sosyal gelişmelerden beslemeyen, halktan öğrenecek şeylerinin olmadığını düşünen yazarın hem sanatı hem de şahsı için endişelenir. Yazdıklarında güttüğü gaye toplumu aydınlatmak olduğu için sanat yapma endişesi yoktur. Bu nedenle özentiye, süse yer vermeyen bir dille yazar.

Döneminin önemli şairleri olan Ahmet Haşim ve Emin Bülent’le tanışır:

“Harbiumumi geldi çattı. Ben ihtiyat zabıt namzedi olarak Çanakkale’ye sevk edildim. Beni Çanakkale’ye “Heyeti Islahiye” göndermişti. “Taşoz torpidosu” beni “Akbaş”a bırakmıştı, oradan ordu karargâhı olan “Yalovaya” gittim. Ertesi gün beni Anafartalara göndereceklerdi. O gece Yalovada kalacaktım. Bana bir çadır gösterdiler. Tesadüfe bakın şair Ahmet Haşimle Emin Bülend’in çadırı. İki de beni tanımıyordu. Beni çok kibarca, çok nazikâne karşıladılar. Çadırlarında misafir ettiler” (Yesari, S. 165, s.7).

Bu karşılaşmadan sonra Ahmet Haşim’le dost olurlar. Haşim’in isteği üzerine “Hisar” dergisine birkaç yazı yazar. Fakat Emin Bülent’le arkadaş olma şansını yakalayamaz.

#### **1.1.4.Mahmut Yesari’nin Romancılık Çizgisi ve Romancılığı Hakkında Söylenenler**

Edebi türler arasında önemli bir yeri olan roman, bireyin kendisiyle ve toplumla çatışmalarını esas alarak hayatı çeşitli yönleriyle yansıtır; insan gerçeğine ışık tutar. Romanın arka planında yazıldığı dönemin damgası; satır aralarında bireyin davranışlarının dışavurumu gizlidir. Romanın özünü oluşturan bu kimlik, Ahmet Mithat çizgisine bağlı; romancının kalemini geçim kaynağı olarak değerlendirdiği, sanat kaygısı taşımayan eserlerde de mevcuttur.



Mahmut Yesari, Ahmet Mithat'ın sanat anlayışının takipçilerinden olan ve kalemini ekmek parasının aracı yapan yazarlarımızdan birisidir. Yesari'nin eserleri sanat yapma endişesinden uzak olmasına rağmen, roman türünün “öz”üne sıkıca bağlıdır. Zira onun romanları Türk toplumunun yeni bir dönemece girdiği evrede, devletin siyasi çehresiyle birlikte sosyal çehresinin de dönüşümler geçirdiği devrin birer tanığıdır. Yesari, devrin tanıklığını yapan romanlarındaki şahıs kadrosunu gerçek hayatta gördüğü tiplerden seçer. Romanlarındaki olay örgüsünü aşk teması üzerine kurgulamasına rağmen eserlerinin temelinde insanın doğasını, yalnızlığını, yabancılığını, bozulan sosyal düzene boyun eğişinin trajedisini; yozlaşmış düzenin hazırlayıcılarını ve maşalarını anlatır.

Yesari, Enver Gökşen'in Yarımay Dergisi için yaptığı bir röportajda niçin roman yazdığına dair soruya “Roman yazmak hiç hatır ve hayalimde yoktu. ‘Kelebek’ mecmuasını çıkarıyordum. Bir mizahi roman yazmak lazım geldi. Bir kalem deneyeyim dedim, epey terletti. Fakat, bu çeşit yazı hoşuma gitti” (Gökşen, 1943: 6) diye cevap verir. Kendi romancılık anlayışını anlatırken “romanları hayatın aynası olarak” (Gökşen, 1943: 6) kabul ettiğini belirtir. Yesari, roman kişileri ne kadar kurgusal olursa olsun onların yaşanılan hayatın bir parçası olduğunu düşünür. “Hayatta olmıyan, olması ‘imkân ve ihtimali’ bulunmıyan şeyleri, olabilir diye romana koyacak olursak; okurların hayal kurarak akli yatacak olsa bile olayın sahteliği hakkında, içinde bir şüphe uyan[acağı]” (TDRÖS: s. 646) kanısındadır. Bu nedenle kendi romanlarındaki tiplerin yüzde seksenini, yaşanılan hayattan esinlenerek kurguladığını belirtir. “Romanlarınızda size benzeyen kahramanlar var mı?” sorusuna cevabı “her romanımda parça parça ‘Ben’ varımdır” olur. ‘Tipi Dindi’de kendimden bahsederim. ‘Su Sinekleri’ndeki kızlar, şimdi yaşlı başlı bayanlar oldu” (Gökşen, 1943: 6). Romanı yaşamın aynası olarak kabul ettiği için hayatı, insanları ve tabiatı inceleyerek görmek gerektiğine inanır.

Mahmut Yesari'nin “eserleri üslûb, tahkiye sanatı, plan bakımlarından ilk bakışta biraz Reşat Nuri'yi andırır. Fakat dikkatle bakınca, ikisinin menşurlarındaki ayrılık hemen belirir: Reşat'da masum duygulu kahramanlarla karşılaş[ılır]. Yesari daha çetin bir realist kalemle işler. Yaralı bir nokta görünce, titreyip çekinmez. Bilâkis, yaranın üstüne vura vura çalışmaktan hoşlanır” (Gezgin, 1999: 173). Yesari'nin eserleri toplumun aynası işlevini yüklenir: “Umumiyetle aşk maceraları, kadın-erkek yakınlaşmaları etrafında yazılan bu romanlarda hissî ve romantik sahnelerden ziyade, renk değiştirmekte olan bir cemiyetin hayatını karikatürize eden, meraklı ve realist özellikler vardır” (Banarlı, 1983: s. 1243). 10 Mayıs 1933'te Sedat Simavi'nin İstanbul'da yayımlanan haftalık Yedigün

dergisinin, “Yedigün için çalışan arkadaşlarımız” başlıklı bölümünde Ömer Rıza Doğrul, Mahmut Yesari’nin romancılık anlayışını ifade ederken onun “Hüseyin Rahmi’den uzak izdüşümlerle, Reşat Nuri yatkınlığı ve Aka Gündüz kardeşliğiyle, okura roman sanatını âdeta bir an önce sevdirmek arzusu[nda]” (İleri, 2009) olduğunu belirtir. “Refik Halit Karay onun nesli içinde tek ‘doğuştan romancı’ olduğunu, ‘içinden geleni, geldiği gibi yazdığını, bu yüzden romanlarında ne eliti kendisine çekmeye çalışan Yakup Kadri’ye, ne de orta sınıftan taraftar bulmak gayreti sezilen Reşat Nuri’ye benzediğini belirtir. (...) Halit Fahri Ozansoy, onun Flaubert gibi ‘realizm ile romantizmi bir potada’ erittiğini, birçok romanlarında kişilere ve toplumun acılarına karşı duyduğu iç sızısının elle tutulacak kadar hissedilebileceğini, bunların, kendisini de yaralayan acı gözlemlerin bir sonucu olduğunu söyler” (Toker, 1996: 17). İnci Enginün, Yesari’nin eserlerinin yazarın kendi tecrübeleri veya gözlemlerinin ürünü olduğunu belirtir: “Gözleme verdiği önem dolayısıyla anlatacaklarını önceden yaşamaya bile kalkışmış, Çulluk romanını yazmadan önce reji fabrikasında bir hafta işçi olarak çalışmıştır. Fakat bu çabaları da onu iyi bir romancı yapamamıştır” (2007: 290) diyerek onun romancılık yönünün zayıflığını vurgular. Ancak Seyit Kemal Karaalioglu, günlük hayatın yanı sıra toplumsal sorunlara yer veren Yesari’nin “asıl edebiyat kişiliği[nin], küçük hikâyeleriyle tiyatrolarından çok romanlarında” (1983: 189) öne çıktığını ileri sürer.

Romanı, toplumsal ve bireysel hayatın yansıması kabul eden Yesari için temel kurguyu oluşturduktan sonra eserini bitirmek zor değildir. Bazı yıllarda iki romanı aynı anda yazabilen Yesari’nin hayat hakkındaki görüşlerini dağınık ve kopuk bir anlatımla sunduğu olur. “Bu kadar çok yazması da anlatımın dağınıklığının başlıca sebepleri arasında” (Yalçın, 2006: 120) yer alır.

#### **1.1.5. Mahmut Yesari’nin Romancılığı**

1923’te Reşat Nuri Güntekin ile birlikte çıkardığı, bir mizah dergisi olan Kelebek’te piyes çevirileri yapmanın yanı sıra hikâyeler de yazan Yesari, “ilk romanı olan Bir Namus Meselesi”ni (Toker, 1996: 4) burada tefrika eder. 1925’te Çoban Yıldızı başlıklı eseriyle roman dünyasına adım attıktan sonra şöhreti artar; “Akbaba (1926-1929), Yeni Kitap (1927-1928), Cumhuriyet (1929), Resimli Hikâyeler (1930), Akın (1933), Yedigün (1933-1940), Herşey (1935), Resimli Ay (1936-1938), Açıksöz (1936), Yarım Ay (1935-1939), İkdam (1939), Yenigün (1939), Yeni Mecmua (1939-1942), Resimli Herşey (1939-1943)” (Toker, 1996: 5) gazete ve dergilerinde roman ve hikâye tefrika etmeye başlar.

Çoban Yıldızı'ndan iki yıl sonra 1927'de Çulluk romanını yayımlar. Eserlerinde gerçekçiliğe önem veren yazar, “Çulluk'taki reji fabrikasını yazmak için bir hafta Reji'de işçilik” (TDRÖS: s. 648) yapar. Yazar, “Çulluk”un mukaddime bölümünde anlattığı çulluk avcılarının gerçek hayattan alınmış olduğunu belirtir. Harf inkılâbından sonra Çulluk romanının yeni alfabeye aktarımı “1990'lı” (İleri, 2009) yıllardadır.

1927'de “İstanbul'un yarı kentsoylu, yarı bohem çevrelerini incelikli ruh çözümlemeleri[yle]” (İleri, 2009) yazdığı eseri “Pervin Abla”yı yayımlar. Bu romanında yer alan “‘Marmara Yolculuğu’, Tekirdağ, Akbaş ve Anafartalar, ‘Taşoz’ torpidosu ile Çanakkale'ye gönderildiği” (TDRÖS: s. 648) zamana ait anıların esere yansımalarıdır.

1928'de “Ak Saçlı Genç Kız”ı yazan Yesari, aynı yıl harf inkılâbından sonra Ankara'ya gider. Burada “bir yandan Dil Encümeni'nin Larousse tercümesinde çalışırken bir yandan da [1930'da] Cumhuriyet gazetesine ‘Bağrı Yanık Ömer’ romanının tefrikasını yetiştirir” (Toker, 1996: 5). Aynı yıl “Kırlangıçlar” romanını yazar.

Yesari, “Kadıköy'ünde sinema hastası kızlar, delikanlılarla haftalarca dolaş[ıp] kürek çekti[kten] ve iki yıllık Fransızca sinema dergilerini oku[duktan]” (TDRÖS: s. 648) sonra 1932'de batılılaşmayı yanlış anlayanların ve sinemayı yozlaşmanın aracı yapan gençlerin anlatısı “Su Sinekleri”ni yazar. “Bahçemde Bir Gül Açtı” ve “Kalbimin Suçu” romanları da 1932 yılında yayımlanır.

Yesari, 1933 yılında bir aile dramı boyutundaki eseri “Tipi Dindi”yi yazar. Tipi Dindi romanının son bölümünü Sirkeci'deki Osmaniye Oteli'nin basık tavanlı kahvesinde temize çeker. Eserin not halindeki son pasajını temize çekerken ud ve tef çalan iki seyyar çalgıcı kahveye girer ve çalmaya başlarlar. Onların susmasını beklemek için vakti yoktur; bütün dikkatini eser üzerine yoğunlaştırarak romanı bitirir. “Hayattaki şu tezatlarla bakın. Acıklı bir romanın ölümle biten sonu, nerede ve nasıl şeraitle yazılıyor” (Yesari, S. 20, s. 15) diyerek eserin içeriğiyle tamamlandığı ortamın zıtlığına dikkat çeker. Yesari, “Ölünün Gözleri” başlıklı eserini de 1933'te tamamlar.

1934'de aşkın ahlakî yozlaşma şeklinde tezahür ettiği romanı “Sevda İhtikârı” ile “Frederic Bontet'nin ‘Le Jeune homme du rez-de chaussee’ adlı eserinden adapte” (Toker, 1999: 19) ettiği “Aşk Yarışı”nı yazar.

1935'te tamamen hayali olarak değerlendirdiği (Gökşen, 1943: 6) romanı “Kanlı Sır”ı; 1937'de Yakacık Sanatoryum'unda yattığı yıllarda “Yakut Yüzük”ü yazar. 1939'da hastalığının psikolojik etkisinden kurtularak yeniden yaşama sevincine kavuştuğu eseri “Dağ Rüzgârları”nı kaleme alır.

1943'te şüphenin gençlerin aşklarını yok ettiği gerçeğini vurgulayan “Sağanak Altında”yı, 1943'te “fabrika röportajlarını oku[yup], tezgâhları gez[erek]” (TDRÖS: s. 648) ön hazırlık yaptığı romanı “Bir Aşk Uçurumu”nu yazar. 1944'te “Gece Yürüyüşü” romanını tamamlar.

Realist bir roman anlayışına sahip olan Yesari, kendi realistliğini “bir roman ne kadar hayalden olursa olsun, olay bulutlarda geçmiyecektir. Kişiler gözle görülen birer hayal olmayacaktır: Oradaki insanlar, ‘maddi’ hayatın dışında ‘manevi’ hayat yaşamıyacaklardır” (TDRÖS: s.646) değerlendirmesiyle dile getirir. Eserlerinde sosyolojik ve psikolojik göndermelere yer verir; döneminde Türk toplumunun geçirdiği değişimi, dönüşümünü yansıtır. Eserlerinin teknik bakımdan zayıf olmasının sebebi ise geçimi için yazmasından kaynaklanır.

#### **1.1.6. Mahmut Yesari'nin Tiyatro Yazarlığı**

Tanzimat dönemi ile başlayan batılılaşma çabaları Meşrutiyetin ilanından sonra hız kazanır. Türk toplumunun sosyal ve siyasi hayatında meydana gelen değişiklikler o dönemde yazılan eserlere yansır. Bu dönemde insana, sahnede kendi doğasını bulduran tiyatronun türünde ve konusunda çeşitli değişiklikler meydana gelir. Özellikle dramatik oyunlar ve dramatik oyunların aile ilişkileri üzerine kurulmuş olanları, “o güne kadar saklı kalmış ve bir türlü açığa kavuşmamış aksamaların ibret verici olaylar” (Kurtuluş, 1987: 68) çerçevesindeki anlatımları, halkın büyük ilgisini çeker. Güzel sanatlar arasında önemli bir yer kazanan tiyatro, Cumhuriyet Dönemi'nde bir “kültür yuvası” (Kurtuluş, 1987: 88) haline gelir.

Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi tiyatro yazarlarından biri olan Mahmut Yesari, devrin sosyal hayatını ve insanını gözlemleyerek oluşturduğu eserlerinde, bireyin toplum içindeki yansımalarını sahnede kendisine/bireye seyrettirir. Teknik bakımdan Yesari, yazarın romanda zamanı, mekânı ve kişileri istediği gibi yönlendirmesine rağmen tiyatroda saniyeleri hesaplamak zorunda kalmak, mekânı uygun hale getirebilmek için gerekli maddi güce sahip olmak, rollerle o rolü oynayan kişinin fiziki yapısı ve karakter özellikleri arasında bağ kurmak gerektiğine inandığından tiyatro eseri yazmayı roman kurgulamaktan daha zor bulur. Ancak tiyatronun görsel olması, güldürürken insanı düşünmeye yöneltmesi sebebiyle halkı eğitmenin bir aracı olduğunu düşünür.

Yesari, “Tiyatro Hatıraları” başlıklı yazı serisinde bu türe nasıl meylettiğini, tiyatro yazmanın zorluğunu nasıl kavradığını, tiyatro eserlerini meydana getirirken ne gibi

sıkıntılar çektiğini, bu eserlerin doğuş hikâyelerini anlatır. Tiyatro türüne ait daha önce yazılan eserlerin takdir ettiği ve eksik bulunduğu yönlerini eleştirir.

Yesari'nin tiyatro yazarlığı Çanakkale Savaşı'ndan İstanbul'a gelmesi ve burada depo alayında görevlendirilmesiyle başlar. Onun bu göreve getirildiği dönemde Darülbedayii Osmanî'de tiyatro temsilleri gösterime girer. Zaten çocukluğunda Manakyan Repertuarı'na hayran olan Yesari, Darülbedayi'deki tiyatrolara gittikçe, İstanbul'a gelen "Ecnebi trup"ları (Yesari, S. 10, s.10) seyrettikçe tiyatro yazma hevesine kapılır. Daha önce okuduğu Pol Burje'nin küçük bir hikâyesinden esinlenerek "bir piyes kaleme al[ır]: Kefaret" (Yesari, S. 10, s.10). Bu eserini Darülbedayii Osmanî'nin üyelerinden olan Hüseyin Suat Bey'e verir. Eser beğenilir; ancak son sahnenin İbnürrefik Ahmet Bey'le birlikte değiştirilip düzeltilmesi kararı alınır. Yesari, eserini kendisi düzeltmek için ısrar edince "eser ortada kalır" (Toker, 1996: 3). İlk tiyatro denemesinin bu şekilde hüsrana uğraması Yesari'yi tiyatro yazma işinde daha dikkatli olmaya yöneltir. Bu olaydan sonra onun, Darülbedayi'e telif eserlerle kendini ispat etme eğilimi artar. Askerden terhis edildiği için artık okumaya ağırlık verir ve durmadan tiyatro yazma çalışmaları yapar. Yazdıkça işin güçlüğüne daha net kavrar. Teknik bilgiye sahip olmak için sürekli okur. Okuduklarından hareketle Batı edebiyatıyla Türk edebiyatını karşılaştırır: "Türkçe yazılmış tiyatro ve risalelerin hepsini üşenmedim, topladım ve okudum. Ne yazık ki bir tek 'tiyatro eseri'ne rastlayamadım. Hepsi, çocukça şeylerdi. Birtakım insanların sahneye çıkarak, 'başlarından büyük laf etmeleri', 'cayırtılı sözler söylemeleri', birbirine zoraki tutturulmuş vakalarla halkı heyecanlandırmak kuruntuları, ve saire, ve saire, tiyatro sanatı ile alakası olmıyan şeylerdi. Tiyatroda tek kelimecikten, küçük bir jeste kadar her şeyin ölçülü biçili olması lazımgeldiğine ve en ufak bir kusurun, sakatlığın affedilmediğine iman ettim. Garp eserlerini okudukça, hayranlığım ve korkum artıyordu. Vakit vakit cesaretim kırılmakla beraber, ümidimi de pek kesmiyordum. Çünkü bir kere inat etmişim" (Yesari, S.10, s. 14). Yesari, böylece Türk edebiyatında tiyatro türü konusundaki aksaklıkları ve bu aksaklıkların kaynağını tespit eder. Yesari'nin okuma ve yazma denemelerine devam ettiği bir dönemde Emil Faber'in "La Moison sous l'orage" adlı eseri "Tufan" adıyla tercüme edilir. Yesari bu tercüme eseri adapte eder ve eseri "Tufan"ı Memduh Suat imzasıyla Darülbedayi'ye verir. Eseri Darülbedayi de beğenir; ama piyesin adı "Harap Yurd"a çevrilir. Bu başarılı eser, ilk temsilinde kapalı gişe sahnelenir. Bu ilk başarının ardından hâlâ bir telif eser yazma isteğini bastıramayan Yesari, "veraset kanunlarını bilmek ve tıp kitaplarını karıştırmak" (Yesari, S. 13, s. 15) gereken bir tiyatro konusu bulur. Aylar sonra

ilk telif eseri olan “Yarasalar”ı yazar. Ertuğrul Sineması’nda sahnelenen bu oyun içeriğinin anlaşılmasında dolayısıyla halk tarafından pek beğenilmez ve üç temsilden sonra afişten kaldırılır. Altı yıl sonra Tepebaşı Tiyatrosu’nda yeniden sahnelenir.

Yesari, Tepebaşı Tiyatrosu’nda Milli Sahne’nin yeniden kurulduğunu öğrenince Milli Sahne’nin kurucuları ve aynı zamanda arkadaşları olan Raşit ve Sadi’ye, sahnenin yeni bir eserle başlamasını söyler (Yesari, S.16, s. 20). Raşit’in isteği üzerine “Yekta Efendi Ailesi” başlıklı eseri yazar. Piyeslerin ancak bir iki defa oynandığı dönemde “Yekta Efendi Ailesi” bir ay sürekli oynanır.

Yesari, “bazı sebepler dolayısıyla Kadıköyünü bırak[ıp], Sirkeciye iliştiği, (...) Öz İpek Palas” (Yesari, S. 18, s. 14) otelinde kaldığı zamanlar Feridun Kandemir’le tanışır. Akşamları birlikte dolaşırken “kaldırımlarda, çorapları düşük, terliklerini sürüyerek, korkak ve yorgun hayaletler gibi sürten bedbaht kadınlara” (Yesari, S. 18, s. 14) rastlarlar. Çok yorgun olduğu bir gece rüyasında “Sürtük” piyesinin oynandığını görür. Uyandığında gördüklerini ve duyduklarını hatırladığı kadarıyla not eder. Aylar sonra bu müsveddelere rastladığında Cahit Uçuk’la evlidir. Artık düzenli bir hayatı olan Yesari “Sürtük”ü tamamlamaya çalışır. Fakat bu sıralarda hastalanarak sanatoryuma yatar, eseri burada tamamlar. Temsilin ikinci günü sanatoryumdan izin alarak “Sürtük”ü izler. Sürtük, o sene aylarca ve sonraki yıl sahnelenir.

Yesari, tiyatronun birçok türünde eser vermesine rağmen “operet” tekniği hakkında herhangi bir bilgisi yoktur. Fakat Meşrutiyet’in ilanından sonraki alaturka operetlerden hoşlanmaz. Şehir tiyatrosu, kendi bünyesinde bir operet açtığı anda arkadaşları Necdet Rüştü’nün tavsiyesiyle bir kadının ameliyatla erkek oluşunu anlatan, “Çantada Keklik” adlı bir operet düzenler. Daha sonra eserin ismini “Bay-Bayan” olarak değiştirirler. Bazı sahnelerinde kısaltmalar yapar, böylece “operetin eski durgun havası[nı]” (Yesari, “Bay-Bayan 2”, Yenigün) canlandırır. Bay-Bayan’ın tiyatroya kazandırdığı önemli ölçüdeki hâsılat, Yesari’yi ikinci opereti olan “Telli Turna”yı yazmaya iter. “Telli Turna” tiyatrodaki hâsılat rekorları kırarak art arda “altmış küsur gece”(Yesari, S. 25, s. 32) oynanır.

Milli mücadelenin devam ettiği yıllarda tiyatro oyuncularından Eliza bir gün Yesari’den “milli kin” anlamına gelen “Alsace”yi adapte etmesini, “ana” rolünü “abla” rolüyle değiştirmesini ister. Anavatan kavramı üzerine kurgulanan eserde “ana”nın “abla” olmasının eserin ruhuna aykırı olduğunu söylemesine rağmen Eliza’yı kıramayan Yesari, oyunu adapte eder; fakat oyun ilgi görmez. Halkın her şeye gereken değeri vermesi ve

eserin ilgi görmemesi Yesari'yi bir nebze mutlu eder. Bu eserle o, “arkadaş hatırı için olsa dahi, aykırı yola gitmemeği” (Yesari, S. 14, s. 15) öğrenir.

Mahmut Yesari, Meşrutiyet Dönemi'nde ve Cumhuriyet Dönemi'nin “ilk yıllar[ın]da eserleriyle diğer tiyatro yazarlarına önder olmuş” (Kurtuluş, 1987: 154) kimliğiyle dikkat çeker. Yesari'nin tiyatrolarında sanat endişesinden ziyade, içerik önem arz eder. Tiyatrolarında, toplumun sosyo-kültürel hayatına, insanların günlük yaşamdaki görüntülerine yer vermesinin yanı sıra Milli Mücadele'nin ruhuna uygun eserler de meydana getirir.

### **Tiyatroları:**

Aman Hayret Biraz Gayret

Bay-Bayan

Bir Hayal Kırıklığı

Çılgın Kaynana

Deli mi?

Erkek Güzeli

Fener Nöbeti

Hadi Gene İyisin

Hanife Teyze Hizmetçi

Harap Yurt

Hasbahçe

İbret

Kaderden Kadere

Kadınlar Saltanatı

Kâhya Kadın

Kaplıca Oteli

Karga ile Tilki  
Karım ve Metresim  
Karmakarışık  
Kart Horoz  
Kayıp Yüzünden Kazanç  
Kazma Kuyuyu  
Mebus mu Zam mı?  
Müthiş Bir Hastalık  
Pencereden Pencereye  
Sakallı Gelin  
Sancak-ı Şerif  
Serseri  
Soyulan Hırsız  
Sönen Ocak  
Sürtük  
Sütten Ağzım Yandı  
Tavsiye Mektupları  
Telli Turna  
Uçurum (Yıkılan Yuva)  
Vefakâr Öğretmen  
Yalı Uşağı  
Yarasalar



Yekta Efendi Ailesi

## **Hikâyeleri:**

Geceleyin Sokaklar

Yakacık Mektupları

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. MAHMUT YESARİ'NİN ROMANLARINDA YAPI

#### 2.1. Ak Saçlı Genç Kız

##### 2.1.1.İsimden İçeriğe

Ak Saçlı Genç Kız, yaşı yirmi beş olmasına rağmen saçları bembeyaz olan bir genç kızın/Nimet'in Cezmi Kaptan'la birlikte annesini araması, bulması ve onda aradığı sevgiyi görememesi sonucu yaşadığı hayal kırıklığını anlatan bir romandır.

Eserde Nimet'in en belirgin özelliği beyaz saçlarıdır. Onun bu özelliği romanda bir laytmotif gibi sürekli tekrar edilir ve çoğu zaman "Nimet" adı yerine "Ak Saçlı Genç Kız" ifadesi kullanılır.

Eserde ironik bir adlandırma olarak kullanılan "ak saç" yaşlılığın, çile çekmenin hayat karşısında yıpranmışlığın göstergesidir. Nimet, çocukluğundan beri anne sevgisi görmemiş, başkalarının himayesinde büyümüş, yaşamı tek başına göğüslemek zorunda kalmış bir kızdır. Onun saçlarının doğuştan beyaz olması, çilesinin doğarken başladığının göstergesidir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde romanın ismi ile içeriği arasında doğrudan bir ilişki vardır.

##### 2.1.2. Olay Örgüsü

Yazarın 2 ana kısma ayırdığı ve birinci kısmı 11, ikinci kısmı 10 bölüm hâlinde düzenlediği eser, Cezmi'nin Nimet'le tanışması; onun annesini aramaları, bulmaları ve bu esnada yaşananlar değerlendirildiğinde 3 bölümde incelenebilir:

##### I.Bölüm

- Cezmi Kaptan'ın Trabzon seferinde konuşması, duruşu, ahlakı ve giyimiyle herkesin hayranlığını kazanan ak saçlı bir genç kızla/Nimet'le tanışması
- İstanbul'a döndüklerinde bu genç kızın Cezmi'yi araması ve annesini bulma konusunda ondan yardım istemesi
- Cezmi Kaptan ve Nimet'in, Nimet'in annesinin yerini bilen Zeynel Reis'i aramaları

- Nimet'in, annesini daha rahat arayabilmek için Cezmi Kaptan'a bulunduğu acenteden ayrılarak kolejden bir arkadaşının babasının şirketinde çalışması için ricada bulunması; Cezmi'nin bu teklifi kabul etmesi

## II. Bölüm

- Cezmi'nin işe gitme saatlerinin esnek olması; zamanı istediği gibi kullanması, dilediği zaman izin alması ve bu durumun iş arkadaşları tarafından kıskanılması
- Cezmi'nin Nimet'le sık sık buluşması, onun annesini aramak için Zonguldak ve Trabzon'a gitmesi; bu seyahatlerde Nimet'i daha yakından tanınması, ona olan hayranlığının artması
- Cezmi'nin Nimet'in görüşmediği ağabeyi Ekrem Bey, onun kızları Bihter ve Pakize'yle tanışması; Bihter'in Cezmi'den hoşlanması
- Cezmi'nin, Bihter ve eskiden birlikte olduğu İclal tarafından sürekli aranması ve rahatsız edilmesi
- Cezmi ve Nimet'in, Gülter Hanım'ı ararken Nimet'in bir üvey kardeşi olduğunu öğrenmeleri; onu/Bahri Kaptan'ı bulmaları; annesini almak için Bursa'ya gitmeleri; Gülter Hanım'ın Bursa'dan İstanbul'a geldiğini öğrenince geri dönmeleri
- Cezmi, Nimet ve Bahri Kaptan'ın araştırmaları sonucu Gülter Hanım'ı İstanbul'da bulmaları

## III. Bölüm

- Nimet'in, annesi Gülter Hanım'ı ve yıllarca onunla yaşayan Fatma Hanım'ı kendi evinde yaşamaya ikna etmesi; ancak annesinde aradığı sıcaklığı bulamaması; önceleri bu durumu araya giren senelere bağlasa da zamanla birbirlerine alışamamaları
- Gülter Hanım'la gelen Fatma Hanım'ın parayı çok sevmesi, hem Fatma Hanım'ın hem de Bahri Kaptan'ın Nimet'i maddi olarak sömürmesi; Nimet'in, annesinin hatırı için onlara bir şey söylememesi; ancak annesinin Fatma Hanım tarafından sindirilmiş olmasına sinirlenmesi
- Kendi evinde kendini yalnız hissetmesi; Cezmi'nin yanında olmak istemesi, ancak onun Bihter'i ya da İclal'i sevdiğini düşündüğünden Cezmi'yi aramaması
- Cezmi'nin, denizi özlediğinden şirketten ayrılıp acenteye dönme kararı vermesi; ilk seferini Trabzon'a düzenlemesi; Nimet'in de onunla gitmesi; burada birbirlerine âşık olduklarını itiraf etmeleri, evlenmeye karar vermeleri

### 2.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Ak Saçlı Genç Kız zaman, mekân ve kişiler dünyasını ayrıntılı olarak betimleyen, bireylerin iç dünyalarında yaşadığı çelişkileri bilen Tanrısal anlatıcının bakış açısıyla kurgulanmış bir eserdir.

Tanrısal anlatıcı, Cezmi ve Rıza Kaptan'ın anlatı zamanından önceki ilişkilerini, birbirleri hakkındaki fikirlerini yansıtırken onların geçmişlerini bilen ve bu bilme eylemini olay örgüsünde eriten bir tavır sergiler:

*“Cezmi, arkadaşı bu noktadan hiç tetkik etmemişti. Yalnız Rıza Kaptan'ın bir uçarılığını, hovardalığını görmemişti. Kendi halinde bir insandı”* (ASGK, s. 208).

Anlatıcı, anlatı mekânının ayrıntılarından da haberdardır. Cezmi'nin Nimet'le buluşmak üzere gittiği pastanenin karanlık köşelerini ve bu uzamda bulunan eşyaları önceden bilme yetisine sahiptir.

Anlatıcı, roman kişilerine hâkim bir tavır sergileyerek onların düşüncelerine ve hayallerine nüfuz eder ve eserinde okuyucu için gizli kalmış bir yön bırakmamayı amaçlar:

*“Kulaklarında Ak Saçlı Genç Kızın sesi, gözlerinde onun hayali iri damlalarla düşen yağmuru hissetmeden yürüyordu”* (ASGK, s. 148).

Uzama geniş bir bakış açısıyla bakan Tanrısal anlatıcı, eserin bütünüyle gerçeğe yakın olması için hem zamanı hem mekânı hem de roman kişilerinin iç dünyalarını aydınlatma işlevini yüklenir.

### 2.1.4. Zaman

Ak Saçlı Genç Kız romanında öykü ve öyküleme zamanı birbirine paraleldir. Eserde kış mevsiminde başlayan öykü zamanı sıradizimsel bir nitelik taşır ve yedi sekiz aylık bir süreyi kapsar. Eserde daha çok sıradizimsel kullanılan öykü zamanında, bazen roman kişilerinin geçmiş yaşantılarını aydınlatmak amacıyla geriye dönüş tekniğine başvurulur:

*“Ben doğduğum zaman, annemin kucağından almışlar bir sütnineye vermişler, nasılsa paşa babam annemle birlikte beni de sattırmamış. Çocukluğumu hatırlarken öpme, okşanma, nevaziş hatırlamıyorum. (...)”* (ASGK, s. 58).

Romanda sosyal zaman, zamanın bireylerin tutum ve davranışları üzerindeki yansımalarıyla netleşir:

*“Peçe, çarşaf, kafes, perde... Kadın parmağının ucunu görsek yüreğimiz kopacakmış gibi çarpardı. Bir kadınla konuşmak bir hadise idi. Karılarımızı annelerimizin gözüyle beğenir alırdık”* (ASGK, s. 218).

Anlatıcı bu ifadelerle eserin öykü zamanının I. Dünya Savaşı sonrasında ülkemizdeki siyasi değişiklikler sonucu kadınların peçelerden, kafeslerden çıkarak sosyal hayata dâhil oldukları bir döneme aidiyetine göndermede bulunur. Böylece hem sosyal zamanı hem de öykü zamanını netleştirir.

Anlatıcı, olayların akışını hızlandırmak için romanın öykü zamanında özetleme tekniğinden yararlanır:

*“Bir hafta sonra Cezmi, Belkıs Hanım’a telefon etmişti”* (ASGK, s. 81).

Eserde zaman, dilimlere ayrılmış unsur olmaktan ziyade bireyin psikolojisiyle derinlik kazanan bir fenomendir. Romanda, nesnellüğünden sıyrılarak bireysel kimliğe bürünmüş zaman hâkimdir:

*“Ah bu yalnızlık saatleri insanın kendini yine kendi gözüyle gördüğü, duyduğu, dinlediği saatler...”* (ASGK, s. 151).

Bireyin yalnız olduğu saatler artık bireyin algı dünyasında günün dilimlere ayrılmış simgesi olmaktan çıkar ve var olanların kendi mevcudiyetini gözlemlediği; ben’ini keşfe, öz’ünü ayarlamaya çalıştığı bir nitelik kazanır. Bu yalnızlık saatlerinde, doğanın bireye bahşettiği zaman anlamını yitirir. Yalnızlıkta yeni bir fenomen olarak ortaya çıkan zaman, Nimet için bir unutulma, bırakılma anlamından ziyade, bireyin kendine dönüşünü ifade eder.

Sürekli bir akış ve bu akışta içindekileri yeniden doğurma halindeki zaman, bireyin olgunlaşma sürecinde önemli bir rol oynar. Zaman, zehriyle panzehirini bir arada taşıyan olgu olarak, bireye bir tarafta acı tecrübeler yaşatırken diğer tarafta ona çektiği sıkıntıların ilacı durumundadır:

*“Zaman denilen, o, göze görünmeyen yalnız müşfik, himayekar teması nevazişi hissedilen el, onun kalbine batan sivri, zehirli iğneleri bir bir çıkarmış, izlerini kaybedivermişti”* (ASGK, s. 265).

Roman kişileri *“sinsi sinsi uğuldayarak korkunç bir süratle akan bir sel gibi akıp gid[en]”* (ASGK, s. 152) günlerde teselli ararlar. Nimet, annesini bulduktan sonra araya giren yılların soğukluğunu yine zamandan medet umarak gidermeye, zamanın zehirli iğnelerini yine zaman yardımıyla çıkarmaya çalışır.

### **2.1.5. Mekân**

Ak Saçlı Genç Kız romanında fiziksel mekânlar eserde sadece olayın geçtiği yerler olan ve işlevsel bakımdan romana bir katkısı bulunmayan Erenköy, Arnavutköy, Tophane,

İnebolu, Sirkeci, Trabzon, Rize, Zonguldak ve Bursa'dır. Bu mekânlar Nimet ve Cezmi'in Gülter Hanım'ı ararken gittikleri yerler olma özelliğinden başka niteliğe sahip değildir.

Eserde daha çok roman kişilerinin algı dünyalarıyla derinlik kazanan olgusal mekânlar dikkat çeker. Bu mekânların ilk görünümü gurbet-memleket ikiliği arasında görünür. Nimet, annesinin yerini bildiğini düşündüğü Rizeli Zeynel Reis'i İstanbul'daki kaptanların yardımıyla bulmaya çalışır. Böylece memleketten ayrılan kişilerin varlığı için bir tehdit unsuru durumundaki gurbetin, bireyler üzerinde bıraktığı etkiden yararlanarak onu daha çabuk bulacağına inanır:

*“Gurbet, insanları birleştirir; memleket dağıtır. Karadeniz uşakları da İstanbul'da olduğu kadar memleketlerinde toplu, bir arada, baş başa, candan bağlı değillerdir”* (ASGK, s. 22).

Gurbette tutunmaya çalışanlar bir araya geldiklerinde açık; fakat dar mekânı, açık ve geniş mekân hâline getirirler. Böylece anlatıcı, gurbetin bireyleri birleştirici ve bütünleştirici yönüne işaret eder.

Romanda Belkıs Hanım'ın Teşvikiye'deki apartmanı Cezmi ve Nimet'in buluşma yeri olmaları bakımından önem arz eder. Nimet, kalfasından çekindiği için Cezmi'yi kendi evine davet edemez; fakat Belkıs'ın *“çok sade döşeli, kibar”* (ASGK, s. 56) evi Cezmi ile Nimet'in rahatça her konuda konuşabildikleri fiziksel olarak kapalı; ama olgusal bakımdan geniş bir mekândır.

Başkişi, Nimet'in ricasıyla çalıştığı gemi acentesinden ayrılarak bir şirketin kaleminde çalışmaya başlar. Burada çok rahat olmasına rağmen içinde bulunduğu mekân onu sıkar; eski yaşamına, denize, yosun kokusuna özlem duyar. Şehrin bunaltıcı, kasvetli havasında boğulur:

*“Denize hasretim. Şehirlerdeki kapalı hayat, beni sıkıyor”* (ASGK, s. 408).

Başkişi, şirketteki maddi ve manevi imkânların yerine denizin açık/geniş mekânını tercih eder; şirketten ayrılarak gemi acentesine döner. Deniz başkişinin rahatlama uzamı, mutlu olduğu yerdir.

## **2.1.6. Kişiler Dünyası**

### **2.1.6.1. Başkişi**

Roman başkişisi Cezmi, köklü ve kibar bir ailenin çocuğudur. Babasını savaşta kaybeder, annesiyle yaşar. Otuz dört yaşında olan başkişi, bir acentede ikinci kaptanlık yapar. Trabzon seferinde Nimet'le tanışır. Saçları ak olan bu genç kız, görgüsü ve

zarafetiyle başkışının dikkatini çeker. Başkışının Nimet’le tanışması onun hayatının dönüm noktası olur. Önceleri bireysel dünyasında kendi tercihleri doğrultusunda yaşayan Cezmi, artık bağımsız kararlar almaktan ziyade Nimet’in istekleri doğrultusunda hareket etmeye başlar. Kendisi hiçbir fikir beyan etmeden hakkında alınan kararlara uyar. Nimet’ten gelebilecek ricaları bir emir gibi algılar; derhal yerine getirir:

*“Cezmi, hakkında verilecek hükmü bekleyen bir mahkûm gibi, başı elleri arasında sakın, mütevekkil bekliyordu”* (ASGK, s. 152).

Cezmi, Nimet’i yakından tanıdıktan sonra onunla tamamen özdeşleşir. Başkışının Nimet’e olan tutkunluğu bireysel özelliklerini ve kendilik değerlerini yitirmesine yol açar. Artık tek başına karar almakta bile zorlanan Cezmi, Nimet’in çekim alanından kurtulamaz:

*“Gittikçe kararsız oluyordu. Bundan kurtulmanın da kabil olmadığını görüyordu. Nimet, tesir ettikçe bu, daha fazlalaşacaktı”* (ASGK, s. 160).

Nimet, annesini aramak için başkışından yardım ister. Cezmi, Nimet’e istediği zaman yardımcı olabilmek için çalıştığı acenteden ayrılarak Nimet’in istediği bir şirkette çalışmaya başlar. Burada herkes ona çok iyi davranır. Cezmi dilediği zaman, dilediği kadar izin alır. Kısa süre sonra aynı şirkette başka bir kaleme şef olarak tayin edilir. Başkışının kısa zamanda gördüğü bu iltifat şirkette bazı kişilerin onu kıskanmasına sebep olur:

*“Kendini beğenmiş bir adam... Ama ne beğeniş... Giyinmeden, oturup kalkmadan haberi yok...”* (ASGK, s. 262).

Başkışı, yapacağı nezaketsiz bir davranışın Nimet’i büsbütün kendinden ayıracağını düşündüğünden onunla ilişkilerini annesini bulmasına yardımcı olmaktan öteye geçirmemeye çalışır. Nimet’in sahip olduklarını ve kendinin ona verebileceklerini düşündükçe ümitsiz aşka düştüğünü anlar. İçine kapalı bir kişilik geliştiren Cezmi, Nimet’e aşkını söylemeye bile çekinir:

*“Fakat Cezmi ona, onun gençliğine, güzelliğine, servetine mukabil ne verirdi, ne verebilirdi?”* (ASGK, s. 152).

Nimet’i tanımadan önce duygularına kapılarak yaşayan başkışı, İclal’le ilişki yaşar; ancak kısa bir süre sonra ona karşı hisleri donuklaşmaya başlar:

*“Cezmi onun arkasından az koşmamıştı, az üzerine düşmemişti. Lakin bu heves, bu arzu, pek çabuk sönüvermişti”* (ASGK, s. 96).

İclal başkışiyi sürekli arar, şirkete gelerek not bırakır. Cezmi’nin onunla hâlâ ilişkisinin olduğunu düşünen Nimet, başkışiyi sevse de bu durumdan dolayı ona aşkını söylemez; mesafeli davranır.



Şirkete alışamayan başkişi, Nimet'in annesini bulduktan sonra tekrar acenteye döner ve birinci kaptan olarak çalışmaya başlar. Nimet, ilk seferin Trabzon'a düzenlendiği gemiye bilet alır. Sefer esnasında denizin sonsuz enginliğinde kendini bulan başkişi, Nimet'e karşı hissettiklerini anlatır. Nimet de onu sevdiğini söyler, evlenmeye karar verirler.

#### **2.1.6.2. Norm Karakterler**

Eserin norm karakteri bulunduğu bütün mekânlarda dikkatleri üzerine çeken ak saçlı, çocuk yüzlü, insanlarla ilişkilerinde gayet ölçülü davranan Nimet'tir. Nimet, doğduğu zaman annesinin kucağından alınarak sütineye verilir. Babasının eşinin cariyelerinden olan annesi ise esir olarak satılır. Kendisi okul çağına geldiğinde yatılı bir okula gönderilir. Aile sevgisini arkadaşlarında aramaya başlar. Nimet bireyliğini etrafına kabul ettirince yıllarca annesini, hiç tatmadığı anne sevgisini, şefkatini arar:

*“Annem hayatta iken öksüz kalmışım... Ne hazin talih değil mi?”* (ASGK, s. 40).

Babası Nimet'le hiç ilgilenmez ve o, küçük yaşta yalnızlığı yaşar; fakat bu yalnızlık onu olgunlaştıran, bireyleşme sürecini hızlandıran bir durum hâline gelir. O, “var olan bir nesneye iliş[erek]” (Levinas, 2005: 67) yaşamaktan ziyade yalnızlığın verdiği kuvvetle özneleşir.

Nimet, annesini aradığı bir seyahatinde Cezmi ile tanışır. Cezmi'yi yakından tanımaya başladıkça ona güvenir; annesini bulması konusunda ondan yardım ister. İlk gördüğü günden itibaren Nimet'in etkisinden kurtulamayan başkişi, artık davranışlarında ve düşüncelerinde geçtiği her yerde kendisinden bir iz bırakan Nimet'le özdeşleşmeye, onunla hayat bulmaya çalışır:

*“Ak saçlı genç kız bir bahar rüzgârı gibi geçtiği, süründüğü yerde bir rayiha, bir renk, bir hayat bırakıyordu”* (ASGK, s. 45).

Bütün hayatını kimsesiz yaşayan Nimet, Cezmi'nin kendisine davranışlarından, birkaç saat gecikse ya da görünmese onun tarafından aranılmasından, merak edilmesinden etkilenir. Fakat Cezmi'nin İclal veya Bihter'le ilişkisi olduğunu düşündüğünden duygularını belli etmez. O, sert, hissiz görünmesine; erkeksi tavırlarına rağmen ince bir ruha sahiptir. Bu ince ruhunu herkese belli etmeyen Nimet, onu çok yakından tanımayanlar tarafından anlaşılmaz:

*“Ak saçlı genç kız acaba hakikatte çok mu hissiz, sinirsiz bir mahlûktu? Ondan mübalağalı bir heyecan, bir hassasiyet”* (ASGK, s. 269).

Cezmi'nin yardımıyla annesini bulan Nimet, onda aradığı anne sevgisini göremez. Kendine has hiçbir niteliği olmayan, adeta esir hayatına alışık bir tavırla hep başkalarının etkisinde kalarak hareket eden annesi Nimet'i sinirlendirir; bütün yaşama direncini kırar:

*“Nimet, sinirli de olmuştu, her zamanki sakin, makul kız, sanki o, değildi. Bir hiç onu alevlendiriveriyordu”* (ASGK, s. 388).

Annesini bularak mutlu olacağını düşünen Nimet bir hayal kırıklığı yaşar. O ana kadar kendine kurduğu dünya alt üst olur. Artık kendi evi de onu sıkan bir mekân hâline gelir. Şirketten ayrılarak tekrar kaptanlığa dönen Cezmi'nin bulunduğu gemiden bilet alarak bu seyahatte ona olan aşkını itiraf eder.

### **2.1.6.3. Kart Karakterler**

Kâşif Paşanın odalıklarından biri olan Nimet'in annesi Gülter Hanım, Kâşif Paşa'nın haremi Şayeste Hanım'ın cariyelerinden biridir. Gülter, Nimet'in doğumundan sonra Şayeste Hanım'ın ısrarıyla bir esirciye satılır. Daha sonra Zeynel Reis isimli bir denizci ile evlenerek kendine yeni bir hayat kurar. Her zaman başkalarının istekleri doğrultusunda yaşar. Eşinin ölümünden sonra Trabzon'da Fatma isimli bir kadınla tanışır. Gülter, bu tanışmanın ardından bütün davranışlarında Fatma'nın etkisinde kalan esir bir oyuncuğa dönüşür. Nimet yıllarca aradığı, hayatının tek yarası olan Gülter Hanım'ı bulduğunda onun Fatma Hanım'ın emirleriyle hareket etmesini tuhaf karşılar ve üzülür:

*“Nimet'i en çok düşündüren, annesinin, kızından ziyade, ona yakın olmasıydı. Kaşif Paşa'nın odalığı Gülter ile Zeynel Reis'in karısı, elbette başka başka kadınlardı”* (ASGK, s. 307).

Nimet'le hiçbir ortak yönleri bulunmayan Gülter Hanım, esirliğin etkisinden kurtulamamış, kendi rengini bulamamış birisidir.

Yıllardır Gülter Hanım'ın yanında kalan Fatma Hanım kendi çıkarlarını her şeyin üzerinde tutan, yozlaşmış, paradan başka düşüncesi olmayan bir kişiliktir. Fatma Hanım, eserde fiziksel özellikleri bakımından şu şekilde tasvir edilir:

*“Fatma Hanım, saçları kınalı, yüzü çizik çizik, esmer, kuru bir kadındı. Mosmor dudakları, kan oturmuş çürük yerlere benziyordu. Gözlerinde her an değişen bir ışık, bir mana vardı”* (ASGK, s. 299).

Nimet'in, annesini bulduktan sonra kendine kurduğu düzeni, evindeki huzuru bozan kişi Fatma Hanım'dır. Her şeyi idare etmeye hevesli olan bu kadın, etrafına hükmetme yetisini de kendinde görür:

*“Fatma Hanım bir felaket, bir afetti. Eve girdiği günden beri etmediği münasebetsizlik, yapmadığı tezin, çıkarmadığı müşkülât kalmamıştı. Hemen her şeye karışıyor, her şeye burnunu sokuyor, aşçıyı işçiye, hanımı hizmetçiye, herkesi birbirine katıyordu.*

*Fakat bütün bunları o kadar sessizce, mülayimane, hüsnüniyet perdesi altında yapıyordu ki insan, ona çıkışmaya sıkılıyor, utanıyordu”* (ASGK, s. 327).

Fatma Hanım, yaptıklarını diğer insanlara makul göstermek için iyi niyetli görünse de eylemleriyle sözlerinin aksini ispat eder.

İclal, Cezmi'nin Nimet'i tanımadan önce birlikte olduğu kadındır. Cezmi'nin komşusudur ve kocası harpte şehit olmuş bir duldur. O, bir defa inandığı şeyden bir daha vazgeçmeyen sığ/basit birisidir. Başkışının Nimet'le ilişkisini öğrendikten sonra sürekli onu arar, yeniden birlikte olmak için çalışır. Ancak onun bu çabaları Cezmi tarafından “yapışık[lık]” (ASGK, s. 268) olarak değerlendirilir.

Belkıs Hanım, Nimet'in en yakın arkadaşıdır; çocukluğundan beri ona önce ablalık sonra annelik yapar. Nimet'in mutlu olması için elinden geleni yapan, onu yönlendiren olumlu bir karakterdir.

Bihter, Nimet'in ağabeyi Ekrem Bey'in kızıdır. Bihter, hayatında hiçbir arzusu reddedilmemiş, istediği her şeyi elde edebileceğine inanan birisidir. Batılılaşmayı eğlenmek ve gezmekten ibaret düşünen şımarık, zenginliğiyle övünen, bu zenginliği başkalarına sergilemekten zevk duyan kimlik olgusunu yitirmiş bir kişiliktir.

*“Bihter, şımarık, hoppa kız rolüne çıkmış bir acemi aktristi andırıyordu, hemen her dakika iğretiliği, sahteliği sırtıveriyordu”* (ASGK, s. 372).

Özentinin ürünü olan Bihter, “tüm enerjisini bu etiketlerini korumaya” (Özer, 2008: 103) yönelik harcar.

Nimet'in üvey kardeşi Bahri Kaptan, uzun boylu dik yürüyüşlü bir adamdır. İşini iyi yapan; fakat kendine has değerleri olmayan, sürü psikolojisiyle yaşayan birisidir. Nimet'in onları bulmasından sonra onu maddi açıdan sömürür.

#### **2.1.6.4. Fon Karakterler**

Nimet'in çok zengin olan babası Kâşif Paşa; Nimet'in kinle bahsettiği, Kâşif Paşa'nın eşi Şayeste Hanım; Nimet'in kendi hakkını aldığı için ona darılan ve yıllardır görüşmediği borsayla uğraşan ağabeyi Ekrem Bey; Ekrem Bey'in kızı Pakize; Nimet'in üvey babası Zeynel Reis; Belkıs'ın kocası Azmi Bey; Belkıs'ın, yaşından beklenilmeyen bir olgunluğa sahip küçük kızı Beren; şimdi Nimet'in yanında kalan ve konakta annesinin

arkadaşı olan Nazeda kalfa ve Nimet'in süttnesi; Cezmi'nin çalıştığı şirketin müdürü (Nimet'in kolejden arkadaşlarından birinin babası); Cezmi'nin şirketteki arkadaşları Nubar Efendi ve başkişiyi her zaman kıskanan, onun hakkında bir casus olduğuna dair söylentiler çıkaran Rüstem Bey; şirketin odacısı Süleyman Ağa; Cezmi'nin her şeyi merak eden, bu merakı yüzünden kendi işlerini unutan, ihmal eden kardeşi Arife; Arife'nin arkadaşı Meliha; Nimet'in annesini bulmak için görüştükleri Hüsnü Çavuş ve Rıza Bey eserin fon karakterleridir.

## 2.2. Aşk Yarışı

### 2.2.1. İsimden İçeriğe

Yarış, bireyin bilgi, yetenek, beceri, güzellik gibi özellikleri bakımından diğerlerinden üstünlüğünü kanıtlamak amacıyla diğer bireylerle rekabet halinde olmasıdır. Aşk Yarışı romanında aynı erkekle/Hikmet'le birlikte olmak isteyen üç kadının birbiriyle rekabeti, Hikmet'in hangisini seçeceği konusundaki kararsızlığı anlatılır. Eser boyunca başkişinin diğer kadınlardan kaçışı, eylemlerinde ve seçiminde kendini haklı çıkarma çabası söz konusudur. Eserin sonunda bir kazananın olması da bu aşkın bir yarış halinde algılandığının işaretidir.

### 2.2.2. Olay Örgüsü

Aşk Yarışı romanı olay örgüsündeki kırılma noktaları dikkate alındığında 4 bölüm halinde incelenebilir:

#### I.Bölüm

- Başkişi Hikmet Raci'nin, Feriha'yı düşündüğü bir akşam, üst kattan duyduğu çığlığın sebebini merak ederek yukarı çıkması; yaşlı kadının, evine giren hırsızla mücadele ediyor olduğunu görüp kadına yardım etmesi; olayı apartmandaki herkesin duyması, polis çağırmaları ve hırsızın tutuklanması
- Apartmanda bir parti düzenlenmesi; yaşlı kadının, herkese Hikmet Raci'nin kendisini nasıl kurtardığını anlatması
- Olayın ertesi günü, Feriha'nın Hikmet Raci'ye gitmesi; ancak apartman sakinlerinin Hikmet Raci'yi tebrik etmeye gelmelerinden dolayı rahatsız olarak orayı terk etmesi
- Hikmet Raci'nin, Kerim'in apartmanına gitmesi; akşam yemeğinden sonra Hikmet Raci, Kerim ve Feriha'nın tiyatroya gitmeleri; Hikmet Raci ile Feriha'nın birlikte oturmaları; Kerim'in yanlarına gelmesi ve tiyatrodan çıkmaları
- Hikmet Raci'nin, Karamanlıların apartmanına davet edilmesi ve orada, hırsızdan kurtardığı yaşlı kadının yeğeni Nermin ve aynı apartmanda oturan Namiye Perran Hanım'la tanışması; ikisinin de güzel olduğunu, onların da kendisinden hoşlandığını; Feriha, Nermin ve Namiye Perran'dan hangisinin sevgilisi olacağını düşünmesi; ancak bunu zamana bırakmaya karar vermesi

## II. Bölüm

- Hikmet Raci ile Feriha'nın buluşmaları; bir otele ya da pansiyona gitmek istemeleri; ancak Feriha'nın, kocası tarafından takip edildiğini düşünmesi ve gittikleri pansiyonda Hikmet Raci'yi yalnız bırakarak çıkması
- Namiye Perran'ın, Hikmet Raci'yle görüşmesi, ona yeni romanından bahsetmesi; Hikmet Raci Namiye Perran'a onu sevdiğini, onun gibi latif bir bayana rastlamadığını anlatmaya başlayınca Namiye Perran onun Feriha ile ilişkisi olduğunu bildiğini söylemesi; metresi olan birinin başkasıyla birlikteliğinin ahlaksızlık olduğunu; ancak iki dost kalabileceklerini belirtmesi
- Namiye Perran'la Hikmet Raci'nin Rozruj barına gitmeleri ve orada, Feriha'nın onları görmesi, neşelerinin kaçması ve yemek yemeden kalkmaları
- Feriha'nın Hikmet Raci'ye gitmesi; barda, onun niçin Namiye Perran'la olduğunun hesabını sorması; bu esnada Kerim'in de Hikmet Raci'ye gelmesi; Feriha'nın, Nedim Nabi ile ilişkisinin olduğundan şüphelendiğini söylemesi; Kerim gittikten sonra Hikmet Raci'nin de Feriha'ya kendisinden başkasıyla ilişkisinin olup olmadığını sorması; Feriha'nın kızarak orayı terk etmesi

## III. Bölüm

- Hikmet Raci'nin, Asarı Atika Müzesi'nin salonunda Nermin ile karşılaşması; onun teklifi üzerine Bebek Bahçesine gitmeleri; orada Nermin'in, kendisinden bahsetmesi ve Hikmet Raci'ye evlenme teklif etmesi
- Hikmet Raci'nin, Kerim'e gitmesi, yemek yerken Nedim Nabi'nin gelerek Feriha'yı sinemaya götürmesi; Kerim'in Hikmet Raci'ye, onun Feriha'yı sevdiğini bildiğini söylemesi; Hikmet Raci'nin, eve gitmesi ve kendini teselli etmesi için bir kadına ihtiyaç duyması; Namiye Perran'a gitmesi; ancak onun evde olmaması, kendi apartmanına dönmesi; Feriha'yı düşünerek ağlaması
- Nedim Nabi'nin Feriha ile buluşması; onu sevdiğini söylemesi; ama Feriha bir başkasını sevdiğini söyleyince Nedim Nabi'nin kendini bir kukla gibi hissetmesi; ancak Feriha ile dostluklarının pekişmesi
- Şevki Bey'in Namiye Perran'a gelmesi, onun Hikmet Raci ile olan ilişkisinin hoş olmadığını belirtmesi ve evlenme teklif etmesi; Nermin'in gelmesi, Namiye Perran'la Hikmet Raci hakkında konuşmaları ve Hikmet'in ikisinden hangisini seçerse razı olmaya söz vermeleri

- Avadis Ağa'nın, Hikmet Raci'ye apartman sakinlerinin komşularıyla yaşadığı aşkın nasıl ortaya çıktığını anlatması
- Namiye Perran'ın, Hikmet Raci'yle buluşması ve Şevki Bey ile olan birlikteliklerini anlatması; Hikmet Raci'nin ise Nermin'in kendisine yaptığı evlenme teklifinden bahsetmesi
- Hikmet Raci'nin bara gitmesi ve orada Fransız bir kadınla tanışması; onunla konuşurken hayatında iki kadının olduğunu ve hangisiyle evlenmek istediğine karar veremediğini anlatması; kadının ise Hikmet Raci'nin bu kadınların ikisini de sevmediğini anlatması; Hikmet Raci'nin eve gelmesi
- Hikmet Raci'nin Feriha'yı düşünürken birden onu/Feriha'yı görmesi, ona yetişmek için koşarken Feriha'nın Hikmet Raci'den kaçması; bu olay üzerine Hikmet Raci'nin, Nermin veya Namiye Perran'la evlenmeye karar vermesi; bu sırada Fikriye'nin, Hikmet Raci'nin koluna girmesi ve kocasını sevmediğini, onun kendisini aldattığını anlatması

#### IV. Bölüm

- Hikmet Raci'nin Kerim'le buluşması, ona Fikriye'den bahsederken Feriha'yı düşünmesi; dinlenmek için Bebek Bahçesi'ne gitmesi, orada Sami ile karşılaşması ve Beyoğlu'na yönelmeleri
- Hikmet Raci'nin gece yarısı, Beyoğlu'ndan evine dönerken yaşlı kadının evinde yakaladığı hırsızın tanıdığı biri tarafından bıçaklanması; onun yaralandığını duyan Namiye Perran, Nermin ve Feriha'nın Hikmet Raci'nin ziyaretine gelmeleri
- Hikmet Raci'nin Feriha'yı yanına çağırması; Feriha'nın, kocasına her şeyi anlattığını ve Hikmet Raci'yle birlikte olmak istediğini söylemesi

#### 2.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Aşk Yarışı, Tanrısal bakış açısı ve anlatıcı ile tiyatro eseri gibi kurgulanmış bir romandır. Eserin tiyatro tekniğine benzer anlatımı anlatıcıya kişileri ve mekânları bütün detaylarıyla bilme yetisini verir. Anlatıcının romanın dünyasında kişilerarası ilişkileri düzenleyen bir işlevi vardır. Kahramanlarının ne zaman, nerede, ne yaptığından, neler hissettiklerinden haberdardır:

*“Hikmet, Namiyenin de Nermin gibi vaziyetin, kararsızlığın uzamasından sinirlenmekte olduğunu anlar. Namiyenin vücudundan uçan lavanta karışık, baygın, ılık bir ten kokusu, Hikmetin asabını gıcıklar, gıcıklar... zaten şampanyanın*

*verdiği tatlı, hafif bir sarhoşlukla gözünün önündeki renkler, şekiller değişmiş, başkalaşmış; bir hayal âlemine dalmıştır” (AY, .s. 102).*

Anlatıcı, anlatıya ilk defa dâhil ettiği kişilerinin geçmiş yaşantılarını, nelerle meşgul olduklarını, eylemlerinin sebeplerini bilir ve okuyucu ile paylaşır:

*“Nedim Nabi, zengin, şık bir gençtir. Bir meşguliyet olsun diye borsa işleriyle uğraşır. Fakat ekser zamanını arkadaşlarıyla, gülmekle, konuşmakla, zoraki icat edilen eğlencelerle geçirir.*

*Kadın ahbabları, dostları davet edebilmek için kız kardeşinden ayrı ve yalnız yaşamaktadır.*

*Evi, şık ve süslüdür: mobilyalar kısmen Amerikanvari, kısmen rönesanstır. Ve bütün eşyanın sırf gösteriş için alınıp yerleştirildiği, ilk bakışta, göze çarpmaktadır” (AY, s. 74-75).*

Romanda anlatıcı, Namiye, Nermin ve Feriha’dan hangisi ile birlikte olacağına karar veremeyen Hikmet Raci’nin yaşadığı iç çatışmaları; Feriha’nın kocası Cemil’le yaşadığı her şeyin detaylı bir şekilde aktarıcısıdır.

#### **2.2.4. Zaman**

Aşk Yarışı romanı, öykü ile öyküleme zamanının bütünleştiği, sıradizimsel anlatımı olan bir metindir. Tanrısal anlatıcı, romanın kurgusunda, zaman ve mekân değişikliklerine göre bölümlenme yapar. Gün ve saat belirten ifadelerin yoğun olarak kullanıldığı Aşk Yarışı romanında zaman, çoğunlukla niceliksel yönüyle belirginleşir.

Roman, “Gece saat bir... Yağmurlu bir yaz gecesi...” (AY, s.3) ifadesi ile başlar. Hikmet Raci, ortağı Kerim’in karısı ve *iki senedir* de kendisinin metresi olan Feriha’dan ayrılarak evine gider; Feriha’yı düşünürken üst kattaki yaşlı kadının çığlığını duyar, ona yardım etmek üzere yukarı çıkar ve kadını hırsızdan kurtarır. Bu olay Hikmet Raci’nin ve apartmanda yaşayan diğer kişilerin hayatında bir dönüm noktası olur. Önceleri apartmanda kimsenin birbirini tanımadığı atmosfer, yerini herkesin bir diğerini tanıdığı bir ortama bırakır:

*“O kahrolası tarihi gece yüzünden... O geceye kadar apartıman halkı birbirlerini tanımıyor, kendi hallerinde yaşıyorlar... İşte bu münasebetle herkes yekdiğerile tanışınca yer yer alevler ateşler çıktı. O sarışın hanımın Beyi, Karamanlı bankerin kızına abayı yakmış, bir kızıl kıyamettir koptu” (AY, s. 128).*

Olaydan bir gün sonra Hikmet Raci, Feriha ile kendi apartmanında buluşurlar; ancak *dün gece* gösterdiği cesarettten dolayı kutlamaya gelenler, onların rahat



görüşmelerine izin vermezler. *Bir hafta sonra* Karamanlılar'ın apartmanında Hikmet Raci'nin kahramanlığı şerefine bir ziyafet düzenlenir. Orada, kurtardığı ihtiyar kadının yeğeni Nermin ve aynı apartmanda oturan yazar Namiye Perran ile tanışır. Onlarla tanışması Hikmet Raci'nin Feriha ile olan iki yıllık birlikteliğini tehlikeye atar.

Bir gün Hikmet Raci ile Feriha buluşmaya karar verirler. Onu تنها bir sokaktaki pastanede bekleyen Hikmet Raci, bir saat fazla bekler; ancak bu zaman zarfı onu boğan bir unsur haline gelir:

*“Hikmet – Feriha saat üçte söz vermişti. Dördü geçiyor... Bu kadar bekletmek ayıp, insafsızlık... Acaba hiç mi gelmiyecek...*

*Sıkıntıdan boğulmak üzeredir...”* (AY, s. 36).

Nereye giderlerse gitsinler Feriha, kocası tarafından görülmekten korktuğu için rahat etmez, bütün zamanlar ve mekânlar onu sıkır. “Zaman, duygusallığın biçimini oluşturur ve anlayış gücü tarafından fenomenlerin nesneliliğinin kuruluşlarıyla”(Levinas, 2006: 81) anlam kazanır:

*“Feriha –Rica ederim, elini, ayaklarını öpeyim, bırak beni gideyim! Korkuyorum, korkuyorum... Evime gideyim... Utanıyorum. Sen artık sen değilsin. Seni de, kendimi de, büsbütün başka insanlar görüyorum. Eğer beni seviyorsan, bırak gideyim...”* (AY, s. 44).

Feriha orayı terk edince Hikmet Raci, Namiye Perran'ın apartmanına gider. Anlatıcı, mekân ve zamanı belirginleştirmek için bölümlenimin başında “*Namiye Perran hanımın apartmanı... Saat, beş*” (AY, s.44) ifadesine yer verir. Hikmet Raci, orada onu sevdiğini söyler ancak Namiye Perran ancak bir dost olabileceklerini anlatır. Hikmet Raci, çıkarken Rozruj barında buluşmak üzere sözleşirler. Yeni açılan bara Feriha ve kocası da gelir. Feriha'nın onları görmesi ile zaman, psikolojik olarak Hikmet Raci'yi tüketir; ancak aynı anda onu var etmeye yönelik bir etkinliktir. Bu süreçte Nermin, Namiye Perran ve Feriha'ya olan ilgisini değerlendirir.

Hikmet Raci, Kerim'in evine dönerken yaşlı kadını kurtardığı hırsızın bir arkadaşı tarafından bıçaklamasıyla Feriha'nın ona karşı tavır alma süreci sona erer:

*“Bu sabah yaralandığımı haber alınca, bütün kanım çekildi, öldüm. Evet, bir saniye hayatta değildim, ölmüştüm. (...) Kocam bütün yırtıcılığını ele aldı, hücum etti. (...) Ah, o vakit ben de çıldırdım, seni sevdiğimi, senin metresin olduğumu, senin için kendisini terk edeceğimi, hepsini, her şeyi söyledim”* (AY, s. 140).

Aşk Yarışı romanında zaman başkişinin geçmişte yaşadıkları ile bugünü şekillendiren bir fonksiyon üstlenir. Romanın bir tiyatro eseri gibi kurgulanması, anlatıyıcı “iki yıl önce, bir hafta sonra, saat beşte” gibi ifadelerle kesin zaman birimlerine yöneltir ve anlatıcılığı zamanı dikkatli kullanmaya teşvik eder.

### 2.2.5. Mekân

Aşk Yarışı romanında genellikle insanın uzama yansıyan yönüne işaret etmeyen, “olay merkezli anlatılarda kullanılan ve üzerinden geçilen bir yer” (Korkmaz, 2005: 436) olarak tanımlanan çevresel mekânlar kullanılır. Olay örgüsü bu çevresel mekânların değişikliklerine göre örgütlenir ve anlatıcı, roman bölümlenmesi yaparken zaman ögesinin yanı sıra mekân değişikliklerini dikkate alır. Romanda mekânlar bir tiyatronun dekorunu hatırlatacak şekilde tasvir edilir:

*“Namiye Perran hanımın apartmanı... Saat, beş...*

*Salon- Büro: Yerde, tüylü, Frenk halısı... Duvarlar koyu vişne çürüğü kâğıt kaplı...*

*Pencerelerde uzun, çift kanat, nefli kadife perdeler... Tavandan, üzerine, içi siyah astarlı nar çiçeği al abajur geçirilmiş, açık mavi bir ampul sarkıyor...*

*Sağda, üzeri kağıtlar, kitaplar, hokka takımı, çiçeklerle dolup taşan akaju taklidi bir yazıhane (...)*” (AY, s. 44).

Kent kültürüyle beraber yaygınlaşan ve bireyleri birbirine yabancılaştıran bir mekân olan apartmanlar, insanların kabuğuna çekilme eğilimi gösterdiği yerlerdir. Aşk Yarışı romanı Şişli’deki bir apartmanda oturanlar arasında şekillenen eserdir. Bu apartmanda yaşayan insanların çoğu birbirini tanımaz. Ancak Hikmet Raci’nin üst kattaki komşusunu hırsızdan kurtarmasının ardından apartmanda değişiklikler olmaya, aralarındaki komşuluk ilişkileri gelişmeye başlar. Bu ilişkilerin gelişmesi Hikmet Raci’nin özel hayatını etkiler. Hikmet Raci, Feriha ile her yerde rahatlıkla görüşürken o gecedен sonra gittikleri her yer onlar için dar bir mekân haline gelir:

*“Eskiden serbestçe gezerdik Böyle saklanmağa, gizlenmeğe lüzum görmezdik. Dükkânlara, mağazalara girip çıkardık... Ama şimdi...”* (AY, s. 37).

Feriha ile istediği her yerde buluşamayan Hikmet Raci, yaşlı kadını kurtardıktan sonra apartmanda tanıştığı Namiye Perran ve Nermin’le görüşmeye başlar. Ancak ikisinden hangisini seçeceği konusunda tereddütler yaşar. Namiye Perran’la konuşmak için onun yanına gider, evde bulamayınca Nermin’e uğramak ister; fakat vazgeçer. Bazen insanın dışarıya karşı bir sığınak oluşturan bazen de evrene karşı kendini koruma ihtiyacı hissettiği evine döner. Düş kurma ve düşleri gerçekleştirmenin mekânı olan evde

yalnızlığını, terk edilmişliğini hissederek; evrene olan tepkisini köşelerde vermeye çalışır. Çünkü “köşeye çekilen her ruhta, sanırım sığınma figürleri olur hep” (Bachelard, 2008: 206). Köşeler düş kuranlar için bazen sığınma bazen de hatırlama mekânlarıdır. Hikmet Raci de evine dönünce köşesine çekilir; hatıraların gölgesine sığınarak şimdi içinde bulunduğu durumla geçmişte Feriha ile yaşadıklarını karşılaştırır:

*“Birden Ferhanın hatırası, hayal olan mazi, aşkları, bu geceki son kırılış, ret, hattâ hakaret, hep birer zehirli nişter gibi kalbine saplanır, kendini şezlonga atarak hırstan, kıskançlıktan, teessüften, nedametten hışkırığa hışkırığa ağlar”* (AY, s. 74).

Esere çoğunlukla bireyin tüketişine tanıklık eden kapalı ve dar mekânlar hâkimdir.

## **2.2.6. Kişiler Dünyası**

### **2.2.6.1. Başkişi**

Roman başkişisi, “olay örgüsünden doğ[an]” (Bahtin, 2004: 162) bir kişilik olarak varlık gösteren Hikmet Raci’dir. O, karakterlerin olay örgüsüne göre dağıldığı Aşk Yarışı romanında, diğer karakterlerin birbiriyle etkileşiminde etken rol oynamasına rağmen düz bir kişiliktir. Anlatıcı, onun fiziksel özelliklerini şu şekilde tasvir eder:

*“Gayet endamlı, zarif bir gençtir. (...) Geniş omuzlu, mütenasip vücudun manzarası hiç de çirkin değildir. Koyu kumral saçlar, parlak kestane renkli gözlere pek de uymuştur”* (AY, s. 3-4).

Ortağının karısı ile metres hayatı yaşayan Hikmet Raci, bir akşam üst komşusunun evine giren hırsızın yakalayarak polise teslim eder. Önceleri sıradan bir yaşam sürerken bu olaydan sonra apartmanda kahraman olarak algılanır. Gösterdiği cesareti ödüllendirmek amacıyla adına düzenlenen yemeklerde apartman sakinlerinden Namiye Perran ve Nermin’le tanışır. Bu iki kadın onunla evlenme planları yapar. Duygusal ilişkilerinde kaosun eşiğine sürüklenen başkişi eski metresi Feriha, Namiye Perran ve Nermin arasında bir seçim yapmakta zorlanır; kadınlara olan zaafı yüzünden ruhsal gerilimler yaşar. Feriha’ya dönmek istese de artık onun tarafından sevilmediğini düşünür.

Bir gece, yakaladığı hırsızın arkadaşı tarafından yaralanır. Onu ziyarete gelen kadınlar arasından Feriha’yla görüşmek istediğini belirtir. İsminin “Raci” oluşuyla uygunluk gösteren bir tavır sergiler, eski sevgilisine döner.

### **2.2.6.2. Norm Karakterler**

Romanda başkişiyi tamamlayan, onun olumlu ya da olumsuz davranışlarını belirginleştirip ortaya çıkaran norm karakter bulunmamaktadır.

### 2.2.6.3. Kart Karakterler

Eserde kart karakterler genellikle serbest hareket etmeye alışmış, utanma duygusundan yoksun kişilerdir. Feriha, Namiye Perran, Nermin, Kerim Cemil romanın kart karakterleridir. Bu karakterler roman boyunca bir değişime uğramazlar ve sahip oldukları nitelikleri yitirmezler.

Başkişinin ortağı, yakın arkadaşı Kerim Cemil'in karısı olan Feriha, aynı zamanda başkişi Hikmet Raci'nin iki senelik metresidir. Eserde yozlaşmış kadınlar arasında yer alan Feriha üzüntüsü, sıkıntısı, tedirginliği olmayan bir kadındır. Başkişiyle ilişkisini aşk ve sevgi çerçevesinde devam ettirmeye çalışır. Hikmet Raci'nin, üst komşusunu hırsızdan kurtarmasının ardından tanınmaya başlaması onların ilişkilerini farklı bir boyuta sürükler. Feriha başlarda kocasından çekinme eğilimi gösterse de aşkı buna engel olur. Feriha kocası tarafından "*kuş beyinli bir mahlûk*" (AY, s. 58) olarak tanımlanır; yaptıkları "*sırf görenek, şıklık, züppelik*" (AY, s. 58) diye algılanır.

Feriha'nın kocası Kerim Cemil, "*şişman, bol ahenk bir adamdır ve daima meşguldür. Boş zamanlarında briç, bezik oynar*" (AY, s. 4). O kıskanç, kibirli, her şeyden önce kendi menfaatleri için çalışan birisidir. Önceleri karısına çok fazla güvendiği halde son zamanlarda onu gözetlemeye, nereye gittiğini, neler yaptığını öğrenmeye çalışır. Kerim Cemil romanda karısı tarafından aldatıldığını bildiği halde bu evliliği devam ettiren, kendi aldatmalarına diyet olarak gören ve böylece kendini rahatlatan başka bir dejenere tip olarak karşımıza çıkar. Roman boyunca karısının onu kiminle aldattığını düşünür. Başkişiden şüphelenip bunu açıkça belirtse de onunla bağlarını koparmayı denemez, gayet rahat davranır:

*"Dün gece, uzun uzun düşündüm. Sen olmayınca, Ferihaya kur eden kim olabilirdi. Birdenbire gözlerim açıldı, bu, olsa olsa Nedim Nabidir dedim"* (AY, s. 58).

Hikmet Raci'nin bıçaklanmasından sonra Feriha Kerim Cemil'e evliliklerini kesinlikle bitirmek istediğini söyler. Kerim Cemil onun bu kati tavrına karşı koyamaz, başkişiye gitmesine engel olamaz.

Namiye Perran başkişi ile aynı apartmanda oturan bir yazardır. Hikmet Raci'nin hırsızı yakalamasının şerefine verilen yemekte romanın aksiyonuna dâhil olur.

*"Tatlı esmer yüzüne, başka bir halet veren düz, siyah, daracık kostümü, endamın bütün letafetini ifşa etmektedir. Zarafette herkesten ayrılmış olmak için saçlarını kestirmemiştir"* (AY, s. 29).

Başkişi, çalışan bir bayanla birliktelik yaşamak istemediği halde burada onunla ilgilenmeye başlar. Namiye Perran, Hikmet Raci'nin ilgisinden yararlanarak onunla evlenmeyi düşünür ve evlilik teklifini kendisi yapar. Çeşitli şekillerde başkişiyi etkilemeye çalışır.

Nermin başkişinin hırsızdan kurtardığı kadının yeğenidir. Yirmi, yirmi iki yaşlarında uzun boylu, zariftir. “*Sporcu laubaliliği içinde asrî geçinen, fakat esrarengiz olmaktan da kurtulamayan*” (AY, s. 53) bir gençtir. Hayatta sahip olduğu tek kişi teyzesidir. Açık sözlü, ikiyüzlülüğü sevmeyen, annesiyle babasından epeyce miras kalmış bir kızdır. O da başkişi ile evlenmek ister, bunu açıkça belirtir.

Romandaki kart karakterler alafranga tiplerdir ve kendi çizgilerinin dışına çıkmazlar.

#### **2.2.6.4. Fon Karakterler**

Eserde Hikmet Raci'nin oturduğu apartmanın kapıcısı “*Hikmet Raci'nin, uşağı, hizmetçisi,*” (AY, s. 15) apartmandaki her şeyden haberdar olan Avadis Ağa, Feriha'nın başkişiyi kıskandırmak hem kocasından hem de Hikmet Raci'den intikam almak için bir maşa olarak kullandığı “*zengin, bir meşguliyet olsun diye borsa işleriyle uğraş[an], fakat ekser zamanını arkadaşlarıyla gülmekle, konuşmakla, zoraki icat edilen eğlencelerle geçir[en]*” (AY, s. 74-75) Nedim Nabi, apartman sakinlerinden Nermin'in teyzesi, Fikriye Hanım, Surpik, Marika, Madam Aspasya, Eftimaki, Matmazel Anastasya, Namiye Perran'a zaafi olan zengin tüccar Şevki Bey birer fon karakterdir.

## 2.3. Bağrı Yanık Ömer

### 2.3.1. İsimden İçeriğe

Bağrı Yanık Ömer romanı, anne ve babasının anlaşamayarak ayrılması, her ikisinin de başkasıyla evlenmesi sırasında uğradığı her türlü felakete sesini çıkarmadan katlanan küçük bir çocuğun trajedisidir.

“Bağrı yanık” ifadesi çok acı çekmiş; dertli, sıkıntılı, darlık ve kahr görmüş yaşlı kimseler için kullanılan bir deyimdir. Bu deyim Ömer’in annesiz, babasız ve mekânsız dünyasındaki acılarına göndermede bulunurken aynı zamanda onun susuzluktan bağrının yanmasına, bu yangınla kendini bir pınar boşluğuna bırakmasına da işaret eder:

*“Ömer’in, susuzluktan dili, damağı, ana, baba hasretinden bağrı yanarken elinde bir söğüt dalı ile kendini boşluğa bırakıverdi”* (BYÖ, s. 174).

Ömer’in hayal kırıklıkları, aile birliğinin dağılması ve tükenişı, onun “bağrı yanıklığı” ile metne yansır.

### 2.3.2. Olay Örgüsü

Roman, Ömer’in trajedik öyküsünün anlatımı dikkate alındığında 5 bölümde incelenebilir:

#### I.Bölüm

- Anlatıcının, kasabaya gitmek üzere yaşlı bir adamla yola çıkması; hava kararmadan kasabaya ulaşmak için asfalt yolu kullanmak yerine, sazlıkların arasından geçen patika yolu aramaya başlamaları
- Anlatıcının bir yol bulması ama yaşlı adamın o yolu kullanırlarsa Söğütçük’ten geçmeleri gerektiğini söylemesi ve o yolu kullanmak istememesi; anlatıcının susması; yaşlı adamın, civarda suyu soğuk ve berrak bir pınarın bulunduğunu söylemesi; yaşlı adamın, anlatıcıya evli olup olmadığını sorması ve bu sorusunun nedenini pınar başında anlatacağını belirtmesi
- Kayalıklı dar bir yoldan geçtikten sonra pınarın bulunduğu yere gelmeleri; anlatıcının o yolun sonunda böylesine güzel yer bulunmasına şaşırması; yaşlı adamın, buranın Söğütçük olduğunu, uğursuz sayıldığını söylemesi ve Ömer’in öyküsünü anlatmaya başlaması

## II. Bölüm

- Bakır Efe'nin, karısı Emine ile anlaşamaması; Ömer daha iki yaşındayken karı kocanın yataklarını ayırması; ancak oğulları Ömer'e tutkuyla bağlı olmaları ve onu paylaşamamaları
- Bakır Efe'nin, Emine'ye bağırması; Emine'nin, Ömer uyumadığı halde onun uyuduğunu söyleyerek Bakır Efe'yi susturması; Bakır Efe'nin daha önceleri böyle durumlarda bir odaya girerek kendi kendine söylendiği halde bu defa evden gitmesi
- Bakır Efe'nin, akşama doğru eve gelmesi; oğlunu öpmesi ve onunla ilgilenmesi; Emine'ye, Ayşe'nin önceki gün onlara geldiğini duyduğunu söylemesi, bu kadınla konuşmasını istemediği halde Ayşe ile görüştüğü için Emine'ye kızması, onu dövecekken Ömer'in araya girmesi ve babasına seslenmesi; olanları korkuyla izlemesi, oradan ayrılarak dışarı çıkması; Ömer çıktıktan sonra Bakır Efe'nin Emine'yi dövmesi; Ömer'in kapının dışından annesinin çığlıklarını dinlemesi
- Bakır Efe'nin köyde “adı kötüye çıkan” Ayşe ile görüşmeye devam eden karısı Emine'den ayrılmayı istemesi; ancak evlendikleri zaman bütün mallarını birleştirdikleri için bu ayrılığın kolay olmayacağını bilmesi; Ömer'i kendisi almak şartıyla bütün malını Emine'ye vermeye razı olacağını düşünmesi; Emine'den şimdi ayrılırsa henüz beş yaşında olan Ömer annesinde kalacağı için onun yedi yaşını doldurmasını beklemesi
- Bakır Efe'nin, Ayşe ile vakit geçirmeye devam eden Emine'nin zamanla ona benzeyeceğini, böylece Ömer'le ilgilenmeyeceğini düşünmesi ve karısını kendi haline bırakarak yaptıklarına göz yummaya karar vermesi

## III. Bölüm

- Bakır Efe'nin Emine'nin yaptığı hiçbir şeye karışmaması; Emine'nin kocasının kendisiyle uğraşmaktan yorulduğunu düşünmesi ve kasabadaki diğer kadınlarla da iletişim kurması
- Emine'yi gizli gizli takip eden Bakır Efe'nin ona hiçbir şey söylememesi, o zamana kadar sessiz bir çocuk olan Ömer'in annesi ile babası arasındaki tartışmaların bitmesinden dolayı neşelenmesi, onları daha çok sevmeye başlaması

## IV. Bölüm

- Sarı Süleyman'ın Bakır Efe'ye Çengi Raziye, Bozpinarlı Naile ve Civecik Zehra'yı onlara giderken gördüğünü anlatması

- Bir akşam Bakır Efe'nin, Emine ile konuşması, ona, o ana kadar yaptığı her şeyi bildiğini ve onu ağabeylerinin yanına, Tekeli Çiftliğine götürmeye karar verdiğini söylemesi
- Bakır Efe'nin, Ömer'i alarak Bozpınar Çiftliği'ne gitmesi; orada Hacı Hafız'da kalmaları; Hacı Hafız'la Ömer'in dost olması
- Bir gün, Ömer'in kaybolması ve onu korulukta, yavrularını emziren köpeği okşarken bulmaları; annesini özlediğini düşünmeleri
- Sarı Süleyman ve Hacı Hafız'ın, boşanmak için mahkemeye geldiğinde Ömer'e, annesini göstermeye karar vermeleri; mahkemenin önüne gitmeleri, Ömer'e uzaktan annesini göstermeleri

#### V. Bölüm

- Bakır Efe ile Emine'nin boşanması; Bakır Efe'nin, Fatma ile evlenmeye karar vermesi, Hacı Hafız'dan bu meseleden Ömer'e bahsetmesini istemesi; Hacı Hafız'ın Ömer'e, ona bir anne geleceğini söylemesi; Ömer'in, başka bir annenin kendisine analık edeceğine şaşırması; ama babasını üzmemek için bir şey söylememesi
- Bakır Efe'nin evleneceğini duyan Emine'nin ağabeylerinin de Emine'yi evlendirmeleri
- Bakır Efe ile Emine'nin yeni evlerinin karşılıklı olması; Ömer'in, önceleri, istediği zaman annesinde, istediği zaman babasında kalacağı için sevinmesi; üvey annesinin ve üvey babasının ona kötü davranması; bu nedenle Ömer'in birçok geceyi bağdaki kulübede geçirmesi; anne ve babasının ise Ömer'in bir diğerinde kaldığını düşünmesi; çoğu zaman aç kalması
- Anne ve babasının birer çocuğu olması; Ömer'in, onlara iyi bir ağabey gibi davranması; üvey annesinin ve üvey babasının ona sürekli iş yaptırması; ama Ömer'in durumundan şikâyetçi olmaması
- Kendi çocuklarının büyümesi ile anne ve babasının Ömer'e olan ilgilerinin azalması
- Bir gün Ömer'in çok susaması, babasının bağından bir salkım üzüm almak istemesi, ancak üvey annesinin kızması; annesini bağından almak isterken de üvey babasının kızması; çok susayan Ömer'in, Kızılpınar'a gitmesi; ama oranın da kurumuş olduğunu görmesi ve kendini taşların arasından boşluğa bırakarak ölmesi; Kızılpınar'ın taşmaya başlaması



- Ömer'in, elindeki söğüt dalı ile kayb olduğu yere Söğütçük denildiğinin belirtilmesi

### 2.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bağrı Yanık Ömer romanı, “Söğütçük” hikâyesi ile başlar. Romanın çerçeve vakası olan bu bölüm tanık anlatıcının bakış açısından anlatılır. Romanın ilgili bölümünde yazar, “vaka zincirinin meydana geldiği anda neler düşündüğünü, neler hissettiğini,” (Aktaş, 2005: 95) kişi, zaman ve mekân değerlendirmelerini tanık şahsın dilinden verir:

*“O dar, tehlikeli yol birden genişlemiş, sonunun uçurum olduğunu düşündüğüm su oluşu kaybolmuş; sonrasında dümdüz, yeşil bir ova nazlı bir eğimle dalgalanarak kasaba yolu ile birleşmişti. Hâlâ şaşkındım”* (BYÖ, s. 12).

Eserin asıl bölümünü oluşturan Ömer'in öyküsü ve şahıs kadrosu ile ilgili kısımda ise Tanrısal anlatıcının bakış açısı hâkimdir. O, geçmişe ve geleceğe dair her şeyi ayrıntılarıyla bilir; “onlar arasında yaptığı bir seçimi dikkatlere sun[ar]” (Aktaş, 2005: 88). Olayların arka planı hakkında bilgi verirken kişilerin iç dünyalarına ve düşüncelerine nüfuz eder:

*“[Emine] Bakır Efe'nin susmasını, kendi şirretliğinden, çirkefliğinden biliyor, Efe'yi bozguna uğrattığını sanıyordu”* (BYÖ, s. 45).

Eserde, zamanı kullanma biçimi bütünüyle anlatıcının tasarrufundadır. O, anlatı kişilerinin geçmiş yaşantılarını bilir; ancak bu bilgilerinin kaynağını açıklama gereği duymaz. Roman kişilerinin geçmişte ve şimdi'de yaşadıkları arasındaki bağıntıyı görür ve anlatır:

*“Zamanında Emine için az mı yanmıştı? Az mı gönül sancısı çekmişti? Düşünleri tam bir hafta sürmüştü. Oğlan evinde, kız evinde geceli gündüzlü tam bir hafta (...) Bakır Efe gülüyordu. Bu kadar gürültü, bu kadar tantana bütün bu olanlar için miydi?”* (BYÖ, s. 49).

Anlatıcı, diğer roman kişileri için sır özelliği taşıyan durumları zaman ve mekânda kişileri gözlemleyerek aktaran konumundadır:

*“Ömer, bütün geceler gibi o geceyi de bağdaki yıkık kulübede geçirmiş ve sabahleyin ağaçlardaki yere dökülmüş, yarı kumlu, yarı çürük yemişlerle kahvaltı etmiş, öğleyin de bağda çalışan rençberlerden birinin, bir mendil içinde unuttuğu, kuru, taş gibi olmuş, toprak toprak olmuş arpa ekmeğini yemişti”* (BYÖ, s. 170).

Eserde, başkişinin kimse tarafından bilinmeyen trajedisi, Tanrısal anlatıcı tarafından açığa çıkarılır.

#### 2.3.4. Zaman

Bağrı Yanık Ömer romanı, anlatıya geçiş niteliği taşıyan bir çerçeve vaka olan “Söğütçük” bölümüyle başlar. Bu bölümde öykü ve öyküleme zamanları “aynı nesnel zamanda” (Eliuz, 2009: 166) verilir. Tanık anlatıcı, “*yüzlerce yıl önceydi. Geçtiğin ovada bir şehir kuruluydu*” (BYÖ, s. 16) cümleleri ile başlayan ifadelerle asıl vakaya geçilir. Asıl vaka anlatılırken öyküleme zamanından öykü zamanına geçiş yapılır. Öykü zamanında, olaylar sıradizimsel olarak anlatılır ve dört beş yıllık süreçte yaşanır. Romanda zaman, annesi ile babası anlaşamayan Ömer’in “hem kendi iç dünyasını hem de dış dünyanın bilincinin yoksama işaretiyle damgalanmış” (Brown, 1996: 175) yaşam öyküsünün tanığıdır.

Eşinden boşanmak isteyen; ancak Ömer’i kaybetmekten korkan Bakır Efe, Ömer’in yedi yaşına gelmesini bekler:

*“Emine’ye, ‘Boş ol.’ deyip onu kapı dışarı etmek kolaydı, ama Ömer daha beş yaşındaydı. Kadı, Ömer yedi yaşına gelene kadar onun Emine’de kalmasına karar verecekti”* (BYÖ, s. 27).

Bakır Efe, Emine’yi boşarken oğlunu kaybetmemek için Emine’nin, köyde uygunsuz kişilerle görüşmesine bir şey demez ve artık ona karışmaz. Bu durumu onun aleyhine kullanmak ister. Evde artık kavganın olmadığı bu zamanlar, Ömer’in zamanı geniş ve rahat algıladığı zamanlardır:

*“Bu durumdan Ömer de memnundu. Yüreği ferahlamış, yüzü gülmüştü. Kapının tokmağı vurulduğu zaman korku ve telaşla yerinden sıçramıyor, eve misafir geldiği zaman yüreği korkuyla çarpıyordu. Akşamları karanlık basar basmaz bağ yolunda boynunu bükerek ağlamıyordu”* (BYÖ, s. 29).

Emine ise bu zamanı, kendisinin kocasına karşı kazandığı bir zafer olarak niteler. Bir gün Bakır Efe Emine’yi çağırarak ona yaptıklarını anlatır; onu ağabeylerinin yanına götürmeye karar verdiğini söyler ve o gece Emine’yi Tekeli çiftliğine, ağabeylerinin yanına gönderir. Kendisi de Ömer’i alarak Hacı Hafız’ın yanına Bozpınar çiftliğine gider.

Anlatıcı, zaman atlamalarıyla Ömer’in çiftlikte geçen hayatını anlatır. Altı aylık bu zaman dilimi “*Yarı yıl oluyor anasını görmeyeli*” (BYÖ, s. 116) cümlesi ile belirgin hale gelir. Bu süreç, “öteki insanlar gibi özel kazanç ve çıkarları için harekete geç[meyen]” (Hegel, 2005: 135) Ömer’in umutlarının tükenişinin ifadesidir:

*“Ömer uzun, karışık, sıkıntılı bir rüyanın bitmek, tükenmek bilmeyen uçurumları arasında kanadı kırık bir kuş gibi çırpınıyordu. Çiftliğe getirildiği gece, bir şeyin farkında olmamıştı”* (BYÖ, s. 89).

Bakır Efe, Emine’den ayrılmak için hiçbir mülk istemez, sadece Ömer’in kendisine verilmesini ister, ancak Emine’nin talebi de aynıdır, bu nedenle sürekli kavga ederler. Anlatıcı bu kısımda gene zamanda atlamalar yaparak olayı yaklaşık bir buçuk yıl sonraya taşır:

*“Bu kavga, çekişme, dırıltı, gürültülerle iki yıl geçmişti. Ömürlerinin iki yılı zindan olup gitmişti”* (BYÖ, s. 132).

Anlatıcı, geçen iki yılın sadece bireylere değil nesnelere etkisini de vurgular:

*“Geçen iki yıl, zehirli bir kasırga gibi tarlaları, bağları, ağulları, yakmış kavurmuştu”* (BYÖ, s. 132).

Ömer’in, babasında kalmasına karar verilince Bakır Efe evlenir; bunu öğrenen Emine de ona nispet için evlenir. Artık Ömer’in ne annesi ne de babası vardır. Onlar kendi hayatlarını kurmuştur ve Ömer’i düşünmezler. Üvey annesi ve üvey babası ona kötü davranırlar. Anlatıcı bu kısımlarda anlatıyı özetleme yolunu tercih eder:

*“Günler, haftalar, aylar böyle geçti. Ömer üvey anasını sever görünüyordu, üvey babasına da güler yüz gösteriyordu. (...) Ömer, anasının yüreğine ateş düşmesin diye sesini çıkarmadı, her zehiri yuttu. Babası üzülmesin diye, her acıyı hakareti unuttu”* (BYÖ, s. 169).

Çok susadığı bir gün ne annesinin ne de babasının bağından bir salkım üzüm alamayan Ömer, kendini Kızılpınar’daki boşluğa bırakır ve ölür. Anlatıcı, anlatının bu bölümünde öyküleme zamanına döner:

*“Derler ki; Ömer’in, susuzluktan dili, damağı, ana, baba hasretinden bağı yanarken elinde bir söğüt dalı ile kendini boşluğa bırakıverdiği Kızılpınar, işte gece taşı”* (BYÖ, s. 174).

Bağrı Yanık Ömer romanı zaman bakımından bir bütün olarak değerlendirildiğinde, anlatıcının sıradizimsel olarak verdiği öykü zamanında özetleme tekniğini kullanarak sık sık zaman atlamaları yaptığı tespit edilir. Dört beş yıllık süreyi kapsayan öykü zamanı, tinsel varlığı bakımından Ömer’in hem psikolojik hem de biyolojik olarak yok oluşunda ifadesini bulur.

### 2.3.5. Mekân

Bağrı Yanık Ömer romanında fiziksel mekân Söğütçük kasabasında başlar. Anlatıcı, Söğütçük'ten hareketle Ömer'in öyküsünü anlatır. Eserde insan-mekân ilişkisini yansıtan olgusal mekânlar önemli bir yere sahiptir.

Ev, kişinin rahatlama mekânlarını içinde barındırması gereken bir uzamdır. Oysa eserde henüz beş yaşındaki Ömer, babası Bakır Efe'nin annesi Emine'yi dövdüğü zamanlar evden kaçarak kendine başka sığınma mekânları arar:

*“Ömer bağıın ortasında avare avare dolaşmaya başladı. Gökyüzünün esmerliği gittikçe koyulaşıyordu. Bu sinsi sinsi basan akşam karanlığı, bağıın boşluğu, ıssızlığı, vahşi bir ıslık gibi ovayı kıvrıla kıvrıla dolaşan rüzgâr, Ömer'i korkutmuyordu.*

*Korku hissedebilmesi için başka şeyler düşünmemesi gerekirdi. Oysa o, küçük kafası göğsüne düşmüş, hayalindeki seslere dalmıştı” (BYÖ, s. 24-25).*

Ruhuyla benzerlik gösteren karanlık ve ıssız yerler Ömer'i ürkütmez. O, burada dinginliğin huzurun, güvenin arayışı içerisinde. Fakat evdeki huzursuzluğu düşünerek evin kapalı/dar mekânını bağa taşır.

Eserde mekânlar Ömer'in iç dünyasından izler taşır, onun trajedisine göre şekillenir ve varlığının tüketen bir uzam haline gelir. Bakır Efe, Emine'yi Tekeli Çiftliği'ne götürür. Kendisi Ömer'i alarak Bozpinar Çiftliği'ne gider. Burası Ömer'i, yüreğindeki mekânsızlığın gizli ağırları ile bunaltan bir uzam olur. O, gizli köşelerde bir sığınma psikolojisi yaşayarak varlığını bu köşelerde güven altına almaya çalışır.

İki yıl sonra annesiyle babası boşanan Ömer, kadı kararı ile babasının yanında verilir. Babası ve annesi kısa süre sonra başkalarıyla evlenir, karşılıklı evlerde otururlar. Ömer ikisinin de yanında kalır. Ancak onun geceyi, annesi babasında, babası annesinde geçirdiğini düşünür. Oysa Ömer üvey anne ve üvey babası kendisi istemediğinden tam bir mekânsızlık yaşar ve ruhuyla tam bir uyum içerisindeki yıkık bir kulübede yaşamaya başlar:

*“Ömer bütün geceler gibi o geceyi de bağdaki yıkık kulübede geçirmiş ve sabahleyin ağaçlardaki yere dökülmüş yarı kumlu, yarı çürük yemişlerle kahvaltı etmiş, öğleyin de bağda çalışan rençberlerden birinin, bir mendil içinde unuttuğu, kuru taş gibi olmuş, toprak toprak arpa ekmeğini yemişti” (BYÖ, s. 170).*

Bütün mekânların geniş olarak tanımlanması gereken çocukluk evresi, Ömer'in mekândaki labirentliği yaşadığı bir dönemdir. Bu evler bir yuvayı temsil eden aile, barınak,

yemek gibi kavramlardan uzaktır. Hem annesinin hem de babasının evi, mekânın Ömer'in kimliğini yok eden boyuttaki darlığı/kapalılığı ile metne dâhil edilir. Yaşadığı tecrübeler, buradan kaçmasına sebep olur. Saatlerce düşüncelerin sessizliğine hâkim olan, kendini dinleme imkânını bulduğu bağdaki kulübeye bağlanır, oraya sığınır. Fakat üvey anne ve babasının etkisiyle zamanla bağ ve bağdaki kulübe de onun dünyadaki sığınağı olmaktan uzaklaşır. Ömer'in hayata tutunma mekânları anlamını yitirir. Kişinin özünde bir mekânsallık ihtiyacı vardır. İçinde yaşadığı dünyayı bu mekânsallığı ile tesis eder. Ömer bu dünyayı oluşturamayacağını anlayınca, hayat ona bir anlam ifade etmediğinden kendini bir boşluğa bırakarak yaşamına son verir. Onun, yaşamına son verdiği kuytu, taşlık ve susuz boşlukta Kızılıpınar diye anılan su akmaya başlar. Kızılıpınar tamlamasındaki “kızıl” sıfatı o pınarın insan hayatını yok edici bir öge olacağına yönelik göndergeler taşır.

### **2.3.6. Kişiler Dünyası**

#### **2.3.6.1. Başkışı**

Roman başkışisi Ömer, annesi ve babasının anlaşamaması yüzünden çile yumağı haline gelmiş bir çocuktur. Onu kuşatan tüm zorluklar ve olumsuzluklar Ömer'in kendine dönük bir karakter olmasına yol açar. Yaşadığı güçlükler onu zamanından önce olgunlaştırır:

*“Ömer'in bakışları, sözleri hiç de beş yaşındaki bir çocuk bakışı, küçük çocuk sözleri değildi. Babası ile anası arasındaki geçimsizlik, sanki ona beşikte iken, kendi yaşındaki çocukların bilmeyecekleri, bilmeleri gerekmeyen şeyleri öğretmişti”* (BYÖ, s. 42).

Ömer, anne-baba ikileminde kalan, fiziksel ve ruhsal varlığının sınırlarını aşan dramatik hayatının akışında, kendinde dış dünyayla mücadele etme gücü bulamadan erken olgunlaşmanın tükettiği bir karakterdir:

*“Yaşının gereği, oyun icat etmek, eğlence çıkarmak için işleme gereken zihni, anasını susturmak, babasını yatıştırmak için çareler arıyordu. Ömer, çocukluğu yaşamak, çocuk gibi gamsız, tasasız oynamak fırsatını bulamamıştı. Ömer, çocuktur. Fakat bilgisi, görgüsü, yaşadıkları, kendi yaşındaki çocukların bildiklerinden, gördüklerinden çok farklıydı”* (BYÖ, s. 43).

Ömer, annesiyle babasının boşanma aşamasında ikisinden de ayrı kalarak yitik kimliğini arayan ve sorgulayan bir tavır takınır; düşüncelerini sözleriyle ifade etmekten

ziyade eylemleriyle belirginleştirir. Onlardan yaşayamadığı çocukluğunun, çaresiz yalnızlığının, deşifre edilmemiş benliğinin çözülmesini bekler:

*“Ömer yan koruda yavrulayan Sazlıklı çobanın sarı köpeğini dizine yatırmış, başının sarı, parlak tüylerini okşuyordu. Ana köpek de sarılı, beyazlı, kumral, alacalı yumuk yumuk yavrularını emziriyordu”* (BYÖ, s. 96).

Gerçek bir aileden, şefkatten, sevgiden yoksun olan Ömer, yufka yüreğinin ve yanık bağırının acısını başka âlemlere yansıtarak hafifletmeye çalışır. İki yıl boyunca annesiz, babasız yaşar. Anne ve babasının boşanmasının ardından babasıyla yaşayan Ömer’in trajedisi üvey anneyle yaşamak zorunda kalışıyla daha derinleşir.

Fiziksel ve ruhsal kimliğini bütünleyemeyen başkişi, yaşamın acımasız yüzünde terk edilmiş öyküsünü yaşar. Babasına nispet olsun diye annesi de ikinci evliliğini yapar; birbirine yakın yerlerde otururlar. Önceleri hem annesini hem de babasını rahatça görebilmenin verdiği mutlulukla yaşayan Ömer’in hayatı, sonraları üvey anne ve babanın etkisiyle zindanlaşır. Gecelerini bağdaki yıkık kulübede geçirir, işçi artıklarından kalan yiyecekleri yer; yine de annesinin babasının rahatı bozulmasın diye kimseye şikâyet etmez. Üvey kardeşlerine gerçek bir ağabeylik eder; ancak yaranamaz. Ömer, kendi iç dünyasına sığınmaktan başka çare bulamaz. Susuzluktan bağırının yandığı bir gün üvey anne ve babasının bir salkım üzümü ona çok görüşleri, civarda su bulamayışı, ruhu zaten ölü olan Ömer’i fiziksel ölüme iter. Varlığının da yokluğunun da farkına varılmayan/vardırılmayan Ömer, “ölüm[ü] zamanın akışı içerisinde olmak ya da olmamak diyalektiğinden farklı” (Emmanuel, 2006: 19) değerlendirmedeğinden intihar eder. Onun intiharı sırasında attığı çığlık, yalnızlığına, yaşadıklarına ve yazgısına tepki mahiyetindeki tek eylemi olur.

### **2.3.6.2. Norm Karakterler**

Bozpınar Çiftliği’nde Bakır Efe’nin Ömer’i yanına bıraktığı Hacı Hafız, romanın norm karakteridir. Eserde Ömer’i gerçekten anlayan, onun derdiyle dertlenmeye, yanık bağırının merhemi olmaya çalışan tek kişi Hacı Hafız’dır. Başkişinin yaşadığı bütün trajedilerin farkındadır ve ona kendi olanakları doğrultusunda destek olmak için çabalar:

*“Hacı Hafız öfkeyle tespihini çekiyordu;*

*‘Ömer onların yüzlerini görüyor mu? Çocuğa yazık oluyor. Günah vallahi... Ağaya söyleyecek oluyorum, lafı ağzıma tıkıyor. Dert dinleyen yok ki’”* (BYÖ, s. 115).

Hacı Hafız, başkişinin çocuk kalbinin derinliklerinde gizlediği sıkıntıları bilen, ona göre davranan, kendi dünyasını Ömer’le ayrı bir renge boyayan tek öznedir:

“Ömer’e alışmıştı. Onu karanlıkta bir ışık gibi arıyordu, onsuz yapamıyordu” (BYÖ, s. 98).

Eserde norm karakter olan Hacı Hafız başkişiyi bütünler, onun bilinçaltındaki ezilmişlik ve kimsesizlik duygusunu su yüzüne çıkarır.

### **2.3.6.3. Kart Karakterler**

Eserin kart karakterleri Bakır Efe ile Bakır Efe’nin karısı Emine’dir. Bakır Efe her şeye kızan, kızınca hiçbir şey umurunda olmayan, bütün zayıflığı sadece Ömer’e duyduğu hislerde toplanan kişidir. Karısı Emine ile geçinemez, ayrılmak ister. Bu evlilikte Bakır Efe’yle Emine’nin tek bağlayıcı unsuru oğulları Ömer’dir. Ayrılmaları durumunda Ömer’in kimde kalacağı konusunda tedirginlik yaşarlar. Her ikisinin isteği Ömer’in mutluluğundan ziyade kendi yanlarında olmasıdır:

“Arada Ömer vardı. İkisinin de belini büken bu idi işte. İkisi için de Ömer’den ayrılmak ölümden beterdi. İkisi de bu acıya katlanamazdı. Emine Ömer’i ne kadar seviyorsa, Bakır Efe de oğluna o kadar bağlı idi” (BYÖ, s. 19).

Bakır Efe, Ömer’in kendisiyle kalması ve boşanma davasında haklı çıkabilmek için Emine’nin bütün ahlaksızlıklarına göz yumacak kadar kişiliksizdir. Onun bu tür davranışları Emine’yi de şaşırtır:

“Bakır Efe’deki bu değişikliğe herkesten çok Emine şaşırıyordu. Ne olmuştu böyle? Efe, karısını neden umursamıyordu? Bu yırtıcı adamı hangi ifritin büyüsü değiştirmişti böyle?” (BYÖ, s. 28).

Bakır Efe ne pahasına olursa olsun kazanma hırsıyla hareket eder. Gerek Ömer’e gerekse Emine ile evlendikleri zaman birleştirdikleri mal varlıklarına sahip olmaya çalışır. Bu isteklerine ulaşmak için eyleme geçtiğinde ise kendine, eşine, çocuğuna, etrafındaki diğer kişilere yabancılaşır. Çocuğunu yanında isteyen bir babadan ziyade arzularına, hırslarına evladını araç edinen bir baba kisvesine bürünür.

Mahkeme sonuçlandığında Bakır Efe Fatma’yla, Emine Ahmet Efe ile evlenirler. İkisi de iki sene boyunca Ömer’e sahip olmak için çektikleri sıkıntıları unutarak kendilerine Ömersiz yeni bir hayat kurarlar.

### **2.3.6.4. Fon Karakterler**

Kasabada “kahpe” (BYÖ, s. 26) olarak bilinen ve Emine ile sık sık görüşmelerinden dolayı Bakır Efe’nin Emine’ye kızmasına sebep olan Fakı Hasan’ın kızı Ayşe, kasabada Ayşe gibi adı çıkmış Çengi Raziye, Cıvcık Zehra, Bozpmar’lı Naile;

bunların Emine ile görüştüğünü Efe'ye söyleyen Sarı Süleyman, boşanma davalarını yürüten kadı Habip Molla, Emine'nin kardeşleri-Tekeli Çiftliği'nin ağaları-, çiftlikte çalışan Gülsüm Abla, Ömer'e gizlice annesini gösterirken Hacı Hafız'a yardım eden arabacı Tok Oruç, Ömer'in üvey annesi Fatma, üvey babası Ahmet Efe, Ömer'in üvey kardeşleri eserin fon karakterleridir.



## **2.4. Bahçemde Bir Gül Açtı**

### **2.4.1. İsimden İçeriğe**

Bahçe çiçek, meyve, sebze, ağaç ve fidan yetiştirilen, etrafı çevrili toprak parçasıdır. Burası, evlerin çevrelerinde olabileceği gibi, yetiştirilecek bitkinin yaşam alanına göre farklı yerlerde olabilir. Bahçelerde, içinde yetiştirilecek bitkiler, ayrı ayrı bölümlere ekilir. Güller, dikimleri eylül aylarında gerçekleştirilen sarılgan, dik ya da sürüngen saplı, genellikle tüylü ya da dikenli bir ağacın bitkileridir.

Romanın ismi öznel ve nesnel olarak entrik kurgunun temelini yapan bir göndermedir. Bahçemde Bir Gül Açtı romanı ilk olarak hayatının son baharını yaşayan, gözleri görmeyecek derece yaşlı olan Nevres Vacit'in genç bir kız olan Belma'ya âşık olmasının kurgusal anlatısıdır. Gül ağaçlarının sonbaharda dikilmesi gibi o da sevdiği kızını, kendi sonbaharında, gönül bahçesinde yetiştirmeye çalışır. Ona duyduğu sevginin verdiği acıyı, mutluluğu; oğlu ile Belma ve onun arkadaşı Ferhunde'yle arasındaki ilişkiden duyduğu rahatsızlığı hep gönlünün ayrı ayrı yerlerinde saklar. İkinci olarak, bir yazar olan Nevres Vacit, yazacağı yeni romanında Belma'yı anlatmaya söz verir ve romana 'Bahçemde Bir Gül Açtı' başlığını uygun görür. Bu yönüyle Mahmut Yesari'nin "Bahçemde Bir Gül Açtı" romanı bir meta roman niteliği taşır. Roman, Nevres Vacit'in yazdığı romanın yazılış sürecini kapsar. Bu bakımdan eserini Belma'ya hissettiği duyguları açığa vurduğu ve hayata tutunduğu bir araç haline getirir.

### **2.4.2. Olay Örgüsü**

Yazarın 21 bölüm halinde yazdığı roman, başkişinin kendini öteki'lere ispat etme süreci değerlendirildiğinde 3 bölümde incelenebilir:

#### **I. Bölüm**

- Hürrem Hakkı'nın İtalya'dan dönmesi ve İstanbul'da oturan kardeşi Nevres Vacit'in evinde kalması
- Hürrem Hakkı'nın, kardeşi Nevres Vacit'in oğlu Rasih Nevres'le konuşurken Belma'yı görmeleri; Hürrem Hakkı'nın, Belma'yı tanıyamaması, büyüüp güzelleştiğini söylemesi; aşktan ve kız çocuklarının çok çabuk olgunlaştıklarından bahsetmeleri
- Hürrem Hakkı ile Rasih Nevres'in, Nevres Vacit'in neşesiz ve kasvetli bir ruha sahip olduğunu; ancak son zamanlarda genç kızlara ilgi duymaya başladığını konuşmaları

- Nevres Vacit'in yeni bir roman yazmak istemesi; ama gözleri iyi görmediği için yazamayacağını, yazsa da okuyamayacağını söylemesi; Rasih Nevres'in, babasına romanı dikte ettirmesini önermesi

- Belma'nın, arkadaşı Ferhunde ile görüşerek Nevres Vacit'e duyduğu hayranlığı anlatması

## II. Bölüm

- Nevres Vacit'in, Belma'ya, onu anlatan bir roman yazacağını sözünü vermesi; Ferhunde'nin bu durumu kıskanması

- Nevres Vacit'in herkes tarafından tanınıp saygı gören biri olması, oğlu Rasih Nevres'in fikirlerine babası tarafından dahi değer verilmemesi, başkalarının onun düşüncelerine itibar etmemesi; onun önerdiği iyi şeylerin babasının ürünü olduğu kanaatinde olmaları

- Hürrem Hakkı'nın, Nevres Vacit'e, yazacağı romanın konusunda yardımcı olabileceğini, Viyana'da tanıdığı İtalyan kızı Jülya'nın, Belma'ya çok benzediğini, onun öyküsü ile çok güzel bir roman yazabileceğini söylemesi; Nevres Vacit'in, bu teklifi kabul etmesi üzerine Sebati Vamık ile Jülya'nın aşkından, Sebati Vamık'ın intiharından, Jülya ile kendisi arasındaki ilişkiden bahsetmesi

- Ferhunde'nin, Belma için bir roman yazılacak olmasını kıskanması; sevgilisi Rasih Nevres'e bu romanda kendisinin anlatılması gerektiğini söylemesi, Rasih Nevres'in, onun bu isteğini bir şekilde gerçekleştireceğinin sözünü vermesi

- Nevres Vacit'in romanını Rasih Nevres'e yazdırmaya başlaması

- Hürrem Hakkı'nın teklifi üzerine Nevres Vacit'in bahçesindeki limonluğun tenis kortu haline getirilmesine karar verilmesi; kortun tamamlanması; komşuların, Belma ve Ferhunde'nin tenis oynamak için sık sık köşke gelmeleri

- Nevres Vacit'in, herkesin olduğu bir ortamda “bahçemde bir gül açtı” demesi, bunu romanının adı olarak düşündüğünü belirtmesi; babası bir romanına ad verirken günlerce düşündüğü, konusunu herkese anlattığı ve onlardan romanının ismi konusunda fikir aldığı için, Rasih Nevres'in bu duruma çok şaşırması

- Nevres Vacit'in, kardeşi Hürrem Hakkı'ya “Bahçemde Bir Gül Açtı”nın yeni romanının ismi olmadığını, kalbinin Belma'ya karşı hissettiklerinin ani bir feryadı olduğunu, Belma'yı çok sevdiğini, onun kokusuyla hayat bulduğunu anlatması

- Nevres Vacit ile Hürrem Hakkı'nın edebiyat, roman ve halkın yazardan beklentileri üzerine konuşmaları
- Nevres Vacit'in, Ferhunde ve Belma'ya, kendisine ait romanlardan hangisini daha çok sevdiklerini sorması, kızların kaçamak cevaplar vermeleri; Nevres Vacit'in, kendisinin olmayan birkaç roman ismi sayması, kızların bu romanların Nevres Vacit'in olduğunu onaylamaları üzerine üzülmesi ve hiçbir şey söylemeden oradan ayrılması
- Hürrem Hakkı'nın, Rasih Nevres'i araması, bulamayınca hizmetçi kız Emine'ye sorması; Emine'nin önce söylemek istememesi, Hürrem Hakkı ona biraz ilgi gösterince söylemesi; Hürrem Hakkı'nın, Emine'yi salon kızları ile karşılaştırması, onun çok zeki biri olduğunu düşünmesi; Rasih Nevres'i تنها bir kahvehanede bulması, Jülya'nın Viyana'ya döndüğünü ve İstanbul'a davet edebileceklerini bildirmesi
- Belma, Ferhunde, Hürrem Hakkı ve Rasih Nevres'in denize açılmaları; Hürrem Hakkı kızların kendi yanlarında kıyafetlerini değiştirmedeği için şaşırınca Rasih Nevres'in, amcasına bu kızların aile kızı olduğunu, birkaç erkekle flört etseler de utanma duygularını kaybetmediklerini belirtmesi
- Köşke tenis oynamaya gelen misafirlerden sıkılmaları, bu kortu yaptırdıkları için pişman olmaları; tenis oynamak için gelen yan köşkün sahibi Fazilet Hanım'la küçük bir tartışma yaşamaları; Fazilet Hanım'ın ve kocası Kamil Bey'in bu tartışmadan Nevres Vacit'i haberdar etmeleri
- Bir gece, uyuyamayan Nevres Vacit'in, bahçede Emine ve Rasih Nevres'i birlikte görmesi; gördüklerini Hürrem Hakkı'ya anlatması; Hürrem Hakkı'nın Rasih Nevres'e hak vermesi, evinde bugüne kadar hiçbir şeyin çalınmamış, evin düzeninin korunmuş oluşunu Rasih'in bu ilişkisine bağlaması; Rasih Nevres'in görüldüğünden de zeki olduğunu ve ağabeyinin bu çocuğa haksızlık ettiğini belirtmesi

### III. Bölüm

- Nevres Vacit'in yeni romanını bitirmesi; herkesin bu romanın yeni bir tarzda yazıldığını söylemesi; ama romanın Belma için yazıldığını bilenlerin başkahraman fiziki özellikler bakımından Ferhunde'ye benzediği için şaşkınlıkları ve bunu Nevres Vacit'e söylemeleri

- Nevres Vacit'in Hürrem Hakkı'ya romanın bazı bölümlerini okutturması; cümlelerin kendine ait olmadığını fark etmesi ve kitabı, Rasih Nevres'in Ferhunde için yazdığını anlaması
- Nevres Vacit'in romanı bitince onunla birlikte Belma'ya vermek üzere diktiği gül fidanını kırması

### 2.4.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bahçemde Bir Gül Açtı romanında anlatıcı, sadece olay örgüsünü anlatan değil aynı zamanda, romandaki kişilerin düşün dünyalarını açığa çıkararak onların davranışlarını “anlamlandırıcı söylemlerinin öznesi” (Bahtin, 2004: 49) olan hâkim bakış açısına sahiptir. Eserde, Tanrısal anlatıcının bireylerin aklından geçenleri okuyan, böylece onların söyledikleri ile düşündükleri arasındaki çelişkiyi netleştiren ve roman kişilerinin objektif olarak tanınmasını sağlayan bir konumu vardır:

*“Ferhunde'nin, bir şey düşünmedim, düşünmüyorum! demesi yalandı. Zihninden binlerce şey geçiyor, fakat hangisinde karar kılacağını kestiremiyordu. (...) Bu roman işinden Rasih'in haberi yoktu. Belki de vardı da, Ferhunde'ye söylemiyordu. (...) Rasih vasıtasıyla, “İlham perisi”ni değiştirmek kabil olmaz mı idi? (...) Fakat oğlunu âlet ederek, babasına tesir etmek, biraz çirkin değil mi idi?”* (BBGA, s. 17).

Tanrısal anlatıcı mekân-insan ilişkisinden hareketle mekânın bireyin psikolojisi üzerindeki etkisini yorumlar:

*“Limonluk yıkıldıktan sonra, Rasih'in tabirince; serseri olmuşlardı. Lakin bu serserilik Ferhunde'nin hoşuna gidiyordu. Rasih Nevres hiç memnun değildi”* (BBGA, s. 201).

Bireyin zamanı algılayış biçimine de hâkim olan anlatıcı, onların ruh halini bilir, görür; bunları sahip olduğu sınırsız güçten yararlanarak yansıtır:

*“Saatlerce ter dökerek oturmuş ve bu büyük tehlikenin gelip çatacağı anı yüreği titriye titriye beklemişti”* (BBGA, s. 389).

Romanda anlatıcı, kişiler dünyasına tamamıyla egemendir. Başkalarının bilmediği ve bireyin bilinç katmanlarındaki gizlenen psikozun belirginleştiricisidir.

### 2.4.4. Zaman

Bahçemde Bir Gül Açtı romanı, öykü ve öyküleme zamanlarının aynı nesnel düzlemde birleştiği, olayların sıradizimsel olarak anlatıldığı bir kurgudur. Yaz mevsiminde başlayan öykü zamanı sonbahara kadar olan süreyi kapsar.

Bireyin geçmişteki hatıralarını bugüne taşıırken anlatıcı, anlatı zamanında geriye dönüşler yapar:

*“Kız, bütün iyi niyetine rağmen, kavgadan, gece gündüz didişmeden, hırlaşmaktan bıktı usanç getirdi ve bir gün, Sebati Vamık evde yokken, bütün çamaşırlarını topladı, kaçtı”* (BBGA, s. 32).

Anlatıcının, anlatıda geriye dönüş tekniği kullandığı bir başka yer son bölümde, geçmişte yapılanların itiraf edildiği kısımlardır:

*“Avrupa’ya kadar gönderdiğin kitapların çoğu açılmamış, bir yaprağına el sürülmemiş (...) İsmi tanınmaya başladığı zaman ne tuhaf olaylarla karşılaştım bir bilsen!.. Bir gün vapurda idi.”* (BBGA, s. 333-335).

Varlığı belirgin kılan bir kavram, bireyin ötekenden ayrılış ve kendini ispatlama bağlamındaki tarihselliği olan zaman, eserde Rasih Nevres’in başkaları tarafından anlaşılma, takdir edilme sürecini kapsar. Önceleri, babasının şöhreti altında kendi kimliğini ortaya çıkaramamış, babasının fikirleri gölgesinde yetişmiş, hiçbir konuda bireysel düşüncesi sorulmayan Rasih Nevres, içinde bulunduğu durumu fark eder; bunun acısını duymaya başlar:

*“Rasih Nevres her geçen günün, hatta dakikanın, bu hakikati, daha kuvvetle perçinlediğini görüyordu.*

*Küçükken, bu tesiri hissetmemişti. Fakat biraz gelişmeğe, kendi fikirlerini kullanmağa, kendi kafasıyla hareket etmeye başlayınca, bir ağır balyoz, bütün manevi varlığı üzerine inivermişti”* (BBGA, s. 19-20).

Eserde sosyal zamanın, kişileri, daha önce alışılmış kalıplarından çıkararak onları çağın gerektirdiklerine göre şekillendirme özelliği vurgulanır. Rasih Nevres’in amcası Hüseyin Hakkı bu durumu yeğenini, buldukları çağın kızlarını diğer çağlardaki kızlarla kıyaslarken netleştirir:

*“Sen, maalesef asrın çocuğu değilsin.. Gençlik Hava istiyor, yaşamak istiyor... Bırak havaya çıksın, koşsun ve yaşasın... Elinde şiir kitabı, hayali romanlar. Nemli gözleri ufka dalmış romantik kızlar yok artık. Güneşten kararmış sert pazılı kollar, sap sarı güçsüz, narin kollardan elbette daha güzel”* (BBGA, s. 69).

İçinde yaşadığı çağa ayak uydurmaya çalışan gençlerin “kendi kimlik ve şahsiyetini oluşturan tarihi, sosyolojik, kültürel, psikolojik sürece ve bütünlüğe [tamamen] aykırılık[an]” (Sezen, 2002: 93) uzak oldukları romanın sosyal zamanında dikkat çeken bir durumdur. Batılılaşmanın yanlış yorumlandığı bir dönemde, kimlik arayışında olan

kişilere, çağdaşlaşırken geleneğe bağlı kalmaları gerektiği çoğunlukla romanda yer alan kadın karakterler aracılığıyla verilir. Zaman, uzun yıllar Avrupa’da kalan Hüsrev Hakkı’ya, vatanındaki kızların/gençlerin değişme biçimini farklı tecrübelerle öğreten bir fenomen konumundadır:

*“Sizin hayli yanıldığınızı ve yanılmakta olduğunuzu görüyoruz. Bu kızların serbest halleri, hep sinemalardan, tercüme romanlarından, hikâyelerden kapma, yapmacıklardır. Göründükleri gibi değildir. Filhakika flörtleri vardır, birkaç erkekle kur yaparlar. Lâkin bütün bunlara rağmen masum utanma hisleri vardır. (...) Siz zannettiniz ki yanımızda soyunup dökünecekler, denize atlıyacıklar, bornuza sarılmayı, örtünmeyi ihmal edecekler”* (BBGA, s. 172-173).

Hayaller, bireyin bir sonraki anda varlığının kaynağıdır. Kişi, geleceği önce hayallerde şekillendirir, orada yaşar. Belma’yı anlatan bir roman yazmanın hayalini kuran Nevres Vacit, yaşama sevincini Belma’ya olan aşkıdan ve onu anlatacağı eseri tamamlama isteğinden alır:

*“Gözlerim büsbütün kapanıncaya kadar onu göreyim.. Kalbimin, vücudumun harikalar yaratacağını ümit etmiyorum. (...) Lâkin kalbimde, bir gül açtı ve ben bu güliin kokusunu doya doya koklamak ve koklıya koklıya ölmek istiyorum! (...) Çabuk ölmek istemiyorum, çünkü romanımı bitireceğim...”* (BBGA, s. 109).

Bahçemde Bir Gül Açtı romanında anlatıcı, öykü zamanını sosyal zemin üzerine inşa etmekle birlikte, bireylerin psikolojileriyle ilişkilendirir. Anlatı zamanını, kullandığı geriye dönüş tekniği ile genişletir.

#### **2.4.5. Mekân**

Bahçemde Bir Gül Açtı romanında mekân, bireyin tinsel varoluş alanlarının imgesidir. Birey, yaşadığı her duygu ve düşüncüyü içinde yaşadığı mekâna yansıtır ve bu mekânlara tutunmak suretiyle dünyadaki varlığını ispatlar. Rasih Nevres, karmaşık ilişkileri sevmeyen bir kişiliğe, yaşama biçimine sahiptir. Düşünceleri nettir. O, benimsediği yaşam tarzını, varoluş alanının imgesi görünümündeki mekânlara sindirir:

*“Hürrem Hakkı, Rasih Nevres’in odasına girince, derhal etrafına bir göz gezdirdi. Bu oda, Hürrem Hakkı’nın tahmininden çok sade idi. Solda üzerine pike battaniye örtülmüş, bir kişilik pirinç karyola vardı. Pencereerde kornişli uzun perde yoktu. İki pencere arasına, üstü kitap dolu bir masa konmuştu. Sağda, kapıya yakın, bir gardrop duruyordu”* (BBGA, s. 88).

Rasih Nevres, amcası Hürrem Hakkı tarafından yaşadığı çağa ayak uyduramayan, sade bir genç olmakla suçlanır. Fakat amcası onu yakından tanımaya, yaşamayı tercih ettiği mekânları görmeye başlayınca yanıldığını anlar. Rasih Nevres'in tercih ettiği mekânlara ait unsurları insan-mekân ilişkisini tanımlayan bir bakış açısıyla değerlendirir:

*“Hürrem Hakkı kahveye şöyle bir göz gezdirdi: Burası, kır kahvelerinin belki en fakiri, fakat muhakkak ki en serini, en sakini idi. Bodur sekiz on iskemle ile üç dört hasırdan başka bir şeyciği yoktu.*

*Bu sadelik, gönüle ferah veriyor, yüze gülüyordu” (BBGA, s. 159).*

Hürrem Hakkı, bireyi rahatlatan bu kır kahvesinde Rasih Nevres'in kişiliğine yansıyan ve onun kişiliğini yansıtan sadeliği ve samimiyeti bulur. Fiziksel bakımdan birçok yokluk içindeki bu yer, Rasih Nevres için tinsel rahatlama mekânıdır.

Kişinin sadece oturma işini yaptığı yer mekân değildir. Mekân bireyin kendisiyle ve dış dünya ile içsel birleşme yaşadığı, bireyin tinsel varlık olanaklarını ortaya çıkaran alandır. Bu alanların en önemlisi evdir. Eserde ev, kişilerin yaşama biçimiyle orantılı olmak üzere farklı görüngülerde ortaya çıkan bir kavramdır. Ev, Nevres Vacit'e göre asla bir sığınma mekânı değildir:

*“Sen evlenmediğin, bir yuva kurmadığın halde, daima öndesin... Çünkü konakladığın yer senin yurdun oluyor. Halbuki ben, evime sığınmış değilim! Evim varken, ev gurbeti çekiyorum. Hangi evin?.. Onu bilsem rahat ederdim” (BBGA, s. 114).*

Hürrem Hakkı evlenmediği, bir ev sahibi olmadığı halde gittiği yerleri yurt haline getirmeyi, mekânı içselleştirmeyi başarır. Nevres Vacit ise yaşadığı evin fiziksel varlığını bir barınak olmaktan öteye geçiremez. Ev bir yuva özelliği kazanmadığı müddetçe orada ailenin sıcaklığı duyulmaz. Nevres Vacit, bir eve sahip olsa da bir ailenin özlemini çeker. Yaşadığı evde huzuru ve mutluluğu bulamaz, ev onu sıkı bir fenomendir. Âşık olduğu bir genç kızda ev özlemini dindirmeye, dünyaya bu kızla anlam kazandırmaya, uzamı rahatlama mekânı haline getirmeye çalışır. Nevres Vacit, Hürrem Hakkı'nın bahçedeki limonluğu tenis kortu haline getirme teklifini Belma'yı daha fazla görebilmek için kabul eder; ancak Rasih Nevres, Ferhunde ile buluşma mekânı olduğundan limonluğun korta dönüştürülmesini istemez:

*“Rasih Nevres için için isyan ediyordu. Babası da bu fikri uygun bulacaktı. Evlerini bir fırtına mı tehdit diyordu? Limonluktan başlanıp neyi ve nereleri tahrip edecekti?” (BBGA, s. 70-71).*

Limonluk, Rasih Nevres ve Ferhunde için sakin ve aşklarını rahatça yaşadıkları emniyetli bir mekândır. Burasının yıkılması Rasih Nevres'in Ferhunde'yle ilişkisinin bitmesi anlamını taşır. Onların ilişkisi bitmez; ama limonluğun yıkılması Rasih'in tabirince onların “*serseri*” (BBGA, s. 221) olmasına yol açar. İkisinin buluşma mekânları olan limonluğun yerine yapılan kort ise, komşu köşklere gelenlerin yüzünden evi tinsel bakımdan darlaştıran bir fonksiyon kazandırır.

Hürrem Hakkı Avrupa'da yetişen bir birey olarak Nevres Vacit'in köşkünde, geçmişte yaşadığı zamanın ve mekânın evrenine tutunabileceği noktaların arayışı içerisinde:

*“Hürrem Hakkı, bu sakin köy hayatının ruha dolan bıkkınlığından bunalmıştı. (...) Ferhunde'nin, Belma'nın ışık saçan mevcudiyetleri bile bu sıkıntıyı gidermemeye, dağıtmamağa başlamıştı”* (BBGA, s. 224).

Hürrem Hakkı'nın içinde bulunduğu bu yabancılaşma, uzun yıllar kendi vatanından uzakta bulunması, milli kültüründen çözükle yaşamasından kaynaklanır. İçinde bulunulan mekânlar, kültürel belleğin aktarıcısıdır. Hürrem Hakkı da Avrupa'da yaşadığı müddetçe orasının eğlencesine ve kültürel özelliklerine alışır. Belleğinde bu mekânların dünyasını taşır. İstanbul'da rastladığı milli kültüre ait figürlere yabancı olduğundan burası onu sıkıcı bir mekân halindedir:

*“Hürrem Hakkı, arasıra kaçamak yapıyor, Beyoğlu'nda sabahladığı oluyordu. Fakat yazın Beyoğlu ölü idi. Orada eğlence namına, hayat namına, aşkı boyalı, karton dekorlu iki üç bar karikatürden başka bir şey yoktu. Bu maskara eğlenciler, onu daha nefretle, daha çok nefret ediyor, boğuyordu”* (BBGA, s. 226).

Hürrem Hakkı, tabiatın bireyi rahatlatan mekânına çıktığında ise Avrupa'da hissetmediği rahatlığı duyar. Memleketin bozulmamış tabiatı onun rahatlatma uzamlarının görüngüsüdür:

*“Avrupa şehirlerinde tabiat, bu kadar güzel ve tabii değildi... Toprakta, otlarda, ağaçlarda bir yontulmuşluk, bir sun'ilik var...”* (BBGA, s. 158).

Bahçemde Bir Gül Açtı romanında çevresel mekânlar olgusal kimlikleriyle anlam taşırlar. Bireylerin algı dünyasına, geçmiş tecrübelerine, kişisel kimliklerine göre şekillenirler.



## 2.4.6. Kişiler Dünyası

### 2.4.6.1. Başkışı

Roman başkışı Rasih Nevres'tir. İsminin anlamı sağlam, temeli güçlü, dayanıklı olan Rasih, bu nitelikleri kişiliğine yansıtmış yuvarlak bir karakterdir. Onun bireysel varlığını kabullenemeyen babasıyla iletişim çatışması yaşar. Babası bir yazardır. Başkışı onun şöhretiyle yetişir; ancak büyüyüp olayların ve ben'liğinin farkına vardıkça bu gölgenin altında ezilmeye başlar. Edimleriyle varlığını ispatlasa da, başarıları çevresindekiler tarafından babasının başarılarına bağlanır:

*“Bazen bir yerde güzel bir şey söylüyordu. O zaman şu tarzda bir takdirle karşılaşıyordu:*

*-Bravo Rasih Bey, peder beyefendinin nüktelerini hiç kaçırmıyorsun! Hem de yerinde sarfediyorsun!”* (BBGA, s. 20).

Başta babası olmak üzere ötekilerin eleştirilerine, kendi tavırlarını yadırgamalarına tepkisiz kalan Rasih Nevres, eserde pasif bir kişilik olarak algılanır. Ancak o, zannedildiğinden zekidir; insan tabiatını bilir, şimdi ve gelecekte karşılaşıacağı durumlara göre davranır:

*“Babasıyla aralarındaki samimiyetin ebediyyen iflas ettiğini anladığı için, iki yüzlülüğünü hürmet maskesi altında gizliyor, babasına hissettirmemeğe çalışıyordu”* (BBGA, s. 23).

Rasih Nevres, içinde yaşadığı toplumun kültürel değerleriyle çatışmaz; geçmişin değerlerini bugünün gerçekleriyle yoğurur. Fakat onun iç dünyasında yaşadıkları etrafındaki kişiler tarafından anlaşılmaz. Amcası Hürrem Hakkı, Rasih Nevres'i diğerlerinden ayıran, sessizliğinin ardına gizlediğini ve ötekilerle anlaşamama sebebini keşfeder ve ona bireyliğinin farkında olduğunu hissettirir:

*“Rasih Nevres ömründe ilk defa şükran ve heyecan duyuyordu. Nihayet kendisinin de bütün diğer insanlar gibi bir kişiliği olduğunu kabul eden biri çıkmıştı”* (BBGA, s. 41).

Rasih Nevres, gündelik hayatta kendilik bilincini koruyarak; ancak çevresine duyarlı ve diğerlerine mesafeli bir yaşamı tercih eder. Onun uzak bir çevreye çekilişi ötekiler tarafından anlamsız kabul edilir, yaşadığı çağın insanı olamamakla suçlanır. Ancak o, bireysel varlığını diğerlerinin onaylamasına fazla gerek duymaz. Ötekiler tarafından onaylananları değerlendirir; çağının gençlerinin nasıl olduğunu, nasıl olması gerektiğini tahlil etmeyi başarır:

“Yüzyılın adamı olmak, zannedildiği gibi kolay değil gibi... Devrimin adamıym diyenlerin çoğu hissen, ruhen, geridir. Kanaati vehimdir, kuruntudur” (BBGA, s. 135).

Hürrem Hakkı, Rasih Nevres’in ince ruhunu, yaşadıkları asrın niteliklerini gizli dünyasında barındırdığını keşfeder, onu takdir eder:

“Bravo Rasih zevk sahibi imişsin! İnsanlardan kaçmakta ne kadar, içine çekilmekte hakkın varmış. Bu sadeliği, bu samimiyeti kimde, nerede bulabilirsin ki?” (BBGA, s. 159);

“Rasih Nevres, tahsil, zekâ, görgü itibarile Belma’dan, Ferhunde’den, mukayese kabul etmiyecek derecede üstündü” (BBGA, s. 83).

Rasih Nevres, Ferhunde’yi sever; ancak babasının Belma’yı sevmesi, onu anlatan bir roman yazmaya karar vermesi üzerine Ferhunde kırılır; Rasih’ten bu romanda kendisinin anlatılmasını ister. Rasih’in babası Nevres Vacit’in gözleri görmediğinden romanı Rasih’e dikte ettirir. Rasih, bu fırsattan faydalanarak babasının söylediklerini değil kendi tasarladıklarını yazar. Böylece babasına karşı ilk eylemsel tepkisini vererek onu, varlığını kabul ettirmeye mecbur bırakır.

#### **2.4.6.2. Norm Karakterler**

Başkişinin amcası Hürrem Hakkı Bey, eserin norm karakteridir. Hürrem Bey kadınlara olan aşırı zaafıyla bilinir:

“Hürrem Hakkı Bey, kadın işlerinde tehlikeli rakiplerdendi. Yaşlı olmasına rağmen, gönül çelmesini, kalp avlamasını, gayet ustalıkla Beceriyor etrafında alaka uyandırmasını biliyordu” (BBGA, s. 24).

Kendisi uzun yıllar Avrupa’da yaşar; orasının gürültülü, eğlenceli hayatına alışır, hoş vakit geçirmeyi sever. Romanda İstanbul’a kardeşini ziyarete gelişi, yeğeninin arkadaşlarından Belma’ya âşık oluşu ile tanınır. Daha önceleri olgun kadınlarla birliktelik yaşamayı tercih eden Hürrem Hakkı, Belma’nın genç ve sportmen vücudundan hoşlanır. Ondaki bu değişiklik, Avrupa hayatının zevklerini de etkilediği şeklinde yorumlanır:

“Hürrem Hakkı Bey, ömrünün büyük kısmı Avrupa’da geçmesine rağmen, şarklı kalmıştı. İnce, narin vücutları beğenmekle beraber, olgun kadınları tercih etmekte idi. Yoksa bu iki senelik seyahat, onun zevklerini de değiştirmiş mi idi?” (BBGA, s. 34).

Hürrem Hakkı önceleri başkişiyi anlamaz, onun davranışlarını çağ dışı bulur. Ancak daha sonraları tanımaya başladıkça Rasih Nevres’i onaylar ve hep yanında olur. O,

başkişinin bilgisinin, kültürünün, diğer insanlarla iletişiminin temelinde yatan sebeplerin farkındadır. Hürrem Hakkı, başkişiyi yüreklendirerek onun, babasından bağımsız bir varlık olduğunu ispatlamasında önemli bir rol üstlenir.

#### **2.4.6.3. Kart Karakterler**

Eserin kart karakterleri başkişinin babası Nevres Vacit, Ferhunde ve Belma'dır.

Rasih Nevres'in babası Nevres Vacit yaşlı, gözleri görmeyen ve bundan sürekli şikâyetçi olan, hayattan gençliğinde bile zevk alamayan, yazarlığının ona verdiği cesaretle etrafındakileri beğenmeyecek kadar entelektüel olduğunu düşünen, diğer insanları kendi istediği gibi şekillendirmeye çalışan birisidir:

*“O, babanın kasvetidir yavrurum! Zavallı anneciğin çok şen, güler yüzlü, gamsız, neşeli bir kadındı. Nevres Vacit'in sıkıcı ruhu onu da karattı. Annen mükemmel piyano çalardı. (...) Bey baban, sessizliğe olan ihtiyacından dolayı şarkı ve çalgının düşmanı idi. Annene piyano çalma! demedi. Ama evden bucak bucak kaçmaya başladı”* (BBGA, s. 9).

Nevres Vacit yaşlanma psikolojisini derinden hisseder. Fakat bu durumda onu en çok ürküten şey gözlerinin görme yetisini yitirmesine bağlı olarak yazma yeteneğini kaybetmektir:

*“Dünyada çok şeyler gördüm, hatta görmemem lazım gelenleri bile... Fakat ebediyen görmek istediğim şeyler de var ki, onları göremeyeceğim. Birçok güzellikleri ancak kokularıyla, sesleriyle ve hatıralarımın kuvvetiyle tanıyacağım. Lakin benim en çok yüreğimi sızlatan bunlar değil. Yazı yazamıyacağım ve yazdığımı göremeyeceğim, okuyamıyacağım”* (BBGA, s. 12).

Nevres Vacit'in son zamanlarda yaşama kaynağı haline gelen şey, Belma'ya olan aşkıdır. O, Belma'nın kendisini sevmesini beklemez. Tek istediği onun yanında olması kalbine yaşama sevinci saçmasıdır:

*“Onu yanımda istiyorum. Gözlerim büsbütün kapanıncaya kadar onu göreyim. Kalbimin, vücudumun harikalar yaratacağını ümit etmiyorum. Ölüler dirilmezler. Lakin kalbimde bir gül açtı ve ben bu gülün kokusunu doya doya koklamak ve kokliya kokliya ölmek istiyorum”* (BBGA, s. 109).

Hayatının kışında bahçesinde vakitsiz açan gülü soldurmamak, onu sürekli yanında görmek için Belma'ya onu anlatan bir roman yazmaya söz verir. Romanı, oğlu Rasih Nevres'e dikte ettirir. Ancak Rasih, babasının söylediklerinden ziyade kendi romanını yazar ve romanda sevgilisi Ferhunde'yi anlatır. Nevres Vacit bu gerçeği roman basılıp

birkaç kişi okuyup yorum yapınca öğrenir. Bu acı durum kendilik bilincini yitiren Nevres Vacit'i kimliğini düşünmeye yöneltir:

*“Nevres Vacit, zannediyordu ki, bu göz alan, akıl çelen kelebekleri şöhret ışığı çekiyordu. Bu kanının yok oluşunu sakince karşılamak, Nevres Vacit için tahammülü imkânsız bir acı, bir azap, bir işkence idi. O, yıllardan beri şahsını unutmuş, şahsiyetine, şöhretine tapıyordu.*

*Bir ibadet şekline giren bu alışkanlığını birden, hiç ummadığı bir zamanda yıkılıvermesi onu kendi kuvvetlerinden şüpheye düşürmeye yetmişti”* (BBGA, s. 281).

Yaşamın kendine sunduğu olanağı kaybettiğini düşünen Nevres Vacit hayata küser ve eskisi gibi kendi köşesine çekilmeyi tercih eder.

Diğer kart karakter Ferhunde [Feriş], Rasih Nevres'in sevgilisidir. Nevres Vacit'in hiçbir kitabını okumaması, edebiyattan, şiirden anlamamasına rağmen bu konularda yorum yapmaktan, kendini bilen bir özne olarak göstermekten çekinmez. Romanda işlevsel bakımdan fazla önem taşımaz. Onun dikkate değer yönü Rasih'in ona âşık olmasıdır:

*“Ferhunde kırıla döküle şiirden, san'attan dem vururken, Rasih Nevres, başını ağaca dayamış, onun konca ağzına bakıyordu. Bu iki dudak arasından çıkacak sözlerin manalı olmalarına lüzum yoktu”* (BBGA, s. 38).

Ferhunde'nin eserdeki önemi Rasih Nevres'in babasının romanının konusunu değiştirerek onu başkişi yapmasından kaynaklanır.

Belma, Ferhunde'nin yakın arkadaşıdır. *“Yüzünün çizgileri sert, mat tenli bir genç kız[dır]”* (BBGA, s. 5). Belma'nın Nevres Vacit'e ilgisi vardır ve onun dikkatini çekmek için küçük kurlar, cilveler yapar. Romanda hem Nevres Vacit hem de Hürrem Hakkı ona âşıktır. Hürrem Hakkı onu asrın kızı olarak değerlendirir. Ancak o da tıpkı Ferhunde gibi gösteriştan kaçınmayan, kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden bir karakterdir. Belma gezmekten, eğlenmekten, spordan, modadan başka bir şey düşünmez, okuma zevkından uzaktır. Ev işlerinden anlamaz. Onu en iyi tanıyan kişi Rasih Nevres'tir. Babasıyla amcasına Belma'ya olan ilgilerinden dolayı acır:

*“Rasih Nevres, Belma'yı yakından tanıdığı için, babasına, amcasına acıyordu. Belma, küstahlık derecesine çıkmış, gururlu bir kızdı. Her şeyi küçük görürdü. Nevres Vacit'in şöhretini, kendi güzelliği, gururu için, bir çelenk gibi kullanmaktan çekinmezdi. Kendisine lüzumu olduğu kadar, onu bir süs gibi taşır, gözünden*

*düştüğü, ehemmiyeti kalmadığını hissettiği zaman da fırlatıp atıverirdi” (BBGA, s. 56).*

Belma, Ferhunde ile arkadaş olmasına rağmen Rasih Nevres’le flört etmeyi düşünen, “*modernliği biraz da yırtıklık sanan, kısır, dar beyinli” (BBGA, s. 124)* birisidir. Romanda bilgisi, görgüsü, çalışkanlığı ve olması gerekenlerin simge ismi durumundaki Rasih Nevres’in karşısına yerleştirilen, batılılaşma çabalarını yanlış anlayan bilinçsiz gençliği simgeleyen bir karakterdir.

#### **2.4.6.4. Fon Karakterler**

Sebati Vamık, Jülya, Kamil Bey, Fazilet Hanım, Emine romanın fon karakterleridir.

Sebati Vamık, Hürrem Hakkı’nın Avrupa’da yaşayan arkadaşısıdır. “*Siyah saçlı, siyah gözlü, mat tenli bir İtalyan kızı” (BBGA, s. 29)* olan Jülya ile barda tanışır. Beraber yaşadığı erkeğe ihanet etmeyi namussuzluk addeden Jülya, Sebati Vamık ‘ın bütün kavgalarına ve hırçınlıklarına katlanmaya çalışır. Ancak bir gün ona karşı bütün iyi niyetine rağmen yaşadığı huzursuzluğa isyan niteliğinde evden kaçır. Onun evden kaçışı Sebati Vamık’ı çok üzer ve intiharına sebep olur. Eserde Jülya’ya ve Sebati Vamık’a önem kazandıran husus Jülya’nın sima olarak Belma’ya çok benzemesidir. Nevres Vacit, yazmayı düşündüğü romanını, bu aşk ve intihar çerçevesinde kurgular.

Kamil Bey’le onun karısı Fazilet Hanım, Nevres Vacit’in yan köşkünde oturan komşularıdır. Alafranga yaşayış tarzları ile dikkat çekerler. Eserde yozlaşmanın, çürümenin, yanlış batılılaşmanın ve cehaletin temsilcileri durumundadırlar:

*“Bir mecliste dört beş kişi beraberce oturulur konuşulurken Kamil Bey’in kofluğu, çiğliği, cıvıklığı, pek meydana çıkmıyor, göze çarpmıyordu. Lakin böyle yalnız kalınca, bütün kalaylar dökülüyor, gerçek ortaya çıkıyordu” (BBGA, s. 230).*

Kamil Bey namusuyla para kazanmaktan uzak; fakat paraya taparcasına önem veren, kızlara ve kadınlara paraları oranında değer biçen, etrafındaki insanlara küçümseyen gözlerle bakan çıkarıcıların simgesidir:

*“Karısının servetini bitirdikten sonra ümitsiz olmamıştı ve genç kadının hafifliklerine göz yumuvermesi sayesinde gül gibi geçiniyordu” (BBGA, s. 230).*

Fazilet Hanım, kocası gibi maddi çıkarlar peşindedir. Dedikodu yapmak, başkalarının arasını bozmak onun zevkidir. Erkeklerle olan ilişkisini evli bir kadına yakışmayacak şekillerde sürdürür:

*“Çapkınlığı çok iğrenç ve bayağı çapkınlık Erkek olsun, kadın olsun, iki kişiyi baş başa konuşuyor, dertleşiyor, gördü mü, derhal koşuyor, engel oluyor. Meclis bozuyor”* (BBGA, s. 240).

Kamil Bey ve Fazilet Hanım, romana Nevres Vacit’in bahçesine yapılan tenis kortundan faydalanmak için gelenler arasındadır. Olay örgüsünün işleyişi bakımından herhangi bir işleve sahip değillerdir.

Emine, Nevres Vacit’in köşkünde çalışan hizmetçi kızıdır. Rasih Nevres’e âşıktır. Onun bu aşkı romanda ilk olarak Hürrem Hakkı tarafından fark edilir:

*“Hürrem Hakkı, Emine’nin samimiyetine, bağlılığına, fedakârlığına ve bilhassa feragatine takdir ve hürmetten kendini alamadı. İyi terbiye, tahsil görmüş, beyni işlenmiş nice aile kadınları, bin bir özenle yetiştirilmiş kızların, kadınların acaba hangisinde, kaçında bu samimiyet, bu vefakârlık feragat vardı.*

*Muhakkak ki bu kız, Rasih Nevres’i seviyordu”* (BBGA, s. 191).

Emine hayat sahnesinde perde arkasındaki oyunculardan, fark edilemeyen, sessiz; fakat iç/kendine özgü dünyasında azla yetinerek mutlu olabilmeyi başarmış bir kişidir.

## 2.5. Bir Aşk Uçurumu

### 2.5.1. İsimden İçeriğe

Uçurum, coğrafi bakımdan aralarında yükselti farkının olduğu derin yamaçlar anlamını taşır. Bunu yanı sıra “sonu felaket olan durum[ları]” (Doğan, 2009: 1130) da ifade eder. Bir Aşk Uçurumu romanında sevgilisi ile kardeşinin seviştiğini öğrenen Remziye’nin ruh hali ve her şeye rağmen verimli kardeşi Leman’ı daha rahat yaşatabilmek için tek başına verdiği hayat mücadelesi anlatılır. Romanda Remziye’nin kardeşi ile sevgilisi hakkındaki söylentiler bireyin psikolojisi üzerinde bıraktığı etkiler bilinç akımı tekniği ile vurgulanır. Olay örgüsü Remziye’nin, kendini çalıştığı fabrikada makinelerin arasına bırakarak can vermesi ile sonuçlanır. Onun ölümü kendisini bu ölüme sürükleyecek kadar yozlaşan kişiler tarafından “aşk uçurumunu vücudu ile doldur[ması]” (BAU, s. 368) şeklinde yorumlanır.

Eserde uçurum kelimesi derin yamaç ve bir acı ile bitmesi bakımından felaket anlamını yansıtır. Remziye, Leman’ın sevgisi önündeki bir engel/yamaç; ölümü ise Leman’la Fikri arasında doğan aşkın uçurumunun ortadan kaldırılması olarak değerlendirilir.

### 2.5.2. Olay Örgüsü

Yazarın 2 ana bölüm halinde incelediği romanı 3 bölüm olarak incelemek mümkündür:

#### I. Bölüm

- Ustabaşı Hasan Ağabey’in, fabrikada çalışan işçilerden olan Remziye’ye sarkıntılık etmesi ve Remziye’nin çılgınlık atması üzerine, Remziye ile aynı bölümde çalışan sevgilisi Fikri’nin ustabaşıyla kavga etmesi; bu esnada enspektörün gelmesi, durumu her iki taraftan da dinleyince Fikri’yi işten çıkarıp ustabaşıya birkaç gün izin vermesi
- Fikri’nin, Remziye ile fabrika dışında görüşmesi, başka bir iş arayacağını söylemesi
- Fabrikadan çıkarıldığında başka bir iş bulma hususunda ümitli olan Fikri’nin ümitlerinin sönmeye başlaması, onun bu ümitsizliği karşısında, Remziye’nin ona her konuda destek olmaya çalışması
- Remziye’nin komşusu Fatma Nine’nin, Leman’a ve onların pansiyoneri Edibe Teyze’ye, Fikri işten çıktığı için fabrikada boş bir yerin olduğu halde

kendilerine bahsedilmemiş olmasını Remziye'nin fabrikadaki ahlaksızlığını kapatmak için söylemediğine bağlaması. Remziye'nin, fabrikada olanları, Hasan Ağabey'in kendisine sarkıntılık ettiğini ve Fikri'nin işten çıkarıldığını; Fikri'nin çok kötü bir durumda olduğunu Leman'la Edibe Teyze'ye anlatması; Fikri'yi pansiyoner olarak almayı düşünmesi; ancak onun eve gelmesinin, mahallede dedikoduya sebep olacağından çekinmesi

## II. Bölüm

- Fikri'nin, birikmiş parasının azalması nedeniyle, kaldığı pansiyonun ayrılarak bir hana yerleşmesi; hancı ve ocakçı ile dost olması
- Fikri'nin birkaç fabrikaya iş için başvurması; ancak kendisi bakımsız, kıyafeti kirli olduğundan bekçilerin bile ona itibar etmemesi; Fikri'nin, hancı ve ocakçının ısrarı üzerine tıraş olması, temiz kıyafetlerle dışarı çıkması; fabrikadan arkadaşı Galatalı Şakir'i sormak için Barba'nın meyhanesine gitmesi; orada mezelik şeylerle karnını doyurması
- Fikri'nin, meyhaneye bir sonraki gidişinde Barba'nın, Fikri'ye onun yanında çalışmasını, meyhanede çıkabilecek kavgaları önlemesini önermesi; ancak meyhaneden uzak kalmak isteyen Fikri'nin, bu teklifi kabul etmemesi
- Şakir'in meyhaneye gelmesi, Fikri ile görüşmeleri, gidecek temiz bir yeri olmayan Fikri'nin, Şakir'in yanında kalmaya başlaması ve onun, tanıdığından çok farklı bir yaşantıya sahip olduğunu öğrenmesi
- Şakir'in ev sahibi olan yaşlı kadın Marika'nın Fikri'ye özel ilgi göstermesi, Fikri'nin, bu durumdan rahatsız olması
- Fikri'nin, Şakir'in evinde haşhaş kullanıldığını öğrenmesi ve bu evden ayrılması, önceden kaldığı hana dönmesi
- Fikri'nin, ocakçı Hurşit aracılığı ile bir fabrikada gece bekçiliği yapmaya başlaması

## III. Bölüm

- Fikri'nin, Remziye'nin evinde pansiyoner olarak kalmaya başlaması; kimseyi rahatsız etmemek için çekingen davranması, evden kahvaltı etmeden çıkması, yemeğini yedikten sonra eve gelmesi; onun bu çekingen tavrından herkesin rahatsızlıklarından dolayı Remziye'nin bu konuyu Fikri ile konuşması
- Evin düzenine alışan Fikri'nin, Leman ve Edibe Teyze ile daha samimi olması; Leman'a hava aldirmek için onu gezdirmesi, onunla ilgilenmesi; Fikri'nin,



Leman'a olan ilgisini olumsuz yönde yorumlayan mahallelinin Fikri'nin, Remziye'yi aldattığına dair dedikodu çıkarmaları; durumdan haberdar olan Remziye'nin sinir buhranları geçirmesi, kardeşinden ve nişanlısından şüphelenmeye başlaması; ama bunu kimseye belli etmemeye çalışması

- Fikri'nin, Remziye'nin evinde kalmasından doğan söylentilerin artması üzerine, Fikri'nin bu mahallenin bir ferdi olduğuna dair muhtarlıktan belge almaları
- Fabrikada, kinayeli şekillerde Remziye'ye, Leman'la Fikri'nin birlikteliğinden bahsedilmesi; Hasan Ağabey'in ise açık açık, Fikri ile Leman'ın seviştiğini ve tüm mahallenin bunu bildiğini söylemesi; sınırları iyice yıpranan Remziye'nin, yorgun vücudunu makinelerin arasına atarak can vermesi
- Bazı işçi kadınların, bütün suçu Remziye'ye yüklemeleri; o gün erken tatil edilen fabrikadan çıkınca parka gitme planları yapmaları

### 2.5.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bir Aşk Uçurumu romanı zamana, mekâna ve kişiler dünyasına bütünüyle hâkim olan Tanrısal anlatıcının bakış açısıyla kurgulanan bir eserdir.

Anlatıcı, nişanlısıyla kardeşi arasında çıkan dedikoduları öğrenen Remziye'nin bütün duygularından haberdardır. Remziye, fabrikada kardeşi ve Fikri hakkında duyduklarını evdekilere söylemez; ancak anlatıcı onun sinir buhranı geçirdiğini, ruh halinin sebebini bildiğinden okuyucuya aktarma gereği hisseder:

*“Remziyenin siniri, evdekilerin zannettikleri gibi boşuna değildi. Fabrikada söylenenlerin hepsini söyleyememişti. Bunları ne sevgilisine, ne de kardeşine söyleyebilirdi. Her söz kendi ‘aleyhinde’ idi”* (BAU, s. 346).

Bireyin mekâna bakış açısı da anlatıcının hâkimiyetindedir. Fikri'nin, handa kaldıktan sonra birkaç gün misafir olduğu arkadaşı Şakir'in evindeki hislerinin tercümanıdır:

*“Yatağın gittikçe artan ılıklığı, ona ‘sefaletini’ unutturmuştu. Annesi saçlarını okşuyormuş gibi, hayata ve insanlara gülümsiyerek uyudu”* (BAU, s. 130).

Roman kişilerinin birbirleri hakkındaki düşüncelerini bilen ve onları yorumlayan konumundaki anlatıcı Şakir'in evindeki yaşlı kadın Marika'nın aklından geçenlerin, Fikri'ye hangi duygularla baktığının bilicisidir. Ayrıca onun geçmişini bildiğini de sezdirme yoluyla anlatır:

*“Marika, bu içi dışı tertemiz erkek heykeline hayretle, beğenerek değil, dış bileyerek bakıyordu. Genç zamanında eline geçmiş olsaydı”* (BAU, s. 142).

Eserde anlatı kişilerinin anıları, gizlediği ve açığa vurduğu yüzleri, akıllarından geçen düşünceleri Tanrısal anlatıcı sayesinde öğrenilir.

#### **2.5.4. Zaman**

Bir Aşk Uçurumu, öykü ve öyküleme zamanının bütünleştirilerek anlatıldığı romandır. Olay örgüsünün sıradizimsel olarak kurgulandığı eserde zaman, “roman kişileri[ne], akrep ve yelkovanın değişen konumları içinde (...) fabrikanın iş başı ve paydos düdüğü” (Eliuz, 2009: 53) arasında sıkışmış yaşam sunan bir değere sahiptir. Romanda zaman, yorucu iş saatleri; bu saatlerde sömürülen, emeklerinin karşılığını alamayan işçilerin, hayat mücadelesinde ifadesini bulur.

Başkişi Fikri, çalıştığı fabrikada sevdiği kıza sarkıntılık eden ustabaşıyla kavga eder ve kendisi haklı olduğu halde işten çıkarılır. Zaman, başkişinin, içinde yaşadığı anın insanı metalaştırdığı fenomen niteliğine bürünür. “Zamanın fenomenolojik analizi de, işte bu noktada önem kazan[ır]” ( Küçükalp, 2006; 74). Başka bir iş bulmanın kolay olacağını düşünen başkişinin iş ararken umutları sönmeye başlar ve zaman, onu olumsuz yönde değiştirerek tüketen bir nesneye dönüşür:

*“Saatlerce süren yolculuklar, yağış günlerde odasına kapanıp bir başına oturmak, yahut bir kahve köşesinde pineklemek, uykularını kaçırın üzüntülü düşünceler, onun huylarını değiştirmeye başlıyordu.*

*Arkadaşlarının zorile girip yarım saat oturmağa katlanamadığı “pis kokulu” kahvelere, yavaş yavaş alışmıştı” (BAU, s. 35).*

Fikri, zamanın kendini boğan etkisinden kurtulmak ve bireysel zamanı genişletmek için önceden oturmaya bile tahammül edemediği yerleri kendi mekânına dönüştürür. Bu mekânlarda özünden uzaklaşarak düşüncelerinde ve davranışlarında dönüşümler yaşar.

Eserde, anlatıcı başkişinin anımsamaları yoluyla geriye dönüşler yapar ve başkişinin önceki hayatına dair bilgi verir:

*“Fakir, kenar mahalle çocuğuydu. Çok küçük yaşta iken, babası ölmüştü. Anası, bekâr dikişleri dikmiş, çamaşırlar dikmiş, onu, “beyzadeler” gibi büyütmişti. (...) Biraz serpilip, bıyıklarını eline alınca, işportacılığı haysiyetine yediremedi. (...) Bir kıravat fabrikasında yedek işçilik buldu. Çok geçmedi onu, tam gündeliğe geçirdiler” (BAU, s. 55).*

Anlatıcı, çocukluğunu hatırlayan Fikri'nin, kahvecinin sesiyle uyarılmasını ardından geçmişten şimdi'ye dönmesi ile anlatı zamanını öykü zamanına taşır.

Başkişiye işten çıkarıldıktan sonra bireysel zamanın ona huzur verdiği tek mekân Remziye'nin yanıdır. Remziye, her konuda Fikri'ye destek olur, onun üzüntülerini gidermeye çalışır. Fikri, kaldığı pansiyondan çıkarak bir hana yerleşir; iş aramaya devam eder. Anlatıcı, onun işten çıkması ile aradan geçen zamanı, bu zamanın Fikri üzerinde bıraktığı etkiyi özetleme tekniğiyle metne yansıtır:

*“Aylardan beri, çocukça, sersemce hareket etmişti. Şimdi atacağı adımlar sayılıydı”* (BAU, s. 91).

Bugün atacağı sayılı adımların muhakemesini yapan başkişi, geleceğini de düşünür. Geleceği şekillendirme yetisine sahip olan şimdi'de, toplumun belleğinde yer edecek olumsuz bir davranışta bulunmamaya çalışır:

*“Fikri, Meyhanede kendini göstermeyi bilirdi. Fakat, o “buraların” adamı değildi. (...) Katil de olmasa, muhakkak “karakolluk” ve “sabıkalı” olacaktı. Sıkıntılı günlerini geçirmek için zoraki katlanacağı bir iş, onu lekeliyecek ve o, ömrünün sonuna temizliyemeyecekti. Artık fabrikalara, imalâthanelere, tezgâhlara giremeyecekti”* (BAU, s. 92).

Bugünle sınırlı olmayan ve an'da yaşananları dalga dalga geleceğe taşıyan zaman ögesi, işsizlik yüzünden yertsiz yurtsuz kalan Fikri'nin, meyhanede çalışma durumuna engel olur. Çünkü Fikri, zamanın, alınına vurulacak damgayı silinmek yerine, geleceğe taşımasından korkar.

Fikri, arkadaşı Hayri'nin evinde kalmaya başlar. Burada kaldığı birkaç gün içinde Hayri'nin uyuşturucu kaçakçılığı ve kadın tacirliği yaptığını öğrenir. Handa kalmaya devam eder. Hancının yardımıyla bir fabrikada gece bekçisi olarak çalışır. *Dört beş ay* süren işsizliğin ardından iş bulan Fikri, Remziye'nin ısrarı ile onun evinde pansiyoner olarak kalır. Orada kalmaya başladığı ilk zamanlar bir sorun yoktur; ancak sonraları zaman, hem Fikri'yi hem de Remziye'yi içinde buldukları yozlaşan dünyanın etkisiyle sıkı, yok eden bir kimlik kazanır. Fikri'nin orada kaldığını bilen mahallelinin dedikodularından çekinen Remziye için vakitler anlamını kaybeder. Bireyin, zamanın bölümlenmesini yaparken yaşamaya ayırdığı vakit olarak bilinen gündüzler, günün başlangıcı olan sabahlar, ona yeni bir hayat bahşetmekten ziyade korkunun vakti haline gelir:

*“Eskiden sabah olmasını beklerdi. Fikri ile buluşacağı için evden sevinçle koşarak çıkardı. Şimdi, sabahtan korkuyordu. Fikri evde iken, mahalleli bir münasebetsizlik ederse?”* (BAU, s. 236).

Fikri ile Remziye'nin kardeşi Leman arasında bir yakınlaşma başlar ve Remziye'nin çalıştığı fabrikada bu konudaki dedikodular artar. Remziye, bu dedikoduların doğru olup olmayacağını düşünürken evde sürekli, onların birbirlerine karşı davranışlarını izler. Remziye, bu süreci terk edilmişlik, “kaçmanın ve geri çekilmenin imkânsızlığından” (Levinas, 2005: 95) oluşan ıstırap içinde geçirir. Ne kardeşine ne de sevdiğine açılmayamadığı duygularının, bölünmüş benliğinin etkisiyle, bireysel zamanını onu tüketen bir varlığa çevirir:

*“Remziye'nin siniri, evdekilerin zannettikleri gibi boşuna değildi. Fabrikada söylenenlerin hepsini söyleyememişti. Bunları, ne sevgilisine, ne de kardeşine söyleyebilirdi. Her söz, kendi “aleyhine” idi (...). Remziye, dişleri sıkılmış, damarları donmuş, yere yulıvermemek için ayakta güç duruyor; bütün bu zehirleri, hiç sesini çıkarmadan içiyordu. Onun artık fabrikada dostu, arkadaşı kalmamıştı”* (BAU, s. 346).

Ustabaşı Hasan'ın, Remziye'ye, Leman ile Fikri'nin seviştiğini söylemesinin ardından Remziye, kendini makinelerin arasına atarak can verir. Remziye'nin “çözülme, erime derece[si] ve ölümü zaman içinde peş peşe gelir” (Bozkurt, 2005: 48); o, varlığını hiçliğe çeviren zamanda yok olur. Yedi sekiz aylık bir dilimde yaşanan öykü zamanı, bireylerin gerek psikolojik gerekse fizyolojik ölümlerine yol açar.

### **2.5.5. Mekân**

Bir Aşk Uçurumu romanının fiziksel mekânlarını fabrikalar ve işçi mahalleleri oluşturur. Bu mekânlar yaşam mücadelesi veren bireyi tüketir. İnsanlar, hayatta kalma mücadelesinin verildiği bu yerlerde bireysel sıkışmışlıklarını unuturlar. Yaşadıkları mekânlardan şikâyetçi olmadıkları gibi buraları bir sığınak, barınak, hatta hayata tutunmanın mekânı olarak değerlendirirler:

*“Bizim üç odalı yıkık eski evimiz yok mu? İşte, o, bana destek oluyor. Canıma tak deyince, kafa tutabiliyorum. Mestureye bak, fabrikaya benden önce kapılandı; zavalılık, hâlâ kırk kuruş gündelikle çalışıyor”* (BAU, s. 17).

Roman kişilerinden Fikri fabrikadaki işinden çıkarıldıktan sonra, kaldığı bekâr odasından ayrılarak bir hana yerleşir. Anlatıcı, bu handa insan-mekân ilişkisini vurgulayarak mekâna, işsizlerin ve işçilerin çoğunun varlıkla yokluk arasında kalan yaşamlarının simgesi işlevini yükler:

*“Yeşil küf tutmuş duvarlarından kirlili sular sızan, bu daracık taş, han odası, ıslak toprak kokuyordu. (...) Islak toprak kokulu taş han odasında, Fikri, uyuyamıyordu.*

*Yorganın üstüne velenseyi çekiyor; paltosunu hattâ ceketini de örtüyor, gene de bir türlü ısınamıyordu. Odanın ıslaklığı içini üşütüyor, soğuk ter dökerek titriye titriye sabahlıyordu”* (BAU, s. 48-49).

Bireyin emeğine yabancılaştırılmasının sonucunda, küf tutmuş han odalarına sıkışıp kalan Fikri, yozlaşmış dünyada kendine yer edinememiş olmanın verdiği acıyı çeker. O, yalnızlığında ve kimsesizliğinde içini ısıtacak nesnelere yoksundur. Onun kaldığı bu oda, yeni umutlara gebe olması gereken sabaha titreyerek girmesine sebep olur. Buradaki titreme eylemi hem Fikri'nin üşümesinin hem de yeni bir güne korkarak girmesinde ifadesini bulur.

Fikri, bir süre arkadaşı Galatalı Şakir'de kalmaya başlar. Eve, karanlık, kıvrılarak çıkan dar bir merdivenden çıkarlar. Merdivenleri çıkarken Galatalı Şakir, Fikri'ye basamakların çürük olduğunu, tırabzanlara da yaslanmaması gerektiği uyarısında bulunur. İçeriye girdiklerinde ise anlatıcı odanın içini şu şekilde anlatır:

*“Şakir'in odası, iki pencere, orta genişlikte, yüksek tavanlı bir oda idi. (...) odanın bütün eşyası, bütün süslü idi.*

*Odanın soğukluğuna rağmen, perdeli pencereler, yorgan üstüne örtülü battaniye; yerdeki rengi atık, eski, yamalı keçe, Fikri'nin gözlerini ısıtmıştı”* (BAU, s. 108-109).

Eserde, Galatalı Şakir'in evine çıkan merdivenlerin çürük olması, anlatıcının mekân unsurunu bireyin, içinde yaşadığı çevreyle özdeşleştirmesinin sonucudur. Galatalı Şakir'in yaşadığı bu mekân insanın yaşamıyla karakteri arasındaki ilişkide anlam kazanır. Uyuşturucu ve kadın tacirliği yapan Galatalı Şakir'in sahip olduğu eve karanlık, çürük tahtalı bir merdivenden çıkılıyor olması burasının, sonu tehlikeli işlerin yaşandığı bir mekân olduğunu işaret eder. Odanın geniş ve yüksek tavanlı tasvir edilmesi ise, Galatalı Şakir'in karanlık işlerden elde ettiği maddi kazancın, onun diğer işçilere oranla daha rahat olan yaşamının simgesidir.

Fikri, arkadaşı Galatalı Şakir'in asıl kişiliğini ve kimliğini öğrenince oradan ayrılır; Remziye'nin evinde pansiyoner olarak kalmaya başlar. Burası “zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu” (Korkmaz, 2005: 435) bir mekân haline gelir. Başkışı bu evde düşün dünyasında özlemini çektiği çocukluğunu yaşar:

*“Bu temizlik, bu koku, ona, annesini hatırlatmıştı. Bu koku çocukluğunun kokusu idi. Bu kokuda bir iç yakınlığı vardı. (...) Burası kara tahta tavanlı, duvarları*

*çıplak bir oda idi. Lâkin sükûnile, temizliğile zengindi. Fikri, dayalı, döşeli bir odada oturuyorum, sanıyordu” (BAU, s. 215-216).*

Mekân, içinde insanın barınma öğelerini bulundurmasının yanı sıra bireyin bilinçaltına kök salmış bir uzamdır. Hatırlamalar yoluyla kişinin düşlemlerini ya da anılarını açılar. Fikri, Remziye'nin evinde kalmaya başladığında ev ve aile kavramlarına dair hatıraları canlanır ve çocukluğun temiz dünyasında döner. Ancak anlatıcı, bu mekânda evin kuşatıcı unsurlarından biri olan tavanını kara tahtalı, diğer unsur olan duvarını ise çıplak tasvir eder. Kara tahtalı tavan ve çıplak duvar, Remziye'nin evinin dıştan gelen etkilere karşı korumasızlığının simge nesnelere dir. İçerdeki ile dışarıdakinin yaşamını birbirinden ayırması gereken bu simgeler işlevselliklerini yitirir ve onlar, mahalleliye, haklarında çıkan dedikodulara karşı evlerini bile sığınma mekânı olarak kullanamazlar.

Eserde, herkesin bir başkasının özel hayatına rahatlıkla müdahale ettiği, insanların şeffaf duvarlar ardında yaşadığı, kişilerarası iletişimin sıcaklığını taşıyan mahalle ile birbirine yabancılaşan insanların bulunduğu, kültürel değişime uğramış semtler insan-mekân ilişkisi bakımından karşılaştırılır:

*“Mahallede evler ayrı, gelgelelim dertler birdir. Yardım ettikleri de olur. Kibar semtler, dediğim yerlerde, kapılarının önünde bayılacak olsan, ölüm Allah, bir bardak su vermezler. (...) Yandaki evde, can üstünde hasta olsa, onlar, gene çalgılarını çalarlar. (...) Burada hastalık da sağlık da mahalleyi birleştiriyor” (BAU, s. 238).*

Sıcak ilişkiler yaşanmak suretiyle bireylerin geniş mekânı olması gereken mahalle Remziye, Fikri ve Leman'ı tüketmeye yönelik bir özelliktedir. Onların dertleri mahalleliyi bu korumasız aileye karşı birleşmelerini sağlar. Bütün hareketleri dikkatle izlenen, haklarında sürekli farklı bir söylenti çıkan bu kişiler, evin huzur verici ortamını yaşayamazlar. Leman'la Fikri arasında bir ilişki olduğu söylentisi bütün mekânları Remziye için daraltır. Fabrikada Ustabaşı Hasan Ağabey, Remziye'ye Leman'la Fikri'nin seviştiğini söyler. Remziye'nin kulaklarında Hasan Ağabey'in sözleri yankılanır ve dengesini kaybederek makinelerin arasına düşer. Anlatıcı, Remziye'nin bu makineler arasında parçalanmış vücudunu Leman'la Fikri arasındaki aşk uçurumunu dolduran bir nesneymiş gibi betimler. Eserde hem mahalle hem de fabrika, bireyleri fiziksel ve ruhsal bakımdan tüken varlıklarıyla dikkat çeker.

## 2.5.6. Kişiler Dünyası

### 2.5.6.1. Başkışı

Bir Aşk Uçurumu romanının başkışısı Fikri'dir. Romanda olaylar dizisini birleştirici, boyutlu bir işleve sahiptir. Yuvarlak bir karakter olan Fikri, hayatında “dinamik atılımlar” (Bourneur ve Quillet, 1989: 153) yapar, sürekli iniş çıkışlar yaşar. Nişanlısı ile aynı trikotaj fabrikasında çalışır. Ustabaşı Hasan Ağabey'in, nişanlısı Remziye'ye sataşması üzerine onunla kavga ederek fabrikadan kovulur. Fikri'nin dramatik hayatı romanın başlangıcında yaşadığı bu olayla başlar. Aksiyon, başkışının yeni bir iş bulmaya çalışması, parasızlık yüzünden küçük bir hana taşınmasıyla devam eder. Bu esnada karşılaştığı sıkıntılar yaşama tutunmak isteyen başkışının varolmak için verdiği mücadele ile bütünleşir. Yeni bir iş bulmakta önüne çıkan engellerle başa çıkmakta zorlanması bireyin bütün ümitlerini tüketir:

*“Fabrikadan çıkarıldığı gün, aklına gelen bütün fena ihtimallere rağmen, Fikri, çok yorulmadan, -iyi, kötü- bir iş bulabileceğini ummuştu. Fakat gün geçtikçe, hayalleri kırılıyor, umutları boşa çıkıyordu”* (BAU, s. 33).

Bir çorap fabrikasına iş başvurusu için gider; ancak kapıcı onun kıyafetleri ile alay eder, fabrikaya girmesine izin vermez. Bu olay kendisini her şeyden soyutlayan, tıraş olmayan, kirli kıyafetlerle gezen Fikri'yi uyandırır ve onun işten ayrıldıktan sonraki hayatını değerlendirmek için zemin hazırlar. Bu olaydan sonra üzerindeki uyuşukluğu atmaya karar verir. Kaldığı handa önceleri maddi kaygılarla kuşatılmış, yaşamın içine sıkıştırılmış Fikri'ye şüphe ile yaklaşan hancı ile ocakçı onun işten atılış sebebini öğrenince tıraş olmasında, giyeceklerini temizlemesinde, ayakkabılarını boyatmasında ona yardım ederler. Bu durumda “*temiz esvap' onun benliğine kadar*” (BAU, s. 78) işler, kendine güveni artar. Handan çıkınca iş bulmak hususunda yardım etmesi için arkadaşı Galatalı Şakir'i aramak üzere meyhaneci Barba Nikoli'nin dükkânına gider. Nikoli, Fikri'ye meyhanesinde Şakir'in yerine fedailik yapmasını teklifinde bulunur. Ancak meyhane havasından, kavga, gürültüden, sarhoşlardan, yozlaşmış bir dünyadan uzak kalmak isteyen Fikri bu teklifi kabul etmez. İşten ayrıldıktan sonra geçirdiği günleri düşünürken çocukluğunda işportacık ettiğini hatırlar. İşsiz geçirdiği zamanlarda işportacılık, kapıcılık, bekçilik yapabileceğini de düşünür.

Barba'nın meyhanesine uğradığında Şakir'in orada olduğunu öğrenen başkışı, birkaç gün onun evinde kalır. Bu süreçte Şakir'i daha yakından tanır. Şakir'in komşusu yaşlı kadın Marika Fikri'den çok hoşlanır; onun bütün ihtiyaçlarını karşılar, rahat olması

için elinden geleni yapar. Burada kaldığı müddetçe rahata alışır ve iş bulmak için çalışmaya ara verir. Fakat çocukluğundan beri çalışma hayatına alışan, yaşamın bütün yükünü tek başına göğüslenen başkişi, bu rahatlığın sonunu sorgulamaya başlar. Alışmış olduğu bu ortamda Şakir ve Marika'ya bağımlı olmak kaydıyla rahat yaşamayı mı yoksa zor şartlar altında da bulursa kendini özgür hissetmeyi mi tercih edeceğini düşünür:

*“Hangisini kabul etmek lazımdı? Çaresizliklerle boğuşarak sefil, fakat hür yaşamayı mı; yoksa, bir sığıntı gibi boynu bükük paçavralaşmış sürünmeği mi?”*  
(BAU, s. 166).

Bundan sonraki hayatını nasıl devam ettireceği konusunda bir bocalama dönemi yaşayan Fikri, kişiliğiyle örtüşen bir seçim yapar, hana döner. Hancının ve ocakçının yardımıyla bir fabrikada enspektör olarak işe başlar. Nişanlısı Remziye'nin evinde pansiyoner olarak kalır, kaydını bu mahalleye aldırır; fakat oraya yerleşmesiyle birlikte hem kendinin hem Remziye'nin hem de Leman'ın hayatı değişime uğrar:

Başkişi, Remziye işe gidince onun kardeşi verem hastası Leman'la yalnız kalırlar ve ona psikolojik bakımdan destek olmaya çalışır. Yavaş yavaş Leman'ın ruhunu çözümler:

*“Fikri onların evine geldiği günden beri değilse de, biraz zaman sonra, bunu anlamıştı. Leman, ‘şefkat hastası’ idi. Etrafının şefkati, onun enerjisini kırıyordu: toparlanamıyordu”* (BAU, s. 312).

Fikri, bir şevkat hastası teşhisini koyduğu Leman'a, kendine güvenmeyi öğretir. Bunun için sürekli onun yanında olduğunu hissettirir. Onların bu tavrı çevredekiler tarafından yanlış anlaşılır; seviştikleri yönünde dedikodular çıkar. Remziye ile evlenmeye yeterli maddi gücü kendinde bulamadığından onunla nikâh yapmaz. Bütün bunlara mahallenin ve fabrikadaki işçilerin baskısını eklenir; olaylar Remziye'nin ölümüyle son bulur.

Eserde olay örgüsünün girift bir hâl aldığı bu kısımda Fikri, pasif bir roledir. Hiçbir şeye müdahale etme gücünü kendinde bulamaz. Eserde protagonist olmasına rağmen dedikodulara son verme, kendine güvenme, sevgisine sahip çıkma konularında yetersiz bir karakterdir.

#### **2.5.6.2. Norm Karakterler**

Eserde başkişiyi tamamlayan, onun bireyleşim sürecine yardımcı olan norm karakter bulunmamaktadır.



### 2.5.6.3. Kart Karakterler

Romanın kart karakterleri Remziye, Leman ve Galatalı Şakir'dir.

Başkişinin nişanlısı Remziye tek boyutlu kişiliğiyle dikkat çeker. Trikotaj fabrikasında çalışır; zor şartlar altında yaşar ve para kazanır. Dürüst, davranışlarında samimi, insanlarla ilişkilerinde çıkardan uzaktır. Remziye annesini, babasını kaybedişinin ardından hasta kardeşi Leman'la yaşamaya başlar. Hayatın bütün yükünü tek başına sırtlanan Remziye, gençliğin verebileceği renkleri yaşayamaz:

*“Remziyede, hiç de keyfi, neş’esi yerinde bir genç kız hali yoktu; yalnız uzviyeti gençti; ruhu, kalbi hayat yorgunuydu”* (BAU, s. 226).

Fabrika ile ev arasında sınırlı yaşamı, bedenen genç olan Remziye’yi ruhen yorar. Remziye, öteye atacağı adımlarda kimsesizlik ve çaresizliğin kendisine engel oluşunun yanı sıra, omuzlarında hissettiği yükün yorgunluğunda bütün gençlik hevesleri söner.

Başkişiyle evlenerek mutlu bir yuvanın hayalini kuran Remziye, parasızlık yüzünden evlenemez. Fikri’yi evlerine almasıyla birlikte başlayan dedikodular, Fikri’nin Leman’la ilişkisi olduğuna dair söylentiler onu yaşamaktan bıktırır. Kardeşi, nişanlısı ve onlara duyduğu güvenin kısılcacındaki Remziye duyduklarını düşünmemek için kendine bir bastırma mekanizması geliştirir. Ancak olduğu söylenenlerle olması gerekenlerin açmazındaki Remziye iç dünyasında çatışmalar yaşar:

*“Remziye, yatağa girince, düşündükleri değil, düşünmek istemedikleri ne varsa, ne olabilirse, bir yığın karanlık düşmanla sarılıvermişti”* (BAU, s. 266).

İnsanların Fikri ile Leman’ın arasında var saydıkları ilişkiden dolayı kendisine saldırganca davranışları, Remziye’nin iç çatışmaları önce onun özgürlüğüne sonra da hayatına mal olur. Hasan Ağabey’in Fikri’yle Leman’ın seviştiğini söylemesi üzerine Remziye dengesini kaybeder, makinelerin üzerine düşerek parçalanır.

Remziye’nin kardeşi Leman, verem hastasıdır. Zayıf düşmüş bedeni yoksulluk yüzünden iyileşemez. Fikri’yi ağabeyi sever ve onun işten çıkarılmasına çok üzülür. Hastalığı yüzünden sosyal ilişkileri zayıf kalan Leman, duygusal bir kızdır. Fikri’nin onlarla yaşamaya başlamasından sonra biraz neşelenir. Hem bedenen hem de ruhen kendini daha iyi hisseder. İyi niyetli, kimsenin işine karışmayan biridir. Fikri’yle arasında çıkan dedikodular yüzünden ablasının ruhen ve bedenen ölümüne sebep olur.

Galatalı Şakir hem fabrikada hem Nikoli’nin meyhanesinde çalışır. Aynı zamanda uyuşturucu kaçakçığı yapan, para kazanma hırsıyla hareket eden yozlaşmış bir tiptir. Babasının ölümünden sonra hasta annesiyle yaşar. Kavgacı bir yapıda olduğundan gittiği

okullarda sorunlarla karşılaşır; Rüştiye'nin ikinci sınıfında okuldan atılır. Baba otoritesinin boşluğundan yararlanarak kumarhanelere, randevu evlerine, batakhanelere gitmeye başlar, evi ve annesini unuttur. Annesinin ölümünden sonra eşyalarını satarak borçlarını öder.

Fikri işten ayrıldıktan sonra ondan yardım ister, birkaç gün evinde kalır. Bu süreçte onun gerçek kimliğini, karanlık işlerle uğraşan biri olduğunu öğrenir, oradan ayrılır. Romanda kendi çizgisini kaybetmeyen çıkarıcı bir kişiliktir.

#### **2.5.6.4. Fon Karakterler**

Hasan Ağabey, Remziye'nin çalıştığı fabrika enspektörü, kâtibi, işçileri; Remziye'nin evinde pansiyoner olarak kalan kimsesiz, fakir ve yaşlı kadın Edibe Teyze; Fikri'nin kaldığı hanın sahibi Reşit Ağa ve handaki ocakçı Hurşit; mahalleli; Fikri'nin arkadaşı Galatalı Şakir'in evinde kalan yaşlı kadın Marika; meyhaneci Barba Nikoli kurguda küçük rolleri olan ve kurguya renk katan fon karakterlerdir.

## 2.6. Çoban Yıldızı

### 2.6.1. İsimden İçeriğe<sup>2</sup>

Güneş'e, Dünya'ya nispeten daha yakın olan Çoban Yıldızı/Venüs diğer gezegenlerin tersi yönde döner. Güneş ve Ay'dan sonra gökyüzündeki en parlak cisim olan Çoban Yıldızı'nın yüzeyinde düzlükler, derin çöküntüler bulunur ve yüzeyinin çoğu lav akıntılarıyla kaplıdır.

Çoban Yıldızı güzelliğin, tutkunun ve sonsuz aşkın tanrıçasıdır. Onun simgesel değerleri ise gençlik, dişilik ve güzelliştir. Çoban Yıldızı'nın etkisinde doğanlar zevklerine düşkün kimselerdir; ancak bu zevkleri tadarken ahlakî öğeleri dikkate almazlar; aşırı para harcar, çok fazla içki içer ve sıklıkla sevgili değiştirirler.

Mahmut Yesari'nin Çoban Yıldızı romanında Çoban Yıldızı, Sadiye'nin simgesel kişiliğinin anlatımıdır. Eser Sadiye'nin derin çöküntülerle kaplı, eğlenceye, içkiye düşkün hayatının; kocasının sağlığında ve ölümünden sonra birçok erkekle birlikte oluşunun; Doktor Cemil Kazım'ın bunlara rağmen ona büyük bir aşkla bağlılığının metnidir. Roman bu bakımdan değerlendirildiğinde eserin ismi ile içeriği arasında bir ilişki söz konusudur.

### 2.6.2. Olay Örgüsü

Roman, Sadiye'nin inişli çıkışlı hayatı değerlendirildiğinde 3 bölüm halinde incelenebilir:

#### I.Bölüm

- Cemil Kazım'ın, arkadaşı Kudret'e Sadiye'nin annesi Mürüvvet Hanım'ın hayatını; onun yaşamının kızının çocukluğu, gençliği ve evliliğini üzerindeki etkilerini anlatması
- Sadiye'nin Nedim Bey'le evlenmesi; fakir olan ve evliliklerinden sonra Mürüvvet Hanımların köşkünde yaşamaya başlaması; Nigar isimli kızlarının olması
- Nedim'in kısa zamanda köşk ve eğlence hayatına alışması; bu eğlencelerde daha rahat hareket etmek için Servinaz Kalfa'yı Burhan Şevket'in sütbabasıyla evlendirmeye karar vermeleri
- Nedim Bey'in, karısı Sadiye'yi onun Doktor Cemil Kazım'a olan yakınlığından dolayı kıskanması, aldatıldığını düşünmesi; fakat bunu kimseye söyleyememesi; evde hiçbir nüfuzunun olmadığını anlayınca intihar etmesi;

---

<sup>2</sup> Venüs hakkındaki bilgiler [http://www.istanbul.edu.tr/fen/astromy/venus\\_transit/venus\\_bilgi.htm](http://www.istanbul.edu.tr/fen/astromy/venus_transit/venus_bilgi.htm) adresinden elde edilmiştir. (ET, 18.10.2010)

Sadiye'nin bu intihardan pek etkilenmemesi, evde düzenlenen eğlencelere devam etmesi

## II. Bölüm

- Sadiye, Dürnev ve Kudret'in Cemil Kazım'ın çalıştığı hastaneye gelerek onu Servinaz Kalfa'nın düğününe davet etmeleri; bu düğünde Cemil Kazım'ın Sadiye'nin görüştüğü kişileri yakından tanınması
- Cemil Kazım'ın Nedim Bey'in ölümünden sonra Sadiye'ye olan aşkını daha rahat itiraf edeceğini düşünürken onun Burhan Şevket'le seviştiğini öğrenmesi ve böylece bütün ümitlerinin tükenmesi
- Sadiye'nin Burhan Şevket'le evlenmesi, yıllar geçtikçe bu evlilikten pişman olması; Nigar'ı yatılı okula vermesi; ancak giderek yalnızlaştığını düşünen Sadiye'nin kızı Nigar'a aşırı ilgi göstermeye başlaması
- Hafta sonları eve gelen Nigar'ın, üvey babası Burhan Şevket'le evin hizmetçisi Peyman'ın seviştiğini görmesinin ardından evden ve Burhan Şevket'ten soğuması
- Sadiye ve kocasının eğlenceye aşırı düşkünlükleri sebebiyle servetlerini tüketmeleri; menkullerini satmaları; böylece sefalarının azalması, gelecekte beklentilerinin sönmeye başlaması
- Sadiye ve Burhan Şevket'in her geçen gün fakirleşmelerinin Burhan Şevket'i olumsuz etkileyerek bilincini yitirmesine sebep olması; Sadiye'nin ev işlerinde ve Burhan Şevket'in bakımında kendisine yardımcı olması için Numan Kaptan'ın teyzesi Macide Hanım'ı hizmetçi olarak alması; Numan Kaptan'ın sık sık Sadiye'nin evine gelmesi
- Burhan Şevket'in iyice hastalanması, etrafına zarar vermeye başlaması; onun bu halinden rahatsız olan Macide'nin Numan Kaptan aracılığıyla Sadiye'yi kandırarak Burhan Şevket'i evden uzaklaştırmak için Soğanlık'a Servinaz Kalfa'nın yanına götürmeleri; o gece Numan Kaptan'ın Sadiye'de kalması ve cinsel ilişkide bulunmaları; artık Numan Kaptan'ın bu evde kalmaya, maddi olarak onu sömürmeye başlaması
- Sadiye'nin evine Numan Kaptan'ın arkadaşlarının gelmesi, çalgılı eğlencelerle etrafa rahatsızlık vermeleri; bu eğlencelerin dozunu kaçırdıklarından komşuların onları polise şikâyet etmeleri, bu nedenle Sadiye'nin zor durumda kalması

- Cemil Kazım'ın İstanbul'a dönmesi; Veli Bey'le görüşmesi, Sadiye'nin yeni hayatını öğrenerek ona, daha çok Nigar'a acıması
- Cemil Kazım'ın Soğanlık'a gitmesi; burada Burhan Şevket'i görmesi; onun bir meczup, ermiş gibi algılandığına şahit olup şaşırması; Sadiye'nin onunla yaşamak istemediğine hak vermesi

### III. Bölüm

- Nigar'ın, okula gelen çamaşırlarının rakı kokması, annesinin yaşadığı hayatın etkisiyle okulda dışlanması, öğretmenler tarafından arkadaşlarıyla iletişim kurmasının engellenmeye çalışılması sebebiyle okula gitmemeye karar vermesi
- Nigar'ın da annesinin hayatına alışması; ancak Sadiye'nin onun yanında rahat davranmadığından Nigar'ı Faik Bey'le evlendirmek istemesi
- Nigar'ın bir otomobil gezisinde Veli Bey'i görmesi, onu eve davet etmesi; Veli Bey'in oraya Cemil Kazım'la gitmesi; Sadiye'nin başka bir programı olduğundan çok kalmadan dönmeleri
- Faik Bey'in hiçbir haber bırakmadan Nigar'ı terk etmesi; Nigar'ın Amber Nine'nin yönlendirmeleriyle Saip Rami'nin evinde kalıp onunla metres hayatı yaşamaya başlaması; iyice fakirleşerek başkalarına muhtaç olmaya başlayan Sadiye'nin eskiden randevuevi işleten Amber Nine'nin yönlendirmesiyle bir randevuevi açması
- Saip Rami ile anlaşamayan Nigar'ın Sadiye'nin yanına gelmesi; Nigar'ın, yolda karşılaştığı Faik Bey ve arkadaşlarını eve davet etmesi; hasta olan annesini onlardan rahatsız olmaması için tavan arasına yatırması ve kendisinin aşağıda eğlenmesi; günlerce annesinin orada olduğunu unutması
- Nigar'ın Faik Bey'le hastalığı ilerleyen Sadiye'yi muayene etmesi için Cemil Kazım'a not göndermesi; ancak Faik'in notu hastaneye dört gün sonra ulaştırması; Cemil Kazım'ın oraya gittiğinde Sadiye'nin öldüğünü öğrenmesi
- Nigar'ın zührevi hastalıklar hastanesine girmesi; Amber Nine'nin Nigar'ı kurtarmak için Cemil Kazım'dan yardım istemesi; Nigar'ı görmek istemeyen Cemil Kazım'ın doktor arkadaşlarına ona yardımcı olmalarını söylemesi
- Cemil Kazım'ın hastaneden dönerken Sadiye'yi, Nigar'ı, onların etrafını saran insanları; kendisinin Sadiye'ye olan gizli aşkı için çektiği sıkıntılı hayatı yeniden yaşayıp yaşayamayacağını düşünmesi

### 2.6.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Çoban Yıldızı romanı Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı tarafından kurgulanmıştır. Anlatıcı her şeyi bilen ve gören bir perspektiften bakar; roman kişilerinin hayallerini, birbirlerinden beklentilerini ve endişelerini yansıtır:

*“Düşman güllesiyle yıkılmış sarayının kalıntılarını seyreden yenilmiş bir hükümdar gibi, beyninin içinde kurduğu hayal sarayını, gözlerini kapayarak, seyretmeye çalışıyordu”* (ÇY, s. 119).

Eserde her şeyi bilen anlatıcı kişiler dünyasının geçmiş yaşantılarına da hâkimidir. Bu hâkimiyetini öykü zamanında Mürüvvet Hanım’ın ve Sadiye’nin çocukluklarına, onların yaşadıkları mekâna göndermelerde bulunmak yoluyla netleştirir.

### 2.6.4. Zaman

Yaklaşık yirmi yıllık bir süreci kapsayan öykü zamanı sıradizimsel nitelikler taşır. İlk bir mayıs gecesi başlayan öykü zamanı olay birimlerinin gelişimine bağlı olarak anlatıcının eserde geriye dönüşleriyle derinlik kazanır ve bu süreç yaklaşık kırk yıl geriye götürülür. Anlatıcı, Mürüvvet Hanım’ın ve Sadiye’nin çocukluğundan, gençliğinden ve evliliğinden bahsederken zaman dilimini belirginleştirir:

*“Mürüvvet basit bir kızdı. (...) yirmi yaşını geçmiş onu bir isteyen olmamıştı. (...) Evin eşyaları satıla satıla görücü alınabilecek bir odaları kalmamıştı”* (ÇY, s. 30).

Tanrısal anlatıcı eserin zamanında özetleme tekniğini kullanmak suretiyle bireylerin serüvenlerini kilit noktalarıyla anlatır. Böylece ayrıntılara inmeden zamanın birey üzerindeki etkisini vurgular:

*“Evlennesinden altı ay sonra Mürüvvet’i anlaşılmaz bir hüüzün sarmıştı”* (ÇY, s. 34).

*“Aylar geçiyor Sadiye damla damla eriyordu”* (ÇY, s. 40).

*“Üç aydır yüzünüzü görmedik”* (ÇY, s. 92).

Roman kişilerini kuşatan bireysel zaman daha çok onların tükenişleriyle bütünleşir. Zaman başkişiyile kızı Nigar’ın fiziksel ve tinsel yok oluşlarının, hayat karşısındaki yenilgilerinin tanığıdır:

*“Burhan Şevket’le evleneli iki sene oluyordu. Bu iki sene; parça parça yıkan, deviren zelzele sarsıntıları gibi hep birbiri ardından gelen felaketler içinde geçmişti”* (ÇY, s. 144).

Eserde sosyal zaman İstibdat Dönemi’nde halkın kendi değerlerinden uzaklaşmaya, yozlaşmaya başladığı yılların izlerini taşır. Anlatıcı, vatan sevgisinden uzak, kendi

çıkarlarını toplumsal çıkarların ve bütün manevi değerlerin üstünde tutan bir kesimim türediği bu devrin kalıntılarının hâlâ meydana oldukları bir döneme işaret eder:

*“İşte bir iki yıl evvelki İstibdat idaresinin acıklı örnekleri daha henüz ortada idi”*  
(ÇY, s. 105).

I.Dünya Savaşı'nın toplumda bıraktığı derin yaralar da eserin sosyal zamanına ait göndermelerde bulunur:

*“Hayat bir yıl içinde yüzyılın yapamayacağını değiştirmişti. Mendil konup, yüzük çıkan hokkabaz kutusu gibi her şey şeklini değiştirmişti. Zenginler fakir, buğday, mısır, altın kâğıt, pirinç bulgur, süpürge tohumu ekmek olmuştu. Halk fırın kapılarında birbirini çiğneyerek, parasiyle, ekmek dileniyor”* (ÇY, s. 313).

Eserde bir tarafta fakirliğin, yoksulluğun, ekmek kavgasının bulunduğu; varlıklı ailelerin yaşadığı maddi kayıplarının onları önce tinsel sonra da fiziksel ölüme sürüklediği; yozlaşmış kişilerin savaşın olumsuz etkilerini kendi lehlerine çevirerek zenginleştiği, sonradan görmüşlüğü etkisiyle kimliklerini yitirdikleri bir sosyal zamanın varlığı dikkat çeker.

### **2.6.5. Mekân**

Eserde kullanılan fiziksel mekânlar Yakacık, Büyükdere, Nişantaşı, Soğanlık; yalı, konak ve apartman dairesidir. Bu fiziksel mekânlar bireylerin iç çatışmaları, geçmişleri, şimdileri ve yaşam biçimleriyle bütünleşerek anlam kazanırlar.

Doktor Cemil Kazım'ın yaşadığı yalı, anılarının barınağıdır. Cemil Kazım, dünya içindeki konumunu bu barınakla güvence altına almaya; geçmişe tutunarak geleceğini inşa etmeye çalışır:

*“Cemil Kazım'ın yalısı, iki katlı harap denecek kadar eski, boyasız bir yalı idi. (...) Kazım'ın çocukluğu ve gençliği bu evde geçmişti.*

*-Nasıl, bizim ocağı biraz daha eski, biraz daha harap buldun değil mi? Fakat bir tahtasını bile değiştirmeye korkuyorum. Sanıyorum ki bir çivisini yerinden oynatsam bütün kıymeti kaçacak”* (ÇY, s. 4).

Eski, boyasız ve harap yalı, kendi içine kapanmış, Sadiye'ye olan karşılıksız aşkı yüzünden tinsel çöküntüye uğramış Cemil Kazım'ın ruh hali, bireysel özellikleri, duygu ve düşünce dünyasıyla benzerlik gösterir. Cemil Kazım, ne doğduğu andan itibaren kişiliğini geliştirdiği bu mekândan ne de burasının en küçük bir parçasından vazgeçmek ister. O, bu şekilde geçmişin değer yargılarını bugüne taşımak ve şimdi'de yaşatmak eğilimindedir.

Sosyal zamanın beraberinde getirdiği alafranga hayata yabancı olan Cemil Kazım, yaşam tercihlerini içinde bulunduğu mekânlara aksettirir:

*“Karyolanın yanındaki konsol, Gedikpaşa yangınında yanan büyük konaktan kurtarılmış tek aile yadigârıydı. Pencerenin yanındaki kanepenin altına sakladığı küçük, sedef kakmalı çekmecedeki neler yoktu: Annesinin dişleri kırık beyaz bağa tarağı, babasının Yunan muharebesi madalyası, alaylık sırma apoletleri, üç yaşındaki Cemil Kazım’ın mini mini patikleri, sarı, kırmızı, yeşil boncuklarla işlenmiş bir cüz kesesi, ninesinin bozuk piryol saati (...) Eve gelecek yabancılar bu hatıralara saygı gösterecekler miydi?”* (ÇY, s. 12).

Cemil Kazım yaşadığı mekânlardaki anılarını, o mekânın çağrışım değerlerini, nesillere tanıklık etmiş eşyaların hiçbirini kaybetmemek için bunların kıymetini bilmeyecek kimseleri buradan uzak tutmak ister.

Sadiye, şaşaalı bir hayat yaşarken içinde bulunduğu mekânlar fiziksel bakımdan genişliğin yanı sıra onun mutlu olduğu, tinsel rahatlığı hissettiği yerlerdir:

*“Yazın burada, herkesin önünden geçerken hasretle dönüp baktığı bu muhteşem yalıda oturuyorlar; kışları Nişantaşı’nda. Konaklarının süsü, yıldızları, gürültüsü patirtisi karşısında bu yalı fakir bir kulübe gibi kalır”* (ÇY, s. 10).

Eserde kullanılan fiziksel mekânlar bireylerin yaşam biçimlerinin ve psikolojilerinin paralelinde açık iken kapalı, kapalı iken açık mekânlara dönüşür. Sadiye, annesinden kalan konağı satmaya karar verdiğinde önceden onu sıkı bir uzam halindeki yalı, artık Sadiye’nin algı dünyasında genişlemeye başlar:

*“Annesinin sağlığında, onu, bir cendere gibi sıkı, oturmamak için sebep, fırsat aradığı bu geniş, ferah odalar, şimdi ona dost, sevimli bir yüzle gülümsüyorlardı”* (ÇY, s. 149).

Sadiye, son defa görmek, buraya biçilecek maddi değeri hesaplamak için yalıya gittiğinde geçmiş anıları canlanır:

*“Yalı; Sadiye’ye hiçbir zaman bugünkü kadar soğuk, fena görünmemişti. Süleyman Ağa yağı kurumuş kilidin içinde anahtarı zorla çevirerek açarken, Sadiye, yıllarca insan eli dokunmamış pasla bir mezarlık kapısı açılıyor sandı”* (ÇY, s. 163).

Sadiye daha içeri girmeden yıllarca bu mekânda gizli kalan ve hatırlamaktan, şimdiki hayatıyla kıyaslamaktan korktuğu anılar tarafından kuşatılır. İçeri girdiğinde ise kaçarcasına geri döner.



Sadiye'nin köşkten yalıya, yalıdan apartmana ve oradan da geneleve düşüş serüveninde bu mekânların hiçbiri onu olgunlaştırma işlevine sahip değildir. O, yaşadığı mekânlara alışmakta zorluk çekmez, yozlaşmış hayatını devam ettirir:

*“Ceraheti akan, kapalı bir yara gibi Sadiye bu, irin kuyusunda, cennet kokuları duyarak yaşıyordu. Geride bıraktığı hayata acımıyordu”* (ÇY, s. 271).

Sadiye'nin geçmişteki yaşamıyla şimdiki hayatı ve bulunduğu mekânlar kıyaslandığında onun ahlâksal çöküşüyle birlikte mekânlar da fiziksel bakımdan daralır.

## **2.6.6. Kişiler Dünyası**

### **2.6.6.1. Başkışı**

Romanın başkışısı Sadiye, çocukluğundan beri serbest bir hayata alışır, ailesinden fazla ilgi görmeden büyür. Bu ilgisizlik onun davranışlarına yansır ve bazen zalim bazen alaycı tavırlar sergiler; bu sebeple insanlarla iletişim kurmakta zorlanır. Çocukluğunun ve ilk gençlik döneminin büyük bir kısmını köşkteki erkek işçilerin yanında geçiren Sadiye'nin, on dört yaşına geldiğinde erkeklerle görüşmesi yasaklanır. Artık haremde yaşar; ancak harem Sadiye'nin ruh sağlığını bozan bir mekân işlevine bürünerek genç kızın bütün gençlik enerjisini tüketen bir yer haline gelir. Sadiye'nin trajedik öyküsü kendisini bir kafeste gibi hissettiği bu mekânın etkisiyle başlar:

*“Sadiye iki yıl haremde, geniş, sonsuz bahçelerde daldan dala konarak, renkten renge koşan, dikenlikler, çalılıklarda tüneyerek avare yaşayıp günün birinde kafese konulan bir kuş gibi neşesini kaybetti”* (ÇY, s. 37).

Başkışının neşesinin yerine gelmesi için çevresindekiler tarafından onun evlenmesi gerektiğine, bu şekilde düzeleceğine inanılır ve onlar Sadiye'yi evlendirmeye karar verirler. Sadiye, yirmi yaşında iken Nedim Bey'le bir kış günü evlenir. Mirasyedi bir genç olan Nedim Bey Sadiye'nin köşkünde yaşar. Evliliklerinin ilk günlerde mutlu bir hayat yaşayan Sadiye, kocasının kendisini maddi bakımdan kıskandığını anladığında evliliğin getirdiği mutluluğu söner, geleceğe dair bütün ümitleri tükenir. O, evlilikte aradığı özgürlüğü bulamamakla hayal kırıklığına uğrar. Çünkü Sadiye'nin Nedim Bey'le evlenmesi onun özgürlüğünün değil, üzerindeki baskı unsuru türünün değişmesinin ifadesidir. Nedim Bey onu dışarı peçesiz çıkarmaz, herkesten kıskanır. Kısa bir süre sonra Sadiye'nin bir kız çocuğu olur; ancak o, kocasıyla ve kızıyla ilgilenmez; nasıl tanıştıkları belli olmayan Dürnev Hanım'la buluşmaya gider. Orada sadece eğlenmeyi düşünen bir gruba/yozaşmış tiplere dâhil olur:

*“Artık Sadiye, yeni arkadaşlarla, yeni ufuklara doğru koşuyordu. Onu, gördüğü, alıştığı hayatın yolundan çevirip, arkasında neler gizlendiği belli olmayan, şüpheli, karanlık ufukların yoluna sürükleyen insanlarla beraber yürüyecekti”* (ÇY, s. 123).

Nedim Bey’in kendisini Sadiye’nin yanında değersiz bir eşyadan farklı olmadığını anlayınca intihar etmesi üzerine Sadiye’nin ahlâki çöküşü hızlanır. Dürnev, Burhan Şevket ve onların dostlarıyla zaman geçiren, kızı Nigar’ı da alarak sık sık orada kalan Sadiye bir müddet sonra Burhan Şevket’le evlenir. İçkiye, kumara, eğlenceye düşkün olan Burhan Şevket, Sadiye’nin bütün servetini tüketir; yaşadıklarının etkisiyle bilincini yitirir. Onunla ilgilenmekte zorlanan başkişi, kocasını Servinaz Kalfa’nın yanına gönderir. Kocasının gidişiyle birlikte Numan Kaptan’la evlilik dışı ilişki yaşayan başkişi, mahalleli tarafından polise şikâyet edilir. Sadiye artık burada tutunamayacağını anlar; kendine çıkış yolları arar. Maddi olarak hiçbir güvencesi kalmayan Sadiye hizmetçilik, hocalık etmeyi düşünür; ancak ev işlerine alışık olmadığından hizmetçiliğe, geçmişte toplumsal kurallara aykırı davranışlarından dolayı hocalık yapmaya cesaret edemez. Amber Nine’nin tavsiyesiyle Beyoğlunda genelev işletmeye başlar. Bu ev onun fiziksel ve tinsel yok oluşunun son noktasıdır:

*“Sadiye açlıktan, sancıdan vakit vakit bayılır gibi dalıp, kendinden geçiyor, çatı arasında gezinen fare tıkırtılarını kapı kurcalanıyor sanarak, odaya kim girecek diye gözleriyle etrafı araştırıyordu”* (ÇY, s. 331).

Köşkten konağa, apartman dairesine ve genelev işletmeciliğine düşen başkişi sosyal düzendeki değişiklikleri sindiremeyen kişilerin kurbanı olur. Cemil Kazım’ın “Çoban Yıldızı”na benzettiği Sadiye etrafını saran diğer yıldızların arasında en dikkat çekicisi iken birden söner, genelevin tavan arasında aç ve yalnız bir şekilde can verir.

#### **2.6.6.2. Kart Karakterler**

Eserde başkişinin tinsel çöküşünü hazırlayan ve hızlandıran kişi Dürnev Hanım’dır. Burhan Şevket’in kardeşi olan Dürnev Hanım romanda Sadiye’nin ahlakını bozan kadın olarak nitelendirilir. Dejenere tipler arasında yer alır.

Romanın diğer kart karakteri başkişinin kızı Nigar’dır. Nigar anne ve baba ilgisinden yoksun hassas, yufka yürekli bir çocuktur. Yatılı bir okula giden Nigar, genç kızlık döneminde annesinin Numan Kaptan’la ilişkisi sonucunda okuldan atılır; başkişinin tercih ettiği yolda yürümeye karar verir. Önce Faik Bey’in sonra Saip Rami’nin metresi olur. Onun bu hayatını uzaktan gören, yaşında beklenilmeyecek tavırlar sergileyen Nigar, Cemil Kazım’ı şaşırtır:

*“İşte Nigar, başka bir ailede olsaydı, daha çocuk sayılır; misafir yanına çıkmaya utanırdı. Halbuki şimdi; o kadar serbest, o kadar bir kumandana yakışır tavırlar alıyordu ki çocukluktan yeni yeni kurtulmaya başlamış, on yedi, on sekiz yaşında bir kız olduğuna zor inanılırdı”* (ÇY, s. 281).

Saip Rami’yle anlaşamayan Nigar, annesinin işlettiği genelevde kalmaya başlar. Eserin sonunda zührevi hastalıklar hastanesine düşer.

Nigar, başkışının yaşadığı düşüşleri yaşayan ve bu düşüşlerin izdüşümlerini yansıtan bir kişiliktir.

Doktor Cemil Kazım romanda yozlaşmamış ve kimliğini korumuş bir karakterdir. O, çocukluğundan beri Sadiye’ye âşık olduğu halde onun tercih edebileceği erkek olduğunu düşünmez:

*“Hiç modasını değiştirmedeği sade elbisesi, kısa kesilmiş saçları, çok defa tentürdiyot, mürekkep lekeleri çıkmayan tuvaletsiz elleriyle seçme hakkını ilk gününden kaybetmişti”* (ÇY, s. 12-13).

İç dünyasında büyüttüğü aşkını dışa vurmaktan çekinen Cemil Kazım kendisini ağlayan, hastalığın verdiği acıyla inleyen hastalarına benzetir. Hatta bazı durumlarda kendisini onlardan aciz görür. Çünkü hastaları, hastalıklarının sebebinin ve tedavi yöntemlerinin bilincinde kişilerdir. Onların gelecekte ümitleri, beklentileri vardır. Oysa Cemil Kazım yüreğindeki dertlerin hiçbirini kimseye söyleyemez, Sadiye’yi uzaktan seyretmekle yetinir. Sadiye’nin kocasının ölümünden sonra ona aşkını itiraf etmek ister; ancak böyle bir dönemde Sadiye’ye yaklaşmanın bir fırsatçılık olduğunu düşünerek hislerini saklar. Servinaz Kalfa’nın düğününde Sadiye ile Burhan Şevket’i öpüşürken görünce bütün ümitleri tükenir. Yaşadıklarından, gördüklerinden kaçmak için İstanbul’dan ayrılarak dört yıl Anadolu’da görev yapar:

*“Cemil Kazım gözlerini kapadı; orada duramayacaktı, korkuyordu, bir delilikten, her şeyden, kendinden korkuyordu”* (ÇY, s. 141).

Cemil Kazım bu dört yıllık süreçte plansız bir hayat yaşar. Tekrar İstanbul’a döndüğünde Sadiye’nin yaşadığı hayatı öğrenerek ona acıyan Cemil Kazım her şeye rağmen ona kayıtsız kalamaz, daima sevmeye devam eder.

Nedim Bey kimseye hayrı dokunmayan bir mirasyedir. Mürüvvet Hanım, üzerinde nüfuz sahibi olabileceklerini düşündüğünden kızı Sadiye’yi onunla evlendirir. Nedim Bey ve Sadiye evliliklerinin ikinci yılında kavgaya başlarlar. Sadiye onun

işsizliğini, parasızlığını yüzüne vurmaya çalışır. Aşağılanmalardan bunalan, Sadiye'nin kendisini aldattığını düşünen Nedim Bey bir gün intihar eder.

Burhan Şevket fiziksel görünüş bakımından çekici değildir. İçkiye, kumara ve eğlenceye aşırı düşkündür. Avrupa'da eğitim görmüş, dönemin yozlaşmış tiplerinden birisidir. Bu yozlaşma onun eğitimini izole eder:

*“Zahmet etmiş o kadar uzaklara gitmeden de bugünkü bildiklerini öğrenebilirdi. Kimya okudu içkileri midesinde analiz ediyor. Nebatat okudu; yaprak sigaraların cinslerini tanıyor. Matematik okudu; sağlık bilgisi okudu; cildinin tazeliğini korumayı biliyor”* (ÇY, s. 67-68).

Burhan Şevket Sadiye ile evlendikten sonra onun bütün varlığını kumar masasında, içki ve eğlence meclislerinde tüketir. Aşırı içki kullanması sebebiyle bunamaya, her şeyi unutmaya ve bilincini kaybetmeye başlar:

*“Yerinde kullanmak için, düşünülmüş, tartılmış nükteleri, hoş sözleri adeta unutmuştu. Söylediği sözün ortasında birden bire duruyor, sonunu getiremiyor, saatlerce alnını kaşıyarak düşünüyor, sonra, biraz önce konuştuğu şeyle hiçbir bağı bulunmayan başka bir şeye geçiyordu”* (ÇY, s. 167).

Burhan Şevket'in akli dengesi yerinde olmadan sergilediği davranışları, etrafına ve kendine zarar verir. Bunun sonucu Sadiye, onu Soğanlık'taki Servinaz Kalfa'nın yanında gönderir. Burada onun içki sebebiyle bunaması meczupluk olarak algılanır. Onun bu halinden maddi kazanç elde etmek isteyenler Burhan Şevket'e derviş muamelesi yaparlar. Burhan Şevket ise kendisine yapılan bu muamelelere gülmekten başka tepki veremez.

Diğer kart karakter Veli Bey zengin bir ailede şımartılarak büyür. Ailesi tarafından küçük yaşta evlendirilen Veli Bey'in karısının evin bahçıvanı ile kaçması üzerine bütün şansını döner. Babası kumar masasında ölür; sonra annesini, ardından da bütün servetini yitirir. Memur olarak çalışmaya başlar; fakat amirlerinden birinin açığını kapatmak için kurban seçilir. Ticaretle uğraşmaya karar verir, ortağı tarafından dolandırılır. Yaşadığı bu olumsuzluklar onun hayata küsmesine sebep olur; fakat yaşadıklarını düşündüğünde *“aşka, kadına, insanlara değerlerinden fazla ehemmiyet vermemek”* (ÇY, s. 130) gerektiği kanısına varır. Bu düşüncesini eylemlerine döktüğü zaman hayattan zevk almaya başlar. Konuşmasıyla ve insanlarla iletişimde etrafına neşe saçan birisidir.

Numan Kaptan Sadiye'yi maddi olarak sömürmek için onunla birlikte olan yozlaşmış bir tiptir.

### 2.6.6.3. Fon Karakterler

Cemil Kazım'ın arkadaşı Kudret; Cemil Kazım'ın kalfası Gülendem; Sadiye'nin lalası Süleyman Ağa; Sadiye'nin annesi Mürüvvet Hanım, zekâsı, anlayışı ve işgüzarlığı sayesinde kısa zamanda önemli mevkilere gelen, Sadiye'nin babası Hüseyin Bahattin Paşa; Mürüvvet'in konağındaki emektar Servinaz Kalfa, Cemil Kazım'ın doktor arkadaşı “*halinde çok okuyan, çok çalışan insanların durgunluğu*”( ÇY, s. 97) olan operatör Nazmi Bey; yozlaşmış birer tip olan “*insanlara yarı acır, yarı hor görürlükle bak[an]*” (ÇY, s. 126) Nami; Fahire; “tekkelerde ne kadar candan zikrederse, Zuhuri'de zenneye çıktığı zaman o kadar candan oyna[yan]” (ÇY, s. 24) Derviş Vehbi Efendi; Dürnev'in kocası Hurşit Bey; Sadiye'nin hizmetçisi Peyman; Numan Kaptan'ın teyzesi, Sadiye'nin evine hizmetçi olarak gelen Macide; Numan Kaptan'ın arkadaşları; Sadiye'nin kızını evlendirmeyi düşündüğü varlıklı fakat kendi çıkarlarından başka bir şey düşünmeyen Saim Rami, Hayret Paşa ve Vacit Paşa; Nigar'ın evlenmek istediği yozlaşmış bir kişilik olan Faik Bey; önceden randevu evi işletirken adı Vuslat olan şimdi Sadiye'nin evindeki hizmetçilik yapan ve adını değiştiren yaşlı kadın Amber Nine olay örgünü zenginleştiren fon karakterlerdir.

## 2.7. ulluk

### 2.7.1. İsimden İçeriğe

ulluk romanı “teke avı”nı anlatan bir mukaddime bölümü ile başlar. Bu bölümde ava katılanlardan biri diğerlerine hiç çulluk avlayıp avlamadığını sorar ve kendisinin bir su ulluğunu yakalayış biçimini anlatır. Bu ulluğun diğer ulluklara benzemediğini; “*izzet-i nefis sahibi bir esir gibi*” (Ç, s.14) davrandığını söyler. Sonra da tekelerden bahsedilir ve tekenin “*canını dışına almadan, dövüp dövüşmeden*” (Ç, s. 18) bir dışıye sahip olamadığı belirtilir:

ulluk romanında romandan bağımsız gibi görünen bu kısımda anlatılan su çulluğu, romanın asıl bölümünde Esmâ'nın simgesel anlatımıdır. Dışıye sahip olmak için çarpışan iki teke ise Murat ve Emmilerin Mustafa'yı sembolize eder. Romanın mukaddime bölümünde bir erkek ulluktan bahsedilmez; ancak Murat'ın yaşayış tarzı erkek ulluğunkine uygundur. Zira erkek ulluklar aşk için gezinti yaparken kendilerine belirli bir hedef ve güzergâh tespit etmez, serseri bir âşık gibi arzu ettikleri yere uçarlar. Murat da aşkı ararken birçok kişiyle birlikte olur; ancak yaklaşık iki yıl önce gördüğü ve su ulluğuna benzettiği Esmâ'yı unutamaz. Ona sahip olabilmek için Esmâ'nın evleneceği gece onu kaçıır. Bu kaçırma eylemi esnasında düğüne gelenler tarafından takip edilirler ve vururlar. Dinlenmek üzere ağaçların altında kuytu bir köşeye geçerler; Murat burada Esmâ'nın vurulduğunu anlar ve gözlerine bakar:

*“Esmâ, cevap vermiyor, fakat kesik kesik nefes alıyor, dargın gibi, titiz gibi değil, aczini anlamış, lakin her şeye rağmen vakarını muhafaza eden, hissiyatını saklamaya lüzum görmeyen izzeti nefis sahibi bir esir gibi, gözlerinde kin, nefret yanarak bakıyordu”* (Ç, s. 368).

Romanda Murat'ın avare hayattan sıyrılarak bir yuva kurmaya yönelik çabaları; Esmâ'nın gururlu yaşayışı ve ölüşü; çullukların gece görünmesi ile roman kişilerinin karanlık, fabrikanın ve çalışma hayatının içine gömülü olması; aydınlık, rahat bir hayat yaşayamayışları; aşka ve cinselliğe düşkün olmaları; çiftleşme arzularının fazla olması roman kişileriyle örtüşen yönler taşır.

### 2.7.2. Olay Örgüsü

Yazar, 2 kısım halinde yazdığı romanın her iki kısmını da 10 alt bölüme ayırmıştır; ancak roman, olay birimlerinin düzenlenişi esas alınarak 2 bölüm halinde incelenebilir:

## I.Bölüm

- Münevver'in fabrikadan bir an önce çıkmak ve Murat'la buluşmak için sabırsızlanması; buluşacakları saatte onu beklemesi, ama Murat'ın gelmemesi; eve gidince annesinin Münevver'e, Murat'la evlenemeyeceklerini, onu boş yere beklediğini; ama yine de Münevver'le evlenmezse Murat'ı dava edeceğini anlatması; Münevver'in, annesine Murat'ı dava edemeyeceğini, onu sevdiğini söylemesi
- Madam Sofya'nın anahtarı konsolun üzerinde unutan Murat'ı beklemesi ve onun annesi Madam Harikliya'nın, eğer bu ay da kira parasını vermezse Murat'ı evden çıkaracağını belirtmesi
- Madam Sofya'nın gece geç vakitlere kadar Murat'ı beklemesi, onun sarhoş bir halde eve gelmesi; sabah, Madam Harikliya'nın Sofya'ya, Murat'a kirayı ödemesi gerektiğini söyleyip söylemediğini sorması üzerine Sofya'nın, o sabah bozduğu yüzüğün parasını, Murat'ın kira için verdiği ücret olarak annesine vermesi
- Murat'ın fabrikada, arkadaşı Hayri ile konuşması; Hayri'nin Sarı Emine ve Gözlüklü Hikmet'in Murat için olumsuz planlar yaptığını; Münevver'i çok dalgın ve üzgün gördüğünü söylemesi; Murat'ın babasından, onu köye çağıran bir mektup aldığını anlatması
- Münevver'in mektubu okuması ve Murat'ın, Esmâ ile evlenmesi gerektiğini öğrenmesi; Murat'ın, iki sene önce gördüğü Esmâ'yı düşünmesi
- Murat'ın Hayri ile meyhaneye gitmesi, orada Hayri'nin hayatını, piçliğin yalnızlık olduğunu öğrenmesi; Murat'ın, meyhaneden çıkınca Hayri'yi kendi kaldığı eve götürmesi; Madam Harikliya ve Sofya ile de birkaç kadeh rakı içmeleri
- Murat'ın Hayri'ye, köye gitmeye karar verdiğini; iki yıl önce Esmâ'yı gördüğü günü, ona âşık oluşunu ve bir daha göremeyişini anlatması
- Münevver'in hastalanması, fabrikaya gidememesi; Murat'ın, fabrika sandığından para alarak Münevver'in tedavisi ve ilaç ihtiyacı için harcaması; eve gelmekte geç kalan Münevver'in kardeşi Tevfik'i, işten alırken onun ustası ile tartışması, ertesi gün Tevfik'in işten çıkarıldığını öğrenmesi
- Münevver'in, annesi Huriye Hanım ile dispansere gitmesi; çok kötü bir durumda olan Münevver'i, doktorun erken muayene etmesi; fabrikada çalışan işçilerden biri olan Şerife'nin onları görmesi; ertesi gün bu durumu Hikmet ve

Emine'ye söylemesi; Münevver'in doktorla ilişkisi olduğu yönünde dedikodular çıkması

- Münevver'in evde iyice istirahat ettikten sonra işe başlaması, Bekir Efendi'nin onun bu hasta haliyle çalışmak istemesini takdir etmesi
- Murat'ın Münevver'in doktorla ilişkisinin olduğuna dair imzasız bir mektup alması; olanları Hayri'ye söyleyince Hayri'nin bu mektubun Münevver'den ayrılması için bahane olacağını anlatması, Murat'ın bu kızı sevmese de acıdığını belirtmesi
- Fabrika çıkışı yapılan kontrolde Münevver'in çantasından sigara paketi çıkması; buna çok şaşırıp üzülen Münevver'in bayılması; Murat, öğle tatiline gittiği için Hayri'nin, Münevver'i eve götürmek istemesi; müşterisi bulunmadığı halde dolu olduğunu söyleyen taksi şoförü Aziz ile ağız kavgası yapması; oradan ayrılırken şoförün, Halet'le olduğunu anlaması
- Hayri'nin Murat'ı sormak için eve gitmesi; kapıyı açan Sofya karşısında büyülenmesi, Murat'ın, Şoför Aziz'le kavga etmesi, mahkemelik olmaları, bu olaydan sonra Murat'ın fabrikadan kovulması; Hayri'nin, Münevver'i sevmediği halde niçin bunca şeyi göze aldığını sorunca onu, gülerken Esmâ'ya benzettiğini söylemesi
- İşsiz kalan Murat'ın köye gitmeye karar vermesi

## II. Bölüm

- Münevver'in Murat'tan sık sık mektup alması; Bekir Efendi'nin Münevver'le evlenmek istemesi ve elçi göndermesi; Huriye Hanım'ın bu evliliğin olması için Münevver'le konuşması; Münevver'in, Murat'la ilişkisinin ne seviyede olduğunu bilen Bekir Efendi'nin, ona evlenme teklif etmesine bir anlam verememesi
- Murat'ın köyde Esmâ'nın gidebileceği her yerde gezmesi ama onu görememesi; babasının, Murat istemediği halde onu Seher'le evlendirmek istemesi
- Hayri'nin Münevver'i çağırarak onun Murat'ı beklememesi gerektiğini ve Bekir Efendi ile evlenmesinin daha uygun olacağını anlatması; Münevver'in, Murat'ın Esmâ ile evlenip evlenmediğini düşünmesi, Bekir Efendi'yi sevmediği halde onunla evlenmeye karar vermesi; Behire'nin, Murat'a mektup yazarak Münevver'in Bekir Efendi ile evleneceğini haber vermesi



- Bütün uğraşlarına rağmen Esmâ'yı göremeyen Murat'ın Hacı Kadir'e Esmâ'yı tanıyıp tanımadığını sorması ve onu görmek için yardım istemesi
- Hacı Kadir'in baldızından, Esmâ ile görüşmesini ve onun, Murat hakkındaki düşüncelerini öğrenmesini rica etmesi; Esmâ'nın, daha önce Murat'ın kendisiyle evlenmek istemediği ve İstanbul'da birçok kadınla ilişkisi olduğundan ona çok kırgın olduğunu öğrenmesi
- Murat'ın İstanbul'daki hayatını bilen ve bunları köyde dedikodu malzemesi yapan kişiyi merak edip araştırması ve bu kişinin Emmilerin Mustafa olduğunu anlayınca onunla konuşması, Mustafa'nın da Esmâ'ya âşık olduğunu anlaması
- Mustafa'nın Murat'a para ve bağ teklif ederek Esmâ'yı bırakıp İstanbul'a dönmeyi teklif etmesi
- Esmâ'nın dayısı Kara Yusuf Ağa'nın, Esmâ'yı, parası olduğu için Mustafa ile evlendirmek istemesi; Esmâ'nın evleneceğini öğrenen Murat'ın, onu kaçırmaya karar vermesi; Hacı Kadir'in yardımıyla, düğün gecesi Esmâ'yı kaçırmayı; düğündekilerin, onları takip etmesi ve silah atması; kurşunlardan birinin Esmâ'ya isabet etmesi ve biraz dinlenmek için mola veren Murat'ın kollarında can vermesi, Murat'ın yaralanması
- Hastaneye kaldırılan Murat'ın sürekli Esmâ'yı sayıklaması; Murat'ın, zamanla iyileşmesi ama çolak ve topal kalması
- Hastaneden çıkınca Murat'a babası tarafından İstanbul'dan gelen bir deste mektup verilmesi, Hayri'nin mektubunu okuyunca Esmâ'yı hatırlaması, annesine onu sorması ve Esmâ'nın öldüğünü öğrenmesi
- Murat'ın İstanbul'dan gelen mektupları defalarca okuması; tekrar İstanbul'a gidip bir iş bulmayı ve burada yaşadıklarını unutmaya çalışmak istemesi; annesinin babasının elini öperek kasabaya doğru yola çıkması; İnce Efe Ağa'nın, karısına, çullukların siyme zamanının geldiğini söylemesi

### **2.7.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı**

Çulluk romanı “her şeyi bilen, gören ve her yerde olan, Tanrı rolüne girmiş” (Sayın, 2003: 27) anlatıcının bakış açısı ile kurgulanmış bir metindir. Anlatıcı, eserde Murat'ın, Münevver'in, Esmâ'nın, Sofya'nın, Hayri'nin ve diğer roman kişilerinin aşklarını, hislerini, iç çatışmalarını, hayallerini, hatıralarını, fiziksel ve tinsel tükenişlerini aktaran konumundadır:

“Murat, heyecandan ne yaptığının pek farkında değildi. Muhakemesi durmuştu, yalnız sinirlerinin şuursuz hâkimiyeti altında hareket ediyordu” (Ç, s. 270).

Eserde, bakış açısını belirleyen bir başka öge de anlatıcının mekân tasvirleri ve uzam değerlendirmeleridir. Tanrısal anlatıcı kişiler, mekân ve zaman düzleminde “bütünlüklü bir mesaja gitmek[le]” (Narlı: 526) anlatı metnindeki konumunu netleştirir:

“Münevver, uyuyamıyordu. Başını vakit vakit yastıkların arasından çıkartıyor, idare kandilinin duvarlara acayip renkli örümcek ağlarına benzeyen titrek ışık serpintilerine bakıyor, sofada dolaşan ayak seslerini, kapanan açılan kapı gıcırtilarını dinliyordu” (Ç, s. 231).

Eserde, romanın başlangıcında yer alan ve metinden bağımsız izlenimi veren “Mukaddime” bölümünün romanın sonu ile bağdaştırması da her şeyi bilme yetisine sahip hâkim bir anlatıcının varlığına işaret eder.

#### **2.7.4. Zaman**

Çulluk, öykü ve öyküleme zamanının bir arada verildiği bir romandır. Romandaki anlatım sıradizimsel nitelikler taşımakla birlikte anlatıcı, olay örgüsünü çözmeye yönelik geriye dönüş tekniğinden yararlanır.

Anlatıcının iki kısım halinde düzenlediği romanın birinci kısmında zaman, bütün fabrikasında vardiyanın başlangıcından bitişine kadar olan sürede, işçilerinin bireysel yaşamını belirleyen; iş çıkışında da sömürülen emeklerine karşılık, verilen yaşam mücadelelerine şahit bir ögedir.

Zamanın geçmişe doğru derinlik kazandığı bölümlerde, geçmiş, başkişinin yeniden yaşamak istediği ve bugününe olumlu veya olumsuz etkileri bulunan kaderini ifade eder. Başkişi köyde sevdiği ve iki sene önce gördüğü Esmâ’yı, arkadaşı Hayri’ye anlatırken geçmişe döner:

“İki sene evvel, anam hastalanmıştı. (...) Esmâ’yı görmek istiyordum. (...) onun gezdiği yollarda pusu kurdum. (...) bir kadın değil, yalçın kayalar arasından coşkun coşkun kaynayan pınarların ruhu... Bir su perisiydi” (Ç, s. 80-82).

Anlatıcı, öykü zamanına yönelerek işçilerin günlük hayatlarına ve onların birbirini çekememesine dair yaptıklarını anlatır. Münevver’i çekemeyen mesai arkadaşları, onun fabrikadaki saygınlığını olumsuzlamak için fabrikadan çıkarken çantasına sigara paketi koyarlar. Mubassır bu durumun arkadaşları tarafından ona bir hile düzenlediğini anlar ve Münevver’i onlara karşı savunur. Mubassırın bu davranışı zamanın, bu insanları çevreleyen dünyadaki yaşanmışlıklar üzerinde olgunlaştırıcı etkisini vurgular niteliktedir:

*“Mubassır, işin iç yüzünü bilmemekle beraber, amele arasında yaşaya yaşaya onların ahlaklarını, kinlerini; kavgalarını göre göre ruhlarını, hislerini anlamış; şu geçen sahneden, Münevver’e bir oyun oynanıldığını derhal hissetmişti”* (Ç, s. 133).

Eserin ikinci kısmında, Murat İstanbul’dan köye gider; oradaki hayatını, köyde, Esmâ’yla ilgilenmesine rağmen niçin onun sevgisini kazanamadığını düşünür; şimdi, içinde bulunduğu durumu önceki halleriyle karşılaştırır. Burada, şimdi, Murat için “gücül bir biçimde sıkışık; fakat daha sonra edimsel olarak gelişecek bir kudretin” (Tevfik, 2005: 109) görüngüsü haline gelir. Başkişi, şimdi’de bireyin özü gereği mekân ve zamanda varolma ve onları tinsel algı dünyasında yeniden kurgulama yetisine dayalı olarak geçmişi yorumlamaya başlar:

*“Odada ışık yakmamaştı, karanlıkta muhitini unutuyordu. Muhitini unutunca da hayali kuvvetleniyor, hatıraları bütün eski renklerine bürünerek canlanıyordu.*

*İstanbul’da kızdan, kadından yana mustağni yaşamıştı! Benim diyen kızı beğenmemişti. (...) Hangi düşünceden, hangi histen birdenbire doğuvermişti, bilmiyordu, kulağında Piç Hayri’nin sesini duyar gibi oldu. (...) “Şımarttılar bir kere...” demişti. Evet şımartmışlardı. Fakat şimdi ne acı cezasını çekiyordu. Kendi kendine; “Münevver’in âhi!..” diyordu”* (Ç, s. 258).

Anlatıcı, anlatıda eş zamanlılık kurarak, hem Murat’ın köyde yaşadıklarını hem de Münevver, Hayri ve fabrikadaki kişilerin İstanbul’daki yaşamlarını anlatır. Münevver, Murat’ın kendisini sevmediğini, onunla birlikte olamayacağını anlar; fabrikada çalışan Bekir Efendi ile evlenmeye karar verir. Murat, bir başkası ile evlenmek üzere olan Esmâ’yı düğün gecesini kaçırmaya niyetlenir. Bu kararıyla “değişik tarzlarda yaşanır olan zaman, ufukların tarihsel olarak iç içe geçmişliğini açığa vurur” (Pöggeler ve Allemann, 1994: 58). Murat, Esmâ’ya kavuşma duygusu içindeyken Münevver’i de düşünür ve ikileme kalan ruhu onun zamanı algılayış biçimini yönlendirir:

*“Murat, boynunu büktü, gözleri gökteki küçük serseri bir buluta takıldı, o bulut bir hayal olmuştu, gözlerini kapadı, o hayali kalbine gömdü. Renkli, nazlı bir bahar güneşini bütün ateşiyle, bütün ışıklarıyla içmiş gibi çehresi kızardı, yandı. Bir vuslat hararetiyle kavrulan dudakları açıldı, gaşiy içinde gülümsedi.”* (Ç, s. 346)

Geçmişine benzettiği küçük, serseri bulutun yerine şimdi’sinde hissettiği bahar güneşini duyumsar. Düşüncesini eyleme dönüştüren Murat, düğün gecesini Esmâ’yı kaçırmış; ancak onları takip edenler tarafından vurulurlar.

Yazar, romanda “günler geçiyor Dana Mehmet’ten haber gelmiyordu”(Ç, s. 300), “Murat, üç gündür Hacı Kadir’i arıyordu”(Ç,s. 314), “Murat kahveye oturalı yarım saati geçmişti” (Ç,s. 326), “günler geçtikçe İnce Efe ümidini kesiyordu”(Ç, .s. 370) gibi ifadeler kullanılarak zamanı somutlaştırma gayesi içerisine girer.

### 2.7.5. Mekân

Çulluk romanında mekân, içinde yaşayan bireylerin maddi olanakları ve ruhsal kimlikleri ile örtüşen bir niteliğe sahiptir. Fiziksel özellikler bakımından geniş; fakat işlevsel bakımdan dar bir varlık gösteren fabrikalar, eserde işçilerin oraya hapsolmuş yaşantılarına, fiziksel ve ruhsal olarak çürütülüşlerine, fabrika sahiplerinin çıkarları doğrultusunda sömürülüşlerine tanıklık yapar. İşçi yemekhanelerinin tasvir edilişi sırasında kullanılan ifadeler bu fabrikalarda bireye verilen değeri özetler niteliktedir:

*“Lokantaya girdiler. Burası kirli, çıplak duvarlı büyük bir odaydı. Döşeme tahtaları yağ lekeleriyle yer yer parlıyordu. İki yanlara üzerleri çinko kaplı uzun, müstatil masalar, bu masaların kenarlarına da alçak tahta sıralar konmuştu. (...) Bu çıplaklığı, sefaleti göz üşüten oda; sabahleyin şafak sökmeden kar, yağmur, rüzgâr, güneş, hiçbir mâni dinlemeyip fakrin, açlığın emriyle ıslana üşüye, titreye sendeleye, sessiz, şikâyetsiz, sürüne sürüne gelen (...) işçi kadınlara iştah vermekten çok uzaktı”* (Ç, s. 25-26).

İçinde çalışanları tüketmeye, yok olmaya mahkûm bırakan; onların bütün yaşamlarını kendisine bağlayan fabrikaya giren güneş bile canlılık belirtisini yitirir ve insanlara ölüm saçan bir anlam kazanır:

*“Fabrikanın pencerelerinden giren güneş, nikotinin zehrini öldürebilir miydi? Bu güneş, hayırlı, müşfik bir ışık, bir hararet değildi... Bilakis, cehennemî bir hava içinde hummalı bir gayretle çalışan işçilerin ruhuna, kırların ve hür hayatın zevkini, saadetini insafsız bir neşter gibi saplıyordu...”* (Ç, s. 102).

Yaşam karşısında tüketilen insanların yaşadığı mahalleler, evler, pansiyonlar, hanlar da tıpkı içinde yaşayan bireyler gibi yok olmaya yüz tutar ve hayata yenik düşerler. Dar, تنها yokuşlardan çıkılan bu yerler onların yaşama tutunma zorluklarını, varlık ve yokluk arasındaki hayatlarının “kaypak” zeminini yansıtır:

*“Basamakları yer yer oyuk, aşınmış, geniş taş merdivenden çıkıp kurt yeniklerinden delik deşik, çürük tahta döşeli, bir yanı açık taş kemerli dar sofa üzerindeki, döşeme tahtalarından daha temiz, daha az kara olmayan küçük, sakat oda*

*kapılarından nihayetten evvelki kapının önünde durdular. Münevver, kara demir mandala parmağıyla basarak kapıyı açtı”* (Ç, s. 32).

Anlatıcı, mekânın ruhuna nüfuz eden ve nesnelere ait olan oyuk, aşınmış, çürük, sakat, kara sıfatlarını birey-mekân ilişkisini vurgulayacak şekilde kullanır. Bu sıfatlarla, Münevver ve onun gibi işçilerin kendileriyle özdeşleşen mekânlarda yaşamlarını sürdürme mücadelesinin zorluğunu anlatır.

Murat’ı, babası İstanbul’dan köye çağırır. Köye gitmek istemeyen Murat arkadaşı Hayri ile buluşur ve konuşmak için bir meyhaneye giderler. Meyhanenin fiziksel görünümü tamamen Murat’ın içinde bulunduğu ruh haliyle bütünlük gösterir:

*“Tavanın tam ortasından sarkıtılmış küçük elektrik ampülü, eşyaya hazin bir ışık serpiyor, peykenin yanbaşındaki küçük mutfağın pencereciğinden sızan dumanlar; duvarlara badana nakkaşlarının çizdiği Kız Kulesi, Kuşdili Köprüsü, Fenerbahçe manzaralarını buğulayıp solduruyor, kapının iki yanındaki camekânların raflarına sıra sıra dizili şişelere sarılan elvan kâğıtların tozdan renkleri belli olmuyordu”* (Ç, s. 63).

Murat’ın hazin görüntüsü eşyaya yansır ve köye dönme fikri dış dünyanın ışıklı görüntüsünü soldurmaya başlar.

Şoför Aziz’le kavga eden Murat’ın girdiği tevfighane ise sosyal çürümenin ve yozlaşmanın baş gösterdiği, bir mekândır. Burası hem fiziksel hem de işlevsel açıdan dardır:

*“Murat’ın hapsedildiği tevfighane, tavanı nısf kemer şeklinde, kalın demir parmaklık geçirilmiş, tek küçük pencereli, mustatil bir odaydı. (...) Kapının sağ kanadında, yukarı doğru sürülüp açılan, ancak bir el işleyecek kadar küçük bir pencere vardı. Mevkufların hariçle alâkaları ancak bu küçük pencere sayesindeydi. (...) Mevkuflardan yalnız birkaçı müstesna, hemen hepsi birbirlerini tanıyorlardı... Sabıkadan, mahkûmiyetten, hırsızlıktan, cinayetten; yemek yemek, su, cıgara içmek, oturup yatmak gibi gayet tabii bir lisanla bahsediyorlar. Fakat Murat, onların lisanını da anlamıyordu. Konuşulanlara kulak verdikçe ağlamaklı oluyordu.”* (Ç, s. 193-196).

Kalın demir parmaklıkların yüklendiği anlam içerdeki ile dışarıdakinin iletişimini kesmesinin ötesinde kimseyi anlamayan ve onlar tarafından anlaşılmayan başkişinin tinsel yaşantısının sıfatı işlevini görür. Mekânın fiziksel varlığında mevcut tek ve küçük pencere dışarı ile iletişim kurmanın küçük bir ümidini taşır. Oysa “var-olabilirliğin varlığı”

Heidegger, 2008: 152) olan anlamaktan uzak kalan Murat, içerdekinin dilini bilmediği için o mekâna yabancıdır. Bu durumda demir parmaklıklar sadece mekânlar arasındaki ayrılığı değil başkişi ile diğerlerinin arasına çekilen seti ifade eder. Ötekiler için yaşamın normal seyrinde bir ortam olan tevkifhane, başkişiyi sıkan, onun algısında mekânı daha darlaştıran bir yerdir.

Murat tevfikhaneden çıktıktan sonra İstanbul'un geniş fiziksel varlığından köyün dar mekânına gider. Köy, fiziksel bakımdan darlığının yanı sıra işlevsel açıdan da başkişinin ümitlerini tüketen bir korku nesnesine dönüşür. Sevdiği kız olan Esmâ onunla ilgilenmez, görüşmek istemez. Murat ise Esmâ'yı unutamaz, başkasıyla evleneceği gün onu kaçırmaya karar verir. Bakırlı'dan Çamlıkaya Çiftliğine giden yolda Esmâ ve onun yanında bir kadın görür. Onu bir su çulluğu güzelliğinde gördüğü anı hatırlar; Esmâ'yı kaçırmaz. Murat, düğün halkının bu durumu fark edip silah atarak onu takip etmeleri üzerine dikleşen bir yokuşa girer. Yokuşu çıktıktan sonra sık ormana döner. Ağaçların altında kuytu bir köşeye sığınarak biraz dinlenmek ister. Anlatıcının Murat'ın kaçış güzergâhını tasvir ederken yokuşu ve ormanı kullanıyor olması olaya aksiyon kazandırmaktan ziyade yokuşun zorluğu; ormanın belirsizliği, karmaşıklığı kapsayan anlamında gizlidir. Kuytu köşeler bireyin kendini daha güvende hissettiği ve kendisiyle yüzleşme imkânı bulduğu yerlerdir. Varlık ve yokluk arasındaki ince çizgide kalan Murat, kuytu köşede kendisiyle yüzleşirken kendi kolları arasında Esmâ'nın can verişine şahit olur. Artık köyde Esmâ'nın hatırasını anımsatan her şey Murat'ın acısını arttıran bir boyut kazanır, İstanbul'a dönmeye karar verir:

*“Gün geçtikçe mağmum bir adam oluyordu. Köyde sıkılmış, sıkılmıştı. Fakat İstanbul'a gitmeye de tereddüt ediyordu. Ne yüzle gidecek ve ne yapabilecekti”* (Ç, s. 378).

İstanbul'a gitse de orada eskiden olduğu gibi tutunamayacağını bilen başkişi İstanbul özlemini yenemez. Sakat bacağıyla İstanbul'a döndüğü gün yollar karlıdır. Yoldaki bu kar orada geçireceği sıkıntıların, önceden birlikte olduğu insanlarla arasına giren soğukluğun işaretçisidir.

## **2.7.6. Kişiler Dünyası**

### **2.7.6.1. Başkişi**

Çulluk romanının başkişisi Murat, sigara fabrikasında çalışır. Yakışıklı ve mert birisi olan başkişinin fabrikadaki kadın işçilerin çoğuyla ilişkisi vardır. Çapkınlığı, bohem

hayatı ile tanınan Murat, daha önce bir şekilde birlikteliği olan bu kadınların hiçbirisiyle ilgilenmez. Aynı fabrikada çalışan Münevver'e yakınlık hisseder. Ona karşı hissettikleri başkışının yaşadığı çatışmaların, çelişkilerin ve bunalımların zeminini hazırlar.

Murat'ın eserdeki öyküsü iki evre halinde incelenebilir:

- a. İstanbul'daki hayatı
- b. Köydeki hayatı

Murat, İstanbul'da Madam Harikliya'nın evinde pansiyoner olarak kalır ve maddi sıkıntılar nedeniyle “*on ay içinde altı aylık kirayı ödeye[mez]*” (Ç,s. 43). Harikliya'nın kızı Sofya, Murat'a âşık olduğundan annesine kiralar hakkında bir şey söylemez ve onu korur. Murat ise Sofya ile ilgilenmez; Münevver'i sevmese de ona acır, yardım etmeye çalışır. Murat'ı Münevver'e bağlayan tek unsur onun, gülerken köyde sevdiği Esmâ'ya benzemesidir. Murat, İstanbul'da kaç kadınla birlikte olursa olsun Esmâ'yı unutamaz. Münevver'de sevdiğini gördüğü için ondan vazgeçmekte zorlanır. Romanın ikinci bölümüne kadarki kısımda Münevverle ilişkisini devam ettirip ettirmeme hususunda iç çekişmeler yaşar, bunu günlük hayatına yansıtır:

*“Dün gece Esmâ'nın ateşiyle yanan Murat bir gün evvel omuz silkerek kayıtsızca 'Acıyorum' dediği Münevver için bugün yadigâr tabakasını satan müşfik, civanmert, adam aynı şahıs mıydı?”* (Ç, s. 88).

Eserde başkışı, sorumluluklarının bilincinde bir şahıs değildir. İşine geç gider, haftanın birkaç günü hiç gitmez. Murat'a 'hayır' dediği bir şeyi yaptırmak çok güçtür, bildiğinden şaşamaz, inattır ve kendine güveni tamdır. Ancak nefret ettiği insanlara bile düşman olamaması onun komplekslerini bastırıldığına işaret eder. Kuvvetlerinin eşit olmadığını düşündükleriyle kavga etmekten kaçınır:

*“İndinde zayıfın, acizin, hakaretine gücenerek dövüp hırpalamak, mertliğe karşı büyük bir ayıp, bir hakaretti”* (Ç, s. 140).

Bir gün Murat, Şöför Aziz'le kavga ederek işten çıkar. Fabrikadaki işten ayrıldıktan sonra Esmâ ile görüşmek, onun kendisiyle evlenmesi konusundaki düşüncelerini öğrenmek için köye döner. İstanbul'daki olanları, Münevver'in onu hâlâ unutmadığını, beklediğini; fakat fabrika başkasıyla evleneceğini arkadaşı Piç Hayri sayesinde öğrenir.

Başkışı, Esmâ'nın hiçbir şekilde kendine dönemeyeceğini; bunun Esmâ'nın, Murat'ın İstanbul'daki gönül maceralarını öğrenmesinden kaynaklandığını anlar. Murat, başkasıyla evlenmek üzere olan Esmâ'yı düğün gecesi kaçıtır. Düğün alayı tarafından takip

edilirler; kurşunlanır, kolundan ve bacağından yaralanır. Birkaç ay hastanede yattıktan sonra köye döner; ancak İstanbul'daki hayatını özler, oraya gitmeye karar verir.

Eserde başkişi fiziksel özelliklerinden ziyade ruhsal kimliğiyle tanıtılır. Farklı kadınlarla birlikteliğine rağmen tinsel aşkı sadece Esma'da bulur; ancak ümit ettiği aşka ulaşamaz. Hayal kırıklıklarıyla hayata yenik düşer. İç dünyası, hayata bakış açısı ve yaşamı algılayış biçimi detaylı bir biçimde anlatılan başkişinin kendini tamamlama gayreti pek azdır. Bu yönüyle eserde, düz bir karaktere sahiptir. Hedefine ulaşmak uğruna doğru karar verme yetisini kaybeder, sorumsuzluğun yanı sıra, önüne geçilemeyen hırslının etkisiyle sahip olduğu her şeyi yitirir.

#### **2.7.6.2. Norm Karakterler**

Eserin norm karakterleri Piç Hayri ve Esma'dır.

Başkişinin en yakın arkadaşı olan Piç Hayri yetim büyür, hayatın bütün olumsuzluklarını yaşar. Elinde olmayan sebeplerden dolayı gittiği her yerde dışlanır ve tutunabileceği bir dal bulamaz. Bütün iyi niyetine rağmen isminin başında taşıdığı “piç” sıfatı ve yüzleştiği gerçekler onu kavgacı biri olmaya sürükler:

*“Okumak da işe yaramayacaktı... Neticenin boşluğunu ben düşünüp anlamasam, hemen her gün çıkan vak'alar kafama vura vura anlatıyordu... Çok uslu bir çocuktum, ama nereye gitsem, adım piçti!.. Bu, alınma ezelden vurulmuş bir damgaydı, hiçbir şey onu silemeyecekti. Okumak yazmak değil, bana diş ve pençe lazımdı.( ...) Her gittiğim yerde kavga ettim, dövdüm, dövüştüm... Efendilik nasibimizde yokmuş” (Ç, s. 65).*

Özünde doğruluk, dürüstlük gibi erdemleri barındıran Piç Hayri, silah çektiği, küfürle, yumrukla kavga ederek senelerini geçirdikten sonra eski hayatından sıyrılarak kendine sakin bir dünya kurar.

Başkişiyle aynı fabrikada çalışan Piç Hayri, onun davranışlarına ışık tutan, başkişiyi yönlendiren, iç ve dış benliği arasındaki uyumu sağlamaya çalışan kişidir. Başkişinin düşün dünyasını en çok etkileyen, onun doğruyu bulmasına yön gösteren tek bireydir. Ancak “piç”liği yüzünden diğer insanlar tarafından asıl kimliği sorgulanmaz, anlaşılmaz ve Murat'ı olumsuz etkilediği; onu “bütün bütün baştan çıkar[dığı]” (Ç, s. 28) sanılır.

Başkişi ve Hayri birbirlerinin davranışlarındaki dengeyi kurarlar. İnsanlara olan inancını ve güvenini kaybeden Piç Hayri, başkişinin işten çıkarılmasının ardından onun intikamını almak amacıyla eski günlerindeki “belalı” haline dönmeyi düşünür:



*“Piç Hayri, Murat’ın âhını kimsede bırakmazdı. Onun ne atak, ne belalı olduğu meşhurdu. Hayri’nin dizginlerini tutan, çeken, idare eden Murat’tı”* (Ç, s. 216).

Piç Hayri Murat’ta anne, baba, arkadaş sevgisini tadar. Murat, Hayri’de “piç”liğin yarattığı boşlukları doldurur.

Başkişi ve Piç Hayri “ruhların dolambaçlı yollarında” (Plisnier, 2003: 66) birbirini en iyi anlayan, birinin ötekini tamamlamaya çalıştığı kişilerdir.

Romanın diğer norm karakteri Esmâ, başkişinin köydeki sevdiği. Başkişi Münevver’le ilişkisini onun Esmâ’ya benzeyen yönleri sebebiyle devam ettirir. Esmâ Murat’ı sevdiği halde onun İstanbul’da başka kızlarla ilişkisi olduğunu öğrenince Murat’la evlenmekten vazgeçer. Başkişi *“bu bir kadın değil, kız değil, yalnız kayalar arasından coşkun coşkun kaynayan pınarların ruhu... Su perisi, su çulluğu...”*(Ç, s. 366) olarak nitelendirdiği Esmâ için başkaları ile çatışmaktan çekinmez. Zira Esmâ, onun sadece kendisinin olmasını istediği tek kadındır.

Esmâ’nın, babasını kaybetmesi üzerine Murat ailesinin onu köye çağırdığı bir mektup alır. İşten kovulduktan sonra köye gider. Her yerde Esmâ’yı arar, fakat bulamaz; Esmâ’nın başka birisiyle evleneceğini öğrenince düğün gecesi onu kaçıtır. Düğün alayı tarafından takip edilirler ve attıkları kurşunlarla vururlar. Bu esnada Esmâ hayatını kaybederken vakarını kaybetmeyen bir çulluk gibi davranır:

*“Esmâ, cevap vermiyor, fakat kesik kesik nefes alıyor, dargın gibi, titiz gibi değil, aczini anlamış, lakin her şeye rağmen vakarını muhafaza eden, hissiyatını saklamaya lüzum görmeyen izzetnefis sahibi bir esir gibi, gözlerinde kin, nefret yanarak bakıyordu”* (Ç, s. 368).

Esmâ, romanda başkişinin yaşadığı çatışmaların temelini oluşturması ve onun hayatını farklı bir mecraya yönlendirmesi bakımından önemli bir yere sahiptir.

### **2.7.6.3. Kart Karakterler**

Eserin kart karakteri Münevver, annesi ve erkek kardeşiyle yaşar. Evi geçindiren, hayatın ağır yükünü çeken odur. Başkişi ile aynı fabrikada çalışır, onunla ilişkisi vardır. Annesinin bütün karşı çıkmalarına rağmen Murat’la görüşmeye devam eder:

*“Nasıl vazgeçerim. Her şeyi biliyorsun, bir kere şeytana uydum! Sevsem de sevmesem de ondan başka erkek bana haram artık”* (Ç, s. 28).

Münevver Murat’ın kendisine acıdığı, bir sevgili bakmadığı, onun gülüşünde Esmâ’yı hatırladığı bir kızıdır. Murat’ın zaman zaman kendini ihmal etmesi, fabrikada

başkişinin eski sevgililerinin imalı sözleri karşısında sessiz kalmasıyla tinsel; yoksulluk, bakımsızlık ve zor yaşam şartlarında fiziksel tükenişi yaşayan Münevver vereme yakalanır:

*“Öyle tahmin ediyorum ki kanı çok kuvvetsizdir. Kabilse biraz açık havalı bir yere taşınmalı. O rutubetli taş odada oturuldukça yapılacak tedavi ve ihtimamların, verilecek ilaçların bir faydası dokunmayacaktır. En büyük ilaç açık, temiz havadır. Bol güneş, bol gıda, süt, içebildiği kadar içsin... Sabahları taze yumurta, et suyu”* (Ç, s. 102).

Hastalıktan kurtulabilmek için hiçbir şartı yerine getiremeyecek olan Münevver Murat’ın bu dönemde kendisini yalnız bırakmamasından ve kendisiyle ilgilenmesinden hareketle onunla evleneceği hususunda ümitlenir. Hastalığı sırasında onun tek ilacı başkişinin ilgisiyle sevgisidir.

Bir süre sonra Murat’ın köye gitmesi Münevver’i üzse de ondan geleceğine dair söz aldığından sık sık mektup yazar, gelmesini bekler. Ancak mektuplarına cevap alamaz. Fabrikadan Murat’la ilişkisinin boyutlarını bildiği halde onunla evlenmek isteyen Bekir Efendi ile Piç Hayri’nin ve annesinin yönlendirmeleriyle evlenir.

Münevver yaşadıklarına rağmen Murat’a olan sevgisi azalmaz, ona inancını yitirmez. Bu yönüyle Münevver tek boyutlu kişilik özelliklerini yansıtır.

#### **2.7.6.4. Fon Karakterler**

Münevver’in kardeşi Tefvik, Tefvik’in ustası Kırmacı İshak Efendi, Münevver’in annesi Huriye Hanım, Bekir Efendi, Behire, Gözlüklü Hikmet, Sarı Emine, Halet, Şerife, Şumnulu Hacer, Şoför Aziz, Huriye Hanım, Madam Sofya, Madam Harikliya, köydeki herkesin kendisinden çekindiği Dana Mehmet, Murat’ın köyde evlendirilmek istendiği kız Seher, Esmâ ile evlenmek için Murat’ın İstanbul’daki ilişkilerinden ona anlatan Mustafa, kibri yüzünden kimsenin kendisini sevmediği Kara Yusuf Ağa, öteden beri gizli işlerle uğraşan hacılık ve hafızlıkla asıl kimliğini örtmeye çalışan Hacı Kadir, Murat’ın anne ve babası eserin kurgusunda Murat-Münevver ve Murat-Esmâ ilişkisinde yardımcı unsurlar olan fon karakterlerdir.

## 2.8. Dağ Rüzgârları

### 2.8.1. İsimden İçeriğe

Rüzgâr, hareket halindeki hava kütesine verilen addır. Rüzgâr oluşumuna yol açan etmenlerden biri de dağlar ve tepelerdir. Bulutsuz gecelerde yüksek bölgelerde soğuyan hava alçak kesimlere doğru hareket eder. Dağın yamacından yukarı doğru yükselen bir hava kütesi soğur; içerdiği nemin büyük bölümü yoğunlaşarak yağmur ya da kar biçiminde yağışa dönüşür. Böylece nem yükünü boşaltan hava kütesi dağın öbür yakasına ulaştığında artık iyice kurudur ve burada alçalmaya başlar, alçaldıkça ısınır.

Dağ Rüzgârları romanının başlarında birbirini çok seven Melike ve Şekip'in her şeyin yolunda gittiği evliliklerinden bahsedilir. Ancak, Melike'nin verem tedavisi olmak için sanatoryuma girmesinin ardından Melike, eşinin onu ziyaretlerinin seyrekleşmesi ile birlikte ondan şüphelenmeye başlar, iç çatışmalar yaşar. Yaşadığı çatışmanın neticesinde eşine olan güveni kaybeder, umutlarını yitirir; bu durum, başkişiyi eserin sonuna kadar etkisi altına alır.

Eserde Melike'nin kaldığı sanatoryum yüksekte, sessiz bir ortamdadır. Melike'ye kendini dinleme imkânı, eşini ve evliliğini değerlendirme fırsatı verir. Dağların rüzgâr oluşumuna sebep oluşu gibi Melike'nin yükseğe çıkışı da hayatında bazı değişimlerin olmasına yol açar. Eşinin başkasıyla birlikte olduğunu öğrenir, ondan soğumaya başlayarak mutsuzlaşır; önceleri Şekip'e yakıştırmadığı bu durumu sonradan kabullenmeye başlar. Gerçeklerle yüzleştğinde ise artık üzülüp ağlamaz, hiçbir şey yaşamamış gibi yoluna devam eder.

Anlatıcı, eserin ismi ile içeriği arasındaki bağı, dağ rüzgârlarının oluşum şekli ile Melike'nin olgunlaşma süreci ve yaşadıklarının paralelinde kurar.

### 2.8.2. Olay Örgüsü

Yazarın 20 bölüm halinde yazdığı roman, başkişinin kendi olma sürecinde yaşadıkları değerlendirildiğinde 2 bölümde incelenebilir:

#### I. Bölüm

- Ziya'nın, baloya gitmek üzere dışarı çıkan Melike ve onun kocası Şekip'i görmesi ve arabasına alması; onların birbirine olan aşkına hayran kalması; hâlâ aralarındaki sevginin tükenmemiş olmasına hayret etmesi
- Baloda dans edip yorulan Melike'nin, öksürürken ağzından kan gelmesi, balodan ayrılıp Ziya'nın evine gitmeleri; Melike'nin doktorunu aramaları, doktorun

sanatoryumda olduğunu öğrenip oraya gitmeye karar vermeleri; giderken Şekip'in, Melike'ye daha önce doktorla onun sanatoryuma yatması gerektiği konusunda konuştuklarını ancak bunu Melike'ye anlatmadığını, şimdi de nasıl söyleyeceğini düşünmesi

- Otobüsün, kalabalık ve sıkıcı olacağını düşündüklerinden sanatoryuma taksi ile çıkmaları; Melike'nin buranın tabii güzellikleriyle havasını çok beğenmesi; doktorla görüşmeleri; Melike'nin, sanatoryuma yatması gerektiğini öğrenmesi
- Eve gittiklerinde Melike'nin, iç muhasebeler sonucu sanatoryuma gitmeye karar vermesi
- Melike'nin hastalığını ve sanatoryuma gideceğini öğrenenlerin onu ziyarete gelmeleri; ama bu ziyaretlerinde onu üzen şeyler yapmaları, evinde ve kendinde kusur aramaları; vereme iyi geldiğini düşündükleri çeşitli ilaç yapımlarını anlatmaları; Melike'nin, çevresindeki insanların riyakâr olduğunu anlaması; etrafında gelişen olayları daha iyi değerlendirmeye başlaması
- Şekip'in, sanatoryumdaki odalardan birinin boşaldığını haber alması, iki gün sonra Melike'nin hastaneye yatması gerektiğini öğrenmesi
- Melike'nin, sanatoryuma gitmek üzere yaptığı hazırlıklarda tüm ev halkının ona yardım etmesi, o güne kadar hiç olmadıkları şekilde samimi davranmaları

## II. Bölüm

- Melike'nin, sanatoryuma yatması, oradaki günlük plana alışmaya çalışması; Şekip'in onu sık sık ziyarete gelmesi
- Sanatoryumda kalan genç bir hasta olan kimyagerin Ziya'yı tanıyor olması ve Melike'ye, Ziya'ya niçin dargın olduğunu anlatması
- Melike'nin, kocasını, kendisini, hayatlarını çevresindeki insanların fikirlerinden bağımsız şekilde bir birey olarak değerlendirmeye başlaması
- Şekip'in Melike'yi ziyarete gelmesi; Melike'nin, ona, verem mikroplarının azaldığını ve yaranın yakında tamamen iyileşeceğini anlatması; ancak Şekip'in, doktorun eve gitmesine izin vermediğini söylemesi, evde kür yapamayacaklarını, hastalığın tekrar nüksetmemesi için kışı sanatoryumda geçirmesinin daha uygun olacağını belirtmesi
- Melike'nin eski bir arkadaşı olan Samime'nin, sanatoryuma hasta olarak gelmesi; onun kaldığı katta daha ağır hastaların bulunduğunu gören Melike'nin bu durumdan çok etkilenmesi

- Şekip'in, Melike'yi ziyaret etmesi; birlikte gezerken bir grup çocuk görmeleri; ancak, onların verem hastanesinden çıktığını fark eden çocukların koşarak uzaklaşmaları; Melike'nin, bu duruma çok üzülmesi
- Asistanın, Melike'ye artık hiç mikrobi kalmadığı müjdesini vermesi; Melike'nin izin alarak eve gitmesi; eve yeni bir hizmetçi kızın alındığını görmesi; kendi kıyafetlerinin başkalarına dağıtıldığını öğrenmesi; tekrar sanatoryuma gitmesi; kimyager genç kızın hastalığının artması, Melike'nin onu ziyaret etmesi
- Şekip'in, izin gününde Melike'yi ziyarete gelmeyerek kendisinin hasta olduğunu bildiren bir mektup göndermesi; bundan sonra da gelemeyeceğine dair çeşitli bahaneler öne süren mektuplar yazması
- Melike'nin, yirmi yedi gündür kendisini görmeye gelmeyen kocasından şüphelenmeye başlaması; doktordan izin alarak bir günlüğüne İstanbul'a gitmesi; terzisine giderek oradaki genç kıza Şekip'i aratması; Şekip'in, arayan kişinin Necla olduğunu düşünerek kıza bu isimle hitap etmesi
- Melike'nin, Ziya'yı arayarak sanatoryumdan çıkması, hayata karşı kuvvetli olmak gerektiğini düşünmesi

### 2.8.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Dağ Rüzgârları, eserine tamamen hâkim olan bir anlatıcının kurgusudur. Zaman, mekân ve kişiler dünyası bütünüyle onun tasarrufu altındadır.

Eserde, sadece Şekip'le Melike'nin bulunduğu odayı gören; Şekip'in hislerini, Melike hakkındaki düşüncelerini bilen Tanrısal anlatıcı söz konusudur. O, kahramanlarının iç ve dış dünyalarına hâkim bir tavırla, onların yaşadığı çelişkileri, yıpranmışlıklarını sığındıkları mekânlarla bütünleştirir:

*“Kocası yirmi yedi günlük ayrılıktan sonra gelince, Melike, binbir tereddüt dünyası içinde desteksiz kalıvermiş, dalgınlaşmıştı. Düşünmek istemediği halde, kafası düşüncelere dalıyordu. Fakat bu düşüncelerden birinin, bir tekinin muayyen, vâzih şekilleri, renkleri ve manaları yoktu”* (DR, s. 246).

Anlatıcı, iç monologların ağırlıklı olduğu metinde Melike'nin sanatoryumda eşini beklemesi; bu bekleme esnasındaki iç görünümünün yansıtıcısıdır.

Yazar, bu romanı eserinin bilicisi olan Tanrısal anlatıcı değil de Melike'nin/kahraman bakış açısıyla yazsa muhtemelen daha başarılı olurdu (Toker, 1996: 2249.???) Bu bakış açısında Melike'nin ev ve evlilik hayatı, sanatoryumda geçirdiği süre, eve döndüğünde karşılaştığı manzara daha çarpıcı bir şekilde anlatılabilirdi. Anlatıcı

Melike'nin duygularını onun iç âlemine girmek suretiyle verse de Tanrısal anlatıcının bakış açısı roman kişinin duygularını yorumladığından eserde tam bir objektiflik sağlanamamıştır.

#### 2.8.4. Zaman

Dağ rüzgârları romanı anlatıcının, öykü zamanı ile öyküleme zamanını aynı düzlemde aktardığı bir metindir. Romanın öykü zamanı, verem olan Melike'nin sanatoryuma yatmaya karar verme, sanatoryumda geçirdiği vakitler ve bu sürecin evlilik hayatını sona erdirdiği birkaç ay içerisinde geçer.

Melike ile Şekip bir baloya gitmek için yola çıkarlar. Yolda, Şekip'in arkadaşı Ziya, onları görür ve arabasına alır. Ziya, bu iki sevgilinin birbirlerine olan aşklarını büyük bir hayranlıkla izler. Melike, Şekip'in omzuna yatar, biraz dalar:

*“-Uyku dalgınlığı değil... Uzaklara çok uzaklara dalmıştım. Bu, ne kadar sürdü, bilmiyorum. Bir an mı, birkaç dakika mı, yoksa günler mi haftalar mı geçti? Bir değil birkaç dünyayı gördüm, gezdim, döndüm.*

*-Neler gördün, sevgilim?*

*-Sen yanımda idin... Bazen gözlerimin önünden kayboluveriyordun. Seni tekrar görüverince, temelli kaybetmişim de sonra bulmuşum gibi seviniyordum. Senden ayrı yaşamamanın bir an süren ızdırabını bile kalbim çekmiyor” (DR, s.4).*

Melike'nin bir anlık dalgınlığı onu, psikolojik olarak, haftalarca sürebilen bir boyuta taşır.

Baloda, hastalığı sebebiyle sık sık öksüren Melike kan tükürür; bir ay önce de kan tükürdüğünü, bu duruma alışmaya çalıştığını ifade eder:

*“Bir ay evvel yine kan gelmişti ya... O günden beri mendilime kan tükürürken bakıyorum... Ama gizlice... Buna öyle alıştım ki” (DR, s.18).*

O günden sonra bireyin bilinçaltına yerleşen tekrar kan tükürme korkusu onu çevreler; ancak “en iyi ilaç” olarak bilinen zaman, Melike'nin bu duruma alışmasında en etken rolü oynar.

Ertesi gün doktorla görüşmek için sanatoryuma giderken geçen vakit Şekip'i psikolojik olarak sıkı ve boğan bir zaman haline gelir. Doktor daha önce Şekip'e, Melike'nin sanatoryuma yatması gerektiğini söyler ancak o, bunu Melike'ye bildirmez. Şimdi oraya gittiklerinde Melike, hiç beklemediği bir teklifle karşılaşır. Şekip bunları düşünürken, anlatıcı öykü zamanında geriye dönüşler yapar:

*“Hastalık ilerlemiş değildir. Kısa ve dikkatli bir tedavi ile önü alınabilir ve yine kısa bir rejimden sonra, hiç hastalık gelmemiş gibi, tamamen normal bir insan olabilir. Yalnız hastalık ilerlemeden tedavi edilmek lazımdır. İlerledikten sonra, sanatoryum tedavisi de para etmez.*

*Ya Bunu düşündüğü zaman, Şekip, doktorun karşısında geçirdiği sarsıntıyı iliklerinde duyuyordu” (DR, s. 31).*

Bilinç akışlarından sonra öykü zamanını tekrar öyküleme zamanına taşıyan anlatıcı, Şekip ile Melike'nin sanatoryuma gelişlerini, Melike'nin buraya yatmaya karar verişini ve evde onun sanatoryuma yatması için yapılan hazırlıkları anlatır. Bütün hazırlıklar yapılırken Melike orada geçireceği zamanın kendi psikolojisi üzerinde yaratacağı etkilerin muhasebesini yapar. Melike, daha sanatoryuma girmeden, komşuları onu ziyaret etmek için eve gelirler. Bu ziyaretleri esnasında komşularının davranışlarını değerlendirmeye başlayan Melike, çevresinde gelişen olayların farkına varmaya başlar:

*“Melike hasta olmadan evvel de, kafasının bu kadar intizamla çalışıp çalışmadığına hiç dikkat etmemişti. Şimdi insanları, ve hadiseleri, ayar edilmiş bir dürbünle bakıyor gibi görüyordu” (DR, s.66).*

Kendisinde hiçbir verem mikrobun kalmadığını öğrenince ertesi gün kocasının gelmesini heyecanla bekler. İyileştiği haberini Şekip'e söylediğinde ise heyecan içinde geçirdiği günleri, geceleri en ince noktalarına kadar kocasına anlatmayı planlar; ancak ondan beklediği tepkiyi göremez.

Bir hafta, on gün kalmak için eve gider; ancak yeni bir hizmetçi alındığını, evdeki eşyalarının atıldığını, kayınvalidesinin gençleşme hevesinde olduğunu ve Şekip'in kendisiyle ilgilenmediğini görünce birkaç gün sonra sanatoryuma gitmek istediğini söyler. Melike'nin sanatoryumda kaldığı beş aylık süre içinde ailesinin bütün düzenini değiştirmeye ve bu yeni düzen kurulurken kendisinin hiçbir şekilde dikkate alınmadığına tanık olur.

Melike'nin bu fark ediş süreci, onun sanatoryuma girmesi ile de farklı bir boyut kazanır. Bireyin algı dünyasında şekillendirdiği zaman, Melike için bireyi boğan ancak; “Hegel'in belirttiği tarzda ‘kurucu’, ‘oluşturucu’ ve ‘biçimlendirici’ bir etkinlik olarak ortaya çıkar” (Korkmaz, 2008: 113). Melike burada kendisini, Şekip'i, evliliğini sorgulayan bir tavır takınır. İlk zamanlar onu görmek için sık sık sanatoryuma gelen Şekip, sonraları, gelemeyeceğini bildirmek amacıyla çeşitli bahaneler öne süren mektuplar göndermeye başlar. Kocasından hiçbir şekilde şüphelenmeyen Melike, artık *düşünme* evresine girer:

*“Saat on bire geldiği vakit Melikenin sinirleri, kopacak kadar gerilmişti. Saat on biden on bir buçuğa kadar, gözleri.., kulakları koridordaki seslerde, bir bekleme humması içinde kâh üşüyerek, kâh terliyerek durdu, titredi. On bir buçukta, kendini yatağa attı, mendilini dişleriyle parçalıyarak ağladı...”* (DR, s. 211).

Melike tamamen iyileştikten sonra doktordan izin isteyerek İstanbul’a iner, terzi bir arkadaşından Şekip’e telefon etmesini ister. Şekip, arayan kişinin Necla olduğunu düşününce Melike artık kocası olmadan kendi hayatını kurmaya karar verir. Sanatoryumdan tamamen ayrılır ve hayata karşı kuvvetli olmak gerektiği kanısına varır. Beş aylık süreç onun hayatında, tanıma, fark etme, olgunlaşma ve hayat karşısında yılmazlığı öğreten bir ögeye dönüşür.

### **2.8.5. Mekân**

Dağ Rüzgârları romanında fiziksel mekânlar, olgusal açıdan taşıdığı özelliklerle önem arz ederler. Eserin başlangıcında yer alan yol tasviri roman kişilerinin hayatlarının ve yaşayacakları şeylerin simgesi niteliğini taşır:

*“İki yandaki bahçeleri, köşkleri, tarlaları bir duman gibi saran ay ışığı altında asfalt yol, tatlı iniş ve yokuşlarile, ileriye geriye akan bir dere gibi, ufkun buğulu eteğine kadar uzanıyordu”* (DR, s. 3).

Yukarıdaki tasvirde anlatıcı, kullandığı mekân aracılığıyla anlatı kişilerinin şimdileriyle geleceklerine dair ipuçları verir. Anlatıcının hayatın simgesel değeri olarak seçtiği inişli çıkışlı asfalt yol, şimdiye kadar mutlu bir yaşam süren Melike ile Şekip’in geçmişlerinden ve şimdilerinden hareketle geleceğin belirsiz, buğulu kıyısına doğru sürüklenişlerinin öyküsünü özetler niteliktedir.

Romanda yer alan fiziksel mekânlar çoğunlukla sanatoryum ve evdir. Melike, hastalığı sebebiyle Şekip’le birlikte sanatoryuma gider. Anlatıcı, Melike ile Şekip oraya gittiklerinde onların bakış açısından sanatoryumla onun bahçesinin fiziksel ve işlevsel varlığı arasındaki ilişkiye dikkat çeker:

*“Çamların inanılmaz bol yeşilliği arasından, kırmızı damı; üst katın, beyaz, kırmızı çubuklu perdeleri çekilmiş kür balkonları görünen sanatoryum, güneşin çiğ, keskin ışıklarından yorulan gözü ve içi dinlettiriyordu. Sanatoryumu kuşatan sık çam ormanı, seyrek ağaçlıklı çıplak tarlaların ortasında, soluna düşen köyün kara damlı, kara tahta evlerine ve karanlık eskiliğe meydan okuyor gibiydi”* (DR, s. 36).

Sanatoryum insanı rahatlatan, hasta ruhları, içinde bulunduğu kasvetten kurtaran, veremin bir salgın olduğu evlere hayat saçıyan varlığıyla karanlığın ve olumsuzlukların



karşısına yerleştirilir. İnsanların yaşama umutlarını kaybederek geldikleri bu mekânın onlara tekrar yaşama azminin aşılandığı yer olduğu vurgulanır. Melike sanatoryumun içine girdiğinde buranın diğer hastanelerden farklı olduğunu düşünür:

*“-Hastane deyince, asidfenik, lizol kokusu hatıra gelir de... Burada hiç öyle bir koku yok (...)*

*Genç kadın pencerenin önüne durdu; sanatoryum köşk arasındaki gül fidanlarile dolu çiçek bahçesine baüyor çamların ve çiçeklerin kokularını bir yelpaze gibi savurarak tatlı serin rüzgârı koklıyordu” (DR, s. 40).*

Melike'nin sanatoryumda kalacağını öğrenen dostları (!) onu ziyarete gelir. Evin ifade ettiği anlam bu ziyaretler esnasında evi ve kendi evreni arasında sıkışan Melike için bir rahatlama uzamı olmaktan uzaklaşır:

*“Geçen günler, Melikenin insanlar hakkındaki kanaatlerini çürütüyor, evvelce gitmeği değil, düşünmeye korktuğu sanatoryoma ısınıyordu. Oraya gidince ne olacaktı, neyle karşılaşacaktı? Fakat Melike orada sakin, dedikodusuz, dırıltısız, gürültüsüz bir hava içinde, kafasını, sinirlerini dinlendireceğini umuyordu” (DR, s. 63).*

Melike sanatoryumda kalmaya başladıktan sonra buranın hayal ettiği gibi kendisini rahatlatacak bir yer olmadığını anlar. Sanatoryumda bol güneş, temiz hava, düzenli bir hayata sahip olsa da Şekip'ten ayrı olduğu için burası onu sıkın dar mekân haline gelir.

Melike, önceleri sanatoryuma sık sık gelen Şekip'in artık eskisi gibi kendine ilgi göstermediğini ve başka bir kadınla olabileceğini düşünür. Onun bu düşünceleri, içinde bulunduğu mekânı labirentleştirir:

*“Burada, şüphe, en korkunç bir yulandır. Buradan bir yere gidemiyorum. Evinde de oturursun amma, içinde; istediğin yere gidebilmek hürriyetinin emniyeti vardır. Burada, o, yoK (...) Elin kolun bağıdır ama, hayalin, bir yarış (..) gibi koşmaktadır. Onu durduramazsın. Hayaller vehimlerle de karışınca, cehennemi bir yarış başlıyor. (...) Durgunluk ve sessizlik bu yarışa, daha hız veriyor” (DR, s. 138).*

Melike, “düşünmeye daldığı köşesinde” (Bachelard, 2008: 212) yoğunlaşın vehimler yaşar. Ev ile sanatoryum arasındaki hayatın farkını ve bu farkın kendi psikolojisine yansıyış biçimini ifade eder. Ev onun için fiziksel olarak ne kadar kapalı olursa olsun bireysel özgürlüğün sınırsız yaşandığı bir mekândır. Ancak bir gün Şekip

başka bir eve taşınacaklarını söyleyince Melike'nin zihnindeki ev ve yuva imgesi anlamını kaybetmeye başlar:

*“Yuvanın hayali bozulacak, dedi. Burada (..) seni, yuvamı düşünürken, odanın, evimin kıyasına (..) ışıklarına, eşyalarına, öyle aşınayım ki, bazan kendimi orada sanıyorum. Bu, vehimlerin en güzeli, en tılsımlısı. Şimdi, yuvam diye bir şey düşünemeyeceğim”* (DR, s. 161).

Yuva ve ev imleri “kişinin kendisidir, kişinin biçimi ve en dolaylımsız çabasıdır; çektiği acıdır” (Bachelard, 2008: 160). Yuvayı yuva yapan ona şeklini veren en etkin rol dışı kuşundur. Aynı şekilde bir evi ev yapan, orayı yuva haline getiren unsur da kadındır. Kadın eve sinen emeğiyle oraya sıcak bir yuva hüviyeti kazandırır. Yeni bir eve taşınırken oraya hiçbir şekilde katkısının olmayacağını, şimdi hayalinde yaşattığı eşyalara artık nüfuz edemeyeceğini düşünen Melike, mekânı içselleştiremeyeceğini anlar. Bu yeni ev onun hayalindeki yuva imgesini yıkar ve anlamsız, hatırasız fiziksel bir mekân olmaktan öteye gidemez.

Melike, kendisinde hiçbir verem mikrobun kalmadığını öğrenince bu durumunu Şekip'e söyler ve eve gitmek istediğini belirtir. Şekip ona yeni evlerinin yerini *“birçok evler vardır ki, hemen her gün önünden geçtiğin halde başını çevirip bakmazsın”* (DR, s. 171) diye tarif eder. Şekip'in yeni evlerinin yerini bu şekilde tarif etmesi Melike'yi kırar ve dışını tanıyamayacağı bir mekânın kendi evi olacağına üzülür. Birkaç gün sonra evine gittiğinde ise oraya ait olmadığını tamamen anlar. Özel eşyalarını bulamaması sonucu, kendi izlerinin evden temizlenmek istenildiğini fark eder:

*“Genç kadın acı acı gülüyordu. Evde, cenaze temizliği yapılmıştı. Bir ölünün eşyaları dağıtılır gibi, evde bıraktığı nesi varsa, hemen hemen hepsini, şuna buna vermişlerdi. (...)*

*Kaynanası, evi, mikroplarla beraber, hatıralardan da temizlemek istemişti. Bundan, Şekibin haberinin olmaması kabil miydi?”* (DR, s. 184).

Melike, hiçbir hatırasının olmadığı evde kalmanın anlamsızlığından dolayı sanatoryuma tekrar döner. Sanatoryum artık Melike için evdir, kendisini anlayan ve kendisinin de başkalarını anladığı bir yerdir. Ancak iyileşince buradan çıkmak zorunda kalır. Evdeki durumu, sanatoryumu değerlendirir ve gideceği mekânın/evin darlaşacağını, kendini yalnızlaştıracağını düşünmeye başlar. Sanatoryumdan çıkınca kocasının bir başka kadınla olduğunu anlar ve Ziya'yı çağırarak kendisini almasını ister. Yabancı olduğu bir evde yaşamamayı tercih eder.

## 2.8.6. Kişiler Dünyası

### 2.8.6.1. Başkişi

Dağ Rüzgârları romanının başkişisi Melike, boyutlu bir karakterdir. Roman, başkişinin endişeleri, kaygıları, iç çatışmaları, iç diyalogları ve bunların sonucunda gerçekleşen olgunlaşma sürecinin metinleşmesiyle derinlik kazanır.

Başkişi, eşini çok seven, onu hayattaki tek tutunacak dalı olarak gören bir kadındır. Kocasına sımsıkı tutunan başkişi verem hastasıdır ve onun öyküsü bir akşam eşiyle birlikte gittikleri bir baloda birden fenalaşmasıyla başlar. Melike, o geceden sonra doktora gitmeye karar verir. Sanatoryuma vardığında orada yatmak zorunda olduğunu öğrenen başkişi, evdeki konumunu ve ötekiler için kendisinin ifade ettiği anlamları tetkik eder. Gözlemleri sonucunda kaynanasının, akrabalarının ve komşularının onun hastalığından ürküklerini, kendilerine bulaşma ihtimalinden korktuklarını; bu korkularını bastırmak için de kendisinin bir çember içine alındığını anlar:

*“Melike evdekilerin, lüzumundan fazla açığa vurduğu korkuların, vehimlerin kurbanı olduğunu da anlamaya başlıyordu. Evet, hasta idi, ağzından kan gelmişti; fakat etrafında bir karantina havası yaratıvermeleri hastalıktan daha korkunçtu”* (DR, s. 114).

Başkişi bütün ümitlerini, o ana kadar sahip olduğunu düşündüğü her şeyi bir anda kaybettiğinin farkına varır. Ancak dış dünyaya kendi tedirginliklerini, ruhi çöküntüsünü yansıtmadan; yaşadıklarına kuvvetle karşı koyarak içinde bulunduğu durumdan kurtulmaya çalışır:

*“Melike, hastalığını bir aciz gibi değil, tabii bir vaziyet olarak kabul edecek ve kendi ayağıle gidip hastaneye yatacağı için, kaynanasına ve onun tarafını tutanlara karşı kırık ve düşük görünmiyecekti”* (DR, s. 57).

Başkişi, “kendine yüz çevirme[nin] bir kaçış” (Heidegger, 2006: 196) olmadığını bilir ve kısa bir süre sonra tedaviye başlar. Sanatoryum hayatı onu olgunlaşma sürecine yöneltir. Burada insanın varlık imkânlarını, dünyadaki yalnızlığını, ötekileri, onların kendi hayatındaki yerini değerlendirme fırsatı bulur. Başkişinin çok sevdiği, onun tarafından sevildiğini zannettiği kocası eskisi gibi sık ziyaretine gelmez. Bu durum onun iç çatışmalarını, melankolisini arttırır:

*“Kapıya dirseklerini dayadı. Yol kenarından, çift aralarından, kapı parmaklıklarına dayanarak yolları gözetliyen dalgın bakışlı kadın tablolarını hatırladı. (...) Melike*

*bu tabloyu, bütün renkleri, ışıklarile, bütün gölge oyunlarile görüyor ve bunun şuurini kendi içinde duyuyordu” (DR, s. 136).*

Melike'nin kaygıları, hüznüleri, sanatoryumda yalnızlığa terk edilmesi; eşinin seyrek ziyaretleri onu sezgileri aracılığıyla zorunlu bir şekilde kocasından şüphe etmeye sürükler. Melike, o güne kadar bir masal gibi süren evliliklerinin büyüünün bozulacağını duyumsar:

*“Saat on bire geldiği vakit Melike'nin sınırları kopacak kadar gerilmişti. Saat on birden on bir buçuğa kadar gözleri kapıda, kulakları koridordaki seslerde, bir bekleme humması içinde kâh üşüyerek, terliyerek durdu, titredi.*

*On bir buçukta, kendini yatağa attı, mendilini dişlerle parçalıyarak ağladı” (DR, s. 211).*

Başkişinin duygularıyla davranışlarındaki ayrıntılar onun karşılaştığı ve karşılaşacağı acımasız gerçeklerin birer dışa vurumudur. Ev halkı, özellikle kocası tarafından unutulduğu fikri başkişinin ruhunu yaralar; ancak içinde bulunduğu yangının sönmesi sonucu olgunlaşarak küllerinden doğan bir tavır sergileme eğilimi gösterir.

Bir gün Melike kendisinde mikrop kalmadığını, artık eve dönebileceğini öğrenir. Evdeki düzenin ve kocasının davranışlarının değiştiğini bildiğinden evine dönmeden önce Beyoğlu'ndaki terzisine gider; oradan kocasını arattırır. Eşinin konuşmalarından, hitaplarından onun hayatında başka bir kadın olduğunu anlar. Bu durum yıllarca yaşadığı âlemin gerçekliğine inanan Melike'nin zayıf kişiliğini aniden başka bir hale büründürür:

*“Hayata karşı kuvvetli olmak lazım... Siz de gülünüz!” (DR, s. 264).*

Varolma olanaklarının bir başkasında değil de kendisinde olduğunun bilincine varan başkişi kaderine boyun eğmekten ziyade, hayat karşısındaki yılmaz ve mücadeleci olmak gerektiği gerçeğini erişir. Erkeğe kör adanıştan vazgeçerek durum değerlendirmesiyle mantıklı davranma yoluna gider.

#### **2.8.6.2. Norm Karakterler**

Dağ Rüzgârları romanının norm karakteri Melike'nin eşi Şekip'tir. Karısını çok seven ve ona büyük bir aşkla bağlı olan Şekip, başkişinin Yakacık Sanatoryum'una yatması ile değişim süreci geçirerek eserde yuvarlak bir karakter özelliği kazanır. Önceleri Melike'yi sık sık ziyaret ederken sonradan hastalık bahanesiyle gitmemeye başlar. Eşinin yokluğunda Necla isimli başka bir kadına ilgi duymaya başlayan Şekip, başkişinin, aylar süren bir tedavinin ardından iyileşmesine de pek sevinmez. Onun eve gelme isteğini evde iyi bakılamayacağı bahanesiyle engellemeye çalışır. Kocasının davranışlarından şüphe

duyan başkişi tamamen iyileştiğinde eve gitmeden önce onu arar; hayatında bir kadının olduğunu öğrendiğinde ise eve dönmekten vazgeçer.

Şekip başkişinin kendini bulma ve hayatı gerçek yüzleriyle tanımaya başlaması açısından pek olumlu olmasa da önemli bir rol oynar.

### **2.8.6.3. Fon Karakterler**

Herkese karşı güler yzli, anlayışlı, babacan tavırlı Doktor; Şekip'in akrabası Ziya; Şekip'in, Melike'yi hiçbir zaman gelini olarak istemeyen annesi; Melike'yi ziyarete gelen ve kıskanan eski arkadaşı Mehlika; Melike'nin güzelliğini çekemeyen, teyzesinin kızı Samime; Melike'yle aynı apartmanda oturan, ama neredeyse hiç görüşmediği komşusu Cemile; Yakacık Sanatoryumundaki hastalar ve hemşireler romanın fon karakterleridir.

## **2.9. Gece Yürüyüşü**

### **2.9.1. İsimden İçeriğe**

Gece, bilinmezliği ve belirsizliği taşıyan zaman dilimidir. Gece yürüyen insan, yolu bilse dahi, yürüyüşü esnasında tedirgin davranışlar sergiler; etrafında olup bitenleri dikkatle gözlemler.

Gece Yürüyüşü romanı, adını romanın başlangıcı ile bitişinde gece yapılan birer yürüyüşten alır. İlk yürüyüş başkışı Vefik'in Çanakkale Savaşı'nda karanlık bir gecede, arkadaşları ile ölüme gidişleridir. Vefik bu yürüyüş esnasında yıldızlara bakar ve orada Dilşad'ın koyu yeşil gözlerini görür.

Olay örgüsü Vefik'in çocukluğunda, okul hayatında, şimdi'de yaşadığı iç ve dış çatışmalar; geçmişi ve aşkı ile bağlantılı olarak metne yansır. Dilşad'ın sevgisinden umudunu yitiren Vefik, bir çözümlüş süreci yaşar. Ancak bu süreçte hayata direnişi, mantıklı davranışları Dilşad'ın dikkatini çeker. Dilşad romanın sonunda/nişanında Vefik'e, onunla evlenmek istediğini söyler. İçinde yaşadığı zamana, mekâna tutunmaya çalışan Vefik, duyduklarının etkisi ile gece yarısı, mutlu bir şekilde yürümeye başlar. Böylece ikinci yürüyüş gerçekleşir.

Romanın başlangıcındaki yürüyüşe hâkim olan “bilinmeyen” son; Vefik Bey'in, Dilşad'la birlikteliğinin başlangıcı olan “gece yürüyüşü”ndeki belirsizlik ile bütünlenir. Bu bütünleşmede eserin ismi, bireyin iç yolculuğuna göndermede bulunur.

### **2.9.2. Olay Örgüsü**

Yazarın 6 bölüme ayırdığı roman, başkışının geçmişini hatırlama, Dilşad'la yeniden iletişim kurma ve onun tarafından fark edilme süreci değerlendirildiğinde 4 bölüm halinde incelenebilir:

#### **I.Bölüm**

- Vefik Bey'in Mehmetçiğin karanlık bir yolda yürüyüşünü hatırlaması
- Vefik Bey'in, gözlerini Hilali Ahmer hastanesinde açması; Çanakkale Savaşı'nda yaralandığını ve on sekiz gündür orada bulunduğunu öğrenmesi
- Vefik Bey'in, Dilşad'ın kendisini ziyaret için gelip gelmediğini merak etmesi, hemşireye sorması; sadece annesi, babası ve kız kardeşinin geldiğini öğrenmesi

- Vefik Bey'in, geçmiş yaşantısını hatırlaması. Üvey annesini sevmediğini; fakat üvey kız kardeşini sevdiğini; babasının evde silik bir karakter olarak varlık gösterdiğini düşünmesi
- Üvey annesinin Vefik Bey'in evde olmasını istemediğinden, okumayı sevmediği halde Vefik Bey'in İstanbul'da yatılı bir okula başlaması
- Vefik Bey'in İstanbul'da, izin günlerini babasının arkadaşı olan Sinan Paşa'nın konağında geçirmesi
- Vefik Bey'in, Sinan Paşa'nın kızı Dilşad'la oynamaları ve zamanla ona âşık olması
- Vefik Bey'in, okulu bitirince vilayet Ziraat Müdürlüğü maiyetinde işe başlaması; iki yıldır izin kullanmayan Vefik Bey'in birkaç günlüğüne eve gitmesi; ama üvey annesi Sabira Hanım'ın şikâyet ve sitem mahiyetindeki sözlerine maruz kalması
- Vefik Bey'in Dilşad'ı ziyarete gitmesi; ama hizmetçinin biraz fazla beklemesi gerektiğini söylemesi üzerine Dilşad'ı görmeden eve gitmesi
- Vefik Bey'in, yeniden bugünü, hastanede olduğunu hatırlaması. Hemşirenin ona çok sayıkladığını söylemesi. Hastaneden çıkan Vefik Bey'in eve götürülmesi
- Hastaneden çıktıktan sonra Vefik Bey'in, İstanbul'da depo alayına tayin edilmesi; alayın, ailesine düzenli olarak erzak göndermesi, üvey annesi Sabira Hanım'ın bu durumdan memnun olması ve Vefik Bey'e eskisi gibi kötü davranmaması
- Vefik Bey'in izinli olduğu bir gün, Dilşad'ın alaya giderek kendisini aradığını öğrenmesi, Dilşad'la görüşmesi; Dilşad'ın, ağabeyi Azmi'nin askerlik için üç aydır şubeye uğramadığını söylemesi ve Vefik Bey'den yardım istemesi; Vefik Bey'in, Azmi'nin işleri ile ilgilenmesi, gerekli işlemleri yapması

## II. Bölüm

- Vefik Bey'in karargâhtaki odasına Bahtiyar Efendi'nin gelmesi; Vefik'in dayısı Danyal Baki Bey'in, Vefik Bey'i görmek istediğini bildirmesi
- Vefik Bey'in, dayısını ziyaret etmesi; hasta dayısının ona vasiyette bulunması, köşkü, bağı ve bütün varlığını Vefik Bey'e bırakması, kısa bir süre sonra ölmesi

- Vefik Bey'in, kendisine kalan mirastan kitapları, antikalari ve köşkü satması, dayısının vasiyet ettiği gibi bir çiftlik kurmak istemesi

### III. Bölüm

- Alaydan, Dilşad'ın ağabeyinin terhis sorunu için olumlu cevap gelmesi
- Vefik Bey'in, üvey kardeşi Samime'den Dilşad'ın bir harp zenginiyle evleneceğini öğrenmesi
- Vefik Bey'in, vapurda Azmi'yle karşılaşması ve birlikte oldukları Faruk Bey'le tanışması. Faruk Bey'in Dilşad'ın evleneceği kişi olduğunu tahmin etmesi
- Vefik Bey'in, onları dayısından kalan bağa davet etmesi. Birkaç gün sonra Dilşad'ın ailesi ve Faruk Bey'in bağa gitmeleri ve buraya hayran kalmaları; Dilşad'ın Vefik Bey'i gerçek anlamda burada/bağ evinde tanımaya başlaması
- Vefik Bey'in bir çiftlik almak istediğini söylemesi üzerine Faruk Bey'in ortaklık teklif etmesi. Dilşad'ın, Faruk Bey'in bu teklifine alayla karşılık vermesi ve onun bu işlerden anlamayacağını belirtmesi
- Dilşad'ın bu tavırlarını değerlendiren Vefik Bey'in, onun Faruk Bey'i sevmediğini anlaması
- Azmi kulüpten bir arkadaşına söz verdiği için bağ evinden erken kalkmaları; onların ayrılmasından sonra Vefik Bey'in, sevdiği kadının kocasıyla ortak bir iş kuramayacağını düşünmesi

### IV. Bölüm

- Ali Ağa'nın, Vefik Bey için uygun bir çiftlik bulması
- Vefik Bey'in askeriyede işleri olduğundan çiftliğe yerleşmemesi; çiftliğin boş kalmaması ve çiftlikteki işlerin yapılması için Vefik Bey'in babasını, üvey annesini ve üvey kardeşini çiftliğe yerleştirmesi
- Azmi'nin bir gün karargâha gelmesi ve Vefik Bey'i, Dilşad'ın nişanına davet etmesi
- Vefik Bey'in nişanda Faruk Bey tarafından çok sıcak karşılanması; birlikte şampanya içmeleri; içkinin verdiği cesaretle, birbirini öven sözler söylemeleri ve Dilşad'ın asıl nişanlanması gereken kişinin Vefik Bey olduğunu, Faruk'tan ayrılıp onunla evleneceğini belirtmesi, Dilşad'ın evinde buluşmak üzere sözleşmeleri
- Gece yarışı nişandan çıkan Vefik Bey'in Dilşad'ın koyu yeşil gözlerinden başka bir şey görmemesi, tek başına yavaş yavaş yürümesi



### 2.9.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Gece Yürüyüşü romanı kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile yazılmış bir romandır. Roman başkişisi Vefik Bey hem olayları yaşayan hem de anlatan kişi olarak entrik yapının kurgulayıcısıdır. Kahraman anlatıcı hem bireysel kimliğini hem de diğer kişilerin yaşam öyküsünü metnin kurmaca dünyası içinde netleştirme işlevini gerçekleştirir. Eserdeki zaman, mekân ve kişiler dünyasını değerlendiriliş biçimi kahraman anlatıcının bakış açısından sunulur:

*“Değişik muhite benim de ihtiyacım vardı. Fakat konağın manasız, gürültülü kalabalığından korkuyordum. Orada kimse, kimse ile dost değildi. Herkes birbirine mevkiine, vaziyetine, haline göre güler yüz gösteriyor, iltifat ediyordu. Lakin samimi bir tek insan yoktu”* (GY, s. 20-21).

Kahraman anlatıcı, geçmişte yaşadığı olayları zaman ve mekân düzleminde açılmaya çalışırken tamamen kendi ben’ini merkez konuma yerleştirir.

Eserde kahraman anlatıcının konumunu netleştiren öğelerin başında olay örgüsünde onun edimlerinin, düşüncelerinin, kendi tecrübelerinin ve şahsi olgunlaşma sürecinin yer alması gelir.

Eserde, olay birimlerini kendi düşüncelerine göre yorumlayan kahraman anlatıcı, geriye dönüşlerle romanın, anlatımda eksik kalan kısımlarını tamamlar. Çünkü o, hem öykü hem de öyküleme zamanının hâkimi; yaşadığı olumlu ya da olumsuz durumları metnin kurmaca dünyasında eriten kişidir.

### 2.9.4. Zaman

Gece Yürüyüşü romanında öykü zamanı, Çanakkale Savaşı ve bu savaşın etkilerinin devam ettiği yıllardır. Roman, bu savaşta yaralanan Vefik Bey’in kaldırıldığı Hilali Ahmer Hastanesi’nde, savaş esnasında, arkadaşlarıyla gün batmadan çıktıkları yolculuğu hatırlamasıyla başlar. Vefik Bey, hemşireden on sekiz gündür bu hastanede yattığını öğrenir. Daha sonra onu ziyaret için babası, üvey annesi ve üvey kardeşinin geldiğini; Dilşad’ın kendisini aramadığını anlar. Bir taraftan Dilşad’ın niçin gelmediğini düşünen kahraman anlatıcı bir taraftan geriye dönüş tekniğine başvurarak cephede yaşadıklarını hatırlar:

*“Dilşad’ı düşünürken, emirberim Ahmet oğlu Ahmedin, Süleyman çavuşun, yüzbaşım Demir Beyin seslerini duyar gibi oluyorum. Neler söylüyorlar, anlamıyorum. Fakat bu candan, aşına seslerin karışık ahengi yüreğimi ateş ateş yanan bir yaranın tımar edilmesi gibi serinletiyor”* (GY, s. 11).

Kahraman anlatıcı, anımsama yoluyla bugüne taşıdığı geçmişini, kronolojik olarak aktarır. Başkişinin annesini kaybetmesi ile başlayan öyküsü, babasının yaptığı ikinci evliliğin onun hayatını etkilemiş biçimi ile devam eder:

*“Annem öldükten sonra, babamın kurduğu yeni yuvaya ısınamadım. Belki ısınırdım. Gel gelelim, üvey annem, beni, evden, hatta babamdan bile soğuttu. Babamla beraber kasaba kasaba, vilayet vilayet dolaşmak istemedim. İstanbul’da yatılı liselerden birine girmek istedim. Babam, bir kaymakamın mahdut bütçesini, pek ince hesaptan geçirmede; beni hemen İstanbul’a gönderdi”* (GY, s.15).

İstanbul’da, hafta sonlarını, babasının eski bir arkadaşı olan Sinan Paşa’nın konağında geçiren başkişi, oradaki hayatını anlatırken olay örgüsünde özetleme yolunu tercih eder ve Sinan Paşa’nın kızı Dilşad’a beslediği kardeşçe duyguların, sevgiliye karşı hissedilenlere dönüşme sürecini anlatır:

*“İstanbul’a gelmek, liseye girmek, beni yeni bir âleme attı. (..) Hafta izinlerinde, babamın eski arkadaşı Sinan paşanın konağına gidiyorum. Önceleri yalnız Cuma günleri, birkaç saat oturup konuşmak için uğruyordum. Biraz sonra Sinan paşa, bana gücendi:*

*-Sen bizi yabancı tutuyorsun oğlum. (..) Perşembe akşamları çık, Cuma geceleri konakta kal (..)*

*Dört yıl böyle geçti. Dilşadla daha dost, daha arkadaş olmuştuK Fakat ne yazık ki, o, büyüyor, serpiliyor, genç kız oluyordu. (..) Dilşadla aramızdaki ruh yakınlığımız değişiyor, başkalaşıyor. Onu artık kardeşim gibi sevmiyorum”* (GY, s. 20-24).

Okulu bitirdikten sonra “vilayet kaza ziraat fen memurluğu”na tayin edilen Vefik, bir yıl sonra vilayet ziraat müdürlüğünün maiyetine verilir; ama bu süreç özetleme tekniği ile ifade edilir:

*“Bir sene geçmişti, Vilayet Ziraat Müdürlüğü maiyetine verildim”* (GY, s. 31).

Burada iki yıl boyunca izin almadan çalışan başkişi, birkaç günlüğüne evine gider; ancak üvey annesinin kinayeli sözlerinden rahatsız olur. Bireyin rahatlama mekânlarından biri olan ev, başkişiyi sıkır ve burada geçirdiği vakit onu psikolojik yönden ezen bir unsur haline gelir:

*“Ben, evin eşiğine adım attığım dakikadan beri rahatsızdım. Hemen dönmek kaçmak istiyordum”*(GY, s.33).

Başkişi, kendini yok etmeye yönelik davranışların sergilendiği evden bir an olsun uzaklaşmak ve Dilşad’ı görmek için Sinan Paşa’nın konağını uzaktan seyretmeye başlar.

Sinan Paşa'nın ölümünden sonra, konak halkının birkaç odaya çekilmiş olduğunu, halayıklarla beslemelerin de artık bulunmadığını görür. Birkaç gün sonra konağa giderek Dilşad'ı görmek ister. Dilşad'a, kimin geldiğini söylemek için kendisine soru soran hizmetçiye, "Vefik Ağabey" olduğunu söyler. O, bunu söylerken aradan geçen yılları hesaplamaz; her şeyin eskisi gibi olduğunu düşünür. Ancak Dilşad onunla görüşmemek için bahane bulunca eve gider ve evdekilere, müdürden telgraf aldığını artık gideceğini haber verir. Bir ay sonra Dilşad'dan, o gün için özür dileyen bir mektup alır.

Anlatıcı, romanın bu kısmında Vefik'in Hilali Ahmer hastanesinden çıktığını belirtir, böylece geriye dönüş tekniğine son verirken öykü zamanını öyküleme zamanı ile bütünleştirir.

Hastaneden çıkan başkışı, İstanbul'daki depo alayına atanır. Alaydan erzak almaya başlamasıyla birlikte üvey annesinin de Vefik'e iyi davranma süreci başlar:

*"Alaydan erzak almaya başladığım zaman, evin yüzü gülmüştü. Eve, has ekmek, kahve, gaz şeker geliyordu.*

*Sabire Hanım artık beni el üstünde tutuyordu"* (GY, s.45).

Dilşad'ın, kardeşi Azmi'nin askerlik işini halletmesi için Vefik'i araması ile yeni bir döneme girilir. Vefik'in dayısı ölür ve bütün mal varlığını ona bırakır. Bu dönemde Vefik, Dilşad'ın bir harp zengini ile nişanlandığını öğrenir. Bir gün vapurda Azmi'yi görür. Onu, ailesini; Azmi'nin yanında bulunan ve Dilşad'ın nişanlısı olan Faruk Bey'i, dayısından kalan bağına davet eder. Dilşad'ın, Vefik'in ruhunu anlamaya başladığı bu bağda Vefik'in, Dilşad için varolma süreci başlar. Ancak Vefik, üvey kardeşinden, Dilşad'ın nişanının olacağı haberini alınca ondan ümidini keser:

*"Dilşad nişanlanmış.. Buna kafam ve sinirlerimi alıştırıyordum. Artık hayatta ümitsiz, arzusuz, hayalsiz kalmışım. Bende de kabahat vardı. Neye Dilşada açılmamıştım? Belki beni reddetmezdi. Çok toyca, pısrık hareket etmişim"* (GY, s.130).

Vefik, sadece onun Faruk Bey'e ilgisiz davranışlarını görmek ve böylece kendini avutmak için Dilşad'ın nişanına gitmeye karar verir. Nişanda, Dilşad, Vefik'e, onu geç tanıdığını ve Faruk Bey'le değil onunla evlenmesi gerektiğini söyler:

*"(..) Vefik ağabey, seni geç tanıdım, fakat iyi tanıdım. Hiç boş değilsin.. Taş gibi adamsın. Etrafıma bakıyorum da senden başka ayakta duranını görmüyorum(..) Bir şey söyleyeceğim belki şaşıracaksın. Ben seninle nişanlanmalı, seninle evlenmeli idim"* (GY, s.132-133).

Nişanda çok sıkılacağını, orada geçireceği vaktin kendini tüketen bir nesneye dönüşeceğini düşünen Vefik, bu konu hakkında tekrar konuşmak üzere Dilşad'la sözleşir, dışarı çıkar. Vefik'in, romanın başlangıcında, gün batmadan arkadaşlarıyla birlikte çıktıkları yolculukta, gece yarısı ölümle bağdaştırdığı yıldızları, roman sonunda, Dilşad'ın koyu yeşil gözlerine benzeterek yürür. Gece yarısı yapılan yolculuk Vefik'i ve arkadaşlarını tüketmeye yönelikken, ikinci yolculuk, onun, kendini Dilşad'a ispatlamış olmanın gururuyla, hayallerini gerçekleştirmeye yönelik bir yolculuğa dönüşür.

### 2.9.5. Mekân

Gece Yürüyüşü romanında ilk kullanılan mekân, Çanakkale Savaşı'nda içinde bulunulan geniş, ıssız bir ovadır. Askerler, savaşın onların psikolojilerine etkilerinden dolayı üstünde yürüdükleri bu ovayı, içine çekilecekleri bir mekân olarak düşünürler. Ancak “vatan” kavramının anlamını idrak etmeleri, bu mekânı/ıssız ovayı fiziksel değil, tarihî ve kültürel boyutuyla değerlendirmelerine yol açar:

*“Bu toprağı, başka ayaklara çiğnetmemek için öleceğiz. Bu toprak sevgisi neden? Yer yüzünün öbür topraklarından bir başkalığı, ayrılığı mı var? Dedelerimin, ninelerimin yattıkları yerleri bilmiyorum, annemin mezarını, yıllar var ki ziyaret etmedim. Fakat onlar benimle birlikte yaşıyorlar”* (GY, s. 4).

Böylece, üzerinde yaşanan toprağı diğer topraklardan ayıran ve uğruna ölecek kadar kutsallık atfedilen vatanın, asırlar sonra bile ecdatla torunları bir arada tutan varlığına dikkat çekilir.

Öykü zamanında ilk kullanılan mekân ise İstanbul'daki Hilaliahmer Hastanesi'dir. Çanakkale'de, o ıssız ovada yaralanarak bu hastaneye kaldırılan Vefik Bey, burada savaş hatıralarını ve geçmiş yaşantısını anımsar.

Üvey annesinin baskılarına, gereksiz yere kızmalarına dayanamayan Vefik Bey bir gün çamaşırcı Ayşe ninenin evine kaçır. Bu ev, Vefik Bey için kişiyi koruyan, ona annelik yapan bir mekândır:

*“Ayşe ninenin toprak kulübesinde geçirdiğim iki geceyi hiç unutmıyacağım. Fakir kulubenin sessizliği, içimin yarasını bir pamuk gibi sarmıştı. Ayşe ninenin bol biberli tarhana çorbasını, bizim evin yağlı, etli yemeklerinden daha çok tad duyarak yemiştım”* (GY, s. 17).

Üvey annesiyle aynı ortamı paylaşıyor olmak tüm dinginlik, dinlenme imgelerini barındırması gereken ev imgesini, Vefik Bey'de kapalı/dar mekânların çağrışım değeri

haline getirir. Vefik Bey, liseyi okumak için İstanbul'a gider ve burası onun rahatlama uzamı haline olur. Tekrar eve dönmek için derslerine hevesle çalışmaya başlar:

*“Üvey annemle bir çatı altında yaşamamak için, her gün, daha bir parça artan bir hırsla, bir hevesle çalışıyordum.(...) Kendi evimin benim için bir cehennem olduğunu babam, bilmiyor. Halimizi birbirimize anlatmamıştıK Zaten bu açıkça, söylemiye lüzum olmayan bir şeydi ” (GY, s. 20).*

İstanbul'da, hafta sonlarını geçirdiği Sinan Paşa'nın konağı, Vefik Bey'e, dört beş yıl geniş mekânların simgesidir. Ancak Sinan Paşa'nın ölümüyle birlikte burası da dar mekân haline gelir:

*“Sinan Paşa'nın ölümü, konağın havasını bozmakla kalmamış, benim rahatımı da kaçırmıştı.*

*Aradan iki hafta geçmişti; yatağımın selamlıkta, Kâhya Efendinin odasına bitişik daracık odada hazırlandığını gördüm” (GY, s. 25).*

Vefik, Sinan Paşa'nın ölümünün ardından tüm düzeni bozulan konaktan uzaklaşmaya başlar. Memuriyet alarak İstanbul'dan ayrılır. Yaklaşık iki yıl sonra İstanbul'a izinli olarak döndüğünde evde hiçbir değişiklik yoktur ve ev yine kapalı bir mekân olma özelliğini korur:

*“Ben evin eşiğine adım attığım dakikadanberi rahatsızdım. Hemen dönmek, kaçmak istiyordum. Fakat babamın (beni çeken), (biraz yakınlık isteyen) bakışları, sessiz yalvarışları; Samimenin babam gibi yalvaran sessiz hali, beni, istemiye istemiye evde alıkoyuyordu” (GY, s. 33).*

İçerisi ile dışarısının kilit noktası eşikler ve kapılardır. Eşikler kapının içi ile dışını ayıran nesnelere hüviyetindedir. Kapı ise “bir aralık kalma acunudur” (Bachelard, 2008: 316). Kapalı kapılar içerisini, içerdeliği ve sıkışmışlığı; açık kapılar ise rahat ortamları, evrene açılımı ve dışardalığı simgeler. Evin eşiğine adım attığı dakikadan beri içeride ruhunun sıkışacağını bilen Vefik, rahatsız olur ve dışarıya kaçmak ister. Onun bu sıkışmışlığa katlanma sebepleri Samime ile babası olur.

Anlatıcı anlatı zamanını öykü zamanına çeker; Vefik Bey Hilaliahmer Hastanesi'den çıkar. Kısa bir süre sonra dayısı Danyal Bey'in kendisini çağırdığını öğrenir. Vefik Bey oraya gittiğinde bu köşke temiz ve düzenli bir hayatı olan Danyal Bey'in şahsiyetinin, mizacının, hayata bakış tarzının yansıdığını görür. Romanın bu kısmında anlatıcı, insan-mekân bağıntısına yer verir:

“Dayımın köşküne dikkat ediyorum. Lüks ve modern değildi. Fakat gayet temiz, tertipli idi. (...) İlk bakışta dayımın zevksiz bir adam olmadığını anladım” (GY, s. 59). “Bu odaya babamı getirsem, o da benim gibi bön bön bakar, bir şey anlamazdı. Dayımın kendi köşesine çekilişini biraz anlar gibi oluyordum. Dayımın zevkinin inceliğine parmak ısırıyordum” (GY, s. 77).

Mekâna yüklenen anlamlar, bireylerin geçmiş tecrübeleriyle değer kazanır. Zira birey yaşadığı bir mekânda izler bırakmak suretiyle oraya olan aidiyetini perçinler. Özellikle iç mekânlar, bireyin iç dünyasında yaşadığı evrenin dışı vurumudur. Vefik Bey, dayısının ölümünden sonra bu köşk hakkında değerlendirmede bulunur. Bunu yaparken de mekânın, insan ruhunu yansıtan bir ayna vazifesi gördüğünü düşünür. İnsan ruhunun mekâna, mekânın ruhunun da insana sinen etkileşimine dikkat çeker.

## **2.9.6. Kişiler Dünyası**

### **2.9.6.1. Başkişi**

Gece Yürüyüşü romanının başkişisi Vefik Bey, aynı zamanda romanın anlatıcısıdır. Bu nedenle olaylar başkişinin bakış açısından değerlendirilir.

Başkişi, Çanakkale Savaşı’nda gece savaş mahallinde yürüyen bir grup askerin arasında bulunur ve yaralanarak Hilali Ahmer Hastanesi’nde tedavi edilir. Bu hastanede on sekiz gün baygın bir halde yatar. Kendine geldiğinde geçmişini hatırlar. Onun öyküsü bu geriye dönüşlerle bütünlenmeye başlar.

Başkişi ilk olarak ölüm korkusunun olmadığı savaşta yaşadıklarını anımsar. Hastaneye gelmeden önce en son aklında kalan şey ise yaralanma anıdır:

“Ayağım bir taşa takılır gibi oldu. Sendeledim. Gözlerimin önünde değil, içinde, can evimi yakan bir ateş, yandı; kendisile birlikte etrafındaki bütün ışıkları söndürdü; uğultular sustu” (GY, s. 7).

Başkişinin şimdi’ye tutunma çabaları geçmişte yaşadıklarıyla anlam kazanır. Annesini kaybettikten sonra üvey anne ile yaşamak zorunda olan başkişinin eylemleri onun topluluk içinde yitip gitmemesine ve evdeki “sürü” hayatına dâhil olmamasına yöneliktir. Aileyi ilgilendiren kararların alınmasında pasif bir konumda olan babası, başkişinin davranışlarını, düşüncelerini onaylasa da bunu açığa vurmakta zorlanır. Bu nedenle o, kendi ayaklarının üzerinde durmaya zorlanır; hayatta tamamen yalnızdır. Başkişinin evi bir korunak olma özelliğini kaybeder; o, kendine başka sığınma mekânları arar. Evdeki hayata karşı ilk tepkisini çamaşırcı Ayşe Nine’nin kulübesine kaçmakla gösterir.

Başıkişi, liseye yıllarında İstanbul'a gider. Ders çalışmayı sevmediği halde “üvey anne[siyle] bir çatı altında yaşamamak için” (GY, s. 20) her gün artan bir hırsıyla çalışır. Tatillerini, babasının arkadaşı Sinan Paşa'nın konağına geçirir. Paşa'nın kızı Dilşad'a önce kardeşçe duygular besler; ancak sonra ona âşık olduğunu anlar. O, bu konakta mutludur; ama Paşa'nın ölümünden sonra kendi evinde duyduğu huzursuzluğu burada da hissetmeye başlar; artık konağa uğramaz.

Liseyi bitirdikten sonra Halkalı Ziraat Mektebi Âlisi'ne girer. Buradan mezun olunca ilk olarak “vilayet kaza fen memurluğuna” tayin edilir. Sonra da Vilayet Ziraat Müdürlüğü'nde çalışır. Tayin edildikten iki yıl sonra izinli olarak İstanbul'a gelir; ancak üvey annesinin tavırları yüzünden buradan umduğu huzuru bulamaz:

“Ben, evin eşğine adım attığım dakikadan beri rahatsızdım. Hemen dönmek, kaçmak istiyordum” (GY, s. 33) kalır.

İstanbul'da geçirdiği bu süreç, başkişiyi hayalleri ile gerçekler arasında sıkıştırır. O, yaşadığı olumsuzluklara isyan etme gücüne sahip değildir; aradığı huzuru iç dinginliğini sağlayacak yerlere kaçmakta bulur. Bunun içinse “Sirkeci'deki temiz otellerden birinde tek yataklı, aydınlık bir oda[da]” (GY, s. 37-38) kalırlar.

Vefik Bey, Sinan Paşa'nın konağına giderek Dilşad'ı ziyaret eder. Hizmetçinin bekletmesinden sıkılarak oradan ayrılır. Birkaç gün sonra da görev yerine gider.

Hatırlamalarından anlaşıldığına göre başkişi, zayıf bir kişiliğe sahiptir. Çünkü “zayıf” acı çekmek istemeyen kişidir” (Blondel, 2009: 158). Başkişi de zorlukları göğüsleyerek onların üstesinden gelmek yerine kaçmayı tercih eder.

Vefik Bey hatıralarından sıyrılır ve şimdi'ye döner. Hilali Ahmer Hastanesi'nden çıktıktan sonra İstanbul'daki depo alayında görev yapar. Alayın başkişinin ailesine yaptığı erzak yardımı üvey annesinin ona karşı davranışlarını değiştirir.

Sevdiğinden tamamen umudunu kesen ve hastaneye ziyaretine gelmemesine gücenen başkişi, bir gün Dilşad'ın alaya gelerek onu aradığını öğrenir. Dilşad'ın ağabeyinin askerlikle ilgili sorunlarını çözer; böylece onunla yeniden yakınlaşmaya başlar. Bu sırada dayısı vefat eder, onun mirasına sahip olur. Dayısından kalan bağı düzenler; köşkü satarak bir çiftlik alır. Dilşad'ı ve ailesini bağa davet eder. Dilşad burada başkişinin gerçek vasıflarını, sessizliğinin ardına gizlediği mantıklı eylemlerini farkına varır. Vefik Bey, Dilşad'ın bir harp zengini ile nişanlandığını; fakat onu sevmediğini öğrenir. Bağa gelenlerin arasında Dilşad'ın nişanlısı da vardır. Dilşad'ın nişanlısını sevmemesi, kendisine ilgi göstermesi başkişiyi umutlandırır; ancak kısa bir süre sonra onun nişanına davet edilir.

Bu nişana gidip gitmeme konusunda iç çekişmeler yaşayan başkişi bütün hayallerini yitirdiğini düşünür:

*“Dilşat, nişanlanmış.. Buna, kafam ve sinirlerimi alıştırıyordum. Artık hayatta ümitsiz, arzusuz, hayalsiz kalmıştım. Bende de kabahat vardı. Neye Dilşad’a açılmamıştım?”* (GY, s. 130).

Nişana giderek Dilşad’ın nişanlısı Faruk Bey’e karşı kayıtsızlığını görmek ister; fakat oraya gittiğinde tamamen farklı bir hadiseyle karşılaşır. Onun, bağı idare etmedeki başarısını, insanlara karşı pasif görünüşünün altında yatan gerçek kimliğini, yaşadıkları dönemin yozlaşmış insanlarından ayrılan yönlerini gören Dilşad, kendi nişanında Vefik Bey’le evlenmek istediğini söyler.

Romanda zayıf bir kişilik olarak yer alan başkişiyi diğerlerinden ayrı kılan özelliği yozlaşmış düzene dâhil olmamasıdır.

#### **2.9.6.2. Norm Karakterler**

Eserde başkişinin bireysel gelişimini arka planda destekleyen, takdir eden Dilşad Sinan Paşa’nın kızıdır. Başkişi önceleri Dilşad’ı üvey kardeşi Samime’ye benzetir, ona derin bir şefkat besler. Vefik’in İstanbul’da onların konağında kalması ile başlayan kardeşçe ilişki, sonradan başkişinin ona âşık olması ile sürer. Samimiyeti, yapmacık tavırlardan uzak oluşu, evdekilere kolay kolay boyun eğmeyişi başkişinin dikkatini çeker:

*“Dilşad, uzun kıvrık kirpikleri, koyu yeşil gözleri, koy siyah pırıl pırıl saçları, ince dudaklı küçük ağızla insana baktıkça kendisine bağlayan bir kızdı. Delişmen değildi; içi dışı bir konuşuyordu. (...) ona bağlanışım biraz da, üvey kardeşim Samime’yi hatırlattığı içindi”* (GY, s. 21).

Dilşad, Sinan Paşa hayattayken hiçbir zaman maddi gücün bir sömürü aracı olmayacağını bilincindedir. Babasının ölümünün ardından ise konakta beliren bozulma ve çürümeden uzak kalmıştır. O, bu konuda başkişiyle benzer düşüncelere sahiptir.

Başkişinin aşkından habersiz olan Dilşad, harp zengini Faruk Bey’le sözlenir; fakat onu sevmez. Bir gün Vefik’in, dayısından kalan bağa onları davet etmesi ile başkişiyi asıl benliğiyle tanır. Kendi nişanının olduğu gece başkişiye aşkını ilan ederek onunla evlenmek istediğini belirtir.

#### **2.9.6.3. Kart Karakterler**

Vefik Bey’in babası Ferhat Bey sessiz, karısından çekinen, kavgayı sevmeyen uysal bir adamdır. İkinci karısı tarafından iyice sindirilen evin babası ve reisi olma özelliğini



yitirmiş, çocukları üzerinde nüfuz sahibi olmayan birisidir. Hayat karşısındaki bütün yorgunluğunu, ezilmişliğini tek başına yaşar:

*“Durduğu yerde tozların yiyip erittiği eşyalar gibi, babamın da ruhuna, sinirlerine çöken gizli ıstırapı söküp atamıyor, durduğu yerde, kendi kendine eriyordu”* (GY, s. 16).

Eserdeki diğer kart karakter Vefik Bey’in üvey annesi Sabire Hanım’dır. O, sahip olduğu hiçbir şeyden mutluluk duymayan ve neyle memnun olacağını kendisi de bilmeyen; etrafındaki insanları hırpalayan, onları fiziksel ve tinsel çöküntüye uğratan bir kadındır:

*“Sabire Hanım hayattan, insanlardan ne istiyordu? Galiba, bunu kendisi de bilmiyordu”* (GY, s. 16).

Vefik Bey’in üvey kardeşi Samime başkişiyi öz ağabeyi gibi seven, onu anlayan başkişiyi eve bağlayan tek kişidir.

Sinan Paşa Vefik’in babasının İstanbul’daki arkadaşıdır. O da Ferhat Bey gibi uysal ve yumuşak başlıdır. İnsanların huylarına göre davranmayı bilen, etrafındakileri bu şekilde idare eden bir Mülkiye paşasıdır.

Sinan Paşa’nın eşi Fehamet Hanım kibrin, gururun timsali bir kadındır. Asıl kimliğini yitirmiş, yozlaşmış, fakirlere hakaret etmeyi kendine tanınmış bir hak olarak gören, daima kendi egosunu tatmin etmeye çalışan bir karakterdir.

*“Azameti ile konakta herkesi kendinden tiksindirmiş. Onu seven tek kişiye rastlamadım”* (GY, s. 25).

Sinan Paşa’nın oğlu Azmi eserde yozlaşmış kişiler arasındadır. Askere gitmemek için ne gerekirse yapmayı deneyen, babasından kalan mirası kendi zevkleri uğruna gereksiz harcamaktan çekinmeyen birisidir.

Vefik Beyin dayısı Danyal Baki Bey kalabalığı sevmeyen, yalnız başına yaşayan, kadınların felaket getireceğine inanan; okumayı çok seven varlıklı, kültürlü ve zevk sahibi bir adamdır. Hastalandığında bütün mirasını başkişiyeye bırakır. Onun sessiz ve otoriter yaşayıp yine sessiz; ama vakur ölüşü başkişinin Danyal Bey’e hayranlığını arttırır.

Dilşad’ın nişanlısı Faruk Bey, temiz ve şık giyinmesine rağmen bir mahalle çocuğu olduğu her halinden anlaşılabilir bir harp zengini. Parasına güvenerek insanları ezmeye çalışan yozlaşmış bir tiptir.

#### **2.9.6.4. Fon Karakterler**

Vefik Bey’in Çanakkale Savaşı’nda tanıştığı onu hem babası hem de çocuğu gibi seven Ahmet oğlu Ahmet, Bölük kumandanı Yüzbaşı Demir Bey, Vefik Bey’in

çocukluğunda onlara çamaşır yıkamaya gelen ve bir gün evden kaçarak onun fakir kulübesine sığındığı Ayşe Nine, Danyal Bey'in komşusu Bahtiyar Efendi romanda fon karakterler olarak yer alırlar.

## **2.10. Kalbimin Suçu**

### **2.10.1. İsimden İçeriğe**

Romanın ismi, biyolojik tanımının ötesinde “sevgi, gönül” anlamını taşıyan kalp kelimesi ile “kabahat; töreye, dine, kanuna aykırı davranma; cürüm” (Doğan, 2009: 1013) anlamına gelen suç’tan oluşur. Eserde birçok kadınla ilişkisi olmuş Necil Sabit Bey’in evlenip bir aile kurmaya karar vermesi; sevdiği kıza/Zerrin’e yaklaşmaya ve bu esnada eski sevgililerinden kurtulmaya çalışması anlatılır. Olay örgüsü de onun eski dağınık, sorumsuz halinden vazgeçip düzenli bir hayat kurmasına yönelik örgütlenir. Ancak Zerrin’le birlikte olma, onunla hayal ettiği dünyayı yaşama aşamasına gelen Necil Sabit, romanın sonunda Zerrin’e verdiği sözü unuttur, başka bir kadınla olur. Bireysel yozlaşmasını, sevgi hususunda ahlaka aykırı davranışlarının yükünü gönlünün kayıtsızlığına bağlar.

### **2.10.2. Olay Örgüsü**

Yazarın 19 bölüm halinde yazdığı roman 3 bölümde incelenebilir:

#### **I. Bölüm**

- Zahit Efendi ve Sabri Efendi’nin birbirlerine Necil Sabit Bey’i çok özlediklerini anlatmaları; onun rakı sofralarından, kadın meclislerinden bahsetmeleri
- Necil Sabit Bey’in Fahir Bülent Bey’le İzmir’den İstanbul’a dönmeleri; Necil Sabit Bey’in, bu dönüşten kimsenin haberinin olmamasını istemesi
- Vapurda Necil Sabit Bey’in, Fahir Bülent Bey’e, evlenmeye karar verdiğini anlatması ve ona Zerrin ile ablası Sündüs’ten bahsetmesi; İstanbul’a gidince eskiden ilişkisi olan hiçbir kadınla görüşmeyeceğini, onları sevdiğini zannettiğini ancak yanıldığını belirtmesi, kendine Bebek’te bir apartman alarak Zerrin’e daha yakın olabileceğini düşünmesi
- Zahit Efendi’nin, Necil Sabit Bey’in birlikte olduğu kadınlardan biri olan Reyhan’a, onun İstanbul’a geleceğini haber vermesi; Nazir Rakım’la randevusu olan Reyhan’ın, onunla buluşmak istememesi; ancak Necil Sabit Bey’i kıskandırmak için kullanmayı düşündüğünden onu kırmak istememesi

#### **II. Bölüm**

- Zahit Efendi ve Sabri Efendi’nin, Necil Sabit Bey’i karşılamak için hazırlık yapmaları; ertesi gün Zahit Efendi’nin Galata Rıhtımına giderek Necil Sabit Bey’le

Fahir Bülent Bey'i karşılaması; kimseye haber vermedikleri halde Zahit Efendi'nin onları karşılamaya gelmiş olmalarına ikisinin de şaşkınlıkları

- Zahit Efendi'nin, Necil Sabit Bey'in İzmir'e gidişinden beri her hafta onu soran bir kadının olduğunu söylemesi, fiziki özellikleri ve konuşma biçimini tarif etmesi; Necil Sabit Bey'in, bu kadının Süveyda olduğunu tahmin etmesi ve onu araması
- Necil Sabit Bey'in, Zahit Efendi'ye Bebekte üç dört odalı bir köşk ya da yalı bulmasını söylemesi
- Necil Sabit Bey'in eski sevgililerinden olan Mihriban'ın, Necil Sabit Bey'in apartmanının kapıcısı Karabet Efendi'ye, Necil Sabit Bey'in gelip gelmediğini sorması
- Köşke gelen Necil Sabit Bey'in, bütün ışıkların açık olduğunu görünce misafir olup olmadığını sorması ve Beykoz'daki halasının kızlarının geldiğini öğrenmesi
- Necil Sabit Bey'in İstanbul'a geldiğini öğrenen Mihriban, Reyhan ve Şarika'nın tekrar onunla birlikte olmayı istemeleri ancak Necil Sabit Bey'in onlardan kurtulamaya çalışması
- Zahit Efendi'nin, Necil Sabit Bey için uygun köşk bulması; Necil Sabit Bey'in, arkadaşı Fahir Bülent Bey'i köşke götürmesi, manzarayı çok beğendiğini; ancak Fahir Bülent Bey'in köşkteki eksikleri söylemesi ve daha önce yalnız yaşamaya alışkın olmayan Necil Sabit Bey'e, bir aile evinin nasıl olması gerektiğini anlatması; ona, Sabri Efendi'yi ve onun eşini köşke yerleştirerek kendisine yardımcı olmalarını önermesi
- Necil Sabit Bey'in, bir davete Zerrin ve Sündüs'le gitmesi, onları gören Reyhan'ın kıskanması ve arkadaşı Faika aracılığı ile Necil Sabit Bey'le konuşmak istemesi; Faika'nın Reyhan'la görüşmek istemeyen Necil Sabit Bey'e kızlardan birini sevdiğini söylemesi
- Zerrin ile Sündüs'ün, Necil Sabit Bey'e, Reyhan'ı göstererek sürekli ona baktığını ve kadını tanıyıp tanımadığını sormaları; Necil Sabit Bey'in, o kadını tanımadığını söylemesi; Zerrin'in zarif tebessümünü ve gülüşünü Reyhan'ın kahkahalarıyla karşılaştırması, Zerrin'e olan hayranlığının artması
- Zerrin'in, Necil Sabit Bey'in köşkünün önünden geçerken hep alaturka müzik sesi duyduklarını, alafranga plağının olup olmadığını sorması; Necil Sabit

Bey'in utanması ve bunu Sabri Efendi ile karısının yaptığını, bu durumdan haberinin olmadığını belirtmesi; Zerrin'in, rakı içen erkeklerden hoşlanmadığını öğrenmesi, rakıyı bırakmaya karar vermesi

### III. Bölüm

- Necil Sabit Bey'in, Zerrin ve Sündüs'ü daha yakından tanımak için köşkte bir davet düzenlemesi; Zahit Efendi'nin, çay servisi yapması için Rum kızı Polin'i getirmesi; Necil Sabit Bey'in Polin'i çok beğenmesi
- Bu davette, kızların, zannettiği gibi iyi bir aile kızı olmadığını ve kurtulmak istediği diğer kadınlardan farklı olmadığını anlaması; Zerrin'le evlenme konusunda tereddüte düşmesi; yine de ertesi gün bir sandal gezisi için onlara söz vermesi
- Polin'in herkes gittikten sonra sofrayı temizlemesi ve evdekiler için güzel bir masa hazırlaması; Necil Sabit Bey'in teklifi üzerine onlarla rakı içmesi; Zahit Efendi'nin Tiyano'yu getirmesi; o gece Polin ve Tiyano'nun Necil Sabit Bey'de kalması ve içki âlemi yapmaları
- Ertesi gün çok geç kalkmaları, Polin ve Tiyano'nun kendilerine gösterdikleri ilgiden dolayı kızlara verdikleri sözü tutamamaları; Polin ve Tiyano'nun köşke iyice yerleşmesi; Necil Sabit Bey'in eski yaşantısından vazgeçemeyeceğini anlaması, bu durumu kalbinin suçu olarak değerlendirmesi

#### 2.10.3 Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kalbimin Suçu romanındaki Tanrısal anlatıcı olay örgüsündeki bütün olayların arka planını görür. Bunun yanı sıra eş zamanlı olaylardan ve farklı mekânlarda yaşananlardan haberdardır. Anlatıcı, kahramanlarının varlık alanlarının, davranışlarının, bunların ardında gizlenen sebeplerin; onların mekânı hangi amaçla nasıl kullandığının bilicisidir:

*“Zahit Efendi iki arada bir derede kalmıştı. Arkadaşlarına, ahbablarına görünmemek, eski, yeni göz aşınalarına tesadüf etmemek için, hep arka yollardan gidiyor, izini kaybetmek için de, akla gelebilecek her çareyi, vasıtayı tecrübe ediyordu”* (KS, s. 65).

Tanrısal anlatıcı, roman kişilerinin diğer bireylere gösterdikleri ve gizledikleri yüzlerini aynı düzlemde aktarır. Böylece bireylerin davranışlarındaki tutarsızlığın nedenlerini okuyucuya açıklayarak onların zihninde oluşabilecek ikilemi kaldırmaya çalışır. O, anlatı kişilerin iç dünyalarını ve onları kuşatan hisleri yansıtır:

*“Kalkmak, kıpırdanmak istiyordu. Fakat sinirleri, adaleleri, dimağının iradesine isyan etmişlerdi. Mefluç bir halde, yerinden kımlıdanamıyordu”* (KS, s. 258).

Tanrısal anlatıcı eserin zamanını istediği gibi kullanır. O, roman kişilerinin geçmiş zaman dilimindeki edim ve edimsizliklerinden haberdardır. Bundan yararlanarak olayların akış hızını yönlendiren kişidir.

#### 2.10.4. Zaman

Anlatıcı, Kalbimin Suçu romanında öykü ve öyküleme zamanlarını aynı nesnel düzlemde verir. Eylül ayında başlayan öykü zamanında, olaylar sıradizimsel bir anlatımla sunulur. Romanda çoğunlukla bireysel zaman hâkimdir. Eserde geçen “bugün, dün gece, bu sabah, birkaç gün sonra, önümüzdeki perşembe, gece vakti, şimdiye kadar, senden ayrıldığım vakit” gibi ifadeler bireysel zamanın metindeki yansımalarıdır. Romanda, bazı diyaloglar esnasında anlatı zamanında geriye dönüşler olur; fakat bu dönüşler öykü zamanının olay örgüsünde belirgin bir kopukluk meydana getirmez; hemen öykü zamanına geçilir:

Necil Sabit: *“Süveyda’yı çok eskiden, çocukluğundan tanırım. Bir zamanlar sevişmiştiK Sonra o evlendi. Kocadan hiç talihi yok. (...) Senelerce, ben, onun hicranını, ızdırabını çektim. Onu unutmak için...*

*Karşısında Zahit Efendi değil, kendi hislerini, fikirlerini, düşüncelerini, bütün arzularını, temayüllerini, hakkile anlıyan, kavriyabilen bir arkadaşı varmış gibi içi yana yana söylüyordu”* (KS, s. 56).

Romanın nicel zamanı, yaklaşık dört aydır İzmir’de olan Necil Sabit’in İstanbul’a dönmesiyle başlayan eski sevgililerinden kurtulma, onlarla çatışma ve şimdi beğenip evlenmek istediği kızla yakınlaşma çabalarından oluşur. Onun İstanbul’a gelmesi hem evindeki hizmetlileri hem de eski sevgililerini sevindirir. Onun gelişi, evdeki rakı sofralarını özleyen hizmetliler için zamanın gamsız ve huzur dolu olacağı anları ifade eder:

*“İki arkadaş gelecek tatlı zevklerin neş’esile bir kat daha sarhoş olmuşlardı”* (KS, s. 41).

Anlatıcı, zamanın temas ettiği şeyleri olgunlaştırma yetisini de esere yansıtır. Zahit Efendi’nin hayat öyküsünden örnekle bu yansıtma biçimini somut hâle getirir:

*“Zahit Efendinin bazan çok kurnazca buluşları olurdu. Uzun sefalet yıllarının bitmez tükenmez acı darbeleri (...) onun dimağını (...) gayet hassas bir makine haline koymuştu”* (KS, s. 61).

Zaman, yıllarca sefalet içinde yaşayan Zahit Efendi’nin düşünce biçimini şekillendirir ve çektiği acılar, yaşamın hangi evresinde hangi tavrı takınacağı öğretir.

Necil Sabit, Zerrin'e daha yakın olma amacıyla Bebek'te köşk alır. Zerrin ve ablası ile birkaç defa görüştüktan sonra onları köşke, çaya davet eder. Zerrin'le konuşmalarında, onun diğer kadınlardan farklı olmadığını düşünür; onun hakkındaki hayallerinde yanıldığını anlar:

*“Zerrin’le aşağı yukarı anlaşmış gibiydi. Lâkin bu, anlaşma, Necil Sabit’in hulyalarındaki yıldızların çoğunu dökmüştü”* (KS, s. 227).

Necil Sabit, içinde yaşadığı sosyal zamanın kadınları hep aynı şekilde yetiştirdiği kanısına varır. O gece ikramları sunmak için çağırılan Polin herkes gittikten sonra orada kalır. Polin'in bir akrabası da gelir; geceyi Necil Sabit ve onun arkadaşı Fahir Bülen'le geçirirler. Ertesi gün, Zerrin'e buluşmak için söz verdiğini unuttur. Necil Sabit, olayı değerlendirirken *“bütün suç benim.. Kalbimin suçu!”* (KS, s.261) der. Romanda zaman, başkişiyi değiştiren, başkişinin deneyimlerinden hareketle onu olgunlaştıran bir fenomen olmaktan uzaktır.

### **2.10.5. Mekân**

Kalbimin Suçu romanında mekânlar, içinde yaşayan kişilerin ruhsal kimlikleriyle örtüşen bir niteliğe sahiptir. Eserde yer alan mekânlar fiziksel özelliklerinden ziyade *“anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir[er] değer”* (Korkmaz, 2005: 436) olarak varlık gösterirler. Eserde Fahir Bülent Bey ve Necil Sabit Bey'in İzmir'den İstanbul'a dönüşleri esnasında İstanbul'un Necil Sabit Bey'in için ifade ettiği anlam belirtilir. O, *“dört aylık bir ayrılıktan sonra İstanbul'uma kavuşuyorum. Vapur ilerledikçe hatıralarım canlanıyor”* (KS, s. 12) der. Necil Sabit'in bu ifadesi onun için İstanbul'un bir anılar şehri olduğuna göndermede bulunur.

İstanbul'a gidince eskiden görüştüğü kadınlarla karşılaşmamak ve şimdi âşık olduğu kıza daha yakın olabilmek için Bebek'te bir köşk almayı planlar. Daha önce birlikte olduğu çevrenin kendisini olgunlaştırdığını düşünür:

*“Şimdiye kadar içinde yaşadığım muhit, bana hayatın muhtelif zevklerini, tahassüslerini, inceliklerini, gösterdi, öğretti, tattırdı. Bunu inkâr etmek nankörlük olur”* (KS, s. 18).

Geçmişte yaşadıklarını yeni hayatına taşımak istemeyen Necil Sabit Bey, kendi apartmanındaki eski eşyaların hiçbirini köşke götürmeyi düşünmez. O, bu eski eşyalarda insanın mekâna sinmiş varlığını görür:

*“Bu eşyaları istemiyorum. Hepsinde bir hatıranın kokusu var. Karyoladan şiltelere, halılardan perdeler, masalardan sandalyelere kadar, hepsine, her şeye orospu*

*kokusu sinmiş! Bu kokuyu bu iğrenç, bu müfsit havayı, yeni kuracağım yuvaya taşımak, onun temiz, saf, bakir havasını bulandırmak, kokutmak istemiyorum”* (KS, s. 63).

Yeni hayatına almak istemediği insanların hatıralarını barındıran şeyleri eski apartmanında bırakmak ister. Eski apartmanına insanın, içine her şeyi düzensiz bir şekilde sıkıştırdığı sandık, taşınacağı köşke ise düşlerini barındıran bir yuva işlevi yükler.

Necil Sabit Bey, aldığı ve yaşamayı düşündüğü köşkü arkadaşı Fahir Bülent Bey’e gezdirir. Ancak bir aile evinin nasıl olması gerektiğini bilmeyen Necil Sabit Bey, burada arkadaşından evin eksiklerini; bu sayede de hayat karşısında kendi tecrübesizliğini öğrenir:

*“Beyefendi, yuva kuruyor... Ama nasıl? Mostra meydanda... Ev döşendi, dayandı ya, elverir. Kalbi müsterih, kolunu sallıya sallıya geliyor. Ev, yok, ocak yok... Leyleklerin yuva hakkındaki fikirleri senden çok kuvvetlidir. Haftalarca, uğraştın, karıncalar gibi yuvana eşya taşıdın. Fakat hiç dikkat etmedin mi? Karıncalar? Kışlık yiyeceklerini yazdan hazırlarlar”* (KS, s. 115).

Necil Sabit Bey’in Zerrin’le Sündüs’ü köşke çağırması ve burada onları daha yakından tanımaya başlamasının ardından köşk, geleceğin hayalini kurduğu bir mekân olmaktan çıkar. O gece kızlar gittikten sonra çay servisini yapmak için gelen Polin’le birlikte olmasının ardından köşkü, sandıklaştırmaya çalıştığı apartmana dönüşmeye başlar.

Romanda Necil Sabit Bey, Zerrin ve Sündüs’ün gittiği eğlence bahçesi fiziksel bakımdan açık; fakat işlevsel açıdan kapalı olan bir mekândır. Bu geniş bahçe, eski sevgililerinden Reyhan’la iletişim kuramayan Necil Sabit’in “*yerden, gökten, ağaçtan, taştan imdat um[duğu]*” (KS, s. 143) labirente dönüşür.

## **2.10.6. Kişiler Dünyası**

### **2.10.6.1. Başkışı**

Kalbimin Suçu romanının başkışısı Necil Sabit Bey’dir. O, sorumluluktan kaçarak sadece bugünü yaşamayı tercih eder. Başkışının zengin, eğlence hayatına düşkün, çapkın, birçok kadınla ilişkisi bulunan birisi olduğu, yanında çalışan Zahit Efendi ile Sabri Efendi’nin dilinden anlatılır:

*“Necil Sabit Bey gibi de kadından yana talihli adam görmedim. Birader, bir kadını bir kere görür, bir defa konuşur, iki gün sonra bakarsın kırk yıllık dost oluvermişler. (...) o, İstanbul’a ayak basar basmaz, bir kere ne var ne yok? Diye*



*Beyoğluna çıkar, eski göz ağrılarını dolaşır, hoş, o dolaşmasa nazeninler, onun kokusunu alır, izini bulur, derdest olurlar” (KS, s. 6-8).*

Birlikte olduğu kadınların hiçbirini gerçekten sevmez. Başkişi, İzmir’e gitmeden önce tanışıp sevdiği; daha önce başka bir erkekle flört yaşamadığını düşündüğü Zerrin’le evlenmek ister. Onun bu istediği eski sevgililerini rahatsız eder; bu nedenle onlar başkişiyi rahat bırakmazlar. Başkişi ise sevgisi, korkuları ve çelişkileri arasında kimliğini bulmaya çalışır. Eski alışkanlıklarından vazgeçip, geçmişte kalan avare yıllarına sünger çekerek mutlu bir yuvanın hayalini kurar. “*Zevk ve eğlence namını alacak, addedilecek her şeyden bucak bucak kaç[ar]” (KS, s. 148).* Başkişi, davranışlarının düşünceleriyle tam örtüşmediği tavırlar sergiler. Bu nedenle etrafındakiler tarafından yanlış tanınır. Başkişi, Zerrin’in kendisinin dış görünüşüne aldanarak söyledikleri ile alışkanlıkları arasında çatışma yaşar. Çünkü o, “çağa uygun” davranmaya çalışsa da sahip olduğu kültürün köklerinden kopamaz:

*“Necil Sabit, şeklen, halen ‘asri’ geçinen ve öyle görünen, lakin hisslen, Ruhan alaturka zevklere bağlı kalmış, Şarkın ezeli mest ve mahmur mayasile yuğurulmuş adamlardandı” (KS, s. 151).*

Necil Sabit, parayı fazla harcar, etrafındakilere bonkörce davranır; fakat mirasyedi birisi değildir. Beceriklidir; parasını kendisi kazanır ve kazandığını da eğlencede harcar.

Zerrin’le görüşmeye devam ettikçe onun da çağın diğer kızlarından farklı olmadığını anlayan başkişi sorumsuz hayatına, başladığı yere geri döner. Romanda başkişi düz bir karakterdir. Yaşadığı hiçbir şey onu değiştirmez; olgunlaşma çabalarına rağmen başarılı olamaz.

#### **2.10.6.2. Norm Karakterler**

Başkişinin iç çatışmalarını bilen, ona yön göstererek doğruyu bulmasına yardımcı olmaya çalışan Fahir Bülent eserin norm karakteridir. Sessiz, uslu, masum görünmesine rağmen eğlenmeyi ve kazandığı parayı eğlence meclislerinde harcamasını sever. Başkişiyle ayrılmaz bir bütün gibidirler. Yaşadıkları olumlu ya da olumsuz her şeyi birlikte aşacaklarına inanırlar:

*“-Bir şeyi anlamıyorum. Necil Sabit Beyden bahsederken, araya hep arkadaşını da karıştırıyorsun.*

*-Onlar birbirinden ayrılmazlar ki. İkisi birbirini tamamlar. Bu kadar samimi arkadaş ben görmedim” (KS, s. 138).*

Necil Sabit'in sevdiği kız Zerrin'le birlikte olmasına yardım eden Fahir Bülent, onun Bebek'te aldığı köşkün eksiklerini söylerken arkadaşının eylemlerindeki eksikleri de belirtir. Bunu yaparken amacı başkişiyi tahkir etmek değil, içinde rahat yaşayabileceği bir yuva kurmasına yardım etmektir:

*“Seni meyus zamanında yalnız bırakamam. Şu var ki hakikati bütün acılığile görmelisin. Görmen ve bilmen lazım”* (KS, s. 166).

Sosyal yaşamın sunduğu olanaklar çerçevesinde kendisini mutlu etmeyi bilen, susarken düşünen, olayları ve kişileri tahlil etmekten zevk duyan Fahir Bülent, keyifli, kimseye bağlı kalmadan yaşamayı bir yaşam biçimi olarak kabul eder.

### **2.10.6.3. Kart Karakterler**

Zahit Efendi Necil Sabit'in yanında çalışan kurnaz, zeki, kendi menfaatini her şeyin üstünde tutan “karşı gücün kişi düzeyindeki” (Eliuz, 2009: 178) temsilcilerindendir:

*“Zahit Efendi, ‘hâllâli müşkülât’ı. Suya sabuna dokunmadan, başkalarının menfaati ile kendi menfaatini birleştirebilen işgüzar, tecrübeli kurnazlardandı”* (KS, s. 21).

Çevrede olup bitenleri en ince ayrıntılarıyla bilen bir özne durumundaki Zahit Efendi'nin kendine güveni oldukça fazladır. Başkişiyle ilişkilerini kendi maddi çıkarları doğrultusunda sürekli iyi tutmaya çalışır.

Eserin diğer kart karakteri Sabri Efendi'dir. Sabri Efendi de tıpkı Zahit Efendi gibi başkişinin maddi imkânlarından faydalanmak için ona yakın olmaya çalışan özünü kaybetmiş dalkavuklardandır.

Zerrin, başkişinin âşık olup evlenmeyi düşündüğü ve bu evlilikle geçmiş yaşamına sünger çekmeyi düşündüğü kızdır. Başkişi onu asrın şımarık, kibirli, insanlarla ilişkisinde ölçsüz davranan, erkeklere yakınlık gösteren kızlardan farklı zanneder. Fakat Zerrin'in bahriyelilere aşırı bir düşkünlüğü vardır; bahriye mülazımı Mazhar Bey'le sevişir. Mazhar Bey'in Avrupa'ya gitmesiyle Zerrin'in ona olan aşkı biter. Başkişi Zerrin'in geçmişini öğrenmekte hayal kırıklığına uğrasa da bunları çok önemli bulmaz; kendi geçmişinin bedeli sayar. Ancak onu çaya davet ettiğinde diğer kızlardan farklı olmadığına inanır, ona duyduğu güveni kaybeder:

*“Necil Sabit'in hulyalarındaki yıldızların çoğu dökülmüştü. Sırttan bir hakikat vardı: Necil Sabit'in hayalindeki toy genç kızla, yer yüzündeki genç kız!”*

*Bunlar pek birbirlerine benzemiyordu. Necil Sabit, genç, toy aile kızı diye hiçbir şey bilmez, hiçbir şeyden haberi yok, mahlûklar zannediyordu. Halbuki onların hayat bilgisi, ötekilerden pek aşağı değildi” (KS, s. 227).*

Zerrin, eserde alafranga tipler arasında yer alır. Düşünceleriyle davranışları birbiriyle örtüşen nitelikler taşır.

#### **2.10.6.4. Fon Karakterler**

Başkişinin çocukluğundan beri âşık olduğu; ancak şimdi evli ve kocasıyla anlaşamayan, ondan ayrılmak isteyen Süveyda Hanım, Necil Sabit’in eski sevgilileri Şarika, Reyhan, Mihriban, Zoiça, Nazlı, Nazlı’nın pansiyoner olarak kaldığı evin sahibi Bedriye, çay davetinde çay dağıtmaya yardım etmek üzere gelen Matmazel Polin, Zerrin’in ablası Sündüs Hanım olay örgüsüne zenginlik katan; fakat önemli rolleri olmayan fon karakterlerdir.

## 2.11. Kanlı Sır

### 2.11.1. İsimden İçeriğe

Sır, gizli kalması gereken şeydir. Ayrıca “aynaların arkasına sürülen ince, madeni tabaka” (Doğan, 2009: 980) anlamına da gelir ve aynaya parlaklık kazandırır. Eserde Sırrı Nevres’in Hüsrev Bey tarafından öldürülüşü bu cinayetin işleniş sebebi, işlenme biçimi ve sonrasında ne yapıldığı anlatılır. Sırrı Nevres’in öldürülme hadisesi yıllarca bir sır olarak kalır. Hüsrev Bey bu sırrı aydınlatan ve “*sırrın anahtarı*” (KS., s. 49) olan defteri, mektupları, bazı kâğıt parçalarını Mahmut Bey’e/Mahmut Yesari’ye verir. Mahmut Yesari, Hüsrev Bey’in günlük defterinden oluşan romanı/bu sırrı defter eline geçtikten yirmi yıl sonra “müdahaleci yazar kimliği” (Esen, 2006: 79) ile kaleme alır; böylece bir sır aydınlatılır. Ölümle sonuçlanan bir olayın sırrının çözümlenmesi bakımından eserin ismiyle içeriği arasında bir ilişki vardır.

### 2.11.2. Olay Örgüsü

Eser, cinayetin kim tarafından işlendiği ve sebepleri değerlendirildiğinde 9 bölüm halinde incelenebilir.

#### I.Bölüm

- Doktor Nüzhet Süleyman Bey’in, Hüsrev Bey’e bir mektup yazması ve bu mektupta, Hüsrev Bey’in gidişinden, Sırrı Nevres ile Neşide’nin nikâhlarından önceki geceye kadar olan olayları anlatması
  - Hüsrev Bey’in Adapazarı’na gidişi sebebiyle Neşide’nin üzülməsi, düğünün yapılması için onu beklemesi; Sırrı Nevres’in, Hüsrev Bey’i beklemenin gereksiz olduğunu belirtmesi ve düğün gününe karar vermeleri
  - Düğün gecesi herkesin Halim Siret Bey’in köşkünde toplanması
  - Hizmetçi’nin, bir çocuğun getirdiği ve damat beye verilmesini söylediği; içinde, Sırrı Nevres’i saat dokuzda bahçedeki kulübenin önünde beklediğinin yazılı olduğu bir pusula vermesi
  - Sırrı Nevres’in dışarı çıkması, biraz sonra bir silah sesi ve çığlığın duyulması; köşkteki herkesin bahçeye çıkması; öldürülen kişinin, Sırrı Nevres olduğunun anlaşılması ve köştekilerin de ifadeleri alınmak üzere cesedin köşke götürülmesi; Neşide’nin sınırlarının bozulması ve kendinden geçmiş bir şekilde yatması

## II. Bölüm

- Hüsrev Bey'in, Mahmut Bey'e, içinde Mesture'nin ve kızı Neşide'nin fotoğraflarının bulunduğu bir zarf vermesi; Mahmut Bey'i, fotoğraflar hakkında bilgilendirmesi (Mesture'nin gençliği, anneliği, Neşide'nin bebekliği v.s)
- Mahmut Bey'in, Hüsrev Bey'in kendisinin İstanbul'a dönmesi halinde Mesture'nin mezarını bulup defter, fotoğraf vb ona verdiği şeyleri mezara gömmesini istediğini belirtmesi; ancak Mesture Hanım'ın mezarını bulamadığını anlatması
- Mahmut Bey'in, aradan yirmi sene geçmiş olmasına rağmen bu vakayı (romanı) yazmakla Hüsrev Bey'in hatırasına saygısızlık ettiğini düşünmesi; ancak isimleri değiştirmek suretiyle ona, tanımadığı dert ortakları bulmak niyetinde olduğunu anlatması; Hüsrev Bey'in, Mahmut Bey'e, içinde kanlı sırrın anahtarının olduğunu söylediği bir zarf vermesi; Mahmut Bey'in, Hüsrev Bey'in verdiklerini okuması ve sadece Neşide'nin talihine acıdığını belirtmesi

## III. Bölüm

- Mesture ile buluşan Hüsrev Bey'in, onda bir değişiklik olduğunu sezmesi; Mesture'nin, yarın misafirleri geleceği için buluşamayacaklarını söylemesi
- Ertesi gün Hüsrev Bey'in, Mesture'nin bahçesinde Halim Siret Bey'i görmesi ve Mesture'nin üzgün oluşuyla Halim Siret Bey arasında bir bağ kurmaya çalışması
- Mesture'nin, Hüsrev Bey'e, ailesinin onu Halim Siret Bey'le evlendirmek istediğini anlatması; daha önce onu tanıyan Hüsrev Bey'in, Halim Siret Bey'in bir kumarbaz olduğunu söylemesi; annesini Mesture'yi istemek üzere onlara göndereceğini belirtmesi
- Hüsrev Bey'in, annesi, Mesture'nin annesini pek sevmediğinden konuyu açamaması; Mesture'nin evlenmesi için kesin kararın alınması; Hüsrev Bey'in, Mesture'ye birlikte kaçmalarını önermesi; ancak Mesture'nin, gidecek bir yerleri olmadığını söylemesi
- Mesture'nin annesi, kızının Hüsrev Bey ile buluşuyor olmasından şüphelendiği için Mesture'nin ailesinin İstanbul'a, Teşvikiye'deki konağa taşınmaları
- Mesture'nin, Hüsrev Bey'e bir mektup yazması ve konakta çok sıkıldığını bir gün onunla buluşmak istediğini yazması; Hüsrev'in de bir mektup yazarak

buluşacakları günü söylemesi; Mesture'yi haftalarca beklediği halde onun gelmemesi ve bir gün gazeteden Mesture'nin evlendiği haberini alması

- Hüsrev Bey'in, annesine, taşrada bir memuriyet bulduğunu söyleyerek İstanbul'dan uzaklaşmaya karar vermesi; kararını annesine açıklayınca annesinin, onun Mesture'yi sevdiğini bildiğini ancak Mesture'nin annesi yüzünden mutlu olamayacaklarını anlatması; bir memuriyet bulmasa da İstanbul dışına çıkıp biraz kendine gelmesini önermesi

- Hüsrev Bey'in Bursa'ya gitmesi; orada İstanbul'da oturan bir Fransız aileyle tanışması, bu ailenin kızı Françoise'nin Mesture'ye çok benziyor olması

- Françoise'nin, dolaşırken azgın bir manda görmesi, korkup çığlık atması; çığlığı duyan Hüsrev Bey'in, tabancasıyla hayvanı öldürmesi; bu olaydan sonra Françoise'nin, Hüsrev Bey'e ilgi duymaya ve onu sevmeye başlaması; bu durumda ne yapacağını bilemeyen Hüsrev Bey'in Bursa'dan ayrılarak İzmir'e, oradan da Kütahya'ya gitmesi; Kütahya'da, onu karşılayan arkadaşından annesinin vefatını öğrenmesi ve İstanbul'a dönmesi

#### IV. Bölüm

- Hüsrev Bey'in Beyoğlu'nda Halim Siret Bey'le karşılaşması, onun mutlu olmadığını, özellikle kaynanasından şikâyetçi olduğunu öğrenmesi; Halim Siret Bey'in, Hüsrev yalnız yaşadığı için ona özenmesi ve Beyoğlu'nda bir ev tutmasını önermesi

- Yurtdışına gitmek isteyen Hüsrev Bey'in, nereye gideceği konusunda kararsız olduğundan günlerce Beyoğlu'ndaki otellerde kalması ve sonunda buradan bir ev tutması

- Halim Siret Bey'in, arkadaşlarını da toplayarak Hüsrev Bey'in apartmanına sık sık gelip kumar oynaması

- Mesture'nin, Hüsrev Bey'e bir mektup yazarak kocasının, evinde kumar oynamasına izin verdiği için ondan intikam aldığını düşündüğünü ve bundan vazgeçmesi gerektiğini belirtmesi

- Hüsrev Bey'in, Mesture'den, annesinin öldüğü, kocasının çok değiştiğini, ondan yardım beklediğini yazan bir mektup alması

- Hüsrev Bey'in, Mesture'ye yardım etmek için Halim Siret Bey'i araması ve Şişli'de bir apartmana taşındığını öğrenmesi

- Mesture'nin Teşvikiye'deki köşke taşınması, Hüsrev Bey'le eskiden olduğu gibi bahçenin sonundaki bahçıvan kulübesinde buluşmaya başlamaları
- Mesture'nin hastalanması; kocasının onunla hiç ilgilenmemesi; ancak yazı Avrupa'da geçirmek istediğinden Mesture'yi Avrupa'daki sanatoryumlardan birine yatırmak istemesi; ama doktorların buna gerek görmemesi
- Doktor Nüzhet Süleyman'ın, Mesture'ye, bir bebeğinin olacağı müjdesini vermesi; bu haberle birlikte bütün Avrupa hayalleri yıkılan Halim Siret Bey'in, duruma sevinmemesi
- Hüsrev Bey ve Doktor Nüzhet Süleyman'ın Mesture'yi kırlara çıkarıp eğlendirmeleri ve onu hiç yalnız bırakmamaları
- Mesture'nin doğumunun yaklaşması; Hüsrev Bey'in, Mesture'nin hamileliği süresince yanında olmayan Halim Siret Bey'i araması ve kumar masasından kaldırması
- Mesture'nin bir kızının olması, isim verirken Hüsrev Bey ve Doktor Nüzhet Süleyman'dan yardım istemesi; kızına, Hüsrev Bey'in çocukken ölen kardeşinin ismi olan Neşide adını vermesi
- Hüsrev Bey'in, Kırkkilise'de oturan dayısından, hasta olduğuna dair bir telgraf alması ve oraya gitmesi, aylarca burada kalması ve çok sıkılması; dayısının yeni pulluk alma isteğini bahane ederek İstanbul'a dönmesi; ancak yengesinden dayısının ağır hasta olduğunu yazan telgrafını alınca Kırkkilise'ye dönmesi, dayısının öldüğünü öğrenip yengesini de alarak köşke dönmesi
- Mesture'nin hastalığının ilerlemesi ve verem olduğunun öğrenilmesi, birçok menkulün satılarak elde edilen paranın Mesture'nin tedavisi için harcanması
- Mesture'nin, Hüsrev Bey'den, kendisinin ölümünden sonra kızının varisi olmasını istemesi ve kızının evleneceği adamda aradığı tek hususun kumarbaz olmaması gerektiğini belirtmesi
- Mesture'nin hastalığını görmeye daha fazla dayanamayan Hüsrev Bey'in, Kırkkilise'deki vekilinin çağırıldığını bahane ederek İstanbul'dan ayrılması; birkaç hafta sonra Halim Siret Bey'den aldığı bir mektuptan Mesture'nin öldüğünü öğrenmesi
- Doktor Nüzhet Süleyman'ın, Hüsrev Bey'e bir mektup yazması; Neşide'nin hastalandığını, Halim Siret Bey'in kızı olarak Avrupa'ya gitmek niyetinde olduğunu anlatması ve onun İstanbul'a gelmesini istemesi

## V.Bölüm

- Hüsrev Bey ve Doktor Nüzhet Süleyman'ın, Neşide'nin on beşinci doğum gününü kutlamaları; ancak Halim Siret'in orada olmaması
- Hüsrev Bey ve Doktor Nüzhet Süleyman'ın, Neşide'nin fotoğraf albümüne bakarken Halim Siret Bey'in gelmesi ve Hüsrev Bey'in geçen gün Neşide'ye verdiği kolyeyi çok beğendiğini anlatması; Hüsrev Bey'in, o kolyeyi üç ay önce, doğum gününde verdiğini söylemesi
- Neşide daha çok arkadaşları ile vakit geçirdiği için Hüsrev Bey ve Doktor Nüzhet Süleyman'ın onu eskisi gibi sık görmemeleri; Hüsrev Bey'in, köyde çok sıkılması ve eğlenecek bir şeyler araması

## VI. Bölüm

- Hüsrev Bey'in Halim Siret Bey'le birlikte poker masasına oturması; orada, çok iyi bir kumarbaz olan Sırrı Nevres'le tanışması
- Halim Siret Bey'in, Hüsrev Bey'e, niçin kumara başladığını sorması, sıkıntıdan olduğunu anlayınca da ona bir kotra almasını önermesi; kotra bulma işinde kendisinin de yardım edebileceğini söylemesi ve Sırrı Nevres Bey'den yardım istemesi
- Sırrı Nevres Bey'in çok güzel bir kotra bulması; Neşide'nin, kotranın alındığından haberi olunca çok sevinmesi; boyası yapılan kotrayı görmeye gittiklerinde Sırrı Nevres'in de orada olması ve Hüsrev Bey'in, Neşide'yi onunla tanıştırması; Neşide'nin, Sırrı Nevres'i kotra gezilerine davet etmesi
- Kotra gezilerinde Sırrı Nevres'in herkesi güldürmesi ve eğlendirmesi, Doktor Nüzhet Süleyman'ın, Hüsrev Bey'e, bu gencin daha önce kendisine bahsettiği gibi kötü biri olmadığını anlatması
- Neşide'nin Sırrı Nevres Bey'i köşke davet etmesi; Sırrı Nevres'in orada Avukat Şerif Baki ile tavlama oynaması ve her seferinde kazanması; Neşide'nin bu duruma sevinmesi ve çok heyecanlanması
- Sırrı Nevres köşkten çıkarken Hüsrev Bey'in ona, İstanbul'a birlikte gitmeyi teklif etmesi; birlikte İstanbul'a gitmeleri ve Sırrı Nevres'in, Hüsrev Bey'i Beyoğlu'na Semine'nin evine götürmesi
- Hüsrev Bey'in, Semine'nin evinde Ferhunde ile tanışması; Ferhunde'nin, Hüsrev Bey'e, Sırrı Nevres'i sevdiği için ailesinin onayı olmadığı halde onunla birlikteliği tercih ettiğini, ilk günler her şeyin yolunda olduğunu; ancak sonra onu



Semine'nin evine getirdiğini; ailesi onu bağışlamadığından gidecek bir yeri olmadığını, bu evde yaşamak zorunda olduğunu anlatması; Hüsrev Bey'in Ferhunde'ye onu bu evden çıkaracağı ve ona bir oda tutacağı sözünü vermesi

- Sırrı Nevres'le Hüsrev Bey'in iki gün Semine'nin evinde kaldıktan sonra Taksim'deki Fransız Germaine'nin apartmanına gitmeleri; Hüsrev Bey'in, Sırrı Nevres ile ilişkisinin hala bitmediğini düşündüğü için bu kadınla dost olmaya karar vermesi

- Hüsrev Bey'in, Avukat Nazmi'ye giderek Ferhunde'nin durumunu anlatması ve ondan, bu kız için güvenilir bir yer bulmasını istemesi

- Germaine ile konuşan Hüsrev Bey'in, Sırrı Nevres'in bu kadını da aldattığını öğrenmesi; Ferhunde'yi nasıl kandırdığını Germaine'e anlatması ve ondan Ferhunde için yardım istemesi; Germaine Türkçeyi iyi bilmediğinden Ferhunde ile anlaşmalarının kolay olmayacağını, ancak yıllardır İstanbul'da yaşayan Françoise adında bir dostundan yardım alabileceğini belirtmesi; konuşurken Françoise'in, yıllar önce Bursa'da karşılaştığı kız olduğunu anlaması

- Germaine, Ferhunde'yi Françoise'in yanına yerleştirdikten sonra Hüsrev Bey'in köydeki köşke gitmesi; Neşide'nin Hüsrev Bey'e, Sırrı Nevres'i sevdiğini söylemesi

- Hüsrev Bey'in, Neşide'ye, Sırrı Nevres'in bir kumarbaz olduğunu, iki kadını kandırdığını anlatması; ancak Neşide'nin bunların hiçbirine önem vermemesi

## VII. Bölüm

- Hüsrev Bey'in, Françoise'yi ziyaret etmesi ve Mesture'nin yaşlanmış halinin gözlerinin önüne gelmesi; Hüsrev Bey'in, Germaine'ye, Sırrı Nevres'in Neşide ile evleneceğini haber vermesi, Germaine'nin Sırrı Nevres'e para teklif etmesi gerektiğini söylemesi; Hüsrev Bey'in Sırrı Nevres'le konuşması, istediği kadar para vereceğini söylemesi; ama Sırrı Nevres'in bu teklifi kabul etmemesi; Hüsrev Bey'in, Germaine'ye, Sırrı Nevres'in parasının olup olmadığını anlamak ve ondan para istemek üzere kısa bir mektup yazdırması; ama bu mektubu Sırrı Nevres'e göndermemesi; Germaine'ye Paris'e gitmesi için gerekli parayı kendisinin vermesi; ancak onun Sırrı Nevres'ten aldığını düşünmesi

## VIII. Bölüm

- Hüsrev Bey'in, Neşide'ye, hasta olduğunu söyleyerek Adapazarı'ndan aldığı çiftliğe yerleşeceğini anlatması; bu düşüncesini Doktor Nüzhet Süleyman'a bildirmesi
- Hüsrev Bey'in, Germaine'yi, Fransa'ya gönderdikten sonra Ferhunde ve Françoise'yi alarak Adapazarı'na gitmesi
- Hüsrev Bey'in Sırrı Nevres ile Neşide'nin evleneceği haberini alması; Sırrı Nevres'i aramak için Semine'nin evine gitmesi; Semine'den nerede olduğunu öğrenmesi, kulübe giderek Sırrı Nevres'le, Neşide ile evlenmemesi gerektiği konusunda bir kez daha konuşması
- Hüsrev Bey'in, Doktor Nüzhet Süleyman'dan Neşide'nin düğününün yaklaştığını ve ona ihtiyaçlarının olduğunu yazan bir mektup alması; ancak cevap olarak yengesinin hastalandığını belirterek köşke gelemeyeceğini bildirmesi
- Hüsrev Bey'in, sürekli ava çıkması ancak bir şey vurmadan dönmesi; bir gün, evdekilere, hep aynı yerde ava çıkmaktan bıktığını, çevre köylerden birine gitmek istediğini söylemesi; Doktor Nüzhet Süleyman'dan, hazırlıkların bittiğini ve üç dört gün sonra düğünün yapılacağını bildiren bir mektup alması
- Hüsrev Bey'in, komşu köylerde avlanmak bahanesiyle çiftlikten ayrılarak Alaçam Köyü'ne gitmesi; oradan Ada'ya geçip bir yelkenli bulması; köşke yaklaşması ve bir çocuğa para vererek Germaine'ye yazdırmış olduğu tezkereyi, damat beye verilmesini söyleyerek bu çocukla köşke göndermesi; bir incir ağacına çıkarak Sırrı Nevres'in gelmesini beklemesi; beklerken cinayetten sonra Neşide'nin halini ve komşuların kendisi hakkında vereceği hükümleri düşünmesi
- Sırrı Nevres'in bahçedeki kulübenin önüne gelmesi; Hüsrev Bey'in onu vurması ve fundalıkların arasındaki gizli yoldan denize ulaşması, sandalına binerek kıyıya açılması Pendik'e gelmesi
- Hüsrev Bey'in Adapazarı'ndaki çiftliğe dönmesi, gazetelerden Sırrı Nevres'in öldürüldüğü haberini okuması; Doktor Nüzhet Süleyman'dan olayı anlatan bir mektup alması; cevap olarak da gelişmelerden kendisinin de haberdar edilmesini yazması
- Hüsrev Bey'in, askere kaydolması ve çiftliktekilere de askere çağırıldığını söylemesi; askere gitmesi

## IX. Bölüm

- Mahmut Bey'in, Hüsrev Bey'in anı defterinin burada bittiğini belirtmesi
- Hüsrev Bey'in de aralarında olduğu siperlerin, çetin bir hücumdan dönüşünün ardından, Mahmut Bey'in, onu aratması ama bulamaması; kendisine ayrıca verdiği zarfı açması ve Neşide'nin Hüsrev Bey'in kızı olduğunu öğrenmesi

### 2.11.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kanlı Sır romanı kahraman bakış açısıyla yazılmış bir romandır. Roman, başkişi Hüsrev Bey'in hatıra defterinden oluşur ve anlatıcı, kendini gizleme gereği duymaz. Başkişinin hatıra defterini isimleri değiştirmek suretiyle romanlaştırdığını belirtir:

*“Bugün aradan yirmi sene geçmiş olmasına rağmen, vak'anın ne şahitleri, ne de kahramanın hayatta olmamalarına rağmen, bu faciayı yazmakla belki Hüsrev Bey'in hatırasına saygısızlık ediyorum, ihtimal ruhunu gücendiriyorum. Fakat madem ki o, bu sırrı taşımaktan yorulmuş ve bana ifşa etmişti; demek ki onda bu yükten kurtulmak bir ihtiyaç haline gelmişti”* (KS., s. 48-49).

Müdahil anlatıcı bu açıklamadan sonra hatıra defterini aktarmaya devam eder ve anlatıcı kisvesini roman başkişisi Hüsrev Bey'e giydirir. Artık, zaman, mekân ve kişiler üçgenini değerlendirme biçimi başkişinin tasarrufundadır:

*“Duvara oyulmuş geniş yer ocağında, canlı çıtırtılarla yanan kuru zeytin kütükleri, odayı hamam gibi ısıtıyor. Bu kuru zeytin kütüklerinin çıtırtıları benim tek arkadaşım”* (KS., s. 139).

Eserde yazarın fazla bir rolü olmadığı, başkişinin duygu ve düşüncelerinin yoğun bir biçimde yer aldığı *“eski hatıralar; beni boğucu, sıkıcı çemberleri içine aldılar”* (KS., s. 87) vb. ifadeler dikkate alındığında romanın kahraman bakış açısıyla kaleme alındığı söylenebilir.

### 2.11.4. Zaman

Kanlı Sır romanında Doktor Nüzhet Süleyman'ın, Hüsrev Bey'e yazdığı ve anlatıya giriş niteliği taşıyan bir mektupta, öykü zamanındaki olay örgüsünden sonraki durumlar anlatılır. Romanın bu bölümünde zaman, asıl anlatıdaki öykünün sonrasındaki olayların çözümü işlevini üstlenir.

Anlatıcı, mektupta yazılanları aktardıktan sonra, bu metne/Hüsrev Bey'in hatıra defterine nasıl ulaştığını anlatırken öykü ve öyküleme zamanını belirgin hale getirir:

*“Aradan yirmi seneye yakın bir zaman geçti. Hatta harbin biraz gerisine, ihtiyattan sipperlere gönderileceğimiz geceden bir gece evvel, bana tevdi edilen bu sırrı, yirmi sene sakladım”* (KS., s. 46).

Romanın bu bölümünde anı defteri, mektuplar ve fotoğraflar aracılığıyla öykü zamanına geçiş yapılır. Mesture'nin Halim Siret Bey'le evlenmek zorunda kalışı ile başlayan romanda, tarih verilerek tutulan günlükten öykü zamanı net bir şekilde tespit edilir. Mesture'nin bu evliliğe “evet” demek durumunda kalışı ve evlenişi arasında geçen yaklaşık üç buçuk aylık bir zaman dilimi, Hüsrev Bey'in bulunduğu mekândan kaçış sürecini başlatır. Bursa'ya giden Hüsrev Bey'in burada geçirdiği zaman, anlatıda özetleme tekniğiyle ifade edilir ve geçen zaman bir gazete haberi ile bildirilir:

*“Bir aydanberi berayi tebdilhava şehrimizde bulunan İstanbullu Hüsrev Bey avlanma ve gezme vesileleriyle dağ ve civarını karış karış öğrenmiştir”* (KS., s. 77).

Hüsrev Bey, Bursa'ya gidişinden bir ay sonra orada Fransız bir ailenin kızı Françoise ile tanışır. Onunla birlikte oldukları zaman zarfında Mesture'ye çok benzeyen ve kendisine hayranlık beslediğini hissettiği François'ten uzaklaşmak için İzmir'e gider. Bir müddet İzmir'de kaldıktan sonra Kütahya'ya gider. Burada annesinin öldüğü haberini alarak yaklaşık üç aylık bir seyahatten sonra İstanbul'a döner. Bir gün Halim Siret Bey'i gören Hüsrev Bey onunla konuşur ve Mesture'nin mutlu olmadığını anlar. Hüsrev Bey'in onlara gittiği bir akşam Mesture ile konuştuğu andaki düşünceleri öykü zamanında, Hüsrev Bey'le Mesture'nin ayrılışından sonra geçen zamanı belirginleştirir:

*“Mesture, tatlı, kırık bir sesle, bana, hayatımı soruyor, kendisinden bahsediyor. Aşağı yukarı iki sene oluyor; kulaklarım bu sese öyle hasret ki...”* (KS., s. 102).

Artık Hüsrev Bey'le Mesture daha sık görüşmeye başlarlar; Mesture mart ayında hastalanmaya başlar, bu hastalığın akabinde hamile olduğunu anlar. Hamileliği süresince eşi yanında olmaz ve onunla Hüsrev Bey'le Doktor Nüzhet Süleyman ilgilenir. Çocuğun doğuşundan altı ay sonra Hüsrev Bey, dayısının yanına Kırkkilise'ye gitmek zorunda kalır; beş ayı burada geçirir. Bu beş ay, hem Hüsrev Bey hem de Mesture için onları sıkın, yaşamdan zevk almalarını engelleyen bir zamana dönüşür:

*“Yalnızlık, güneşi de, mehtabı da yıldızları da kararttı. Sen bu yalnızlığı, bu acıyı, bu hicranı duymadın mı, duymıyor musun?”* (KS., s. 124).

Mesture, kızı Neşide dört beş yaşlarında iken ölür. Anlatıcı, anlatı zamanında, zaman atlamasına başvurur ve öyküyü on bir, on iki sene sonraya taşır. Neşide'nin on beşinci yaş gününü kutlarlar. Anlatıcı, bu yılların muhasebesini yaparken aradan geçen

senelerin psikolojik boyutunu da değerlendirir, “zamanı insana, insanın bilincine taşı[ma]” (Tekin, 2004: 123) sürecini harekete geçirir:

*“Demek ki Mesture öleli, on bir, on iki sene olmuş?!”*

*Demek ki ben, on küsur senedir hatıra defterimi açmamışım?!”*

*Demek ki ben, on küsur sene, hayatım, renksiz, heyecansız geçmiş (...)*

*Demek ki ben, on küsur sene mes’ut yaşamışım?!”* (KS., s. 153).

Neşide’nin bir kumarbaz olan Sırrı Nevres’i sevmeye başlaması ile Hüsrev Hakkı, Sırrı Nevres’i daha yakından tanımak için onunla gezmeye onun bulunduğu ortamlarda bulunmaya çalışır. Alışık olmadığı bu yaşam tarzı ve onunla geçirdiği vakitler Hüsrev Hakkı’yı mutlu etmez ancak; bu esnada tanıştığı kişilerle iletişimini kesmez. Bu süreçte onlardan Sırrı Nevres’in aleyhine, Neşide’yi onunla evlenmekten vazgeçirecek olan birçok şey öğrenir:

*“Günlerce, haftalarca, birçoklarının, eğlenmek diyebilecekleri bir tarzda geçmiş, dolaşmıştım. Fakat bu eğlenceye benzeyen gezintiler, işret ve sefahat âlemleri, beni eğlendirmemişti. Bir saniye, bir an bile, kalbim bir haz, bir ferahlık, bir keyif duymamıştı. Zehirlenmişim. Ferhunde, Germaine, sonra Françoise’i bulmak hayali beni ayrı ayrı sarsmıştı”* (KS., s. 241).

Neşide bu evlilikten vazgeçmeyince Hürrem Hakkı, Sırrı Nevres’i vazgeçirmeye, ona para teklif etmeye başlar; ancak başarısız olur ve Sırrı Nevres’i öldürmeye karar verir. Nikâhtan önceki gece, Sırrı Nevres’e, daha önce Germaine’ye onu, saat dokuzda köşkün bahçesinde beklediğini yazdığını bir not gönderir, kendisi incir ağacına çıkarak Sırrı Nevres’in gelmesini bekler. Bu bekleme anında hissettikleri, düşündükleri onun belleğinde zamanı geçmişe ve geleceğe taşır:

*“Gözümün önünde hep o eki günlerin renkleri, güneşleri, gölgeleri, eski gecelerin yıldızları; kâh değirmi, kâh yarım dilim ayları canlanıyordu. Hatıralara dalmanın sırası mı? Fakat beni, bir hırsız gibi pusuda bekleten kuvvet, hep o eski hatıralar değil mi? (...) Mektubu Neşide alırsa?... (...) Nikâhlanacağı günün gecesinde kocasının ihanetini öğrenmiş olacaktı. Bu çok acı idi”* (KS., s. 333-334).

Sırrı Nevres’i öldürdükten sonra Adapazarı’ndaki çiftliğe döner. Onun öldürüldüğü haberini gazetelerden okur.

Hüsrev Bey, Doktor Nüzhet Süleyman’dan aldığı ve öykü zamanına geçişte kullanılan mektupta yazılanların yorumunu yapar, askere gider, ertesi gün nereye sevk

edildiğini bilmeden savaşa girer. Anı defteri burada biter ve Mahmut Yesari, Hüsrev Bey'in kendisine ayrıca verdiği zarfı açar; Neşide'nin onun kızı olduğunu öğrenir.

### 2.11.5. Mekân

Kanlı Sır romanında mekân, içinde yaşayan bireylerin ruh halleri ile örtüşen bir kimliğe sahiptir. Romanın fiziksel geniş mekânları İstanbul, Bursa, İzmir, Kütahya ve Adapazarı'dır. Olayların asıl vücut bulduğu yer İstanbul şehridir.

Mesture'yi Halim Siret'le evlendirmeye karar veren ve onun Hüsrev Bey'le ilişkisi olduğunu düşünen annesinin isteği üzerine Mesture'nin ailesi sayfiyeden Teşvikiye'deki konağa taşınırlar. Bu konak, Hüsrev Bey'den ayrılan Mesture'yi öğütür, ona "içsel kaosu" (Eliuz, 2009: 205) yaşatır:

*"Teşvikiyedeki konak, öyle harap, öyle kasvetli ki... Geniş odalara, geniş sofalara, bir kâbus gibi akşam karanlığı çökünce, insana bir yeis basıyor, çıldıracak gibi oluyor..."*

*Yalnız, bir cihetten ferahladım, artık köşkteki gibi göz hapsinde, kontrol altında değilim... Fakat inanır mısın, ben, o sıkı kontrola, o eziyete işkenceye razıyım, gene köşkte olayım yeter.." (KS., s. 67-68).*

Konağın fiziksel olarak rahat ve ferah ortamı Mesture'nin ruhsal çöküntü yaşadığı, düşlerinin ve bireysel mitlerinin tükendiği bir mekâna dönüşür. O, sayfiyedeki köşkü, bu köşkün bahçesinde Hüsrev Bey'le buluştuğu, sevgilerinin sığınağı olan yerleri özler.

Mesture'nin gidişinin ardından bütün mekânlar Hüsrev Bey'i sıklığa başlar. Hüsrev Bey, Mesture'nin geçmişin izlerini taşıyan ve anıların barınağı olan sayfiyedeki köşküne baktıkça nesnelere dünyasına yansımış aşklarının izdüşümlerine görür. Baktığı her şey, bulunduğu bütün uzamlar Mesture ile mutlu günlerini hatırlatır. Mekânın ve zamanın kıskacından kurtulacağı bir çıkar yol arar:

*"Mesture benden daha çok talili... Onun gözünün önünde, eski mesut günleri; o mehtaplı, yıldızlı geceleri hatırlatan, hatırlatacak şeyler yok (...) Ben ondan çok zavallıyım. Pancurları inik duran boş köşke bakamıyorum. (...) Her yerde, her köşede, her tarafta onun hatırası var. (...) Hiç kırlara, bağlara çıkmayan beni, tarlalar arasında bağ yollarında görünce, hayretle dönüp bakıyorlar. Halimdeki değişikliğe kimse mana veremiyor" (KS., s. 68).*

Hüsrev Bey içinde bulunduğu mekânın onu sıkan, boğan, günden güne tüketen varlığından uzaklaşmak ister. Bu nedenle Bursa'ya gider; ancak şehrin canlı ve renkli dünyasını kendi ruh haline göre algılar:

*“Biliyorum, bu, şehrin kabahati değil... Güzellikleri ruhsuz gören benim gönlüm, renkleri sönük gören benim gönlüm, ışıkları kasvetli gören benim gönlüm!..*

*Kalbimi koparıp atacak olursam, güzellikler, renkler, ışıklar bana, şen, şirin, şakrak görünecekler...”* (KS., s. 78).

Hüsrev Bey, burada bir Fransız ailesinin Mesture’ye benzeyen kızı Françoise ile tanışır. Bu nedenle Bursa’nın kendisini bunaltan, renksiz, eğlencesiz ve zevksiz havasından uzaklaşmak istemez. Ancak, Françoise’nin kendisine ilgi duymaya başladığını anlayınca İzmir’e gider. İzmir’de uzun süre kalmayı planlasa da burada fazla kalmaz ve Kütahya’ya geçer. Kütahya’da, annesinin öldüğünü öğrenerek tekrar İstanbul’a döner. Eserde, Bursa, İzmir ve Kütahya Hüsrev Bey’in İstanbul’un kendisini ezen, yaşanmışlıkları hatırlatan, gittikçe labirentleşen mekânından kaçışın simge şehirleri olarak yer alır.

İstanbul’a dönen Hüsrev Bey, bir gün Beyoğlu taraflarında Halim Siret’le karşılaşır. Onunla karşılaştığı bu mekân Mesture’yle yeniden buluşmasının kavşağıdır. Annesinin ölümünden sonra Mesture tekrar köşke taşınır. Köşk, hem Mesture’nin hem de Hüsrev Bey’in açık ve geniş mekânları olma işlevini sürdürür:

*“Mesture köşke taşındı. Halim Siret, apartmanın konturatosunu bahane ederek, haftanın ekser günleri Şişlide kalıyor. (...)*

*Geceleri bahçenin nihayetindeki metruk bahçıvan kulübesinde buluşuyoruz. Eski hayatımız geri döndü. Kendi havamızda, kendi saadetimizin ateşile yanıp ısınarak yaşamaktayız”* (KS., s. 104).

Eserde köşkün bahçesindeki yıkık kulübe, geçmişin büyüünden aldığı güçle huzurun, ferahın, hayata yeniden tutunmanın sembolüdür. Burası kendi fiziksel haraplığının ve dış dünyaya teslimiyetin aksine, Mesture ve Hüsrev Bey’in yaşadıklarına direnişin mekânıdır.

Kısa bir süre sonra Mesture’nin verem olmasıyla birlikte hem İstanbul hem de köşk Hüsrev Bey’i tüketmeye yönelik kimliğine yeniden bürünür. Hüsrev Bey’i Mesture’yi kaybetme korkusu sarar ve o, çarenin eskiden olduğu gibi bulunduğu mekândan kaçışta olduğunu düşünür:

*“Kaçmalı? Buradan uzaklaşmalı? İstanbulun havası bir göğüs hastalığı gibi beni boğuyor, öldürüyor...”* (KS.,s. 136).

Hüsrev Bey Kırkkilise’ye dayısının yanına gider; ancak *“çiftlikteki üç odalı taş evin, toprak zeminli odasında”* (KS., s. 138) postacının acı bir haber getirmesini bekler.

Beklemek ve beklediği kara haberin bırakacağı etki Hüsrev Bey için çiftliğin fiziksel geniş mekânını darlaştırır.

Hüsrev Bey, Mesture'nin ölüm haberini alınca tekrar İstanbul'a döner; zamanı ve mekânı Mesture'nin kızı Neşide'yi korumaya yönelik algılamaya başlar. Hüsrev Bey, Neşide'yi mutlu etmek için Sırrı Nevres'in yardımıyla bir kotra satın alır. Bu kotrayı ona göstermek üzere Kalamış'a gider. Neşide Sırrı Nevres'i burada tanır. Kalamış, eserde basit bir çevresel mekân olarak yer almasına rağmen, bu tanışmanın gerçekleşme mahalli olması özelliği itibariyle Neşide'nin ve Hüsrev Bey'in yaşamında önemli bir yere sahiptir. Artık mekân, Hüsrev Bey'in Neşide'yi ötekinin alanından uzak tutmak, dışarıya karşı onu savunmak ihtiyacının belirlenmiş olduğu bir değer kazanır.

Hüsrev Bey, Sırrı Nevres'i daha yakından tanımak ve Neşide'yi ona karşı beslediği duygulardan vazgeçirmek için Sırrı Nevres'le gezmeye başlar. Önce Semine Hanım'ın evine giderler ve orada Sırrı Nevres'in evlenme vaadiyle kandırıp bu eve getirdiği Ferhunde ile tanışır. Sonra Taksim'de Fransız kadın Germaine Trefle'nin apartmanına giderler. Germaine Trefle'nin de Sırrı Nevres'in tuzağına düşen bir kadın olduğunu ve daha önce Bursa'da tanıştığı Françoise ile arkadaş olduklarını anlar. Her iki kadının evi olay örgüsünü etkilemesi bakımından önemli bir yer tutar. Hüsrev Bey Ferhunde'yi Semine'nin evinden kaçıtır, Françoise ile tekrar iletişim kurar ve onları alarak Adapazarı'ndaki çiftliğe gider. Neşide'nin Sırrı Nevres'le evlenme kararından sonra İstanbul'a dönmek istemez.

Hüsrev Bey ne zaman olumsuz bir durumla karşılaşsa ve durumla mücadeleden yorulsa da kaçış psikolojisine girerek mekân değiştirir. Bu defa amacına ulaşmak için planının bir parçası olarak kaçır. Düğün gecesinden bir gün önce İstanbul'a gider. Sırrı Nevres'i öldürmek üzere köşkün arka bahçesindeki incir ağacına çıkarak yıkık bahçıvan kulübesinin önüne gelecek Sırrı Nevres'i bekler. Bu bekleme esnasında bahçe Hüsrev Bey'in geçmişteki mutlu günlerini canlandıran anılar mekânına dönüşür:

*“Bu bahçıvan kulübesi daha göçüp yıkılmamışken, gölgesine sığınarak oturur, bizi ele verecek ay ışığının tecavüzünden kendimizi korurduk. (...) Biz Mesture ile yağış gecelerde, bu kulübeye sokulur, karanlıkta biribirimizin gözlerinin ışığıyla gözlerimiz aydınlanarak otururduk”* (KS., s. 333).

Sırrı Nevres'in gelişiyile birlikte anıların kuşatıcı varlığından sıyrılan Hüsrev Bey bahçeyi cinayet mekânı haline getirir. Düğün ve nikâh hazırlılarının yapıldığı geniş bir mekân olarak algılanan köşk, bu olayın ardından eserde umutların tükenişinin uzamı görünümünde yer alır.



## 2.11.6. Kişiler Dünyası

### 2.11.6.1. Başkişi

Kanlı Sır romanının başkişisi Hüsrev Bey'dir. Roman, Hüsrev Bey'in hatıra defterinden oluşur. Komşularının kızı Mesture'ye âşık olan Hüsrev Bey, onun, ailesinin zoru ile ahlaksız, para düşkününü birisiyle evleneceğini öğrenince ruhen ve fiziken çöküntüye uğrar. Bu evliliği engellemek hususunda bir çaba sarf etmeyen başkişi zaman ve mekânın kısılcığında sıkışıp kalır. Yaşadıklarından biraz olsun uzaklaşmak için İstanbul'dan ayrılmaya karar verir. Fakat Bursa'da karşılaştığı Fransız bir ailenin kızı Françoise'yi Mesture'ye benzetir. Bu nedenle orada fazla kalamaz; önce İzmir'e sonra da Kütahya'ya gider. Kütahya'ya gittiğinde annesinin vefat haberini alan başkişi tekrar İstanbul'a döner. İstanbul'da Mesture'nin kocası Halim Siret'le karşılaşır ve onun isteği üzerine onların evlerine sık sık gitmeye başlar. Halim Siret geceleri eve uğramaz; Hüsrev Bey de Mesture'yle eski mutlu günlerine döner. Bir süre sonra Mesture'nin çocuğu olur. Verem hastası olan Mesture'nin ölümünden sonra Hüsrev Bey kendini bu çocuğu/Neşide'yi mutlu etmeye, çevreden gelebilecek tehlikelerden korumaya adar.

Neşide genç kız olup kumarbazlığıyla tanınan ve birkaç genç kızın hayatını mahveden Sırrı Nevres'i sevip onunla evlenmeye karar verince başkişi, bu evliliği engellemek için elinden geleni yapar. Mesture'nin yitip giden hayatını, kara yazısını kızına yaşatmamanın savaşını verir. Sırrı Nevres'i yakından tanımaya, Neşide'ye onu gerçek yüzünü göstermeye çalışır. Bu nedenle onunla vakit geçirir; bulunduğu mekânlara gider:

*“Benim hedefim Sırrı Nevres'i köyden, köşkten, bilhassa Neşide'den uzaklaştırmaktı. Onu her ne pahasına olursa olsun oyalayacaktım. Fakat vakit vakit kulaklarım yanıyordu; kendimden utanıyordum. Ak saçlarıma rağmen, içki sofrasında kadeh tokuşturan, keyif süren hovardalara vaktile gülmüştüm. Belki onların mazeretleri vardı. Böyle âlemlere gençliklerinde alışmışlar; onları biraz da itiyat sürüklüyordu. Halbuki benim böyle bir mazeretim yoktu”* (KS., s. 215).

Başkişinin bütün çabalarına rağmen Neşide evlenme kararından vazgeçmez. Onun geleceğine yönelik tehditleri sezen başkişi düğün gecesini Sırrı Nevres'i öldürür. Gönüllü olarak Çanakkale Savaşlarına katılır ve şehit olur.

### 2.11.6.2. Norm Karakterler

Doktor Nüzhet Süleyman Bey başkişiyi manevi yönden tamamlar. Başkişi ile Mesture'nin hastalığı sırasında tanışır. Daha sonraki ilişkilerinde başkişinin yardımcısı,

destekçisi, onu anlayan tek kişidir. Mesture'nin haklarını kocasına karşı korumakta, Neşide'nin yetiştirilmesinde hep başkişinin yanında olan olumlu bir tiptir.

### **2.11.6.3. Kart Karakterler**

Kanlı Sır romanında sessiz, sakin, hayatı ve insanları olduğu gibi kabul eden Mesture, kendindeki yaşama gücünü Halim Siret'le evlendirilmesiyle kaybeder. Yaşadıklarına tepkisiz kalarak tepkisini eyleme dökmeye çalışır. Kocasının varlığı ve yokluğu onun için bir anlam ifade etmez:

*“Eve geç gelirim, erken gelirim, karım için müsavidir. Günlerce, gecelerce eve uğramam, gene sesini çıkarmaz. Evvelce için için isyan ediyor sandım. Hayır, taş gibi hissiz”* (KS., s. 90).

Mesture'nin sessizliğinin ardına gizlediği kimliği, bir ölü gibi her şeyi kabullenışı, yorulan ruhunun dışa yansımalarının asıl sebebi başkişi tarafından doğru bir şekilde yorumlanır:

*“Mesture'nin bütün kuvveti, zahiren yorgun görülen bu durgunluğunda.. Evet, onu gören, hayata ve insanlara karşı bütün silahını terk etmiş; ruhan, fikren, hissen yorgun, ezgin, bitkin zanneder. Halbuki o, hayata ve insanlara karşı öyle yaralı, hınçla dolu ki.*

*Sukûtile düşmanlarını tahkir ediyor, sukûtile onlarla alay ediyor”* (KS., s. 105).

Annesinin ölümünden sonra tamamen yalnız kalır. Kocasının ilgisizliği Mesture'nin verem olmasına sebep olur. Hastalığı sırasında Doktor Nüzhet Süleyman ve Hüsrev Bey onu hiç yalnız bırakmazlar. Kocası ise kumar masasından ayrılmaya fırsat bulamaz. Fakat Mesture zaten sevmediği kocasının yokluğunda onların yanında mutludur. Onun zamana ve mekâna tutunması bu iki kişi sayesinde. Hastalığı sırasında hamile olduğunu öğrenir; ancak ilerleyen hastalığı sebebiyle kızını doğurduktan kısa bir süre sonra onu Doktor Süleyman'a ve Hüsrev'e emanet ederek ölür.

Halim Siret Bey değişmeyen değer yargıları ve yozlaşmış kişiliğiyle bir kart karakter niteliği taşır. İnsana, duygulara, sevgiye önem vermeyen Halim Siret Bey kumarın, paranın esiri; ailesiyle bağlarını koparmış, bayağı zevklerin peşinde koşan, kendine, toplumun süregelen değerlerine yabancılaşmış biri olarak sosyal çürümenin kişi boyutundaki temsilcisidir. O, Mesture'yle evlenerek maddi feraha erişeceğini düşünür:

*“Senin annenden, babandan hayli dolgun miras yiyeceğini biliyor. Beyefendi evlenmiyor, kumara sermaye hazırlıyor”* (KS., s. 55).

Mesture'nin annesinin ölümünden sonra evdekilere sergilediği iyi niyetini tamamen yitirir. Eve gelmemeye başlar. Karısının verem olmasından bile kendi çıkarları doğrultusunda faydalanmaya çalışır. Onun hastalığını bahane ederek Avrupa'daki sanatoryumlardan bahseder. Amacı, Mesture'nin iyileşmesi değil, karısı hastanede yatarken Avrupa'da eğlenmektir.

Halim Siret, Mesture'nin hastalığı esnasında onun bir bebeğinin olacağını öğrenir; ancak Mesture'nin hamileliği ve doğumu sırasında onu hiç yalnız bırakmayan başkişi ile Doktor Nüzhet Süleyman'a güvenir:

*“Karısının parası vardı!.. Evi ile alakadar olan dostlar, komşular vardı!.. Mesture sıhhatte idi. Çocuğa da sütüne tutulmuştu. Artık neyi düşünecekti? Fazlası da fazla idi, hattâ gülünçtü!”* (KS., s. 117).

Karşılaşılabileceği bütün sorumluluklardan kaçan Halim Siret, karısının ölümünün ardından kızıyla hiç ilgilenmez. Kızı Neşide on beş yaşına geldiğinde babası gibi iyi bir kumarbaz olan Sırrı Nevres'i sever, evlenmek ister. Halim Siret bu evliliği destekler.

Eserde yer alan diğer bir kart karakter Halim Siret gibi ahlaksız, *“kâğıtlarını bir sihirbaz gibi idare eden”* (KS., s. 172) usta kumarbaz ve yozlaşmış bir tip olan Sırrı Nevres'tir. Toplumun hastalıklı uzvunun en belirgin özelliklerini taşıyan Sırrı Nevres kendi çıkarlarını ön planda tutar. Romanda kişiler düzleminde karşı güçte yer alır; başkişinin iç çatışmalarının kaynağıdır. Neşide'yi bir kumarbazla evlenmekten koruyacağına dair Mesture'ye söz veren başkişi Sırrı Nevres'le sürekli bir çatışma halindedir.

Genç kızları ve kadınları kendi fiziksel çekiciliğiyle kandırarak onları kötü yola sürükleyen Sırrı Nevres, Neşide'yi kandırarak annesinden kalan mirası kumarda harcamayı planlar.

Hüsrev Bey'in bütün karşı çıkmalarına rağmen Sırrı Nevres'le evlenmekten vazgeçmeyen Neşide onun ahlaksızlıklarını, genç kızları hem cinsel hem de maddi açıdan sömürüşünü hoş karşılar, suçu ona aldananlara yükler:

*“Her bekâr genç, çapkın olabilir. Bu bir kusur sayılmaz ki... Miskin, pısrık olsaydı, daha mı iyiydi? (...) Pervane mi yanar, ateş mi yakar?”* (KS., s. 251).

Neşide'nin kalıplaşmış duygularını değiştiremeyen Hüsrev Bey ondan vazgeçmesi için Sırrı Nevres'le konuşur, ona para teklifinde bulunur. Aşka önem vermeyen; fakat daha fazlasını elde etmek için tasarladığı planları uygulayan, para tutkusunun sarmaladığı Sırrı

Nevres bu teklifi reddeder. Kendisini maddi güvenceye almanın hesabını yapan Sırrı Nevres nikâh gecesi Hüsrev Bey tarafından öldürülür.

Eserde Mesture'nin kızı Neşide de bir kart karakterdir. Annesinin ölümünden sonra başkişi ve Doktor Nüzhet Süleyman'la birlikte yaşayan Neşide dürüst, samimi, çıkarsız ilişkileriyle dikkat çeker. On beş yaşında hayata tozpembe bakan, yozlaşmış bir dünyadan habersiz bir kişiliktir. Sırrı Nevres'le tanıştıktan sonra onu sevmeye başlar. Başkişi, Halim Siret gibi paradan başka bir şey düşünmeyen bu adamı Neşide'den uzak tutmak ister. Öncelikle onunla konuşarak kalbinde aşk tomurcuklarının erken açtığını anlatır:

*“Seni ayıplamıyorum, tabiatın kanunları, hükmünü icra edecektir. Buna hiçbir kuvvet karşı duramaz. Ruhundaki bu inkişaf, belki biraz erken oldu”* (KS., s. 249).

Neşide hâlâ bu adamı sevmeye devam ettiğinde ise başkişi onun asıl kimliğini göstermeye çalışır. Bütün varlığını Neşide'yi dışarıdan gelebilecek tehlikelere karşı korumaya adanır. Neşide ise kendisine gösterilenlere aldırmaksızın bir saplantı şeklinde Sırrı Nevres'i sevmeye devam eder.

#### **2.11.6.4. Fon Karakterler**

Avukat Şerif Baki Bey, Neşide'nin büyük halasının oğlu Nazım Bahir, banka kâtabi Ali Hürrem, Şakir Fazıl, Sırrı Nevres'in evlenme vaadiyle kandırdığı Fransız kadınlar Germaine Trefle, Semine, Ferhunde; Hüsrev Bey'in Bursa'da tanıştığı ve Mesture'ye benzettiği Françoise, Hüsrev Bey'in dayısı Sabri Bey romanın fon karakterleridir.

## 2.12. Kırlangıçlar

### 2.12.1. İsimden İçeriğe

Ülkemize nisan, mayıs aylarında gelen ve böceklerle beslenen kırlangıçlar yaz sonunda, böcekler azalınca sonbaharda kışı geçirmek için sıcak iklimlere göç ederler. Kırlangıçlar romanı da kırlangıçların adalara gelişi ile başlar.

Adalar'da oturan Bahir Vecdi, Çamlıman'ında karşılaştığı Şaduman'a âşık olur ve onun isteğiyle Beyoğlu'na gider. Beyoğlu, oraya yabancı olanları yutan, tüketen; yozlaşan kadınların zengin erkekleri sömürdüğü bir mekândır. Ancak yaz aylarında Beyoğlu'nda bu kadınların beklediği erkeklerin olmadığı dönemdir. Bahir Vecdi ise mekân değişikliğine bağlı olarak yabancı olduğu bu âlemden kendini tanımlamanın trajedisini yaşar ve sömürülmeye açıktır. Etrafını saran kadınlar tıpkı böceklerle beslenen kırlangıçlar gibi, zengin fakat kendini tanımlayamamış Bahir Vecdi'yi tüketmeye, maddi açıdan yok etmeye yönelik tavırlar sergilerler. Romanın sonunda Bahir Vecdi çevreyi tanıma, olayları fark etme döneminde Beyoğlu'nun kışın gelinecek bir yer olduğunu anlar.

### 2.12.2. Olay Örgüsü

15 bölüm halinde yazılan roman, başkişinin olgunlaşma sürecini bütünleyecek şekilde 3 bölümde incelenebilir:

#### I. Bölüm

- Bahir Vecdi'nin, bahçede çiçeklerine bakarken eline gül dikeninin batması üzerine gülfidanını, tetanos olma ihtimaline karşı bayram Ağa ile doktora göndermesi
- Bahir Vecdi'nin pencereye yaklaşması, dışarı baktığında çamların altın hotuz giydiğini, sokakların şen kahkahalarla dolduğunu, martıları, kırlangıçları ve adaya her yıl gelen misafirleri görmesi
- Arif Ağa ile dışarı, gezmeye çıkmaları; Çamlıman'ında, Şaduman ve Süreyya'nın Bahir Vecdi ile Arif Ağa'yı görmeleri; Şaduman'ın Süreyya'ya Bahir Vecdi'yi her yıl birine âşık, çok zengin ama aşırı titizliğinden dünyayı kendine zindan eden biri olarak tanıtmaları
- Şaduman ve Süreyya'nın Bahir Vecdi'yi aldatıp maddi bakımdan sömürmek için plan yapmaları

## II. Bölüm

- Şaduman'ın hasta olduğu ve sinirlerini tedavi ettirmek için semt semt gezdikleri ve Süreyya'nın Şaduman'ın ağabeyi olduğu yalanını uydurmaları
- Şaduman ve Süreyya'nın, Bahir Vecdi'nin bulunduğu kahvehaneye girmeleri; Süreyya'nın bir bahaneyle kahvehaneden ayrılması; Bahir Vecdi'nin yalnız kalan Şaduman'la tanışması; daha sonra Süreyya'nın gelmesi; Şaduman'ın onu Bahir Vecdi'yle tanıştırması, Bahir Vecdi'nin ikisini de köşke davet etmesi
- Şaduman ve Süreyya'nın köşke gelmeleri; Bahir Vecdi'nin onlara bahçeyi gezdirmesi
- Şaduman ve Süreyya'nın, Şaduman'ın Bahir Vecdi'yle başbaşa kalması için çeşitli bahanelerle Arif Ağa'yla Bayram Ağa'yı köşkten uzaklaştırmaları; hasta rolü yapan Şaduman'a bir doktor bulma bahanesiyle Süreyya'nın da oradan uzaklaşması
- Şaduman'la yalnız kalan Bahir Vecdi'nin ona sarkıntılık etmesi, evleneceğini söylemesi; bu esnada Süreyya'nın gelmesi ve Bahir Vecdi'ye kızması; Şaduman'ı alarak köşkten ayrılması
- Şaduman'ın Bahir Vecdi'ye kendilerini takip etmesini söylemesi; Şaduman ve Süreyya'nın, Eleni'nin evine gitmesi

## III. Bölüm

- Bahir Vecdi'nin hemen her gün Şaduman'la buluşup otomobille boğaza gitmeleri, değişik semtleri gezmeleri; Bahir Vecdi'nin, Şaduman'a pahalı hediyeler alması ve hayata yeni bir pencereden bakmaya başlaması
- Bahir Vecdi'nin, Şaduman'ın onu koruyan tavırlarından bıkmaması, daha güzel kadınlara ilgi duyması; Şaduman'ın arkadaşı Mürvet Hanım'la birlikte olması
- Şaduman'ın, Bahir Vecdi'yi Mürvet'in elinden kurtarmak için Sabriye ile görüşmesi
- Mürvet Hanım'ın yapmacık tavırlarından bıkan Bahir Vecdi'nin, Şaduman'ın yanına gitmesi; Şaduman'ın onu hiçbir şey olmamış gibi karşılaması ve birlikteliklerine devam etmeleri
- Bir gün Bahir Vecdi'nin, sokakta Doktor Mühlis Bey'i görmesi; doktorun ona eve dönmesi gerektiğini söylemesi; Bahir Vecdi'nin, doktora hak vermesi ve evine dönmeye karar vermesi

### 2.12.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kırlangıçlar, kendi tanımlama çabasındaki bireyin içinde bulunduğu ruh hali ve olgunlaşma sürecinin Tanrısal anlatıcı tarafından aktarıldığı bir romandır. Eserde anlatıcı hüküm veren bir merkez olarak kendini hissettirir:

*“Bahir Vecdi, ayık olsa, Şaduman rolünü daha mükemmel, daha nümayişsiz oynardı. Fakat sarhoşa hissettirebilmek için hareketine mübalağa karıştırmak zaruretinde idi”* (K, s. 62).

Romanda kullanılan mekânlar da Tanrısal anlatıcının bakış açısı sayesinde netleşir. Anlatıcı, eserdeki mekânları hem betimler hem de kendi bakış açısından yorumlar:

*“Çamlar altın hotuz giymişlerdi. Sokaklar şen kahkahalarla çınliyordu. Deniz solgun bir teslimiyetle sahilin çakıllarını nazlı nazlı yalıyor, beyaz martılar kesik çığlıklarla döne döne uçuşuyorlardı”* (K, s. 9).

Kırlangıçlar romanının Tanrısal anlatıcı tarafından kurgulanan bir metin olması anlatıcının, kişilerin hayatlarına hâkim yaklaşımıyla somutlaşır:

*“Şaduman çok toy görmüş ve çok toyları açmıştı, fakat Bahir Vecdi kadar cür’etsiz, cesaretsiz tesadüf etmemişti”* (K, s. 27-28).

Eserde Tanrısal anlatıcı, mekâna, zamana ve kişilere sinen, her şeyi bilen, iç çatışmaların yansıtıcısı konumundadır.

### 2.12.4. Zaman

Kırlangıçlar Bahir Vecdi’nin kendi iç dünyasından dış dünyaya açılımının romanıdır. Romanda zaman, başkişinin kendini tanımasını ve ‘öz’ünü bulmasını sağlayarak onu, birey olarak yeniden var etme özelliğine sahiptir.

Her yaz bir kadına âşık olan; fakat bu aşkı, sadece onları uzaktan izlemekten ibaret olan Bahir Vecdi, bir yaz günü Çamlımanı’na gider. Orada Şaduman ve Süreyya’yla tanışır. Onlarla tanışması Bahir Vecdi’nin dönüşüm yaşamasının başlangıcıdır. Daha önce hiçbir eşyasını kimseyle paylaşmayan Bahir Vecdi, Şaduman’la tanışabilmek için onunla bardağını paylaşır. Böylece hastalık derecesindeki titiz davranışları değişmeye başlar:

*“Şadumanın bir iddiası Mürvete tuhaf görünüyordu. Bahir Vecdi için, titiz, mızımız, meraklı demişti. Bu yakası kirden sararmış adam mı, temizdi, titizdi? Bu ütüsüz, paçaları tozlu pantolon hangi temizliğe alâmetti?”* (K, s.71).

Bahir Vecdi’nin Mürvet’le yaşamaya başlaması üzerine Şaduman, endişelenir ve arkadaşı Sabriye ile konuşur. Sabriye ise ona, Bahir Vecdi’yi, Beyoğlu’na getirme zamanının yanlış olduğunu söyler:

*“Yazın Beyoğlu sokakları esner, avlanacak sinek bulunmaz. Kısmet düşüremeyip açıkta kalanlar sayfiyeye gidemezler. Sen aç örümcek ağlarına elindeki sineği, kendiliğinden pişkeş çektin”* (K, s. 79).

Bahir Vecdi'nin, Mürvet'in evinden ona haber vermeden ayrıldığı akşam, Mürvet'in içerde onu beklerken geçirdiği zaman, tinsel olarak roman kişisine çok uzun gelir:

*“Mürvetin kulağı kırıste idi, dışarıda pıt olsa hemen eski tavrunu takınıyordu. Fakat dakikalar geçiyor, odanın kapısı açılıp Bahir Vecdi görünmüyordu. Bahir Vecdi ne olmuştu, fazla beklemedi, merakla sofaya fırladı ve sokak kapısını yarı açık görür görmez, hiç inanmak istemediği bir şüphe, kalbini burkan, ezen, didikleyen bir eda ile kıvrandı”* (K, s.92).

Tanrısal anlatıcı, roman kişilerinin daha önce yaşadıkları tecrübelerini anlatırken geçmişini şimdi'nin düzleminde ve onların bakış açısıyla aktarır. Sabriye, eskiden birlikte olduğu Şinasi'nin dönüşümünü, Bahir Vecdi'nin yaşadıklarına benzetir.

Kırlangıçlar romanında, insanı yenileme yetisine sahip olan zaman, bireyin öz'ünü buldurma, bilinçlendirme ve yeniden doğurma işlevi bakımından önem arz eder:

*“Eskidenberi gece uykusuz kalsa, günlerce yatar doktorları çağırır, ilaçlar alırdı. Bir kadeh içki içse bir hafta midesi rahatsız olurdu. Şimdi gecelerce uykusuz kalıyor, şişeler deviriyor, gene bir şeycik olmuyordu. Eskisinden daha sağlam, daha zinde idi”* (K, s.66).

Romanın sonunda, Beyoğlu'nun, yaz mevsiminde hayat tecrübesi olmayan birini tüketmeye yönelik bir mekân olduğunu anlayan Bahir Vecdi, kışın gelmek gerektiğini düşünür; Heybeli'deki hayatına döner.

Kırlangıçlar romanında zaman, roman kişilerini olgunlaştıran bir niteliğe sahiptir. Bahir Vecdi bir yaz boyunca Şaduman'la ve onun arkadaşı Mürvet'le birlikte. Onlarla olduğu anlarda, hayattan zevk almanın yollarını öğrenir. Şaduman ise Bahir Vecdi'yi yanlış bir zamanda yanlış bir yere getirdiğinin farkına varır.

Romanda niceliksel zaman unsurları “her ay teyzeme gelirim, günlerce, haftalarca kalırım” (K, s.14), “yarım saat geçmemişti, candan dost oluvermişlerdi.” (K, s. 33), “yazın Beyoğlu sokakları esner” (K, s.79), “dokuzu çeyrek geçiyor” (K, s.94), “bu akşam bana gelin” (K, s.95), “bir sabah erken kalkmıştı.” (K, s.100), “bu mevsimde Beyoğlu ölüdür.” (K, s.102), ifadeleriyle belirginlik kazanır.



### 2.12.5. Mekân

Kırlangıçlar romanında genellikle çevresel mekânlar kullanılır. Ancak romanda insan-mekân bağıntısını yansıtan uzamlara da yer verilir. Roman başkişisi Bahir Vecdi Adalar'da yaşadığı köşkün geniş ve rahat fiziksel mekânını aşırı titiz kişiliği nedeniyle dar bir mekân haline getirir. Çamlımanı gazinosuna gezmeye gittiği bir gün orada Şaduman ve Süreyya ile tanışır, Şaduman'a âşık olmaya başlar. Onun bu zaafından faydalanan Şaduman, Bahir Vecdi'yi Adalar'ın dışına çıkararak maddi açıdan sömürür:

*“Bahir Vecdi evi unutmuştu, hemen her gün Şadumanla buluşuyor, otomobile boğaza gidiyor, semt semt geziyorlardı. Bahir Vecdide dünyayı yeni gören bir hal vardı, her şeye hayretle bakıyordu”* (K, s. 65-66).

Bahir Vecdi'nin Adalar'daki kapalı mekândan çıkarak Beyoğlu'na gelmesi onun dış dünyayı tanınmasını sağlar. Şaduman Bahir Vecdi'yi kendisi gibi diğer insanları sömürerek geçinen kişilerden kaçırmak için Beyoğlu'na getirir; ancak seçtiği mekân amacına uygun bir mekân değildir. Bu mevsimde Moda, Kalamış ve Boğaziçi onun isteklerini rahatça gerçekleştireceği geniş bir mekândır. Yaz mevsimi, yozlaşmış bir mekân olan Beyoğlu'nda Şaduman gibi kadınların Bahir Vecdi gibi saf ve paralı adamları tuzaklarına düşürmeleri için uygun bir zaman olmaz. Şaduman Bahir Vecdi'yi oraya götürmek suretiyle başka bir kadının sömürmesine sebep olur:

*“Yazın Beyoğlu sokakları esner, avlanacak sinek bulunmaz. Kısmet düşüremeyip açıkta kalanlar sayfiyeye gidemezler. Sen aç örümcek ağlarına elindeki sineği, kendiliğinden pişkeş çektin”* (K, s. 79).

Eserde Beyoğlu Bahir Vecdi'yi olgunlaştıran kimliğiyle dikkat çeker:

*“Şadumana da şüphe ile bakmağa başlamıştı. Onun masumiyeti hakkındaki kanaati çürümeğe başlamıştı. (...) Fakat Şadumana karşı medyunu şükrandı. Bu, renkli, ışıklı dünya cennetini görüşü onun sayesinde idi”* (K, s. 67).

Romanın sonunda Bahir Vecdi insan hayatının bir değişme sürecinden oluştuğunu düşünerek Adalar'a, Heybeli'deki köşke, dingin yuvasına ve yalın hayatına tekrar döner.

### 2.12.6. Kişiler Dünyası

#### 2.12.6.1. Başkişi

Kırlangıçlar romanının başkişisi Bahir Vecdi'dir. Bahir Vecdi kendini bulma çabasındaki yuvarlak bir karakterdir.

Heybeli'deki köşkünde yaşayan başkişinin mikrop kaparak hastalanma ve ölme fobisi vardır. Bu nedenle her şeyi dezenfekte eder. Onun bu huyu uşaklarını, hizmetçilerin işini zorlaştırırsa da evhamlarından kurtulmaz.

Çamlıman'nda gezintiye gittiği bir gün orada Şaduman ve Süreyya'yla tanışır. Şaduman, adada “âşık” olarak bilinen, her yaz bir başkasını seven; ancak sevgisini söyleyemeyen başkişiyi maddi yönden sömürmeye karar verir. O, başkişiyi Süreyya'ya tanıtırken onun kadınlara olan zaafından ve gereksiz evhamlarından bahseder:

*“Bunun ismi “Aşıktır” herkes onu “Aşık” deyince tanır. Çok zengindir, evde emektar dadısı, halayıkları, aşçısı, bahçevanı vardır. Ama rahat yüzüne hasrettir! (...) Dünyayı kendine zindan ediyor. Merak getirmiş... Kimse ile konuşmaz, kimsenin elini tutmaz, parmaklarını bir yere dokunduramaz”* (K, s. 12).

Başkişinin bu zaafalarını bilen Şaduman onun gibi davranarak başkişinin dikkatini çeker. Onu kendine bağladıktan sonra Beyoğlu'na götürür. Başkişi Beyoğlu'nda bir dönüşüm yaşar, huyları, tavırları değişir ve onun olgunlaşma sürecine girer. Önceden hastalık derecesinde olan titizliği, yerini hiçbir şeyi umursamayan davranışlara bırakır:

*“Şaduman, hayretinden çıldırarak gibi oluyordu. Bu adamın bu kadar az zamanda değişivermesi mümkün miydi? Kendi su bardağını her içişinde sabunlu sıcak su ile gıcır gıcır yıkatan titiz küçük bey, şimdi hiç danışmadan karşısındakinin kadehini alıp içiyordu”* (K, s. 58).

Şaduman'la birlikte eğlence mekânlarına giden, buradaki hayata alışan başkişi Şaduman'ın arkadaşı Mürvet Hanım'la birlikte yaşamaya başlar. Etrafındakilerin, onun parasını sömürmekten başka bir şey düşünmediklerini fark eden başkişi önceleri bambaşka bir âleme girdiğini sandığı renkli, ışıklı hayattan sıkılır. Beyoğlu'na geliş ve birlikte olduğu kadınlarla tanışmasının yanlış zaman olduğuna karar vererek Heybeli'ye döner.

Romanda başkişi görünümündeki Bahir Vecdi, kabuğundan çıkarak dış dünyaya yeni açılan; yaşadıklarının analizini iyi yapan ve asıl kimliğini bulan bireylerin simgesel ismidir.

#### **2.12.6.2. Norm Karakterler**

Eserde başkişinin parasını sömürmekten başka bir şey düşünmeyen, yozlaşmış kişiliğin simgeleşmiş ismi Şaduman bir norm karakterdir. Bedeninin kullanılması karşılığında ona sunulan rahat yaşama olanaklarını elde edebileceği kişileri araştırmayı meslek edinmiştir.

Şaduman'ın başkişiyle ilişkisi Çamlımanındaki bir gazinoda başlar. Onun her sene başka bir kadına âşık olduğunu; fakat bunu sadece kendi iç dünyasında yaşadığını bilen Şaduman, başkişinin saflığından, dünyaya açılmamışlığından hareketle onun maddi imkânlarından faydalanmak ister. Öncelikle onu Beyoğlu'nun eğlence hayatına alıştırır. Girdiği yeni yaşam biçimi Bahir Vecdi'nin olgunlaşma aşamasının ilk basamaklarıdır. İnsanlarla ilişkilerinde daha rahat davranmaya başlayan başkişi Mürüvet'e yakınlık duyar. Onun Mürüvet'le ilişkisi Şaduman'ı endişelendirir. Bahir Vecdi'yi kendi varlık alanını tehdit eden Mürüvet'ten uzaklaştırmaya çalışır. Önceleri başkişiyi sömürmekten ibaret duyguları ona âşık olması şeklinde gelişir.

Şaduman, olumsuz bir biçimde olsa da başkişiyi kendini bulma sürecine iten kişi olması bakımından norm karakter özelliklerini taşır.

#### **2.12.6.3. Kart Karakterler**

Şaduman'ın en yakın arkadaşı Süreyya Şaduman'ın ahlâksızlıklarından para kazanan, onun ve birlikte olduğu erkeğin yanında yiyip içen kişiliksiz, kimliksiz birisidir. Sosyal bozulmuşluğun ve yozlaşmış düzenin bir parçasıdır.

#### **2.12.6.4. Fon Karakterler**

Bahir Vecdi'nin bahçivanı Bayram Ağa, Doktor Muhlis Bey, Süreyya ve Şaduman gibi insanları maddi açıdan sömürmeyi meslek edinmiş, “*bu işin erbabı*” (K, s. 53) Madam Eleni, Beyoğlu eğlencelerine düşkün, “*monden*” (K, s. 55) yaşadığını düşünen Hasnun, Hasnunun yakın arkadaşı Cavit Bey, Şaduman'ın arkadaşları Sabriye, Mürüvet ve onun kocası İhsan, barda çalışan İstavro, Sarı Vasil entrik kurguyu zenginleştiren fon karakterlerdir.

## **2.13. Ölünün Gözleri**

### **2.13.1. İsimden İçeriğe**

Ölünün Gözleri romanı, ismini yatalak bir hasta olan Kevser Hanım'ın gözlerinden alır. Kevser Hanım'ın yaşadığının tek belirtisi olan parlak, cam gibi gözleridir ve bu gözlerle etrafındaki insanları hükmü altına alma becerisine sahiptir. Eski bir tekkede yaşayan Kevser Hanım'ın mirasına sahip olmak için yanına gelen yeğenleri onun ölümünü bekler. Öldüğünde ise odada altın, para aramaya başlarlar; ölünün açık kalan gözlerini kapatmayı unuturlar. Romanda yozlaşmış değerlerin simgesel isimlerinden biri olan Mihriban hem ölümün soğuk yüzü hem de Kevser Hanım'ın parlayan, arkada bıraktığı varlığına dikilmiş gözlerinden çok etkilenir. Baktığı her yerde altınlarının hesabını soran Kevser Hanım'ın parlak gözlerini görür. Romanda bir laytmotif olarak tekrar eden bu “gözler” eserde isim-içerik ilişkisini kuran ögedir.

### **2.13.2. Olay Örgüsü**

Yazarın 13 bölüm halinde yazdığı roman, şahıs kadrosunun birbirleriyle ilişkileri bağlamında değerlendirildiğinde 3 ana bölümde incelenebilir:

#### **I. Bölüm**

- Neriman'ın, annesi Hamide Hanım'a, Hilkat Hanım'la Yahya Efendi'nin, Kevser Hanım'ın akrabalarını niçin hâlâ çağırmadıkları için kavga ettiklerini anlatması
- Yaşlı ve yatalak bir hasta olan Kevser Hanım'ın mirasını alabilmek için, Hamide Hanım'ın, kızı Neriman'ı Kevser Hanım'ın oğluyla evlendirmek üzere plan yapması
- Hilkat Hanım'ın Hamide Hanım'a yanlarına Kevser Hanım'ı alarak pansiyondan çıkıp bir eve taşınmayı teklif etmesi

#### **II. Bölüm**

- Kevser Hanım'ın odasının ve yeşil cam gibi parlak gözlerinin tasvir edilmesi
- Hilkat Hanım'la Hamide Hanım'ın, pansiyondan eve taşınma düşüncelerini Kevser Hanım'a söylemeleri
- Mihriban'ın, teyzesi Kevser Hanım'a, kendisini evlatlık edindirmek için Kevser'in yaşadığı pansiyona gitmesi ve bir süre onunla kalması

- Asım'ın da pansiyona gelerek Kevser Hanım'ın mirasını paylaşmak için Mihriban'la anlaşmaya çalışması; çabaları bir sonuç vermeyince servetin ikiye bölünmemesi için Mihriban'a evlenme teklif etmesi
- Mihriban'ın, Hilkat ve Hamide Hanımlarla iyi geçinmesi
- Mihriban'ın, Kevser Hanım'ın perhizine uymayan yemekler hazırlaması ve ona yedirmesi
- Sadık, Asım ve Mihriban'ın Kevser Hanım'ı pansiyondan çıkmaya ve onlarla yaşamaya ikna etmeleri
- Perhize aykırı yiyecekler yiyen Kevser Hanım'ın ölmesi; o gece Asım, Sadık ve Mihriban'ın ölüyü soymaları, bir kemerin içinde altınları bulmaları ve aralarında paylaşmaları, alabilecekleri başka bir şey olup olmadığını anlamak için odayı iyice aramaları

### III. Bölüm

- Kevser Hanım'ın ölümü ve onların, bir ölüyü soymak için yaptıkları karşısında sınırları bozulan Mihriban'ın hastalanması, evine götürülmesi
- Pansiyonda, cenaze hazırlıklarının yapılması; pansiyondakilerin, Kevser Hanım'ın akrabaları ve Hilkat Hanım hakkında olumsuz konuşmaları
- Hamide Hanım ve kızı Neriman'ın Mihriban'ın hastalığı sırasında yardım edebilmek için Mihriban'da kalmaları
- Hamide Hanım'ın Mihriban'ın evine gelen erkeklerden dolayı onun yaşantısından şüphelenmesi; fakat sonra bu tür düşüncelerinden ötürü utanması
- Mihriban'ın kendine gelmeye başlaması üzerine Hamide Hanım'ın tekkeye dönmek için izin istemesi
- Mihriban'ın Hamide Hanım'a Kevser Hanım'a yaptıkları her şeyi anlatması, aldığı altınları onlara vereceğini ve İzmir'e gideceğini söylemesi
- Mihriban'ın, Kevser Hanım'ın gözlerini hayal etmesi

#### 2.13.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Ölünün Gözleri romanında Tanrısal anlatıcı, roman kişilerinin utançlarının yansıtıcısı ve çeşitli maskeler altına gizlenmiş yüzlerindeki örtülerin kaldıracısıdır. Anlatıcı kahramanlarının isteklerine, bilinç düzeylerine ve tekkeye gelmeden önceki hayatlarına hâkimdir. Bu sebeple onların hislerini doğru bir şekilde tespit etmektedir:

*“Mihribanın kalbindeki gurbet acısı, yanmağa başlamıştı. Hilmi Beybabanın silme doldurup doldurup içtiği rakıya bakıyor, şişeye saldırmamak, ihtiyarın elinden kadehi kapmamak için, karşı durulmaz bir istek duyuyordu”* (ÖG, s. 96).

Metnin genel çerçevesinin her şeyi bilen bir anlatıcı tarafından kurgulandığı Ölünün Gözleri romanında, geçmiş zaman dilimine ait gerçekler Tanrısal anlatıcının niyetine bağlı olarak bugüne taşınır:

*“Vaktile bir tekke olan çürük tahta konağın ihtiyar çitlembikli loş bahçesi de, hala tekke kokuyor, tekke kasveti taşıyordu”* (ÖG, s. 10).

Anlatıcı, mekânın önceki halini gören ve anlatı zamanıyla geçmiş zamanı bu uzamda birleştiren bir tavır takınır. Tekkenin bütün köşelerini, gizli kalmış bütün yerlerini betimler:

*“Harap tekkenin, çürük kirişlerini kemiren fareler, her odaya bir delik açıp, bir yol bulup kerevet altında dolaşüyor, odaların ortasında koşuşuyorlardı”* (ÖG, s. 48).

Tanrısal anlatıcı kişi, zaman, mekân ve nesne arasındaki ilişkileri ayrıntılarıyla bilme imtiyazına sahiptir ve bildiklerini kendi isteği doğrultusunda metne taşır.

#### **2.13.4. Zaman**

Ölünün Gözleri romanında zaman, yatalak bir hasta olan Kevser Hanım’ın mirasına sahip olmak için onunla aynı tekkede kalan Hamide Hanım ve Hilkat Hanım’ın yaptığı planlarla, Kevser Hanım’ın yeğenleri arasındaki çatışma sürecini kapsar.

Tanrısal anlatıcının, öykü zamanıyla öyküleme zamanını birleştirerek aktardığı romanda, doktorun iyi bakılması şartıyla birkaç ay, belki de birkaç sene yaşayabileceğini söylediği Kevser Hanım’ın ve diğer roman kişilerinin tekkede nasıl vakit geçirdikleri sıradizimsel nitelikte anlatılır.

Hamide Hanım ve Hilkat Hanım, Kevser Hanım’ı da yanlarına alarak tekkeden çıkma, ona bakma, böylece mirasından pay almaya hak kazanma planları yaparlar; ancak Mihriban, Asım Bey ve Sadık Efendi’nin de teyzelerinin mirasını alabilmek için tekkeye gelmeleri, onların Kevser Hanım’ın mirasından faydalanma konusundaki beklentilerini boşa çıkarır. Onlar da teyzelerini kandırarak tekkeden çıkarmak isterler; onların gelmesi ile romanda olayların akışı hızlanır. Teyzelerini daha çabuk öldürebilmek için onun perhizine uymayan her şeyi yedirirler.

Mihriban, Asım Bey ve Sadık Bey bu tekkede sıkılırlar; ama en huzurlu oldukları zamanlar, Hilmi Beybaba ile konuştukları, onun rakı sofrasında buldukları anlardır:

*“-Gene ne var? Hilmi Beybaba, mutlak gene bir oyun çıkarmıştır.”*

*Mihriban, Hilmi Beybabanın ismini işitir işitmez neşelenivermişti:*

*-Baba ne hoş adam! (..)*

*Kunduracı Sadık Efendi, Hilmi Beybabanın karşısına oturmuş, ellerile, kollarile işaretler ederek konuşuyor, yanlarında ayakta duran Asım Beyle Yahya Efendi, Mahir, kahkahadan kırılıyordu” (ÖG, s.122-123).*

Mihriban, tekkeye geldikten sonra, tekke sakinlerine aldıracağı şeylerden artan parayı onlara verir. Bu durumdan en çok Hamide Hanım yararlanır; ancak, aradan geçen bu birkaç günlük zaman, ona, çevresindeki kişilere karşı davranışlarında dönüşüm yaşatır.

Kevser Hanım’ın tuzlu balık yemek istemesi romanın zamanını Mihriban, Asım Bey ve Sadık Efendi için farklı bir boyuta taşır. Mihriban, Asım Bey ve Sadık Efendi onun bu isteğini yerine getirirler; ancak o gece Kevser Hanım ölür. Onun ölümünün ardından, üçü de odada Kevser Hanım’ın altınlarını arar ve bu anlar psikolojik olarak onları sıkan bir kimlikle varlık gösterir.

*“Sadık Efendi, kemerin kopçalarını arıyordu, kızdı, sustalı çakısı ile baştanbaşa deriyi yardı. Çil altınlar minderin üzerine şıkırdayarak dökülivermişti” (ÖG, s.160).*

Altınları paylaşırken yan odalardan kimsenin duymamasına dikkat ettikleri için üçü de yorulurlar. Bir müddet uyuduktan sonra tekkedeki diğer kişilerin olayın farkına varmaması için onların odalarına giderler. Bir süre sonra Kevser Hanım’ın öldüğü herkes tarafından öğrenilir, cenazenin kaldırılması için hazırlıklar yapılır. Kevser Hanım’ın öldüğü ilk andan itibaren fenalaşan Mihriban’ı evine götürürler. Ancak Mihriban, Kevser Hanım’ın açık kalan ve cam gibi parlayan gözlerini unutamaz. Aldığı altınları gördükçe o geceyi düşündükçe vicdan azabı çeker:

*“Mihriban Tiyano’yu unutmıştu. O anda Kevser Hanım’ın renksiz, cam gibi parlayan gözleri, hafızasındaki karanlık çukurların arasından, ateşten iki iğne ucu gibi ışıldıyordu. Kirli, yağlı kokulu, kuru tahtaların üzerinde yılanlar, akrepler, kertenkeleler gibi sürünerek aradıkları küflü altınlar gardrobun alt çekmesini delip kırmızı birer göz gibi parlıyordu” (ÖG, s.232-233).*

Eve giderken Hamide Hanım ve Neriman da Mihriban’a yardım etmek için onunla gider. On beş gün orada kalır, Mihriban’ın yaşadığı hayata tanık olurlar. Mihriban, onlara Kevser Hanım’ın altınlarını aldıklarını; ancak para hırsı ile onun gözlerini kapatmayı unuttuklarını; Kevser Hanım’ın renksiz ama parlak gözlerinin hayalini unutmadığını anlatır; altınlarla oturduğu apartmanı Hamide Hanım ve Neriman’a bırakarak İzmir’e

gideceğini söyler. Kevser Hanım'ın bakışlarını hatırladığı zamanlar Mihriban'ı psikolojik olarak ezer; ancak onun kendini bulma ve hırslarından arınma sürecini başlatır:

*“Bu apartmanın eşyalarını olduğu gibi size bırakacağım. Siz buradan istediğiniz yere taşınırsınız. Para meselesine gelince; yerini gösterdim. Hepsi sizindir”* (ÖG, s.239).

Kevser Hanım'ın ölümü Hamide Hanım ve Neriman'ın hayatına yeni bir boyut kazandırır. Mihriban'ın, onlara evinde geçirdikleri zamanın Neriman hakkında dedikodulara sebep olacağını, bu nedenle de tekkeye dönseler bile hiçbir şeyin eskisi gibi devam edemeyeceğini söyler.

Ölünün Gözleri romanında zaman, özellikle Mihriban için kurucu bir nitelik taşır. Kevser Hanım'ın ölümü onun öz'e dönüşü bağlamında önem kazanır.

Romanda geriye dönüş tekniğine çok yer verilmemekle birlikte Kevser Hanım'ın mal varlığından bahsedildiği kısımda bu teknikten faydalanılır.

### **2.13.5. Mekân**

Ölünün Gözleri romanında çevresel mekân, önceden bir tekke olan konaktır. Bir tekkenin kasvetini taşıyan bu konak, dış çevresine içindeki kasveti yansıtır; bireyin mekâna, mekânın bireye sinen varlığıyla çürüme ve yozlaşmanın hız kazandığı bir uzam haline gelir. Burada mekânın çürük yapısı, içinde yaşayan hastalıklı insanların ruhuyla bütünlük gösterir. Konakta kalan, yatalak bir hasta olan Kevser Hanım'ın odası bu bütünlüğü yansıtan bir niteliğe sahiptir:

*“Eski sarılığı da solmaya başlamış, lekeli yamalı, yırtık bir amerikan bezi, rüzgâr girmemesi için pervazlarına gazete kâğıtları yapıştırılmış pencereye, perde, diye asılmıştı.*

*Yatağın ayak ucunda, sarı çivileri küflenmiş, kilitleri çingiraklı bir yeşil sandık; kapının solunda, yüzü yırtılmış, iç astarı pırtık pırtık sarkan, kırıkları fırlamış bir köşe minderi duruyordu. (...) Odanın boşluğunu dolduran, çıplaklığını örten, açlığını doyuran iki şey vardı: İnilti ve koku!”* (ÖG, s. 46).

Kevser Hanım'ın içinde yaşadığı bu mekân onun yalnız ve süfli hayatının bir parçasıdır. İniltinin, kokunun hâkim olduğu odada, onun bütün varlığını içinde gizleyen yeşil sandık önem arz eder. Açılıp kapanan bir nesne olma özelliğini taşıyan sandıklar, bireyin gizli kalmasını istediği değerlerin mahfazasıdır. Kapağının açılmasıyla birlikte bir hazineyi, özlem duyulan geçmişi ya da gerçekleşmesi beklenen hayalleri barındıran sandıklar yaşamının belirtisidir. Çivilerinin küflenişinden derin bir mazisi olduğu anlaşılan



yeşil sandık, odada, rengini koruyan tek eşyadır. Kendisinde parlak, yeşil gözlerinden başka hayat belirtisi olmayan Kevser Hanım'ın odasındaki bu nesne odanın canlılık belirtisini aksettirir. Odada bulunan ve bir köşeye fırlatılan minder ise onun fiziksel yorgunluğunu, hayatta yapayalnız kalışını, bir köşeye atılışını simgeler. Anlatıcı, Kevser Hanım'ın görmüş geçirmişliğine, içinde biriktirdiği bütün değerlere rağmen kendisinde oluşan atılmışlık duygusunu minder simgesiyle mekâna taşır.

Kevser Hanım, içinde bulunduğu mekânda çok kötü şartlar altında bir hayat geçirir. Kendi hayatındaki kötü ve iğrenç kokuları diğer insanlara sirayet ettirir. Kendi menfaatleri doğrultusunda hareket eden tekke sakinleri yatalak hasta Kevser Hanım'ın servetinin varisi olmak için bu kokulara katlanırlar. Zaten kaldıkları mekânın diğer odaları da Kevser Hanım'ın odasından farklı değildir. Mihriban'ın yanlışlıkla girdiği Hilmi Beybaba'nın odası şu şekilde tasvir edilir:

*“Mihriban, sedirin yanındaki dört ayaklının üstünde duran rakı şişesine, tabak diplerinde kalmış meze artıklarına, (...) yerlerde sürünen kâğıtlara, kaplarından ayrılmış, yaprakları dağılmış, ciltleri sökülmüş kitaplara, ayakla bastırılmış izmaritlere bakıyor”* (ÖG, s. 76).

Mekân, Kevser Hanım'ın mirasından alabilmek amacıyla tekkeye gelen yeğenleri Mihriban, Sadık Efendi ve Asım Bey'e olgusal açıdan kapalı/dar bir nitelik kazanır. Zenginliğin ve lüksün içinden çıkan bu kişiler için tekkenin tek geniş mekânı Hilmi Beybaba'nın odasıdır.

Yozlaşmış, çıkar ilişkilerinin yaşandığı bir mekân olan tekkede Kevser Hanım'ın ölümünün ardından altınları aramaya başladıkları oda, aradıklarını bulmanın sevinciyle bir an geniş, rahat bir mekânmış gibi algılanır:

*“Mihriban, odanın zifiri karanlığında, altınları görebiliyor, güneş banyosu yapıyormuş gibi sırtı, ensesi yanıyor, gözlerinin önünde ışıklar uçuşuyordu”* (ÖG, s. 161).

Kevser Hanım'ın yeğenleri altınları paylaştıktan sonra içinde buldukları mekânın farkına varır ve mekânı eskiden olduğundan daha dar, karanlık hissederler:

*“Mihriban, birden kapkaranlık bir uçurumun içinde kendini yuvarlanmış, parçalanmış, zannetti. Bu karanlıklarda, ateşten iki iğne ucu, Kevser Hanımın göz bebekleri ışıldıyordu”* (ÖG, s. 168-169).

Kevser Hanım'ın cam gibi parlayan yeşil gözlerini görünce oda, koyu ve karanlık bir nitelik kazanır. Bu karanlık, dar mekâna daha fazla tahammül edemeyerek fenalık

geçiren Mihriban kendi evine gider. Tekkede kalan Hamide Hanım ve onun kızı Neriman da onunla birlikte. Evin geniş mekânı, buradaki rahat hayata alışmaktan korkan, eve vakitli vakitsiz gelen erkek misafirlerden şüphelenen Hamide Hanım için dar bir uzamdır:

*“Tekkedeki odamıza döndüğümüz zaman, bize her iş güç gelecek... Hanımlığı kim istemez? Bu odaları, bu eşyaları temelli bize vermediler ki... İğreti ata binen çabuk iner. Burada görünüşte rahatım, ama, sen bir de içime sor. (...) Hamide Hanım düşündükçe bunalıyordu. Tekkedeki fakir, yoksul, mukassı hayatını özliyordu”* (ÖG, s. 220-225).

Mihriban, kendine geldiğinde Hamide Hanım’a kendi evinde kalmasını teklif eder, kendisinin İzmir’de yaşayacağını belirtir. Bu teklif karşısında şaşırarak Hamide Hanım’a *“benim evimde, günlerce kaldığınız için Nerimanın namusuna leke sürülecektir”* (ÖG, s. 236) der. Apartmanını, tekkeden aldığı bütün altınları bırakır. Kevser Hanım’ın öldüğü mekânın kirli, kekremsi kokusundan, onun yeşil parlak gözlerinden kaçacağı bir mekâna tutunmak ister.

Romanda, mekân kavramı insan psikolojisiyle ve sosyal hayatıyla ilintili olarak varlık gösterir.

### **2.13.6. Kişiler Dünyası**

#### **2.13.6.1. Başkişi**

Roman başkişisi Kevser Hanım yatalak, başucundaki suyu alıp içmeye hali olmayan yaşlı bir kadındır. Eskiden tekke olarak kullanılan yerin küçük odasında perişan halde kalır. Kevser Hanım odasından çıkmaz, pencereyi açtırmaz; ilaç ve hasta kokusunun bulunduğu pis yerde yaşar:

*“Eğer ruh denilen, can denilen şey, vücuttan, uzviyetten ayrı bir şey olsaydı, bu sefil, iğrenç çıplaklıktan, boşluktan, açlıktan ürker kaçardı. (...) Bu hasta kadının ruhu, canı çok soysuz, çok süfli olmalı ki bu perişan, harap ruhu, inilti vücutu terk etmiyor, bu müstehrek kokudan tiksiniyor”* (ÖG, s. 47).

Başkişi, ruhunun mekâna, mekânın ruhuna nüfuz ettiği kirli, karanlık dünyasında yaşamını devam ettirebilmek için başkalarına muhtaçtır; ancak bu ihtiyacını eylemleriyle açığa vurmaz, kendinde herkese hükmetme hakkını görür:

*“Hastanın bitkin halinde, bir tek hususiyet vardı: Emrediyordu. Arzularının yerine getirilmesini istiyor, fikrinde, kararında inat ısrar ediyordu. Bütün mücadelelerden de hep muvaffakiyetle çıkıyordu”* (ÖG, s. 48).

Fiziksel olanaklarının aksine başkalarına emretme yetisine sahip olduğunu düşünen başkişinin ötekine karşı üstün konumunu belirleyen unsur, varoluşunun tek somut nesnesi gözleridir. Renksiz, cam gibi parlayan gözleri başkişinin keskin düşüncelerine karşısındakine kabul ettirmekte, ona itiraz hakkı vermemekte önemli rol oynar:

*“Bütün bu hâkimiyeti tek bir kuvvetle temin ediyordu: Gözlerle! Renksiz, cam gibi parlayan gözleri, iniltili halinde, bitik, zebun, perişan en hasta zamanında bile sönmüyor, ateşini kaybetmiyordu. Vücutunda hayatiyetini muhafaza etmiş ve eden belki de edecek olan kısım: Gözleri idi!”* (ÖG, s. 48).

Onunla aynı tekkede kalan Hamide Hanım’la Hilkat Hanım başkişinin zengin olduğunu düşündüklerinden hastalığının verdiği bütün sıkıntılara katlanırlar; onun servetinden yararlanmak isterler; Kevser Hanım’ın, çocuklarını evlatlık alması için uğraşırlar. Başkişinin mirasından yararlanmak isteyen akrabaları Mihriban, Asım Bey ve Sadık Efendi de tekkeye gelirler. Burada başkişinin perhizini düşünmeksizin bütün isteklerini yerine getirirler. Başkişi tuzlu balık yediği bir gece ölür; akrabaları altınlarını bulur, paylaşır. O telaş içerisinde ölünün gözlerini kapatmayı unuturlar. Yokluk ve pislik içinde yaşayan başkişinin gözleri adeta sahip olduğu tüm serveti olan altınlarında kalır. Bedenin cansızlığına rağmen gözlerinin ateşi tüm canlılığını korur, insanlar üzerindeki tesirini kaybetmez. Mihriban, baktığı her yerde başkişinin gözlerini görür, altınlardan yararlanmadan onlardan kurtulmak ister; hepsini Hamide Hanım’a bırakır.

#### **2.13.6.2. Norm Karakterler**

Romanda olumlu ya da olumsuz yönlerden başkişiyi tamamlayan, onun özelliklerini belirginleştiren bir norm karakter bulunmamaktadır.

#### **2.13.6.3. Kart Karakterler**

Eserdeki kart karakterler başkişinin mirasından yararlanmak isteyen yozlaşmış karakter niteliğindeki Mihriban, Asım Bey ve Sadık Efendi birer kart karakterdir.

Mihriban, erkeklerin cinsel ihtiyaçlarını karşılayarak refah bir hayata erişme gayesindedir. Giyim kuşamı, konuşma tarzı ve davranışlarıyla entelektüel bir görünüşe sahip olsa da özünden uzaklaşarak kendine yabancılaşmış, sahte kimlikle dolaşan bir kadındır:

*“Onlar, bir fırsatını bulunca sokuldukları kibar meclislerinden kaptıkları Fransızca, İngilizce, Almanca kelimeleri, lâkırdı arasında süs gibi, çerez gibi*

*kullanırlar. Sinemalardan öğrendikleri istingaları, edaları, tavırları, halleri, hayat sahnesinde –çok defa muvaffakiyetle- tatbik ederler.*

*Bu kadınlar tiyatro dekorlarına benzerler, yüzden bakılınca renklidirler, göz kamaştırırlar, birer san'at nefisesi, harikası gibi görünürler; fakat kulise girdiniz mi, boyaları dökülür, çiçekleri sırtır, foyaları meydana çıkıverir” (ÖG, s. 73).*

Tekkeye geldikten sonra Hilmi Beybaba'nın nefeslerinden etkilenerek asıl ben'liğini hatırlar gibi olsa da para hırsına yenik düşer.

Asım Bey çok zengin olmasına rağmen kumar tutkusu yüzünden bütün varlığını kaybetmek üzeredir. Tek ümidi Kevser Hanım'dan kalacak mallardadır. Başkışının gönlünü hoş tutarak mirasından önemli bir pay almak amacıyla davranışlarına yön vermeye çalışır:

*“Vakti gelmiş bonolarım var, ödiyemiyorum. Bir yerden borç bulmak imkânsız. Kumardan da kulube borçlandım. Afişe edileceğim. Bundan karımın haberi yoK Kevser Hanım'ın bırakacağı paradan ümidim vardı; fakat zaman geçtikçe tehlike büyüyor” (ÖG, s. 102).*

Sadık Efendi de Asım Bey ve Mihriban gibi maddi kaygılarıyla hareket eder. Kart karakterlerin üçü de para için insan hayatını hiçe sayan art niyetli insanlardır.

#### **2.13.6.4. Fon Karakterler**

Eserde, Mihriban'ın “*adi bir heves için kendini çamurdan çamura, bataktan batağa*” (ÖG, s. 107) atabilen arkadaşı Gülten, Mihriban'ın hizmetçisi Tiyyano, Kevser Hanım'la aynı tekkede kalan, şarkıları, nefesleri ve ilahileriyle kendine has bir dünyası olan Hilmi Beybaba, tekkedeki her şeyden haberdar olan, Kevser Hanım'a bakarak onun mirasından yararlanmayı düşünen Hamide Hanım ve Hilkat Hanım, Hamide Hanım'ın kızı Neriman, Hilkat Hanım'ın kocası Yahya Efendi, oğlu Mahir, Neriman'ın, anne ve babasını kaybettikten sonra kendisine kalan parayı faize vererek işleten arkadaşı Seher romanın aksiyonunda önemli rolleri olmayan; ancak olay örgüsüne zenginlik katan fon karakterlerdir.

## 2.14. Pervin Abla

### 2.14.1. İsimden İçeriğe<sup>3</sup>

Roman, eserde norm karakter olarak yer alan Pervin'in adını taşır. Pervin, Ülker Yıldızı demektir ve yoğun, ışık saçan bir plazma küresidir. Ülker, dünyaya yaklaşık dört yüz kırk ışık yılı uzaklıkta olduğu için biraz küçük görünür. Bu yıldızın etrafında mavi renkli bir "peçe" görülür. Ülker yıldızları uzayın tozlu bir bölgesinde bulunur ve genç yıldızların parlak mavi ışığı, çevrelerindeki bu tozu aydınlatır.

Pervin Abla romanına adını veren Pervin, karakteri ismiyle örtüşen nitelikler taşır. Romanda diğer karakterlere oranla daha olgun, etrafındaki kişilerin büyüme sürecinde etkin rol oynayan, onlara ışık saçan, hayatlarını düzenleyen bir kişiliğe sahiptir. İçinde yaşadığı yozlaşmış dünyanın çürümesinden uzak olmasının yanı sıra, unutulmuş değerlerin, tükenen umutların dirilişinin simge ismidir. Onun dünyasına nüfuz edemeyenler, onu gözlemleyemeyenler için basit ve silik olsa da tavırlarında gizlediği binlerce anlamla insanları etkileme kabiliyeti vardır:

*"Seza'yı dinlerken yavaş yavaş gözlerimi kapamıştım; sanki bu sözleri söyleyen o değildi; Pervin Abla ile konuşuyordum"* (PA, s. 232).

Pervin Abla'nın sahip olduğu abla'lık sıfatı da romanda ona biçilen rolün bir gereğidir. O, bu abla sıfatıyla hem bireysel hem de toplumsal varlığını korumak isteyenlerin; kendi olmayı başaran ve etrafındakileri de kendi olmaya çağırانların temsilcisidir.

### 2.14.2. Olay Örgüsü

Roman, başkışı Muzaffer Bey ile Pervin Abla'nın ilişkileri bağlamında değerlendirildiğinde 4 bölümde incelenebilir:

#### I.Bölüm

- Muzaffer Bey'in, eniştesinin evine gitmesi ve orada istemediği halde bir tavla partisine katılması; kendi çocukluğunu ve Pervin'e ait hatıraları anımsaması
- Muzaffer Bey'in, Nahit'le buluşmaları, Nahit'in evlenerek İstanbul'a yerleşmek istediğini öğrenmesi
- Nahit'in Osmanbey civarlarında bir ev alması, Muzaffer Bey'le birlikte orayı döşemeleri

---

<sup>3</sup> Pervin/Ülker Yıldızı hakkındaki bilgiler  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9C%lker\\_\(y%C4%B1ld%C4%B1z\\_k%C3%BCmesi\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9C%lker_(y%C4%B1ld%C4%B1z_k%C3%BCmesi))  
adresinden alınmıştır. (ET, 10.10.2010)

- Nahit'in, Muzaffer, Pervin, Behin ve Nükhet'i evine davet etmesi
- Nahit'in iptidai mektebinde öğretmen olması
- Muzaffer Bey'in, askerliğinin Çanakkale'ye çıkması üzerine Nükhet'le son defa görüşmek istemesi; Nükhet'in, Muzaffer'i sevmediğini söylemesi
- Muzaffer Bey'in, Çanakkale'ye gitmek için yola çıkması; Pervin Abla'nın sessiz ve gizlice onu uğurlaması

## II. Bölüm

- Muzaffer Bey'in, gemi ile Çanakkale'ye gitmesi; kumandanla görüşmesi
- Nükhet'i ve Pervin'i düşünmesi
- Nükhet ve onun annesi Müzehher'in Nahit'i sık sık ziyaret etmeleri
- Muzaffer Bey'in, Nahit Refik'ten onun Behin'le evleneceğini yazan bir mektup alması
- Muzaffer Bey'le kumandanın Mehmetçik hakkındaki konuşmaları
- Muzaffer Bey'in, eve gitmek için izin almak istemesi
- Pervin'in, X. Fırka, XX. Alay, XX. Tabur kumandanlığına Muzaffer Bey'in sağlık durumunu öğrenmek için telgraf çekmesi
- Muzaffer Bey'in, annesinden, savaşın İstanbul'daki hayata etkisini anlatan bir mektup alması Kırkkilise'de Ali Şekip'le karşılaşmaları, Pervin'den haber alması
- İstanbul'a gitmesi; Kadıköy'e gitmek için iskelede beklemesi, insanları gözlemlemesi, onların ne kadar pervasız olduğunu düşünmesi
- Muzaffer Bey'in, eve geldiğinde Pervin'i ziyarete gitmesi
- Artık harp zengini olan Nahit Refik'le görüşmeleri ve bu zenginliğin onu şımarttığını söylemesi
- Muzaffer Bey'in, askerlik görevinin İstanbul'a alınması
- Pervin'in ona olan ilgisini anlayan ve Nüket'in kendisini seveceğinden ümidini kesen Muzaffer Bey'in, Pervin'le yakınlaşması, onu sevdiğini söylemesi ve öpmesi; Nüket'in, onun Pervin'i öptüğünü görmesi
- Pervin'in, Muzaffer Bey'e inanmadığını, onun Nüket'i sevdiğini bildiğini ve Nüket'le evlenme isteğini belirtmesi

### III. Bölüm

- Muzaffer Bey'in, Nüket'ten mektup alması ve onun da kendisini sevdiğini öğrenmesi; annesine onunla evlenmek istediğini söylemesi
- Pervin'in komşularının kızı Seza'nın, Muzaffer Bey'in bulunduğu karargâha gelerek ona, Pervin'e ne yaptığını ve niçin üzdüğünü sorduktan sonra Nüket'le mektuplaşmaması
- Kalamış'a giderek Pervin'le görüşmek istemesi; Pervin'in, onunla görüşmek istemediğine dair bir mektup yazması ve kendi mektubunun içinde de Muzaffer Bey'in, Nüket'e yazdığı mektubu göndermesi
- Seza'nın, istemediği halde Nahit'in ortağı Muzaffer İrfan'la evlendirilmek istenmesi; Seza'nın, bu evliliğin olmaması; Nahit'le görüşmesi için Muzaffer Bey'den yardım istemesi; Muzaffer Bey'in, Seza'nın evine gitmesi ve onların harp zengini olmadan önceki hayatlarını öğrenmesi
- Muzaffer Bey'in, Nahit'le konuşması, Muzaffer İrfan'ın bu evlilikten vazgeçmesi; isteği yerine getirilen Seza'nın, Muzaffer Bey'i Heybeliada'ya davet etmesi
- Muzaffer Bey'in annesinin Nüket'in annesini Muzaffer Bey ile Nüket'in evliliği için ziyaret etmesi
- Muzaffer Bey'in, Heybeli'ye giderken vapurda Ali Şekip ile karşılaşmaları ve Sezaların evine birlikte gitmeleri
- Nahit'in, Behin'in artık kendisini anlamadığı için boşanması; Behin'in, bu boşanmadan Muzaffer Bey'i sorumlu tuttuğu için onunla konuşması; Muzaffer İrfan'la Nüket arasındaki ilişkiden bahsetmesi; Nahit'le artık görüşmediklerini söyleyen Muzaffer Bey'e, kendisini İstanbul'a Nahit'in aldırıldığını söylemesi
- Muzaffer Bey'in, üç gün hasta yatması; temiz hava almak için Fener'e ve Dalyan'a gitmesi; orada Seza ile karşılaşmaları; Seza'ya Pervin hakkında konuşmaları
- Muzaffer Bey'in, vapurda Nüket'le karşılaşması ve ona Muzaffer İrfan'ı tanıyıp tanımadığını sorması; ertesi gün Nüket'in evine gitmesi, evin, zannettiği gibi zarif döşenmemiş olduğunu düşünmesi

### IV. Bölüm

- Muzaffer Bey'in Pervin'den, büyükannesinin hasta olduğuna ve evde yalnız olduklarına dair bir mektup alması. Halasının köşküne gitmesi; Pervin'i anlayan ve

ona her konuda destek olan büyükannenin vefat etmesi; cenaze için gelen Nahit’le karşılaşmaları

- Muzaffer Bey’in, Pervin’le evlenmeye karar vermesi

### **2.14.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı**

Pervin Abla romanın anlatıcısı başkişi konumundaki Muzaffer Bey’dir. Kahraman bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı bu eserde, anlatıcı Muzaffer Bey olayları kendi bakış açısıyla yorumlar ve yansıtır. Anlatının sınırları da onun bildirmek istedikleri ile şekillenir. Anlatıcı, eserde “kendi başına gelenleri anlatan bir karakter[e]” (Stevick, 1988: 120) verilen anlatma işlevini yüklenir. Başkişi olay örgüsünü geçmişini ve şimdisini yansıtmaya; geçmişini şimdiye taşıma biçiminde kurgular:

*“Bu günleri düşündükçe, derhal Pervin gözlerimin önüne gelir ve kalbim, henüz iyi kapanmamış bir yara gibi sızlar. (...) Bu çocuğa neden bu kadar zulmederdik? Bunu hâlâ bilmiyorum; halledemiyorum. Sinirlerimize mi dokunurdu? Hayır! (...) Susayan arkadaşlar köşke onu gönderirdi. (...) Kırılan oyuncaklarımızı, o tamir ederdi. (...) Pervin Abla’dan sonra, çocukluk hatıralarımın en mühim siması; Nahit Refik’tir. Nahit, hem komşumuz hem mektep arkadaşımı ” ( PA, s. 16-18).*

Kahraman anlatıcı, öyküleme zamanından geriye dönüş tekniğine başvurarak çocukluğunu, gençliğini ve anlatı kişilerini tanıtır. Ben’in değişim ve gelişiminin, olgunlaşma sürecinin, diğer kişilerle iletişiminin aydınlatılması; şimdi ile geçmiş arasındaki farkın ayırt edilmesi için öncelikle geçmişini tanıtmayı tercih eder.

Kahraman anlatıcı, yaşadığı olayların ve hislerinin okuyucuya bildirmek istediği kadarını anlatır. Yazar, hem bireysel geçmişini hem de anlatı zamanında yaşadıklarını kahramanın sınırlı bakış açısından yansıtır. Eserde kullanılan “*anladım, omuzlarımı silktim, eğleniyorlar zannettim*” gibi ifadeler anlatıcının konumunu netleştiren bir fonksiyona sahiptir.

### **2.14.4. Zaman**

Pervin Abla romanının sosyal zamanı Çanakkale Savaşı’nın devam ettiği yıllardır. Anlatıcı, romanı sıradizimsel bir nitelikte kurgular; fakat Pervin’in çocukluk hatıralarına, Nahit Refik’in Muzaffer Bey’de bıraktığı izlere ve Seza’nın ailesinin geçmişteki yaşantısına dair bilgi verirken geriye dönüş tekniğinden faydalanır. Romanda öykü zamanı Pervin’in yaşama üslubuyla çevresindeki kişilerin hayatında yer alma biçiminin



değerlendiriliş sürecinden oluşur. Romanda, zaman daha çok onun birey üzerindeki psikolojik etkisi bakımından önem kazanır.

Roman, Muzaffer Bey'in Pervinlere gelmesi ile başlar. Muzaffer Bey burada Nüket ve Pervin'in diğer arkadaşlarıyla tanışır; Pervin'in ne kadar değiştiğine tanık olur. Anlatıcı, kendi çocukluğunu anlatırken onun çocukluğunu, çocuk yaşta nasıl "abla" sıfatını aldığını hatırlama yoluyla geriye dönüşler yapar:

*"Benim çocukluğum; sekiz, on senelik basit, fakir bir mazi!.. Hafızamın aynasında vakit vakit akseder gibi gördüğüm bu karışık, mühim hayaller benim için açık bir mâna ifade etmezler. (...) kâh kenarlarından, ortalarından, kâh başlarından, nihayetlerinden lime lime koparılmış harap, soluk bir sinema şeridi"* (PA, s. 13).

Kahraman anlatıcı için geçmiş, bir amacı, anlamı olmayan resim yığınları ve sinema şerididir. Bu şeritte nelerin bulunduğunu hatırlarken, daha konuşmaya başlamadan, bekleğinde bir olgunluk beklentisinin işareti "abla"lık sıfatını alan bu kızı *"Daha beşiğinde iken zayıf, cılız omuzlarına layık olmadığı bir yük yükletilen zavallı Pervin Abla!"* (PA, s. 14) olarak niteler. Sonra da hukuk fakültesini bitirişini ve Nahit'le birlikte çalışmaya başladığı günleri anımsar.

Kahraman anlatıcı öykü zamanına döner ve Nahit'le görüşür. Geçmiş, Nahit için de bireyi çerçeveleyen ve geleceği tehlikeye atan bir unsurdur:

*"Mazi, çok pis, çok mülevves bir şey... İnsan dünyada rahat yaşamak için maziyi silmeli... Hayatta, insanlara hiç lüzumu olmayan, fakat daima onların zararına çalışan sinsi bir kuvvet..."* (PA, s. 32).

Muzaffer Bey, öykü zamanının başlarında tanıştığı Nüket Hanım'a âşık olur; fakat Nahit'ten başkasına söyleyemez; onu uzaktan takip eder. Anlatıcı, bu süreci ve Muzaffer Bey'in duygularını öykü zamanında, zaman atlamalarına yer vererek aktarır. Nüket'le konuşmaya çalıştığı bir akşam, Nüket'in ona söyledikleri aradan geçen zamanı belirgin kılar:

*"-Hayır.. Hata ettiniz, kendinizi bana tanıtmadınız. Sizi tanıyalı iki seneyi geçti. Halbuki sizin, hakiki hislerinizi, hakiki fikirlerinizi, zaaflarınızı, meziyetlerinizi, hiç birisini, bir şey bilmiyorum"* (PA, s. 68).

Eserde sosyal zamanın birey üzerinde bıraktığı etki Muzaffer Bey'in cepheye gitmeye karar vermesinin ardından Nahit'le yaptıkları bir konuşmada görülür. Vatan kavramının farkına varmayan; sadece savaşın onların bütçelerine katkısı ile ilgilenen yozlaşmış kişilerin savaşa katılmak istemediği bir dönemde, Muzaffer Bey'in bu görevi

gönüllü olarak üstlenmesi, çevresindekileri şaşırtır. Onlar, “vatan” hususunda hassas olmamalarını yine yaşadıkları dönemin sosyal ve siyasi şartlarına bağlarlar:

*“Ben kâfi derecede vatanperver değilsem kabahat benim mi?.. Bugün otuzuna yaklaşıyorum. Çocukluğumuz, gençliğimiz rezil bir istibdat idaresi altında riyadan, dalkavukluktan, müdaheneden başka ne gördü, ne öğretti; neye şahit oldu?.. ‘Vatanım!’ demeğe cesaret edebilir miydin? Ben ve benim gibiler tahkir edilmemeliyiz, Muzaffer, bize herkes acımalıdır”* (PA, s. 72).

Muzaffer Bey, savaşa giderken deniz yolunu tercih eder. Rıhtımda Nahit’ten ayrılınca etrafına bakar ve tanıdığı birçok kişinin kendisiyle ilgilenmediğini görür. İki, üç gece süren yolculuktan sonra karargâha gelirler. Artık, geçmiş zamanı Muzaffer Bey’in algısında yok olmaya başlar ve o, burada yaşama ve yeniden varolma mücadelesi verir:

*“Hayat ve hadisat karşısında artık yapayalnız kalmıştım. Akrabalarım, arkadaşlarım, hattâ bir saat evveline gelinceye kadarki muhitim, uzak bir maziye karıştırmışlardı”* (PA, s. 91).

Muzaffer Bey, dışarıda hiçbir ortak noktaları bulunmayan insanların, içinde buldukları mekânın ve zamanın etkisiyle nasıl tek yürek olduklarını anlatırken, sosyal zamanın birey üzerindeki etkisini vurgular:

*“Harp, insanları birbirlerine yakınlaştırıyor... Tehlike karşısında kalpler; gurur, nuhvet kirlerinden yıkıyor, garazsız, riyasız, bir tek maksat uğrunda, mevkie, rütbeye ehemmiyet bile vermiyerek omuz omuza ateşe, ölüme atılıyorlar”* (PA, s. 93).

Muzaffer Bey’in cephede geçirdiği günlerde, annesinden ve Nahit Bey’den aldığı mektuplar, romanda eş zamanlı bir anlatımı sağlar. Bu mektuplar sayesinde İstanbul’dan haber alır, Nahit’in, Pervin’in kardeşi Behin’le evlendiğini; savaşın günlük hayatta oynadığı rolü öğrenir:

*“Burada ekmeğin vesika ile verildiğini bilmem yazmış mı idim! (...) Ekmeksiz yemek insanı tok tutmuyor. (...) Şekerle gazı sorma artık. Eğer Nahit Bey olmasa şekerin, gazın yüzünü görmeyeceğiz. Evimizde havagazı var ama, kumpanya, kömür mü azmış, ne imiş! Saat ona gelmeden kesiyor. (...) Kahve bulmak da müşkülleşti”* (PA, s. 137).

Muzaffer Bey bir sene sonra izin alarak İstanbul’a döner. Aradan geçen yılların Nahit Refik’i kendisinden uzaklaştırdığını; savaşın etkilerini kendi lehine çevirmeye

çalışan kişilerden olduğunu, aralarındaki sevginin kaybolduğunu düşünür, onunla görüşmez:

*“Hadiseler; Nahit Refik’i artık bizden ayırmıştı. Ne düşüncelerimiz ne yaşayışımızın tarzı, bütün hayat telakkilerimiz ayrılmıştı. (...) Aramızdan müebbeden kaybolan şey, samimiyetti.. Kardeşliğimiz, arkadaşlığımız rüyalar gibi vakit vakit kâbuslar arasında hâtıralarımızı ziyaret edip geçecekti”* (PA, s. 178).

Nahit, kendisini suçlamasına rağmen Muzaffer Bey’i kollar ve onun haberi olmadan, askerliğini İstanbul’a aldırır. Bu süreçte Nüket’le birlikte olmaya başlayan Muzaffer Bey, Pervin’in ona olan aşkına da kayıtsız kalmaz. Nüket’in, sevgisinde samimi olmadığını düşünür; Pervin’e, onu sevdiğini söyler. Muzaffer Bey’in yıllardır Nüket’i sevdiğini, onunla birlikte olduğunu bilen Pervin’i sıkı zaman, artık daha dar bir hal alır.

#### **2.14.5. Mekân**

Pervin Abla romanında fiziksel mekânlar roman kişilerinin psikolojilerini yansıtmak üzere kullanılır. Halasının evine gelen, halasının kızı Pervin’in arkadaşlarıyla tanışan ve bunların arasında Nüket’e âşık olan Muzaffer Bey, oradan ayrılınca iç dünyasında yaşadığı kasveti geçtiği sokaklara yükler:

*“Kalamış’tan İhlamur’a çıkan cadde bomboştu. Seyrek havagazlarının ancak etraflarını aydınlatan buğulu, mai, soluk ışıkları تنها caddenin kasvetini gideremiyordu. Civar bostanlardan perde perde akseden havlamalar, yorgun bir beygirin sürüklediği bir talikanın tekerlek seslerine karışıyor, manevra yapan bir marşandizin ıslığı vakit vakit bir aksi sada gibi havada dalgalanıyordu”* (PA, s. 9).

Eserde Muzaffer Bey’in arkadaşı Nahit Refik ablasıyla yaşar; ancak kendisinin de ayrı bir evinin olmasını ister. Nahit Refik’in sahip olmak istediği ev sıcak bir yuva olmaktan uzaktır. O, burasını ticari işlerini daha rahat yapmak amacıyla bir ticarethane olarak kullanmayı planlar:

*“Ablamın evi benim kendi evim sayılmaz ki... Benim başlı başına bir evim olmalı. Hem Sacide Göztepe’de oturuyor. (...) Artık Beyoğlunda mı, Pengaltıda mı, ne ise o civarlarda müstakil evim olmalı. (...) Evimde sık sık ziyafetler vereceğim, davetler yapacağım. (...) Emin ol en güç, en karışık işler, salonlarda yazıhanelerden daha kolaylıkla hallolunur”* (PA, s. 26).

Nahit Refik, Osmanbey taraflarında bir ev bulur. Eve/mekâna şekil veren tek etken özne kendisidir. Eşiyle çocuğunun odaları haricinde her yerde kurulacak düzen bellidir ve yaşayacağı mekânı tamamen kendine özgü kılmak gayesi güder. Eşinin odasını kendi

odasından ayrı düşünmesi bu mekânda gerçek bir evlilik yaşanmayacağını, evliliğinin çıkar ilişkisine dayalı olduğunu gösterir:

*“Bu oda salon olacak... Yanındaki oda salon boru... Yatak odasına bitişik küçük odayı tuvalet odası yapacağım; tabi banyo, duş hiçbir eksiği olmayacak Şu oda, yemek odası...*

*Nahit Refik’in taksimatında iki oda eksik kalmıştı:*

*-Bu iki oda ne olacak? (...)*

*-Sahibi gelinceye kadar boş kalacak” (PA, s. 46).*

Nahit Refik’in evinin dekorasyonu ile Muzaffer Bey ilgilenir. Yemek odası modernleşmeyi destekleyen ve onu yozlaşmanın aracı etmeksizin içselleştirmek isteyen bireyin zarif tercihlerinin yansıtıcısıdır:

*“Bir heykel kaidesine benzeyen yüksek beyaz çini soba, yemek odasını bir nisan ılıkılığı ile ısıtmıştı. Sofranın keten örtüsü üzerine taze çiçek yaprakları, goncalar serpili idi. Üç kollu avizenin keskin ışıkları vurdukça kristal sürahiler elmas hissini verdiren parıltılarla göz alıyordu. Sağda köşeye konulmuş üstü raflı divan, kesme billur camekânlı ceviz büfe, maroken kaplı, oymasız, düz sandalyalar, duvarlara asılmış tablolar odaya vakur bir sadelik, nümayişsiz bir asalet vermişti.” (PA, s. 60)*

Eserde, Muzaffer Bey’in kısa bir süre sonra Çanakkale Savaşı’na katılmasının ardından İstanbul şehrini kuşatan yozlaşmış düzen mekân kavramıyla somutlaştırılır:

*“Nahit Bey’i de hiç sorma... Apartmanında bir eksiği yok... Nereden, nasıl da buluyor? Hayretteyim oğlum!..” (PA, s. 137).*

Halkın yaşamak için temel ihtiyaçlarını karşılayamadığı bir dönemde harp zenginlerin sahip olduğu imkânlar da mekânlar aracılığıyla anlatılır. Böylece insanların aç dolaştıkları, annelerin emzikli çocuklarına süt olacak kadar bile yiyemediği bir dönemde yaşam alanını genişletmeye ve ferahlatmaya çalışanlar arasındaki zıtlık vurgulanır:

*“Eski mabeyincilerden Nami Paşanı terekesinde bir salon takımına tesadüf ettim; öyle enfes bir ‘oboson’ ki İstanbul’da bir mislini bulamazsın. (...) Bir de ‘En’ markalı ‘viyosevr’ bir sofrta takımı aldım. Cidden harika!” (PA, s. 140).*

Oboson salon takımı, viyosevr sofrta takımı ve iç mekânlardaki Avrupai mobilyalar batı kültürünü benimsemiş, midesinde ve rahatından başka bir şey düşünmeyenlerin yaşam alanlarının simge eşyalarıdır.

Eserde yozlaşmış insanların yaşadığı yerler, geleneksel mekân tanımlarından uzaktır. Mekânda kullanılan öğeler yaşamsal ihtiyaçlarını giderilmesinin ötesinde, toplumun yozlaşan kesiminin modern dünyaya açılma eğilimlerini ifade eder:

*“Bu oda camekânlarda malın kıymetini gösteren etiketler gibiev sahibinin servetini gösteren süslü bir etiketti. Yerde çok eski bir İran halısı vardı. (...) Büyük bir yer aynasını tarafeyninde iki Çin küpü duruyor, koltuk, kanepeler aralarında üzerleri sedefli ceviz, öd ağacı arabasının taburaları sigara iskemlesi hizmetini görüyordu”* (PA, s. 225).

İstanbul’da yaşayan, savaşın olumsuz etkilerini kendi lehlerine çeviren kişilerin hayatı ile savaşa katılanların, toprağı vatanlaştırmak için can verenlerin şerefli mücadelesi, onların yaşadığı sade ve temiz mekânlarda belirginleşir:

*“Kovuğu, gözücüyle tetkik ediyordum. Bu ne mütevazı, fakat ne samimi bir yuva idi!.. Duvara bitiştirilmiş bir portatif karyola (...) Duvara çakılmış çivilerde palaskalar, dübün, tabanca kılıfları, bir beylik kaput asılı”* (PA, s. 92).

Samimi bir yuva izlenimi veren mütevazı koğuşun, ait olduğu toprağın, toplumun çok küçük bir kesiminin gerçeklerini yansıtmaları bakımından önemlidir. Burası büyük bir devletin içinde bulunduğu açmazların farkında olan bireylerin aynı çatı altında toplandığı, aynı dava uğruna vuruştığı yerin merkezi; değerlerin savunucusu ve koruyucularının toplanma merciidir. Bu sebeple Muzaffer Bey’e, vatan topraklarını kanıyla sulayanların arasından yozlaşmış mekânlara dönmek zor gelir:

*“Burada bu kadar samimi bir ateşle, yalnız kanayan toprakları öpüp koklayarak, kendi nefisini, ailesini hiçbir şey düşünmiyerek vurup vuruştuktan, ölüp öldürdükten sonra, kalplerindeki çamuru, temiz insanların yüzüne sıvamaktan çekinmeyen insanların yanına gitmiyeceğim”* (PA, s. 119).

Zira o, geleceğini yaşatmak için ölenlerin mekâna/vatana verdiği değer bilincine sahiptir. Anlatıcı, mekânın atmosferini daha iyi yansıtabilmek, yaşananları daha canlı kılabilmesi için olayları savaş sahneleriyle pekiştirir:

*“Biraz ilerde hasmının göğsüne saptığı süngüyü çıkaramadan bir kurşunla devrilmiş Mehmetçik! Ölüm bile onların vaziyetlerini bozmamış, sanki ezeli bir mücadelede idiler”* (PA, s. 144).

Eserde savaşın geçtiği fiziksel mekânlar da isimleriyle anılır. Ilgardere’ye giderken Münif Bey çiftliğinde dinlenirler. Bu çamurlu, bataklık ovada buldukları dal parçalarıyla ısınırlar. Sonra Bolayır’a geçerler ve oradan da Kavakdere Köprüsünü geçerken Kadıköy-

Evreşe önlerinde düşmanı bozguna uğratırlar. Mavriya, Yeniköy, Keşan, Uzunköprü, Zalof, Kuleli, Babaeski, Kavaklı ve Kırkkilise'ye gelirler. Romanda mekânı bu şekilde kullanan yazar uzama gerçekçilik kazandırır.

## 2.14.6. Kişiler Dünyası

### 2.14.6.1. Başkişi

Pervin Abla romanının başkişisi Muzaffer Bey'dir. Muzaffer Bey sekiz yaşında babasını kaybeder. Onun için hayata atılma süreci bundan sonra başlar. Bazen zevkle bazen heyecanla geçmiş okul yıllarının ardından hukuk fakültesini bitirerek avukat olur.

Muzaffer Bey, romanda Pervin'le birlikte yozlaşmamış tiplerin temsilcisi durumundadır. Hiç kimseyle hiçbir şekilde çıkar ilişkisinde bulunmayan başkişi, düşünce ve davranışlarıyla ötekileşmiş kişilere içsel tepkisini dışa vurur. Onun bu tavırları dejenere olanlar tarafından da fark edilerek takdirle karşılanır:

*“Demek ki kaya gibi yerinde duran, bir zerresi bile değişmeyen bir sen varsın”*  
(PA, s. 28).

Muzaffer Bey, halasına gittiği bir gün, halasının kızı Pervin'in arkadaşlarından biri olan Nüket'i görür, ona âşık olur. Fakat sevgisini söyleyemez; ümitsiz bir aşkın pençesinde kıvrılır. Bu aşk başkişinin iç çatışmalarının merkezi konumundadır:

*“Senelerden beri ümitsiz yaşamak beni, karanlık bir uçuruma yuvarladı”* (PA, s. 77).

Başkişinin maddi kaygıları yoktur. Bireysel kaygıları da manevi değerlerin yitirilmesine yöneliktir. O, kendine çizdiği sınırlar çerçevesinde dürüstlüğünden, çalışkanlığından, tarih bilincinden, vatan sevgisinden ödün vermez. Başkişinin bu yönü onun, diğerleri tarafından bazen sevilmesine bazen yadırganmasına sebep olur. Nüket'e olan aşkı ve yozlaşmış düzenden uzaklaşma isteği içerisindeki başkişi, öznel dünyasında açmazlar yaşar. Muzaffer Bey dış dünyanın kirli havasından, yaşadığı çıkmazlardan bir an olsun uzaklaşma isteğini eyleme dökerek Çanakkale Savaşı'na katılmaya karar verir. Savaşa giderken karşılaştığı manzara başkişiyi hayal kırıklığına uğratar. Burada daha önce yardımcı dokunduğu birçok dostu, akrabayı çevresinde görememiş olması onun bu düzen içerisindeki yalnızlığını haykırır niteliktedir:

*“Etrafıma bakıyorum; gurbet acısı birden içime kalbime dolmuştu. Arkadaşlarımın akrabaları, ellerinde mendiller, gözlerini siliyorlar. (...) Yanımda en eski arkadaşım Nahit Refik bir de zavallı Halil Efendi vardı. Benim bu kadar*

*senedir tanıdığım, görüştüğüm insan yalnız bu iki kişi miydi? (...) İçki âlemlerinde, çalgılı, eğlenceli meclislerde yüzüme gülenler, boynuma sarılıp ‘Kardeşim, canım’ diyenler nerede?’* (PA, s. 84).

Başkişi, savaştan izinli olarak İstanbul’a döndüğünde, arkadaşı Nahit Refik ondan habersiz bir şekilde Muzaffer’in görev yerini İstanbul’a aldırır. Muzaffer Bey İstanbul’a gelince Nükhet’le evlenme planları yapar; fakat bu eğiliminde Nüket’in, annesiyle yaşayıp yaşamayacağına dair bazı kaygıları vardır:

*“Nükhet’le evlenecek olursam, hayatım ne şekil alacak? Annemi dadımla yanlı bırakıp evden çıkamam! Nükhet, hep bir arada yaşamaya razı olacak mı?”* (PA, s. 213).

Kendisiyle iç çekişmeler yaşayan başkişi, annesini ikna ederek Nüket’i istetmeye gönderir. Başkişi yıllarca kurduğu hayalin gerçekleşeceği için sabırsızlanmaya başlar:

*“Hiçbir şey düşünmek istemiyordum. Senelerden beri bin şekle giren hülyalarım, hepsi birden, dimağımda kaynaşmaya başlamışlar, geçen günler beynimde bin bir renkli bir mahşer yaratmıştı”* (PA, s. 244).

Başkişi, Nüket’in Nahit Refik’i sevdiğini öğrendikten sonra ondan ayrılır; yıllardır uzaktan, saf bir aşkla kendisini seven Pervin’le evlenmeye karar verir.

#### **2.14.6.2. Norm Karakterler**

Romanda Pervin Abla, Nüket ve Nahit Refik başkişinin ruhsal gerilimlerini ve düşün dünyasını netleştiren kişiler olması bakımından birer norm karakterdir.

Pervin Abla çocukluğundan beri başkalarının iyiliğini düşünen, onların eksikliklerini, hatalarını telafi etmekle meşgul olan birisidir. Pervin Abla çevresindekileri koruyup kollayarak bebekliğinde ona atfedilen “abla”lık sıfatını benliğine sindirirken bunu davranışlarına yansıtır:

*“Susayan arkadaşlar köşke onu gönderirdi. Pervin; su dolu küçük bir testiye göğsüne bastırarak nefes nefese koşar, getirirdi. Kırılan oyuncaklarımızı o tamir ederdi. Bahçedeki mısırlardan koparıp kuruttuğumuz püskülleri, annelerimizin tütün paketlerinden aşırduğumuz sigara kâğıtlarına sararak gizli köşelerde sigara gibi içerken, zavallı Pervin Abla, halecandan titrer, kendi kabahatli olmadığı halde, bizim azar işitmememiz için, ev halkından biri öksürse hemen bize haber verirdi”* (PA, s. 17).

İçe dönük kişiliği sebebiyle dış dünyadan soyutlanma eğilimindeki Pervin “yaşama ve sevme istenci[ni]” (Guntrip, 2003: 94) kendi iç dünyasına hapseder. Başkişi Muzaffer Bey’e derin bir aşkla bağlı olan Pervin, bu duygularını gizleme ihtiyacı duyar.

Onun özündeki sakinlik, duygularını, düşüncelerini eyleme dökmemesi öteki’ler tarafından “pısrıklık” olarak algılanır:

*“Pervin Abla bütün tanıdığım kızların en iyisi, en kusursuzu, belki en mükemmeli. Fakat ne çare ki benim tipim değil. Pervin Abla pısrık, anlıyor musun? Pısrık, çok mahcup”* (PA, s. 44).

Sürekli ağır sorumluluklar yüklenen Pervin yaşamaya karşı bezgin, zayıf tavrılıdır. Hareketli hayatı yaşama biçimi haline getirmiş etkin kişiliklerin arasında edilgin bir yapıya sahiptir. Ancak onun edilginliği insanlarla iletişim kurmasını ve onları etkilemesine engel değildir. O, nazik davranışları, anaçlığı, duygularındaki samimiyetle karşısındakine tesir etmeyi başarır:

*“Bu meclislerde [kalabalık toplantılarda] Pervin’i; daima kuytu bir köşeye çekilmiş, eli çenesinde ya düşünür yahut lakırdısını kimsenin tahammül edemediği müz’iç bir saygısız nazikâne dinliyor görünürdü”* (PA, s. 191).

Çevresini iyi gözlemleyen Pervin, Muzaffer’in Nüket’e olan aşkının farkındadır. Kendi sevgisinin üzerini örtmek, başkişiye bir çatışma yaşatmamak için aşkını kendi dünyasında sessiz ve derin yaşamayı tercih eder.

Pervin bireysel dünyasında yaşadıklarını, öteki’lere karşı varlık ve yokluğu arasındaki farkı hissettirememeye çalışır. Sevgisine Nüket tarafından karşılık bulamayan başkişinin Çanakkale Savaşı’na katılmak üzere yaptığı yolculukta kimsenin göremeyeceği bir yere gizlenerek onu kendi âleminde yolcu eder.

Muzaffer Bey Çanakkale’de iken ve oradan döndükten sonra da onu sever. Daha önce bu aşkın bilincinde olmayan başkişi, Pervin’in duygularını anlamaya başlar, yaşadıklarını Pervin’in tinsel buhranlarıyla bağdaştırır:

*“Sanıyorum ki hayattaki bütün mağlubiyetlerime, muvaffakiyetlerime, ıztıraplarıma sebep; Pervin Abla! Ben, hayatla, talihle değil, Pervin’le mücadele ediyordum”* (PA, s. 284).

Başkişi, Nüket’in maddi çıkarları uğruna başkasıyla ilişki kurmak istediğini anlar, ona olan sevgisi kine dönüşür; Pervin’in saf ve karşılıksız aşkına saygı duymaya başlar. Bir gün Pervin, büyükannesinin hastalanması üzerine başkişinin annesinden yardım ister. O da Pervin’e yardım etmesi için Muzaffer Bey’e ricada bulunur. Bu zaman zarfında Pervin’in



ruhunun derinliklerine nüfuz etme şansını elde eden başkişi ona evlenme teklifinde bulunur.

Nüket, başkişinin âşık olduğu, bu yolla onun iç çatışmalarına zemin hazırlayan kadın; Pervin'in yakın arkadaşlarından birisidir. O, evlendiği genç zabitanın Balkan Harbi'nde şehit olmasıyla dul kalır. İnsanları cezbeden vücut güzelliğini kullanarak bireyleri düşünsel boyutta da etkilemek ister:

*“Nüket; daima ön safta görünsün, her şey hakkında reyî fikri alınsın istiyordu. Güzelliğine, zekâsına derin bir itimadî var”* (PA, s. 61).

Muzaffer Bey'in kendisine karşı hissettiklerini bireysel çıkarları doğrultusunda kullanır. Bir taraftan başkişiye yakınlık duyup onun evlenme teklifine vereceği cevabı ertelerken diğer taraftan bir harp zengini olan Muzaffer İrfan Bey'den kendisiyle evlenmesini bekler, ona kur yapar. Bu durum başkişinin Nüket'ten tamamen uzaklaşarak Pervin'e yaklaşmasına yol açar.

Nüket, eserde kendisine saygısını yitiren bir kişilik olarak yer alır.

Nahit Refik başkişinin çocukluğundan beri görüştüğü en yakın arkadaşıdır. Girişimci kişiliği, cesareti ve hızlı karar vermesi onun şahsiyetinin oluşturan temel unsurlardır.

Hukuk fakültesini bitirdikten sonra, bir müddet Anadolu'da ticaretle uğraşır. İstanbul'a zengin bir tüccar olarak döner. Ancak döndüğünde kendine yabancılaşan, duygu donukluğuna uğrayan, yaşamı maddî değerlerle algılamaya başlayan birisi halindedir.

*“Nahit; üç sene evvelki Nahit değildi. O; zevksiz, kuru bir iş adamı olmuştu. Tavırları o kadar sert, kat'i idi ki ısrar edemiyordum”* (PA, s. 23).

Nahit Refik'in tutum ve davranışlarında beliren bu “tözsel değişim” (Denkel, 1998: 91) başkişiyi şaşırır. Onun önceki ve şimdiki değerleri arasında farkı gözlemledikçe Nahit Refik'in sadece kendine değil kültürüne de yabancılaştığını fark eder. Vatan aşkını, bayrak sevgisini, manevî değerlerimizi yeterince özümseyemeyen Nahit Refik'in toplumun çürümüş kesimine dâhil olması kaçınılmazdır. Savaştan kaçmak için bir ilkokulda öğretmenlik yapmaya başlar. Bu sırada savaşın olumsuz etkilerini kendi menfaatine çevirerek maddî kazancını arttırır. Pervin'in kardeşi Behin'le evlenirler, birlikte rahat bir yaşam sürerler.

Nahit Refik, Muzaffer'in ailesine erzak ve yakacak yardımında bulunur. Başkişi onun gelir kaynağının, vatan uğruna tüketilen bedenler olduğunu anlayınca bir daha Nahit

Refik’le görüşmez. Başkışının bu davranışı Nahit’in kendine gelmesine ve özüne dönmesine, yaptıklarını sorgulamasına yol açar.

#### **2.14.6.3. Kart Karakterler**

Bir harp zengini olan Rüstem Ferah’ın kızı Seza, eserde sahip olduğu basit yapısıyla ve değişmeyen nitelikleriyle kart karakterdir. Seza, babası zengin olmadan önceki hislerini, kişiliğini koruyan bir gençtir. Annesiyle babasının yozlaşmış kişiliklerinin aksine Seza öz’ünü korumayı başarmıştır. Yeni yaşamlarının yapmacıklıklarından sıkılarak eski basit; fakat samimi dünyalarına özlem duyar:

*“Hemen her gece tekerrür eden ziyafetler, davetler beni sıkıyor... Üç sene evveline kadar biz çok fakirdik Muzaffer Bey. Aksaray’da çatısı çökük, harap bir evimiz vardı. Fakat o zaman ben çok mesuttum. (...) Soframızda iki kap yemek bulduğumuz günler şenlik ederdik”* (PA, s. 229).

Kişilerarası ilişkilerin samimiyete dayandırılmasını savunan Seza, çevresinde yozlaşmamış olduğunu keşfettiği Pervin’le sık sık görüşür, onun sessiz görünüşünde gizlediği sağlam kişiliğiyle yoğrulur.

#### **2.14.6.4. Fon Karakterler**

Seza’nın bireysel ve toplumsal değerlerden kopuk yaşayan, gençleşme hırsıyla kendine sürekli bakım yaptıran, eski fakir hayatlarını unutarak diğer harp zenginleri gibi yeni yaşantılarına hemen alışan annesi Meziye Hanım; Seza’nın, etrafına *“küstah bir gururla”* (PA, s. 226) bakan babası Rüstem Ferah; Pervin’in *“bulunduğu kabın şeklini”* (PA, s. 96) alacak kadar basit bir kişiliğe sahip kardeşi Behin; olumlu kişiliklere sahip olsalar da eserin akışında önemli bir yeri bulunmayan Nahit Refik’in yanında çalışan Halil Efendi, Muzaffer’in Çanakkale’ye giderken gemide tanıştığı arkadaşı Ali Şekip romanın fon karakterleridir.

## 2.15. Sağanak Altında

### 2.15.1. İsimden İçeriğe

Sağanak, birdenbire başlayan ve genellikle kısa süren şiddetli yağmurlardır. Eserin olay örgüsü Belkıs'ın, Nihat'ın bir pazar dışarı yalnız çıkması üzerine ondan şüphelenmesi ile başlar ve birbirinin sevgisine olan güvensizlikleri doğrultusunda gelişir. Belkıs'ın aniden başlayan bu şüphesi Nihat'ta da Belkıs'ın onu sevmediği biçiminde tezahür eder. Eserin entrik kurgusunu bu şüphe teşkil eder. Onlar birbirine tutunamayan bireylerin dramını yaşarlar. “*şüphe sağanağı altında*” (SA, s. 295) aşklarını tüketerek kısa bir süre sonra ayrılırlar.

### 2.15.2. Olay Örgüsü

Yazarın 15 bölüm halinde yazdığı roman, Belkıs ve Nihat'ın birlikteliklerini bitiren ögeler değerlendirildiğinde 3 bölüm halinde incelenebilir:

#### I. Bölüm

- Belkıs'ın sevgilisi olan ve onun evinde yaşayan Nihat'ın, bir pazar günü, dışarı yalnız çıkması üzerine Belkıs'ın, Nihat'ın kiminle randevusu olduğunu düşünmesi
- Nihat'ın, Belkıs tahsilli ve varlıklı olduğu için kendisini beğermediğini düşünmesi

#### II. Bölüm

- Belkıs ve Nihat'ın, birbirleri tarafından ne kadar sevildiklerini anlamak için birinin diğerini kısıktandırmaya alışması
- Belkıs'ın arkadaşı Perihan ve onun kocası Sami ile Mecidiye köy'e gitmeleri; orada Belkıs'ın Sami Bey'le, Nihat'ın Perihan Hanım'la ilgilenmesi
- Nihat'ın iş arkadaşı Bekir Hamit'in onları görmesi; ertesini gün Nihat'a, Belkıs'ın kim olduğunu sorması, onu çok beğerendiğini söylemesi; Nihat'ın sinirlenmesi ama bir şey söylememesi
- Nihat'ın işteki oda arkadaşı Hayriye Hanım'ın, Bekir Hamit'ten nefret ettiğini anlatması; Nihat'la Hayriye Hanım'ın dostça ilişkilerinin ilerlemesi; Nihat'ın onu eve davet ederek Belkıs'la tanıştırması; Belkıs'ın, önceleri kısıktandığı Hayriye Hanım'ın iyi bir aile kızı olduğunu anlaması

- Belkıs'ın, Bekir Hamit'i eve davet ederek Nihat'ı kıskandırmayı düşünmesi; bu davete mukabil Bekir Hamit'in de onları bir kış bahçesine davet etmesi
- Kendisinin kıskanılmadığını düşünen Belkıs'ın, Nihat tarafından sevilmediğini düşünmesi
- Nihat, Belkıs ve Hayriye Hanım'ın, Nihat'ın iş yerine yakın bir lokantaya gitmeleri; orada Danimarkalı, sarışın bir genç görmeleri; Belkıs'ın, Nihat'ı kıskandırmak için o gençle ilgileniyor görünmesi

### III. Bölüm

- Hayriye Hanım'ın, bu gencin terzi bir kadının oğlu olduğunu öğrenmesi ve Belkıs'a söylemesi
- Belkıs'ın, bu terziyi bulması, önce ona bir kimono diktirmesi, sonra da ondan terzilik dersleri alması; onlarla dostluk kurması, evine davet etmesi; bu ailenin davetlerine gitmesi
- Terzi kadından geldiği bir akşam Nihat'a, onun kendisine göre çok genç olduğunu ve ayrılmak istediğini söylemesi

#### 2.15.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Sağanak Altında romanında anlatıcı, Tanrısal bakış açısını kullanarak diyaloglar ve iç monologlar aracılığıyla, roman kişilerinin yaşadığı çatışmalar bütününü okuyucuya aksettirir. Sadece kahramanlarının iç dünyalarında yaşadıklarını aktarmakla kalmaz; onların düşünceleri ve tavırları hakkında kendi görüşlerini de belirtir:

*“Nihat da Perihana kur yapmıştı. Belkıs bunu hoş görmemiş, alınmış gibiydi. Açığa vurmamış, bir şey söylememişti; fakat canının sıkıldığı her halinden belliydi. Nihat, Belkıs'ın kıskanmasını, sevgiden çok, onur meselesi telakki ediyordu. Halbuki Nihat, onun onurdan kıvranmasını değil sevgiden çirpınmasını istiyordu. Nihat, Belkıs'ı seviyordu. Ama, ona açılmıyordu, çekiniyordu”* (SA, s. 58-59).

Roman kişilerinin mekân hakkındaki düşünceleri ve mekânın ayrıntıları, arka planda ifade ettikleri Tanrısal anlatıcı sayesinde öğrenilir.

Eserde, Tanrısal anlatıcı birbirini seven ancak bu sevgilerinden sürekli şüphe duyarak onu ispatlatma gereğini hisseden roman kişilerinin aşklarının tükenişine şahit olduğu ilişkilerinin ve düşün dünyalarının yansıtıcısıdır.

#### 2.15.4. Zaman

Saġanak Altında romanının öykü zamanı, Belkıs ve Nihat'ın birbirlerinin sevgisinden şüphe etme, birbirini kıskandırmaya çalışma ve birlikteliklerine son verme sürecini kapsar. Öykü ve öyküleme zamanının aynı nesnel düzlemde verildiği romanda, Tanrısal anlatıcının hatırlama yoluyla geçmiş hatıraları öykü zamanına taşıdığı olur.

Romanda psikolojik öğeler ön planda olduğundan, metin zaman bakımından niceliksel yönünden ziyade niteliksel boyutlarıyla değerlendirilebilir.

Bir gün Nihat'la Belkıs, Belkıs'ın arkadaşı Perihan ve onun eşi Sami ile birlikte dışarı çıkarlar. İlk kıskandırma eylemleri burada Belkıs'ın Sami'yle; Nihat'ın Perihan'la ilgilenmesi ile başlar:

*“Belkıs, uyuyamıyordu. Dalacak gibi olurken, garip, karışık hayaller görüyor, ürperiyordu.*

*Hâlâ günün sarsıntısı içindeydi. Düşünüyordu: Nihat, kiminle buluşmuştu? Sonra neye Perihana fazla güler yüz göstermişti? Kendisi, Samiye kasden sokulmuştu. Nihat, kıskanacak mı? diye denemişti. Nihadın, biraz sinirlenir gibi olduğunu hissetmişti. Fakat, Belkıs, bu kadarını istemiyordu; daha titizlenmesini bekliyordu”* (SA, s. 32).

Buldukları sosyal zamanın bireysel yaşamlarını etkileyebilecek yönlerini düşünen Belkıs, Nihat'a ne kadar güvenirse güvensin, zamane kızlarının, kadınlarının kendilerine bir flört edinmenin tuhaf karşılanmadığı kanısına varır:

*“-Zaman böyle! diyordu. Flörte karşı, hepsi zayıf... Hattâ, bu, namus meselesi de değil... saf temiz duygu addediyorlar. Hattâ kocalarına ihanet de saymıyorlar”* (SA, s. 34).

Sevmek, bağlı olmak meseleleri üzerinde düşünen Belkıs kendi gençliğini ve evliliğini düşünür. Bu aşamada tanrısal anlatıcı öykü zamanında geriye dönüşler yaparak onun, yaklaşık sekiz yıl önce yaşadıklarını anlatır:

*“Belkıs, akşam yemeklerini yalnız başına yiyordu. Kocasını geç vakit gelince, onu soyuyor, yatağına yatırıyor. Fakat, gün oluyor; kocası, esvabını çıkartmıyor, çamurlu kunduralarıyla yatağına uzanıyor. Belkıs bir sene dışını sıkıyordu. Bir gün kararını verdi; kocasına, açıkça söyledi:*

*-Bu böyle devam edemez”* (SA, s. 34).

Kocasından ayrıldıktan sonra annesiyle yaşamaya başlar; fakat aylarca süren bir hastalıktan sonra annesini de kaybeder. Hayatta kimsesiz kaldığında, zaman ona yılmazlığı

öğretir. Bankalara, şirketlere ve çeşitli kurumlara iş başvurusunda bulunur. Daktilo kursuna yazılır. Aylar sonra bir şirkete daktilo olarak girer; aynı zamanda tercüme işiyle uğraşır, hayatını düzene girdirir. Bu dönemlerde zaman, Belkıs için geniş ve rahat bir kimliğe sahiptir:

*“Şirkette daktiloluk yaparken tercüme işlerine de girişti. Aylığı yüz lira oldu. Belkıs sükûn ve huzur içinde yaşıyordu”* (SA, s. 39).

Maddi yönden hiçbir sıkıntısı olmayan Belkıs, zamanla birbirine benzeyen günler yaşamaktan, bu hayatın kendine sunduğu yalnızlıktan sıkılır. Gittiği bir baloda Nihat’la tanışır; onu apartmanına alır; birlikte yaşamaya başlarlar. Birlikte iki ay, iki dost gibi yaşarlar. Bir cumartesi akşamı önce biraz bira içerler; aşktan, sevmekten ve güzellikten bahsederler; sonra iyice sarhoş olurlar. Nihat, sabah Belkıs’ın yatağında uyanır; o günden itibaren birlikteliklerini sevgili olarak devam ettirirler.

Tanrısal anlatıcı, Belkıs’ın düşünceleri aracılığıyla kullandığı geriye dönüş metodundan öykü zamanına döner. Nihat, Perihanlarla geçirdikleri geceden sonra işine geç gider. Nihat’ı Perihanlarla birlikte gören iş arkadaşı Bekir Hamit, ertesi gün Nihat’a yanlarındaki kadınlar hakkında sorular sorar. Nihat, onun bu soruları sormasından rahatsız olur:

*“Nihat, bunalmıştı. Eğer bir odada, bir kahvede olsalardı, kalkar gider, kurtulurdu. Müdür, kalem şefi çağırır diye ümitsiz bekledi. Masasına evrak da gelmiyordu. Kovmak istiyordu. Fakat, nasıl kovabilirdi? Şirkette onun mevki, Nihadın mevkiinden daha yüksek, daha sağlamdı”* (SA, s. 63).

Nihat, Bekir Hamit’in davranışlarını sevmediğini oda arkadaşı Hayri Hanım’a anlatır ve aralarında bir yakınlaşma başlar; evde de ondan söz eder. Bu durumu kıskanan Belkıs, Nihat’ı kıskandırmak için önce kendi iş arkadaşını, sonra da Bekir Hamit’i eve çağırır. Bunların hiçbiriyle Nihat’ı kıskandıramaz. Hayriye Hanım’la tanışır, onu da eve davet eder; onun iyi bir aile kızı olduğunu öğrenince içi rahatlar. Bir gün öğle yemeğini yemek için birlikte bir yere giderler orada gördüğü bir gençle ilgileniyormuş gibi yapar. Daha sonra gencin terzi olan annesiyle tanışır, ondan terzilik dersleri almaya başlar. Bu tanışma Belkıs’ın hayatında bir dönüm noktasıdır. Zamanla Ruhi Sabit’in annesi ile dost olur. Ona davete gittikleri bir akşam Nihat sıkılır. Eve gelince Belkıs, Nihat’ın kendisinden çok genç olduğunu ve bu nedenle ondan sürekli şüphe ettiğini, ayrılımalarının daha doğru olacağını belirtir:

*“-Hayat, belli olmaz. Aramızda alınmış yol farkı var. (...)*

-Bir şey anlamadım

Belkıs içini çekti:

-Biz, ayrılalım” (SA, s. 294).

Sağanak Altında romanında zaman, Nihat’la Belkıs birbirlerini gerçekten sevdikleri halde aralarındaki yaş ve servet farkının onların sevgilerinin tükenişinin şahididir.

Romanın zaman bakımından dikkat çeken bir başka yönü saat “*sekiz buçuk*” (SA, s. 190), “*çarşamba günü Belkıs provaya gitmişti.*” (SA, s. 267) örneklerinde olduğu gibi gün ve saatlerin ayrıntılı olarak verilmeye çalışılmasıdır.

### 2.15.5. Mekân

Sağanak Altında romanında anlatıcı, mekânı “genellikle atmosfer yaratmak ve kişilerin psikolojilerini etkilemek amacıyla” (Tekin, 1999: 264) kullanır. Eserde mekân bireylerin birbiriyle ilişkileri, olaylara bakış tarzları, geniş ve septik düşünceleri doğrultusunda kapalı ve dar bir özelliğe sahiptir.

Nihat’ın bir pazar günü evden çıkması üzerine Belkıs, onun bir başkasıyla ilişkisi olduğunu düşünmeye, ondan şüphelenmeye başlar. Nihat evden çıkınca mutfağa oturur. Burada beynini kemiren düşüncelerden uzaklaşamaz. Böylece bireyin psikolojisiyle ilintili olarak mutfak kapalı/dar bir mekân haline gelir:

*“Bir şey arıyor gibi yere bakıyordu. Güneşin malta taşlarına vuran keskin ışıkları, dalgın gözlerini yordu; başını kaldırdı. Karşıdaki duvar, alnını çarpacak kadar yakın göründü. Mutfağın dar oluşuna şaşıtı”* (SA, s. 8).

Biraz rahatlamak, evin boğucu havasından kurtulmak için balkona çıkar. Balkondan seyredilen açık ve geniş manzaranın, gökyüzünün maviliğinin aksine mekân, Belkıs’ı boğan bir nitelik kazanır:

*“Gökyüzünün engin maviliği, Belkısın içindeki karanlığı giderememişti. Ruhundaki ağırlıktan ürktü”* (SA, s. 8).

Nihat eve gelince Belkıs’ın Şişli’de oturan arkadaşı Perihan’ı ziyaret ederler. Perihan’ın evi bireyleri ve olay örgüsünü etkileyecek hiçbir işleve sahip değildir. Anlatıcı, bu evi detaylı bir dekor halinde sunar:

*“Burası apartmanın salonu idi. Pencereelerde beyaz istorlar, kolalı tüller, bronz kornişlere tutturulmuş ince ipek perdeler; yerde, soluk bir halı, pencere ve duvar kenarlarına konmuş kübik atlas koltuklar vardı. Odanın ortasındaki masanın üzerine bir avize sarkıyordu. Koltuklar arasına, kübik sigara iskemleleri konmuştu”* (SA, s. 16).

Hep birlikte evden çıkararak Mecidiyeköy'e giderler. Burada güneş, papatyalar, gelincikler ve kırım geniş mekânında tinsel rahatlığı yaşarlar. Daha sonra çayrılardan çıkarak asfalta inerler. Asfalt yol üstündeki kahvelerden birine girerler. Dışarının açık uzamından kahvenin kapalı ortamına geçişle birlikte Belkıs ve Nihat'ın kendi iç âlemlerine dönüşü gerçekleşir. Onlar bilinçaltılarında mekânı "içerisi ile dışarının diyalektiği" (Bachelard, 2008: 303) haline getirirler. Birbirlerinin Perihan ve onun eşi Sami Bey arasındaki tutumlarını inceleyip, diğerini kıskandırmaya çalışmalarıyla mekânı kapalı/dar bir kisveye büründürürler:

*"Belkıs, Sami ile konuşuyor; fakat gözücile Nihada bakıyordu. Nihat, Perihanla epey meşguldü. Belkıs bunu hiç beğenmedi. (...) Nihat da hemen hemen aynı şeyleri düşünüyordu. (...) Samiye neden bu kadar iltifat ediyor? Sami bir bankada çalışıyor lisan biliyor. Onu benden yüksek tutuyor herhalde!"* (SA, s. 27).

Ertesi gün Nihat işte oda arkadaşı olan Hayriye Hanım'la öğle yemeğine gider. Gittikleri lokanta maddi sıkıntıların kısılcacında kalan bireylerin yaşama biçimleriyle örtüşür:

*"Dükkânın zemini çürük kara tahta idi. Tavan, zift esmerliğinde idi. Masaların örtüleri yamalıydı. Bütün (...) renksizliğe, sefalete rağmen, dükkânda temiz bir hava vardı. (...) herkes yüksek sesle konuşuyordu. Hemen hemen herkes birbirini tanıyordu; masadan masaya söz atıyor, şakalaşıyorlardı"* (SA, s. 75).

Bu lokanta fiziki özellikleri bakımından içinde yemek yiyen kişilerin yoksul hayatlarının; temiz ve samimi ortamı bakımından ise onların kendi aralarındaki sosyal ilişkilerinin aynasıdır.

Eserde bu lokantanın işaret ettiklerinin dışında gösterilen başka bir ortam, çalışma mekânlarıdır. Belkıs iş yaşamının, işe giriş biçiminin yozlaşmış varlığına dikkat çeker:

*"Şirketlere, bankalara, müesseselere girenlerin çoğunun tasdiknameleri, şahadetnameleri, ehliyetnameleri sahtedir, yahut para ile alınmış uydurma şeylerdir. (...) Amirlerinle biraz hoş geçin onların nabzına göre şerbet ver"* (SA, s. 109).

Bekir Hamit Bey, Nihat'a, Nihatların Perihanlarla Mecidiyeköy'e gittikleri gün onları gördüğünü, kızları çok beğendiğini söyler. Belkıs, Nihat'ı kıskandırmak için Bekir Hamit Bey'i eve çağırır. Onun gelişiyle birlikte ev Nihat için huzurun yaşandığı mekân özelliğini yitirerek darlaşır. Bekir Hamit Bey giderken Belkısları dışarıda yemeğe davet



eder. Onları İlkbahar Otelı'nin üstü camlarla örtülü, fiziksel açıdan geniş bir mekân olan kış bahçesine götürür:

*“Salonun cam tavanı, elektrik ışıklarıyla pırıl pırıl yanıyordu. Duvarlarda aynalar vardı. Salonda, onlardan başka kimse yoktu. Bu pırıltılar, bu sessizlik, Nihatın gözlerini ve gönlünü almıştı. Eğer Bekir Hamit olmasa, Belkısıyla beraber, burada ne güzel eğlenirdi!”* (SA, s. 177-178).

Olay örgüsünün cereyan ettiği çevresel mekânlar roman kişilerinin kimliğini etkilemez. Kişilerarası ilişkiler neticesinde şekillenen mekân, anlamını bireyden alır. Bu nedenle Nihat otelin geniş bahçesinin, salonun cam tavanının, aydınlığının ve sessizliğinin farkındadır; ancak Bekir Hamit'in varlığı burasını dar bir mekân haline getirir. Aynı mekânın Belkıs'la yalnız olmaları durumunda gerçek değerini bulacağını, çevresel ve olgusal genişlik bütünlüğüne erişeceğini düşünür.

Daha önce Nihat'la Hayriye Hanım'ın gittiği lokantaya Belkıs da gelir. Belkıs'ın ilk izlenimi lokantanın temiz olmamasıdır; fakat çevresine baktıkça tabakların, çatalların temiz olduğunu, yemeklerin özenle yapıldığını görür. Burada Nihat'ı kışkırtmak için Danimarkalı bir genç olan Ruhi Sabit'le ilgileniyormuş gibi yapar. Daha sonra bu gencin terzilik yapan annesiyle tanışır, onlarla dost olur. Oraya ilk gidişinde Madam Sabit'in Taksim/Firuzaga sokaktaki evini Belkıs şu şekilde betimler:

*“Belkıs odaya baktı, beğendi. Eşyalar ne kübik, ne de lükstü; sadelik içinde bir kibarlık göze çarpıyordu. Ortadaki masa, koltuklar, sigara iskemleleri, perdeler, halı, hepsi, her şey birbirine uygundu. Belkıs birçok terzi evi görmüştü. En lüksünün, kibarının bile, özenti, yapmacık tarafları vardı. (...) Apartmanda hiç ses yoktu. Bu sessizlik, ölü değildi, hürmet telkin ediyordu”* (SA, s. 260).

Bu apartman sade, zarif ve takdire şayan bir yaşantı süren Madam Sabit'le oğlu Ruhi Sabit'in kişiliklerini yansıtır. Belkıs burada sıcak bir yuvanın samimi havasını teneffüs eder. Madam Sabit'ten terzilik dersleri almaya başlar. Terzihane ve Madam Sabit'in evi kendi evinden ziyade Belkıs'ın açık geniş mekânları hissettiği yer olur. Gerek iş hayatının gerekse Nihat'ın başkasıyla birlikte olma ihtimalinin düşüncesiyle kuşanmış evinin boğucu ortamından bu uzama sığınır.

Eserde Nihat'ın iş arkadaşı Hayriye Hanım'ın oturduğu Fatih semti ile Beyoğlu Hayriye Hanım'ın bakış açısıyla karşılaştırılır. Hayriye Hanım ve onun gibi bu semtte oturanların bütün davranışlarının kontrol edilmeye çalışıldığı belirtilir:

“Semtimizekiler, hep karanlık insanlardır. Sinemaya, tiyatroya, baloya, çaya, gazinoya, plajlara, bahçelere gitmezler. Onların bütün zevkleri keyifleri, dedikodudur. (...) Siz, Beyoğlunda oturuyorsunuz. Burada kimse kimseyle meşgul değildir; herkes kendi havasındadır. Bizim giyip çıkardığımız, yiyip içtiğimiz bile kontrol altındadır” (SA, s. 194).

Sağanak Altında romanı cahil insanların işlettiği, çoğunlukla randevu evi olarak kullanılan pansiyonlardan birinde tanışan Belkıs’la Nihat, buldukları mekânı sürekli darlaştıran kişilerdir. Eserde fiziksel bakımdan geniş olan Belkıs’ın evi, onların birbirinin sevgilerinden şüphe ederek yaşamaları neticesinde kapalı dar bir niteliğe bürünür. Romanda mekân kavramı roman kişilerinin fiziksel mekânları algı dünyalarında şekillendirmeleri ile boyut kazanır.

## 2.15.6. Kişiler Dünyası

### 2.15.6.1. Başkişi

Sağanak Altında romanının başkişisi romanı şekillendiren, bireylerin diğer bireylerle ilişkilerinde merkezi bir konumda bulunan Belkıs’tır. Kırk iki yaşındaki Belkıs, yirmi sekiz yaşındaki sevgilisi Nihat’la nikâhsız olarak aynı evde yaşarlar. Aralarındaki yaş farkından dolayı Nihat’ın başka bir kadınla ilişkisi olduğunu düşünen başkişi önce, çatışmalar yaşadığı iç dünyasına sığınır, bu dünyada aralarındaki yaş farkı Belkıs’ı sıkı bir unsur olur:

“Yastığın üzerine kapandı, içini döke döke ağladı. Kendisi kırk iki, sevgilisi yirmi sekiz yaşındaydı. Aradaki yaş farkı, elini kolunu bağlıyordu” (SA, s. 10).

Gençliğinde evlendiği adam fazla içki içtiği, evle ilgilenmediği için onunla boşanan başkişi bir süre annesiyle yaşar. Bir ev kadını olan ve yemeğini, temizliğini, dikişini kendisi yapmak isteyen; bu istekleri sebebiyle annesi tarafından “hizmetçi ruhlu” (SA, s. 37) olarak algılanan başkişi burada rahat etmemeye başlar:

“Ana kız anlayamıyorlardı. Belkıs, annesinin evinde, elini sıcak sudan soğuk suya koymuyordu. Bu rahat, onu yoruyordu. Tiyatro, sinema, balo, çay, gezme; eğlenti meraklısı değildi.

O, evi olsun, yemeğiyle, dikişiyle, öte beri ile uğraşsın istiyordu. Boş durmaktan sıkılıyordu” (SA, s. 38).

Annesinin ölümünden sonra evi satar ve küçük bir apartmana çıkar. Burada kendi istediği, hayal ettiği gibi bir yaşam kuran başkişi kurslara giderek hayatını renklendirir; bu

arada boş durmaz ve kendine bir iş arar. Yaşadıklarına direnen, yalnızca ayakta kalmaya çalışan Belkıs, bir şirkette daktiloluk yapmaya başlar. İşinde başarılı birisi olan başkişi bir süre sonra çalışma temposuna alışır. İşte zamanın nasıl geçtiğini fark etmez; ancak eve gelince “*bir küf gibi, bir is gibi ruhunu kapla[yan]*” (SA, s. 39) yalnızlık onu sıkır, geleceği hakkında düşündürür.

Bir arkadaşının isteğiyle katıldığı Kızılay balosunda Nihat’la tanışan başkişi onu önce evine arkadaş olarak alır; zamanla aralarındaki arkadaşlık sevgili olarak birlikteliğe dönüşür. İkisi de birbirini çok sevdiği halde kendi kompleksleri yüzünden diğerinin sevgisinden emin olmaz; sürekli bir şüphe içinde yaşarlar. Onların bireysel kaygıları ve bu kaygıların dışa vurumu hem başkişinin ruhsal çöküşünün hem de sevgilerinin tükenişinin zeminini hazırlar.

Zaten “*sessiz bir kadın*” (SA, s. 12) olan başkişi, düşündüklerinin hiçbirini Nihat’la paylaşmaz. Onun, başkalarıyla konuşma tarzından, davranışlarından hareketle aldatıldığı kadını/kızı tespit etmeye çalışır. Sevgilisinin, kendisini ne kadar sevdiğini ölçmek amacıyla onu kıskandırmak için çeşitli yollar arar. Karmaşık duygular içerisinde bulunan başkişi, ilişkilerinin bu şekilde devam edemeyeceğini düşünerek Nihat’tan ayrılma kararı alır. Sevgilisini kaybetmemenin çırpınısını yaşayan Belkıs, aşkıdaki “güvensizliğin varol[uşunu], varoluşun güvensizliğine” (Jacoby, 1996: 75) bağlı olarak tüketir.

#### **2.15.6.2. Norm Karakterler**

Sağanak Altında romanının norm karakteri, Belkıs’ın duygularının daha iyi anlaşılmasını sağlayan Nihat’tır. Nihat yakışıklı, ahlâklı, sessiz ve uysal bir gençtir. Yıllarca pansiyonlarda yaşadıkdan sonra Belkıs’la tanışır ve onun apartmanında kalmaya başlar. Zamanla aralarında doğan aşk, birbirinin sevgilerinden şüphelenmeleriyle söner. Nihat genç olmasına rağmen fakirdir ve Belkıs karşısında bu fakirliğinin altında ezilir; onun tarafından sevilmediğini düşünür:

*“Belkıs bana acıyor. Kimsesizim... Fakirim... Aldığım aylıkla zor geçinirim. Bunu biliyor. Biraz seviyor, o muhakkak... Ama ben onun seviyesinde değilim.*

*Nihat bir sağanak altında idi. Neye inanacaktı? Sevildiğine mi, acınıldığına mı?”*  
(SA, s. 79).

Nihat, Belkıs’ı sevdiği halde sevilmediğini, onunla ayrılacaklarını düşündükçe sahip olduğu olanakları kaybetmenin ve eski fakir hayatına dönmenin acısını duyar:

*“Belkısı seviyordu. Ondan ayrılmak Nihada çok güç gelecekti. Belkıs yalvarmayacaktı, içini dökmiyecekti, sessizce ayrılacaktı. Fakat yalnız kalınca çok*

*çekecekti. Kirli bir pansiyon odasında geçireceği gecelerin azabı, ıstırabı, sinirlerini ürpertiyordu” (SA, s. 100).*

Belkıs’a tutunarak yaşamaya çalışan Nihat, onun evinde bireysel kimliğini koruyamaz. Kıyafetleri, yediği şeyler, insanlarla konuşma biçimi tamamen Belkıs’ın hâkimiyeti altındadır:

*“-Ben de dondurma yiyeyim mi?*

*Belkıs dudaklarını ısırdı:*

*-Elbette sevgilim, açılırsın” (SA, s. 179).*

Kişisel davranışları ve düşüncelerinde başkışıye bağımlı olan Nihat, onun yanında nesneleştirilmiş bir canlı gibidir. O, sadece alınan kararlara uymakla yükümlüdür. Sevgisinde dahi söz sahibi değildir. Zaman zaman onun ilgisini çekmeye çalışsa da başarısız olur; ilişkilerini başkışı merkezli yaşarlar. Belkıs’ın isteğiyle başlayan birliktelikleri yine Belkıs’ın isteğiyle son bulur. Nihat’ın bu karara boyun eğmekten başka bir seçeneği yoktur.

#### **2.15.6.3. Kart Karakterler**

Yozlaşmış bir tip olan ve Nihat’la aynı şirkette çalışan Bekir Hamit eserin kart karakteridir. Bekir Hamit çıkarıcı, ikiyüzlü, dedikoducu, kendini övmekten haz duyan birisidir. Kadınlara ve kızlara olan zaafıyla tanınır. Bu nedenle etrafındaki kimse tarafından sevilmez. Dünyanın merkezi olduğunu sanan Bekir Hamit, diğer insanlarla alay etmekten çekinmez; kendinden başka dikkate değer birinin olmadığı düşüncesiyle hareket eder.

#### **2.15.6.4. Fon Karakterler**

Belkıs’ın en yakın arkadaşı, *“gülüşleri, duruşları hep yapmacık” (SA, s. 59)* olan Perihan; Perihan’ın kocası Sami; Nihatların bir lokantada karşılaştıkları annesi Danimarkalı, babası Türk olan sert görünüşünün ardında eğlenceli ruh taşıyan Ruhi Sabit; Ruhi Sabit’in gayet nazik, insanlarla ilişkilerinde samimi davranan annesi Madam Sabit; Nihat’ın iş arkadaşı, tam bir aile kızı olan Hayriye Hanım eserin fon karakterleridir.

## 2.16. Sevda İhtikârı

### 2.16.1. İsimden İçeriğe

İhtikâr “yolsuz kazanç, vurgunculuk” (Doğan, 2009: 538) anlamına gelir. İhtikârın diğer anlamı ise insanların ihtiyacı olan gıda maddelerini veya eşyaları aldıktan sonra piyasanın yükselmesini bekleyerek satmaktır.

Sevda İhtikârı romanında iki sevgilinin birbirlerine darılmasından faydalanarak, durumu lehlerine çevirmek isteyen kızların davranışları; sevgililere kendilerini dinleme fırsatı vermeden onların arasına girmeleri anlatılır. Olay örgüsü gelişmelerin farkında olmadan “*sevda pazarındaki simsalar*” (Sİ, s. 211) ile evlenmek zorunda kalan Turgut ve Danyal’ın pişmanlıkları ile son bulur. Anlatıcı eserde, piyasadan/sevgili ile olan bozuk ilişkiden faydalanarak kâr eden Azra ile Ferdiye’nin tavırlarını simsarlarınkine benzeterek aşktaki ihtikârı anlatır. Dolayısıyla eserin ismiyle içeriği örtüşen nitelikler taşır.

### 2.16.2. Olay Örgüsü

Başkişinin yaşadığı iç çatışmaları sebep-sonuç ilişkisi bakımından değerlendirildiğinde yazarın 13 bölüm halinde yazdığı roman, 3 bölümde incelenebilir:

#### I.Bölüm

- Azra ile Nerkis’in vapurda karşılaşmaları; Nerkis’in, Azra’ya, Turgut ve Yümniye’nin kavga ettiği haberini vermesi ve bu konuda konuşmak için ikisinin de işten izin alıp bir muhallebiciye gitmeleri
- Muhallebicide, Azra ve Nerkis’in, Ferdiye’nin evine, Turgut’un arkadaşı Danyal ile Nerkis’in sevgilisi Dünder’i davet ederek Turgut’la Azra’nın yakınlaşmasını sağlamak amacıyla uygun bir ortam hazırlamayı planlamaları
- Yümniye’nin patronu Cüneyt Bey’in Yümniye’yi çağırarak baloda Turgut’la ne yaşadıkları ve niçin tartıştıklarını sorması
- Yümniye’nin, baloda olanları düşünmesi sebebiyle dikkatsiz olması ve işten erken ayrılması; iş arkadaşı Necip Bey’in, ona eşlik etmesi, çevresindeki insanlara karşı dikkatli olması gerektiğini vurgulaması
- Yümniye’nin, eve gidince baloda olanları, Turgut’un baloya bir kadınla geldiğini, fazla içtiği viskinin etkisiyle istemediği halde Yümniye’yi dansa kaldırmak için ısrar ettiğini ve baloda onu küçük düşürdüğünü hatırlaması
- Yümniye’nin, ağabeyi Nermi’nin sigorta şirketinden inşaat şirketine geçeceğini öğrenmesi

## II. Bölüm

- Turgut, Necile, Azra, Dalyan ve diğer arkadaşlarının toplanarak müzik dinlemeleri; ancak Turgut'un o anda çalınan şarkıyı dinlemek istememesi üzerine Azra'nın, Turgut'a bu şarkının ona geçmişi hatırlattığı için dinlemek istemediğini belirtmesi
- Turgut'un, kendisini yakından tanımayan Azra'nın böyle bir tahminde bulunmasına şaşırması; Azra'nın, müziğin Turgut üzerindeki etkisini şarkıyı daha önce dinlerken sergilediği tavırlardan anladığını anlatması
- Azra'nın eve gitmesi gerektiğini söylemesi; o ortamda daha fazla kalmak istemeyen Turgut'un, Azra'yı vapura bırakma bahanesiyle oradan ayrılması; vapura kadar birlikte yürümeleri, Azra'nın sevginin ve sevgilinin nasıl olması, kadının, kocasının her türlü sıkıntısına katlanması gerektiği konusundaki düşüncelerini belirtmesi; Turgut'un, Azra'nın böyle düşünüyor olmasına çok şaşırması
- Azra'nın, Turgut'tan ayrıldıktan sonra eve değil, Ferdiye'ye gitmesi; o gece olanları anlatması; Ferdiye'nin evinde toplanmak üzere gün belirlemeleri
- Özellikle Turgut ve Danyal'ın gelmesi için Ferdiye'de bir davet düzenlemeleri; bu davette Turgut ile Azra'nın, Danyal ile de Nerkis'in birbirine iyice yakınlaşması
- Ertesi gün işe gittiğinde müdür beyden, Nermi Bey'in işten ayrıldığını; kendisinin de terfian taşradaki şubelerden birine gönderilmek istenildiğini öğrenen Turgut'un şaşırması
- Terfi meselesinin Yümniye ile ilgisinin olması gerektiğini düşünen Turgut'un bir parka gitmesi ve orada bir kaldırım kadınıyla karşılaşması; basit de olsa yalan şeyler işitmediğine sevinmesi; bu kadının hayat karşısındaki yılmazlığına hayran olması
- Azra'nın, Turgut'un terfisinin Yümniye'nin patronu Cüneyt Bey'den kaynaklandığını söylemesi ve Turgut ile Ferdiye'nin onun bu düşüncesini onaylamaları
- Ferdiye'nin Danyal'la yakınlaşması ona aşk maceralarını anlatması için ısrar etmesi; örümceğin, sineği ağına düşürürken ne kadar sabırlı olduğunu düşünmesi

### III. Bölüm

- Yümniye'nin işinde terfi etmesi, Şevkiye ile aynı odayı paylaşmaları; Şevkiye'nin, Yümniye'yi eğlenceli ve hareketli bir hayata alıştırmak istemesi
- Şevkiye, Yümniye ve Cüneyt Bey'in yemeğe gitmeleri, orada Turgut, Azra ve Danyal'la karşılaşmaları; onlardan rahatsız olup geri dönmeleri
- Vecihe ve Necile'nin, Yümniye'nin Turgut'tan ayrılması nedeniyle sevgililerini Azra, Nerkiş ve Ferdiye'ye tercih ettiklerini düşünmeleri; Yümniye ile Turgut'u barıştırmaya karar vermeleri
- Yümniye'nin, annesine, Cüneyt Bey'le evlenmek istediğini söyledikten sonra odasına çekilip ağlaması
- Azra'nın, Yümniye ile Cüneyt Bey'in evleneceğini Turgut'a haber vermesi
- Danyal'in Ferdiye'yle, Turgut'un Azra'yla evlenmek istemeleri; ancak kızlar fazla serbest büyüdüklerinden evdeki tahakkümün kimde olacağını konuşmaları ve kızları yavaş yavaş kendi himayelerinde yaşamaya alıştırmaları
- Danyal'in Ferdiye'yle, Turgut'un Azra'yla nişanlanmaları; fakat nişandan sonra kızların ikisinin de çok değişip Danyal ve Turgut'u aşığılamaya çalışmaları
- Nergis'le Şermin'in Dünder ve Şemsi ile evlenmeleri
- Ferdiye'nin, Danyal'i İngilizce ders alması için zorlaması
- Ferdiye ile Azra'nın bir arkadaşlarına çaya gitmeleri üzerine Turgut'un Danyal'i ziyaret etmesi; başkalarının tesellisine ihtiyaç duydukları bir anın hayatlarını nasıl olumsuz etkilediğini düşünmeleri
- Ferdiye'nin hizmetçisi Katina'nın, izin günü olduğu halde dışarı çıkmaması üzerine Turgut'un Katina'ya, aralarında ne olursa olsun sevgilisiyle konuşmasını, ona sahip çıkmasını; gönül işlerinde de simsarların olduğunu; başkalarının tesellileriyle hayatını mahvetmemesini söylemesi

#### 2.16.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Sevda İhtikârı romanında anlatıcı, bireylerin davranışlarını, davranışlarına yansıtmadıkları düşüncelerini, geçmişte gerçekleşen olayları ve kişilerin bu olaylar üzerinden yaptıkları planları tamamıyla bilir. Onları, olay örgüsünü istediği şekilde geliştirme durumuna göre onaylar ya da onaylamaz:

*“Azra, tahmininde haklı idi. Ferdiye artık Azrayı, Turgudu, Yümniyeyi, Cüneyt Beyi, Nermiyi düşünmüyordu. Eğer göz bebekleri üzerine inen göz kapakları birer*

*ayna olsaydı ve bu aynalara bakmak imkân bulunabilseydi, Azra orada Danyalın, gülen hayalini görürdü” (Sİ, s. 112).*

Tanrısal anlatıcı her şeyi göreceği bir perspektiften bakar ve onların zaman, mekân içindeki görünümelerini yansıtır. Sevda İhtikârı romanında Cüneyt Bey’le evleneceğini annesine haber veren Yümniye’nin odasına çekildiği, yanında kimsenin olmadığı anı anlatıcı görür. Üstelik diğer bireylerin o ana şahit olma durumunda ne yapacaklarını da kesin bir şekilde bilir:

*“Eğer o dakikada Yümüye’nin odasına girseydi, kızının, mendilini dişleri ile parçalıya parçalıya ağladığını görür ve fikrinden caydırmak için elinden geleni yapardı!” (Sİ, s. 172).*

Eserde anlatıcı, kişiler dünyasını gözlemleyerek yorumlayandır. Onları sadece gözlemlemekle kalmaz, iç dünyalarını da yansıtır. Böylece kahramanlarının gizli kalmış yönlerini göz önüne serer.

#### **2.16.4. Zaman**

Sevda İhtikârı romanının kurgusu, Nerkis’in, Azra’ya Turgut ile Yümniye’nin ayrıldığını söylemesi ile başlar. Nerkis bu haberi verirken zaman ve mekân kavramları bu iki genç kız için birinci boyutlarından farklı bir anlam kazanır:

*“Esvaplarla değil de, insanın cildine işleyen ince serpintili bir yağmur yağıyordu. Fakat bu iki genç kız ne cilde işleyen yağmuru ne rüzgârı ne ayaklarının ıslaklığını duymuyorlardı. Koltuklarına sıkıştırdıkları şemsiyeleri açmayı unutmuşlardı. Birbirlerine sokulmuş, birbirlerinin seslerini kulaklarla değil, gözlerle, kâh ılık bir şurup gibi kâh sıcak, kanı kızıştıran bir likör gibi içe içe dinleyerek yürüyorlardı” (Sİ, s.8).*

Turgut’la Yümniye’nin ayrılığını kendi lehlerine kullanmak isteyen Azra ile Nerkis, insanın içine işleyen yağmura ve rüzgâra aldırmaksızın yürürler. Zamanı kendi iç dünyalarıyla ilintili olarak algılamaları sonucu şemsiyeleri açmayı bile düşünemezler. İştten izin alarak bir muhallebiciye giderler.

Yümniye’nin patronu onu çağırarak evvelki gece Turgut’la aralarında geçen olayı sorar. Onun yanından çıktıktan sonra dikkatini işine veremez. İş çıkışında Necip Bey’le birlikte tramvaya kadar yürürler. Yümniye, eve geldiğinde Turgut’un, kendisine söylediklerini hatırlar ve anlatıcı bu hatırlama yoluyla geriye dönüş tekniğinden yararlanarak Yümniye ile Turgut’un niçin kavga ettiklerini aktarır:

*“-Farkındayım her sözüm battıyor... Eh, bilinmez dünya bu...*



-Ne demek istiyorsun?

-Hiç... Sanki sözleri kulağa daha tatlı gelen flörtler varsa...

-Sözünü geri al... Beni tahkir ediyorsun” (Sİ, s.42).

Tanrısal anlatıcı, Yümniye'nin düşüncelerini aktardıktan sonra, geçmişi kendi bakış açısından yorumlar:

*“Balo gecesinden iki gün evvel bir pastanenin kuytu bir köşesinde geçen bu sahne, Yümniye'nin gözlerinin önünden gitmiyordu.*

*Halbuki o gün, Yümniye, ne helecanla koşa koşa gelmişti! İki saat geciktiği için belki kabahatli idi; fakat elinde olmıyan bir sebepten geç kalmıştı. Turgudun bunu bir mesele yapacağını ummamıştı”* (Sİ, s. 42-43).

Anlatıcı, anlatı zamanını geçmiş'ten şimdi'ye taşır ve Yümniye'nin, ağabeyi Nermi'nin bir inşaat şirketinde çalışacağını öğrendiğini anlatır.

Turgut'un, aralarında Azra'nın da bulunduğu arkadaşlarıyla birlikte bir eğlenceye gitmesi üzerine, tanrısal anlatıcı, anlatıya, öykü ile öyküleme zamanını bütünleştiren bir nitelik kazandırır. Akşam, sekiz vapuruna kalmamak için oradan erken ayrılacağını söyleyen Azra, evden çıkarken Turgut'la birlikte iskeleye kadar yürür, ancak Turgut'un yanında zamanın nasıl geçtiğinin farkında olmaz:

*“Sokağa çıktıkları zaman Azra, sarhoş gibiydi; elleri titriyor, hemen her iki adımda bir şemsiyesini, çantasını düzeltiyor, ayakları birbirine dolaşıyor, sendeliyordu. (...) Hava zifiri karanlık mı, ışıklar yanmış mı, Azra farkında bile değildi. Sendeleyip te omuzu, Turgudun omzuma değince, bütün damarlarından elektrik şeraresi geçmiş gibi titreyordu”* (Sİ, s. 58-59).

Turgut'un Azra ile yaptığı bu kısa yürüyüş sırasında onunla evlilik ve evlenilecek kişi hakkındaki konuşmaları, zamanın Turgut'u tüketen bir varlığa dönüşmesinin başlangıcı olur:

*“Evet, her sevgili bir değil... Seven kadın, herşeye, her şeye katlanır. Haysiyeti izzetinefis, hepsini unuttur. Hüviyetini şahsiyetini benliğini kaybeder. Bütün mevcudiyeti, sevgilisinin ruhuna, şahsiyetine intikal ediverir, bunları yaparken de hiç bir acı duymaz”* (Sİ, s. 64).

Bu görüşmeden sonra Turgut, artık Azra ve Ferdiye ile sık sık buluşur; onların geçirdiği vakitlerde kendini rahat ve mutlu hisseder. Artık, Yümniye'den ayrı olmanın üzüntüsünü yaşamaz; bulunduğu mekânı labirentleştiren düşüncelerden uzaklaşmaya; Yümniye'yi unutmaya başlar:

*“Turgut, Ferdiye’nin davetinde hiç sıkılmamıştı; sıkılmıyordu; hatta, kendi kendine küçük eğlenceler bile buluyordu. Burada gözü ve gönlü rahattı; hiç bir renk, hiç bir şekil, hiç bir ses, ona Yümniye’yi hatırlatmıyordu. Bu ferahlık Turgut için kâfiydi.”* (Sİ, s. 73).

Turgut’un müdürü, onun görevini İstanbul dışındaki bir şubelerine aldırarak ister; ancak bu arada Yümniye’nin ağabeyinden de bahseder. Turgut, bu durumu Yümniye ile kırgınlıklarıyla bağlantılı olduğunu düşünerek yürür. Kışın ölgün güneşli bir gününde yaptığı bu yürüyüş, onun başka bir yere tayin edilme haberinden dolayı gerilen sinirlerini yatıştırmasına yardımcı olur.

*“Çaresizlik, yavaş yavaş, ağır ağır onun sinirlerini terbiye ediyordu. Dakikalardan beri yürüdüğü yolun, neresi olduğuna baktı. Sirkecinin tenha ara sokaklarına düşmüş olduğunu anladı. Bir sigara yaktı. (...)*

*Rüzgârın yaprak hışırtılarına havada dalgalandırdığı karışık boğuk sesler, Turgudun yorgun ve perişan beynini bir ninni gibi uyutmaya başlamıştı.(...) Bu biraz evvel kamçılanan sinirlerinin gevşemesi, yorulan uzviyetin intikamı idi”* (Sİ, s. 97-98).

Tanrısal anlatıcı, Yümniye’nin yaşadıklarını ve iş arkadaşı Şevkiye’nin, onun, patronu Cüneyt Bey’le birlikte olmaları için yaptıklarını anlatır. Bir akşam üçü birlikte yemek yemeğe bir lokantaya giderler; orada Turgut’la Danyal’ı görürler. O anda Yümniye’nin nazarında Turgut ve ikisi arasındaki ilişki tamamen biter; Cüneyt Bey’le evlenme kararı almaya başlar:

*“Yümniye, arkası dönük olduğu halde, onları görüyordu. Azra’nın çınğır çınğır cıvık şımarık kahkahaları Yümniye’nin iliklerinde soğuk yılanlar gibi dolaşıyordu. Buradan kalkıp gitmek Yümniye için ruhî, uzvî bir ihtiyaç bir ıstırar halinde idi”* (Sİ, s.145).

*“Mes’ut olmak ta ne? İnsan, muhakkak severekmi mes’ut olur. Severek evlenirsin sonunda bedbaht olursun! Bunun binlerce misali ortada. Cüneyt Bey bana araya birini koyarak izdivaç teklif etti”* (Sİ, s. 168).

*“Kirlî, soğuk, ıslak bir kış günü[nde] (...) Havanın sıkıntısı, insanı oturduğu yerde yoran bir iç üzüntü halinde”* (Sİ, s.172) olduğu bir gün, Ferdiye, Turgut’a Yümniye’nin Cüneyt Bey’le evleneceği haberini verir. Aldığı bu haberin etkisinden kurtulamayan Turgut, bu süreçte Azra’nın kendisiyle ilgilenmesi sebebiyle onun kendisini sevdiğini düşünmeye başlar ve onunla evlenmeye karar verir. Aynı zamanda Danyal da Ferdiye ile

evlenmek ister. Ancak evlendikten sonra hem Azra hem de Ferdiye gerçek kimliklerini yansıtır ve Turgut’la Danyal’ı yaptıkları bu evliliğe pişman ederler. Onlar insan tecrübesinin bir boyutu ve değişen tecrübelerle öğrenilen bir kavram olan zamanın evlendikten sonra kendilerini olgunlaştırdığının farkına varırlar. Ferdiye’nin dışarı çıktığı bir gün, Turgut Danyal’ı ziyarete gelir. O gün, hizmetçi Katina’nın izin günüdür; ancak dışarı çıkmaz. Bunun sevgiliyle kavga etmelerinden kaynaklandığını düşünen Turgut ona sevgilisinin yanına gitmesini önerir:

*“Şimdi anlamıyorsun, fakat sonra anlarsın... Evet, araya simsarlar girer... Gönül, sevda pazarında da simsarlar vardır. Sakın onların eline düşeyim deme!... Bu, teselli ile, avutma ile başlar ve kara gözlü yar elden gider!”* (Sİ, s.211).

Turgut’un, Yümniye’nin niçin geç kaldığını dinlemek için zaman ayırmaması onun bütün hayatını etkileyen bir boyut kazanır.

İnsan psikolojisiyle bağlantılı olarak algılanan zaman, Sevda İhtikârı romanında bireyin olgunlaşmasını ve fark etmesini sağlayan, niceliksel varlığının dışında değer kazanan bir olgudur. Anlatıcı, öykü zamanını öyküleme zamanıyla bütünleştirerek üç, dört aylık bir sürede metne taşır.

### **2.16.5. Mekân**

Sevda İhtikârı romanında genellikle kapalı/dar mekânlar kullanılır. Anlatıcı, eserin yapısal kimliğinin mekân boyutunu kişilerin psikolojik durumlarına göre şekillendirir. Romanda olay Hilaliahmer balosunda Yümniye ile Turgut arasında geçen tartışmanın sonuçları üzerine örgütlenir.

Romandaki ilk mekân bu tartışmayı daha önceden bilen Nergis’in, olayı Turgut’la birlikte olmak isteyen Azra’ya anlattığı pastanedir. Burası kirli ve loş bir yer olmasına rağmen aldıkları sevindirici haberin etkisiyle bu dar, pis ve loş mekân, geniş bir nitelik kazanır:

*“Dükkân تنها idi. (...) Tavanın tam ortasındaki tek ampul yakılmıştı. Camı sinek tarsleriyle kararmış bu yirmi beş mumluk ampulün kör ışığı, dükkânı alaca bir loşluğa boğmuştu.*

*Azra, ıslâk paltosunu çıkarıyordu:*

*-Oh! Burasını ne iyi keşfettin, Neri!”* (Sİ, s. 14-15).

Yümniye’nin patronu olan ve ondan hoşlanan Cüneyt Bey, onun Turgut’la tartıştığını öğrendiğinde Yümniye ile birlikte olma ümidine kapılır. Olayın aslını bir işçi

patron ilişkisi çerçevesinde öğrenmek amacıyla onu odasına çağırır. Anlatıcı, Cüneyt Bey'in, Yümniye'yi beklerkenki heyecanını mekân aracılığıyla yansıtmaya çalışır:

*“Cüneyt Bey, bir müddet kapının önünde dalgın dalgın duruyordu; sonra odasına doğru ilerledi; yeleğinin cebinden küçük bir ayna çıkardı”* (Sİ, s. 30).

Cüneyt Bey'in kapının önünde bir süre dalgın durması ne ile karşılaşacağını bilememenin neticesidir. İçeriyle dışarıyı ayıran kapı onun kendi hesaplarına göre alacağı olumlu ya da olumsuz cevabı simgeler. Odanın içerisine doğru ilerlemesi ve aynaya bakması kendine yönelmenin, kendiyi yüzleşmenin zamanı geldiğine işaret eder. Bu yüzleşmenin heyecanı, anlatıcının seçtiği mekânla daha da netleşir.

Eserde Turgut'un Yümniye'den ayrılmasını fırsat bilen Azra ile Nerkiş onu ve arkadaşı Danyal'ı eve davet ederler. Turgut'un dinlediği müzik Yümniye'yi hatırlattığı için sıkılır, mekân dar bir nitelik kazanmaya başlar. Eve gitmek üzere hazırlanan Azra'ya eşlik etmek bahanesiyle oradan ayrılır. Azra, sokaklarda Turgut'la geziyor olmanın mutluluğunu yaşar ve bir yuva hayali kurar:

*“Dakikalarca hayalindeki açık güneşli âleme dalyordu. Böylece yan yana yürüyecekler yürüyecekler, nihayet, taze yapraklarla gölgelenmiş gizli bir yuvaya gideceklerdi”* (Sİ, s. 59).

Yürüdükleri yol Azra'nın hayalini kurduğu bu dünyanın ve yuvanın gerçek hayata geçirilmesi için ilk aşamadır. Taze yapraklarla gölgelenmiş gizli yuva ise örümcek ağını çağırıştırır. Aslında bir sanat şaheseri olan örümcek ağının maksadı avlanmaktır ve bir tuzak niteliği taşır. Anlatıcı, Azra'nın Turgut'u kendi ağına çekerek onu tuzağına düşürme gayretini mekân aracılığıyla önceden haber verir. Zira o, romanın ilerleyen sayfalarında Azra ve Ferdiye'nin düşünceleri örümcek ağı motifiyle bütünleştirir:

*“Ferdiyenin gözünün önüne sıra sıra, yer yer örümcek ağları geliyordu. Örümcekler, ağlarını kuruyorlar, şikârlarını sabır ve tevekkülle bekliyorlardı”* (Sİ, s. 129).

Azra ile Turgut yürümeye devam ederken bir köşeden dönerek ana yola çıkarlar. Köşeler farklı yolların kesişim alanıdır. Eserde yaşam tarzları ve fikir dünyaları tamamen birbirinden farklı olan Azra ve Turgut'un hayatlarının birleşeceği noktayı simgeler:

*“Köşeyi sapınca caddeye çıkmışlardı. Elektriklerin keskin ışığı birden Azranın gözlerini aldı. Caddede gecenin yaklaştığını haber veren yorgun bir kaynaşma vardı. Azranın hayalindeki güneş sönüvermişti, hüznle içini çekti”* (Sİ, s. 59).

Azra kurduğu hayallerle ilerlerken caddeye geldiğinde akşamın yaklaştığını anlar, hayal âleminde uyanır. Anlatıcı mekân aracılığıyla onların şimdi kurdukları ve evlenene dek kuracakları hayallerin evlendikten sonra söneceğine işaret eder.

Turgut ve Danyal’la evlenme planları yapan Azra ile Ferdiye artık onları sık sık davet ederler, birlikte vakit geçirmeye çalışırlar. Sevgililerinden yeni ayrılmış olan genç erkekler geçmişini unutmak için bu kızlardan teselli beklerler. Böylece onlarla oldukları zaman içinde buldukları uzamı geniş bir mekân olarak algırlar.

Patronu Turgut’u işinde terfi örtüsünün altında İstanbul’dan uzaklaştırılmak ister. Bunun Yümniye ile bağlantısı olduğunu düşünen Turgut için mekân darlaşmaya başlar. Ne yaptığıının, nereye gittiğinin farkında olmadan yürür. Tenha bir sokağa sapar:

*“Çaresizlik, yavaş yavaş, ağır ağır, onun sınırlarını terbiye ediyordu. Dakikalardan beri yürüdüğü yolun, neresi olduğuna baktı; Sirkecinin تنها, ara sokaklarına düşmüş olduğunu anladı”* (Sİ, s. 96-97).

Gülhane parkına gider ve burada mekânın dingin ortamında yaşadıklarını düşünmeye karar verir. Oraya gitmesiyle bu park açık/geniş bir mekân işlevini yüklenir:

*“Gülhane parkının eski sur duvarları görünmüştü. Turgut, parka girmeye karar verdi. Orada sessizlik ve yalnızlık içinde belki daha selamete düşünürdü. Parkta, tahta kanepelerin nemli olmasına aldırmaz etmedi, kuytu bir köşe seçti, oturdu. (...) Onu, böyle köşesinde yalnız, sakin, sessiz bıraksalar... Ve unutsalar!”* (Sİ, s. 97).

Parkta kuytu bir köşeye çekilmesi onun kendini dinleme ihtiyacının sonucudur. Çünkü köşeler kişinin “kendini iyice gizlenmiş sanan bedeni[nin] çevresinde imgesel bir oda oluşturur” (Bachelard, 2008: 206-207) Bu odanın sessiz ve sakin uzamında, hayatındaki bütün açmazlarını düşünür. Köşesine çekilmenin verdiği huzurla öylece kalmak, kendi dünyasını yaşamak ister. Eserde bu park ve Turgut’un çekildiği köşe onun kendini koruma edimini açığa çıkaran bir unsurdur.

Cüneyt Bey, Yümniye ve Şevkiye’nin yemek yedikleri bir mekâna Turgut, Azra, Danyal ve Nerkis’in de gelmesi ile mekân Yümniye’yi boğan bir nitelik kazanır:

*“Yümniye arkası dönük olduğu halde, onları görüyordu. Azranın çınğır çınğır cıvık, şumarık kahkahaları Yümniye’nin iliklerinde soğuk yılanlar gibi dolaşıyordu”* (Sİ, s. 145).

O geceden sonra Yümniye Cüneyt Bey’le evlenmeye karar verir. Bunu öğrenen Turgut da Azra ile Danyal de Nerkis’le evlenir. Ancak bu evliliklerden sonra hiçbiri mutlu

olmaz. Tıpkı köşeyi dönünce caddede alacakaranlığın belirmesi gibi onların hayatları da renklerini, ışıklarını kaybeder. Özellikle Turgut’la Danyal için bütün mekânlar ve zamanlar onları sıkı birer nitelik kazanırlar. Onlar kendilerini yaşama fırsatını bulamazlar; örümcek ağına takılan avlar gibi çaresiz bir şekilde ölümü beklerler.

## 2.16.6. Kişiler Dünyası

### 2.16.6.1. Başkişi

Sevda İhtikârı romanının başkişisi Turgut “*bir sigorta şirketinde katip*”lik (Sİ, s. 27) yapar. Sevgilisi Yümniye ile kavga eden, onunla araları bozulan ve onların asıl sebebini anlayamayan başkişi farklı ortamlara giderek içinde bulunduğu ruh halinden çıkmak ister; fakat gözlemledikleri ona sevgilisini hatırlatır:

*“Buraya gelişi avunmak içindi. Fakat bugün gelip geleceğine pişman olmuştu. DüNDARLA Vecihe’nin birbirine sokularak gizli gizli gülüşmeleri, fısıldaşmaları, sağa sola seğirtmeleri, sofaya çıkmaları, odaya girip dolaşmaları ona azap veriyordu”* (Sİ, s. 51).

Başkişinin eylemleriyle ve duygularıyla kendine tutunacak bir dal aradığını fark eden Azra, bu durumu lehine çevirmek, Turgut’la evlenmek için kurmacasına kendisinin de inandığı oyununa başlar. Başkişi, Yümniye’yi sevdiği halde Azra’nın tesellilerine, kendisiyle ilgilenmesine aldanarak ona yakınlaşır. Azra, kendisini “çerçevelenmiş bir gerçeklik üzerine düşünmekle sınırlandırılmış” (Pöggeler ve Allemann, 1994: 31) gibi hisseden başkişiyi bu duygulardan uzaklaştırmak ister. Bu davranışlarından ötürü başkişi, onu bir sığınak gibi algılar; Azra’ya sarılarak yok olma korkusunun üstesinden gelmeye çalışır. Bir gün parkta gördüğü yaşlı kadın ona, kendi tavırlarıyla yaşadıklarına rağmen ayakta kalmasını öğretir:

*“Bu kadının kuvvetine şaşıyordu. Hayat onu manen yıkmış, ezmişti. Fakat o, mağlubiyetini kabul etmekle beraber, silahlarını teslim etmemiştii; hayata gülüyor, onunla alay ediyordu”* (Sİ, s. 104).

Kaderini çizmeyi başkalarının egemenliğine bırakan, eylemlerinde bilinçli davranmayan başkişi, kendisi hakkında alınan kararlara boyun eğer. Yümniye’nin, patronu Cüneyt Bey’le evleneceği haberini alınca Azra ile evlenir. Başkişinin huzuru bulmak amacıyla yöneldiği evlilik, onu tüketen ve uçuruma sürükleyen bir dönem haline gelir. Ancak bu dönemde yaşadıklarını değerlendirme imkânı bulur; olanları fark eder,

yaptıklarından pişmanlık duyar. Başkişi, sevgilisiyle konuşmadan, onu dinlemeden eyleme dönuştürdüklerinin cezasını tinsel yoka oluşa sürüklenmekle çeker.

### **2.16.6.2. Norm Karakterler**

Eserin norm karakteri başkişi ile aynı kaderi paylaşan Danyal'dır. Danyal'ın yaratılışında, başkalarının belirlediği çizgide yaşama, kadere boyun eğme vardır. Necile ile ilişkileri yolunda gitmeyen Danyal, Ferdiye'nin kendisiyle ilgilenmesine aldanarak onunla evlenir. Bu evlilik onun özne'liğini tehdit eder ve o, varlığını Ferdiye'nin istediği şekilde devam etme çabası içerisine girer.

### **2.16.6.3. Kart Karakterler**

Eserde Azra, Ferdiye, Yümniye kart karakterler olarak yer alırlar.

Azra kendi istediği dünyayı kurmak için başkalarının zayıf anlarını gözetler. Hırsları doğrultusunda hareket eden Azra'nın hedeflediği ilk şey, Turgut'la birlikte olabilmek, Yümniye'yi bütünüyle onun hayatından çıkarmaktır. "Kendini ağır ağır akan bir çekicilik, tutku ve güzellik ırmağı" (Lawrence, 2002: 198) olarak gören Azra, teselli verme bahanesiyle Turgut'a yaklaşır. Azra, arkadaşı Ferdiye'nin yönlendirmeleriyle "*iradesi zayıf, basit aile çocukları*" (Sİ, s. 176) diye nitelediği Turgut'u bireysel arzularına göre şekillendirmeye çalışır:

*"Kendi fikirlerini, arzularını, ona, kendi fikirleri, arzuları imiş gibi telkin et... Fazla nevazişten de bıkarlar. Sen yavaştan ona tahakküm etmeye başla. O, bu tahakkümü kendi üzerinde senin bir hakkın gibi telâkki etmeye alışacaktır"* (Sİ, s. 176).

Ahlaksal değerı olmayan birtakım davranışlar sergileyerek Turgut'u kendisine rakip gördüğu Yümniye'den soğutur. Turgut'a tutku derecesinde bağlı olan Azra, onunla evlenir; fakat evlendikleri zaman bütün heyecanını kaybederek onu değersiz bir objeden farklı algılamaz.

Ferdiye soğukkanlı, felsefe yapmaktan hoşlanan, birkaç dil bilen zengin dandy tipi bir kızdır. Bütün hayatı refah içinde geçen Ferdiye, her şeyde kendi hâkimiyetinin nüfuzunu görmek ister. Psikolojik bakımdan kendini yıpratmayan bir hayat yaşamakta olan Ferdiye bütün problemlerini basit mantıkla çözmeye alışkındır. Bu nedenle karşılaştığı bazı basit sorunların çözümlünde sıkıntı çekmektedir.

Ferdiye'nin her konuda kendine güveni tamdır. Amerikan terbiyesi almış olan Ferdiye bu eğitimini toplumun genel kurallarının dışına çıkarak davranışlarına ve giyim tarzına yansıtır:

*“Ferdiye, uzun boylu, iri kemikli, erkek yapılı, sporcu tavırlı bir kızdı. Nefsine ve tahsiline çok emniyeti, itimadı vardı. Tabii görünmek cesaretini kendinde bulabiliyor, allık, sürme, pudra sürmüyordu”* (Sİ, s. 66).

Ferdiye, bireyin kendisine saygısı olması gerektiği kanaatindedir. Ancak bu fikir onun 'ben' merkezli dünyasında geçerlidir. Başkaları Ferdiye'nin düşüncelerine itaat ettiği sürece saygınlık kazanacaktır:

*“Erkekleri kendi hallerine bırakmamalı... Onlar, ne istediklerinin, ne yaptıklarının, ne yapacaklarının farkında değildirler. Hepsi sersemdir. Onların dizginlerini ele almalı, bir nevi sükjeksiyonla idare eder gibi kullanmalı”* (Sİ, s. 70).

Ferdiye'nin başkasını değersiz kılma adına sergilediği bencil davranışlar, etrafındakiler tarafından doğru anlaşılmaz. Bu durum zeki oluşu, genç yaşta anne babasını kaybetmesinin etkisiyle evi ve diğer insanları idare etme mecburiyetine bağlanır.

Azra'nın Turgut'la birlikte olma çabasında ona yardım eden Ferdiye, Danyal'la evlenmemin planlarını yapar. Onun hoşuna gidecek şekilde davranarak Danyal'ı kendine bağlar, evlenirler. Yaptığı evlilikten sonra Danyal'ı aşağılar, ona değersiz bir nesne muamelesinde bulunur.

Yümniye Turgut'un sevdiği *“duru beyaz tenli, yanakları penbe penbe ebruli, aydınlık ağzılı, etine dolgun, fakat kıvrak belli, uzun boylu”* (Sİ, s. 25) kızdır. Gittikleri bir baloda Turgut'la tartışır ve araları açılır. Bundan istifade eden Azra Turgut'a, Cüneyt Bey Yümniye'ye yaklaşır. Yümniye, Turgut'u sevse de onun Azra'yla ilişkisinden dolayı ruhsal gerilimler yaşar; ancak bunu Turgut'a hissettirmemeye çalışır. Gelişen olayları dışarıdan bir seyirci gibi izler. Alışmış olduğu iş hayatını bırakmamak için isteği dışında Cüneyt Bey'le evlenmek zorunda kalır.

Sevda İhtikârî romanının kart karakterlerinden Azra ve Ferdiye kendi çıkarlarını ön plana alan, olayları sadece kendi cephelerinden değerlendiren, samimiyetsiz, yozlaşmış kişilerdir. Yümniye ise sessiz, kadere boyun eğen ve yaşadıklarıyla mücadele etme gücünü kendinde bulamayan, hayata yenik bir tiptir.

#### **2.16.6.4. Fon Karakterler**

Azra'nın arkadaşı Nerkis, Yümniye'nin *“etrafındakilerin de kederini, ye'sini dağıt[an]”* (Sİ, s. 132) iş arkadaşı Şevkiye Hanım, fiziksel ve ruhsal güzelliğe sahip



Şermin, Yümniye'nin ağabeyi Nermi, Yümniye'nin ona âşık olan ve sonradan evlendiği patronu Mühendis Cüneyt Bey, Yümniye'nin annesi Samime Hanım, iş arkadaşı Necip Bey, Danyal'ın ayrıldığı sevgilisi Necile eserin olay örgüsünü renklendiren fon karakterlerdir.

## 2.17. Su Sinekleri

### 2.17.1. İsimden İçeriğe<sup>4</sup>

Su sinekleri durgun sular üzerinde yaşayan, parlak yeşilimsi siyah renkli böceklerdir. Zengin besin kaynaklarının bulunduğu sularda yaşayan sinek larvaları suyun altındaki yuvalarından belli bir müddet sonra hep birlikte suyun yüzeyine çıkarlar. Gelişen larvalar çok kısa bir süre içinde sert derilerini açıp, içinden çıkar ve kanatlı genç sinekler haline dönüşürler.

Su Sinekleri romanında, zengin hayal âlemlerinde yaşayan bir grup genç kızın dünyaya açılma çabaları söz konusudur. Kendi kabuklarından çıkarak, rüyasını kurdukları dünyaya hep birlikte uçma hevesi içindedirler. Bunu gerçekleştirmeyi tercih ettikleri mekân da kamptır. Baharın onlara tanıdığı bir günlük ömürde gençleşen ve hayatın, yaşamının tadına varan su sinekleri gibi roman kişileri de kampta/kendi baharlarında olgunlaşır. Yazar, su sineklerinin birden bire larvalarından çıkarak genç sinek haline gelmesini, dış dünya ile bağlantısı olmayan, kendi kabuklarında yaşayan tecrübesiz gençlerin kısa sürede yaşadığı olayların onları olgunlaştırma süreci arasında bağ kurar.

### 2.17.2. Olay Örgüsü

Roman, başkişinin olgunlaşma süreci değerlendirildiğinde 3 bölüm halinde incelenebilir:

#### I.Bölüm

- Nebiye Hanım ve Ruhsar Hanım'ın, diplomasını almak için okula giden Sabbek'i beklemeleri; onun diploma ile döneceğinden emin olmaları
- Sabbek'in anneannesi Ruhsar Hanım, Sabbek'in çok şımartıldığını söyleyince, Sabbek'in annesi Nebiye Hanım'ın, küçük yaşta babasız kalan kızının gereksiz yere içlenmesinden korktuğu için azarlamadığını belirtmesi
- Kapının vurulması ve Nuran'ın gelerek Sabbek'i sorması; onun sınav için okula gittiğini öğrenince kendisinin üç ay bile derslere devam etmediğinden sınava giremediğini, Sabbek gelince kızların onlarda toplandığını ve Sabbek'i de beklediklerini söylemesi
- Sabbek'in, gelince iki dersten bütünlemeye kaldığını söylemesi, Nuran'la gece gündüz ders çalışan kızlarının niçin başarısız olduğunu anlayamayan Nebiye

---

<sup>4</sup> Su sineği hakkındaki bilgiler <http://www.webhatti.com/hayvanlar-alemi/85174-su-sinegi-larvalarindaki-tasarim.html> adresinden alınmıştır. (ET, 07.09.2010)

Hanım ile Ruhsar Hanım'ın şaşırması; başarısızlığın nedenini sorunca da Sabbek'in, babası olsaydı ona böyle davranamayacaklarını söyleyerek ağlaması

- Ruhsar Hanım'ın, torununu sakinleştirmesi ve Sabbek'in Nuran'a gitmesi; orada Dürdane, Fatma, Ayfer, Nuran ve Sabbek'in sinema artistleri hakkında konuşmaları, artist posterlerine bakması
- Nuran'ın dadısı Hüsnüfer Kalfa'nın gelerek, ona ciciannesinin hastalandığını haber vermesi ve doktoru aramasını istemesi; dadının bu isteğinde, artık gitmeleri gerektiği mesajını alan kızların gitmesi; ancak Nuran'ın, Sabbek'in gitmesine izin vermemesi ve ona annesiyle İstanbul'a gittiğinde vapurda "Valentino"sunu bulduğunu, âşık olduğunu anlatması
- Nebiye Hanım ve Ruhsar Hanım'ın, bakkala olan borçlarını nasıl ödeyeceklerini düşünürken Sabbek'in, çay takımlarını sorması; annesinin çantasındaki bir lirayı alarak Nuran'a gitmesi; Nuran'ın ciciannesini ile sinemaya gitmeleri, ama ciciannenin sıkılarak eve dönmesi; perde arasında kızların Valentino'nun arkadaşı Turhan Tahir'i görmeleri; Turhan Tahir'in, kızları arkadaşlarıyla yapacakları kampa davet etmesi; çıkarken, Sabbek'in sinema afişlerinden birini çalması, sinema gişesinde çalışan komşuları Nevzat'ın onu görmesi

## II. Bölüm

- Sabbek'in, anneannesine ne zaman aylık alacağını sorması ve almasını istediği şeyleri söylemesi; anneannesinin onların hepsini alamayacaklarını belirtince Sabbek'in, fakir oldukları halde kendisini niçin okuttuklarını, farklı hayatın kapılarını açtıklarını sorması; Nebiye Hanım'ın Sabbek'in ihtiyaçlarını karşılamak için emniyet sandığındaki rehin eşyaları satmaya karar vermesi
- Dürdane'nin, zengin ama gösterişi seven bir ailenin kızı olduğunun anlatılması; Sabbek ve arkadaşlarının Dürdane'nin evine gitmesi; orada herkesin kampa katılmaya ve orada giyecekleri elbisenin rengi ile desenini düşünmeleri
- Ruhsar Hanım'ın, borçları nasıl ödeyeceğini düşünürken, Sabbek'in, kampa giderken giyeceği elbiseyi anlatması; elbiseyi gören anne ve anneannesinin o kadar parayı bu elbiseye verdiğini görünce şaşırmaları; Sabbek'in ise onlara, moda hakkında hiçbir şey bilmediklerini söylemesi
- Fatma'nın annesi Nezahat Hanım'ın, birkaç gün kaldığı süt halasından eve dönmesi; Fatma'nın, kamp meselesini annesine anlatması; Nezahat Hanım'ın,

kendisinin de kampa katılacağını söylemesi; kızların kampa katılma hususunda Fatma'nın annesinin kendileriyle geleceğini söyleyerek, ailelerini kolay ikna etmeleri; yapacakları her şeyde Nezahat Hanım'a danışmaları, bu durumun Fatma'nın, grup içindeki itibarını arttırması

- Dürdane'nin, Fatma'ya olan ilginin artmasını kıskanması; babasının kampın konforlu geçmesi için her şeyi yapmaya söz vermesi ve onların bütün ihtiyaçlarını karşılaması; böylece Dürdane'nin de grupta önemli bir kişi olması

- Nuran'ın, erkeklerin kamp hazırlıkları ile ilgilenen Haldun Nedret ile görüşerek kendi hazırlıklarından bahsetmesi; onlara yük olmayacaklarını belirtmesi

### III. Bölüm

- Bütün hazırlıklarını tamamlayan gençlerin kampa başlaması; Nezahat Hanım'ın, orada gençler gibi davranması; Sabbek'in, Nezahat Hanım'ın yapmacık tavırlarından dolayı, bu kadından nefret etmeleri

- Nezahat Hanım'ın, Haldun Nedret'e ilgi göstermesi ve Sabek'in bu durumdan rahatsız olması

- Kamptaki herkesin dans edip eğlendiği bir gece, Sabbek'in, Naim Naci ile sandalla denize açılmaları ve öpüşmeye başlamaları

- Sabbek'in, kamptaki erkeklerin dar ve boş bir kafaya sahip olduklarının ve bilgilerinin *ağızdan dolma* olduğunu farkına varması

- Nuran'la Hüsrev Hakkı'nın konuşması ve bu esnada Hüsrev Hakkı'nın, kokain kullandığını söylemesi; ona da denemesini teklif etmesi; Nuran'ın, Sabbek'e, Naim Naci ile denize açıldıkları gün kendini nasıl hissettiğini sorması ve ona da kokain verdiklerini söylemesi

- Vamık Behçet'in Nezahat Hanım'la ilgileniyor olmasını kıskanan Ayfer'in kamptan ayrılmak istemesi ve bu istediğini Fatma'ya anlatması; Fatma'nın, onun gitmek isteyişini annesinden kaynaklandığını, kampa katıldıktan sonra annesinin değiştiğini belirtmesi; Ayfer'in, annesinin kendisini çağırdığını bahane ederek kamptan ayrılması

- Nuran'ın, Turhan Tahir'in misafirlerin geldiğini öğrenmesi; köşkün etrafında dolaşırken Hüsrev Hakkı'yı bir kızla görmesi, gördüklerini Sabbek'e anlatması ve ikisinin de intihar etmeye karar vermeleri; ailelerine birer mektup yazmaları; Sabbek'in, ailesinin dışında, kocasına, Nezahat Hanım'ın kampta yaptıklarını anlatan bir mektup yazması

- Ailelerinin, kızlarının intiharlarını gazetelerden öğrenmeleri
- Ayfer'in, Nuran'ı ziyaret etmesi; Nuran'ın, kokain çektikten sonra ellerini bağlayarak denize girişlerini, Sabbek'in bir ılık attığını gerisini hatırlamadığını anlatması; Ayfer'in, Nuran'a kendisinin ve Sabbek'in evleneceğinin haberini vermesi
- Ayfer'in, Nuran'ın yanından ayrılınca Sabbek'i ziyaret etmesi; Fatma'yı gördüğünü, onun, Dürdane'nin babası Kamil Bey'in metresi olduğunu söyleyip gitmesi

### 2.17.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Su Sinekleri romanında “romanın genel havasını yönlendiren” (Bourneur ve Quillet, 1989: 70) Tanrısal anlatıcının egemenliği dikkat çeker. Anlatıcı, bütün kişilerin yaşayışlarını, zaaflarını, değerler dünyasını, hayallerini ve düşüncelerini bilen bir öznedir:

*“Evde, anneannesinin çantasından tek lirayı alırken, yalnız, sinemayı düşünüyordu. Çorap aklında bile yoktu. Fakat, uzun, sonsuz hasretlerini kalbe, beyine işleyen zehri, bir düşünülüp taşınılıp verilmiş bir karar gibi birden apaçık doğuvermişti”* (SS, s. 53).

Yazar, Tanrısal anlatıcının kendine sunduğu olanaklardan yararlanarak kahramanların tutumları hakkında yorum yapar. Olay örgüsünden bağımsız değerlendirmelerde ve öğütlerde bulunur:

*“Ailenin iç yüzünü çocuklardan saklamak, onların hayallerinde ümit kapıları açmaktır. (...) Çocuğun yüreğine ateş düşmesin, rüyaları kararmasın fikrile gizlenen hakikat bütün acılığ ile büyüklerin aleyhine döner. (...) Fıkıralığa da idman lazımdır, bu idman sayesinde teselliler bulunur”* (SS, s. 53-54).

Bu öğütlerden sonra gelişen olay örgüsünde anlatıcının haklılığı anlaşılır. Eserinin bilicisi olan anlatıcı tavsiyeleri, olay örgüsünü “nedensellik ve birbirini tamamlama ilkeleriyle” (Eliuz, 2009a: 1146) bütünleştirir. Adeta Sabbek'in ailesi, sahip olduğu maddi imkânlar ve yetişme tarzının onun duygu dünyasına yansıtış biçimini önceden haber verir ve olaylara bu duruma göre yön tayin eder:

*“Madem ki fakirdik hayatımızı ona göre düzenlemeliydik. (...) Büyük masrafları, külfetleri unuttum, aklımdan hayalimden sildim; en küçük, masum heveslerime bile set çekiyor söyleniyorsunuz!”* (SS, s. 57).

Anlatıcı, roman kişilerini teferruatlı bir şekilde tanıtırken onların bütün hayatına vakıf olduğu anlaşılır. Anlatıcının, kahramanlarının geçmiş yaşantılarını bilen bir özne

olması zamanı kullanışını etkiler. Onun bu bilme yetisi, anlatıda yaptığı geriye dönüşlerde daha da belirginleşir:

*“Fazıl Bey, karısından yedi, sekiz yaş büyüktü. Babasından kalan birkaç parça ev ve arsayı kumar fişine değiştirerek hemen hemen bir senenin içinde yiyip bitirdikten sonra aç ve çıplak kalmıştı”* (SS, s. 110).

Tanrısal anlatıcı eserin üslubuna, zamanına, mekânına hâkim; bireylerin bilinçaltına, geçmiş yaşantılarına ve yaşayacakları trajediye şekil veren, kimse tarafından denetlenmeyen güçtür.

#### **2.17.4. Zaman**

Su Sinekleri romanında, öykü ve öyküleme zamanlarını aynı düzlemde veren anlatıcı, “gençler arasında sinemaya ilginin tutku derecesine geldiği, alafrangalığın devir gençliğini büyük ölçüde etkilediği bir sosyal zamanı” (Toker, 1996: 144) seçer. Roman, bir grup gencin “varlık konstitüsyonunda bulunduğunu da ispat etmek” (Heidegger, 2006: 283) için verdiği mücadele sürecini kapsar. Su Sinekleri romanında öykü zamanı, bir yaz döneminden oluşur ve roman kişilerinin yaşadığı değişim sürecinin merkezinde yer alır.

Roman, Nebiye ve Ruhsar Hanım’ın yılsonunda, son sınıf imtihanına giren Sabbek’i beklemesi ile başlar. Tanrısal anlatıcı, bu bekleyişi aktarırken zamanın birey üzerindeki psikolojik etkilerinden yararlanır:

*“Çingırağın her çekilişinde, ikisinin de, heyecandan yürekleri ağzına geliyor, hangisi kapıya daha yakınsa, o koşuyordu”* (SS, s. 5).

Sabbek’in sınavdan geçip geçmediğini merak ederek geçirdikleri süre zarfında, ikisi de onun geleceğine ve öğretmen oluşuna yönelik hayaller kurarlar. Onlar için bu zaman, genişlik ifadesi olan zamanlardır. Ancak Nuran’ın gelmesi, Sabbek’i sorması daha sonra Sabbek’in iki dersten bütünlemeye kaldığını öğrenmeleri ile birlikte zaman darlaşmaya, onları sıkımsa başlar. Evde geçirdiği zaman Sabbek’in varlık imkânlarını fiiliyata çeviremediğinden boğucu bir nitelik gösterir. Nuranlara giderek diğer arkadaşlarıyla buluşur, sinemadan bahsederler. Sinema onların rahatlama zamanı ve mekânıdır.

Nuran’la Sabbek sinemaya gittikleri bir gün Turhan Tahir Bey’le karşılaşırlar. Turhan Tahir Bey onları, kendi arkadaşlarıyla yapacakları kampa davet eder. Bu davet, zamanı, kızlar açısından başka bir boyuta taşır. Kampa gitmek için yapılan hazırlıklar onların kendilerini kanıtlama yarışı haline gelir. Bu süreç, en çok Sabbek’i ve onun ailesini etkiler. Sabbek, ailesinden para ister; ancak bakkala, kömürcüye vesaireye borçlarını nasıl ödeyeceklerini düşünen Nebiye ve Ruhsar Hanım, ona bu durumu anlatamaz:

“-Anneanne, aylık ne zaman alınıyor? (...)

-Neye sordun, Sabbek?

*Ruhsar Hanım, torununun somurtkanlığını görmemek için, gözlüğünü alnının üstüne çıkarmıştı; bulanık bulanık bakıyordu.*

-Sormaz mıyım ya giyecek elbisem iskarpinim yok... (...)

-Şeytan yok olsun, yok işte... Yoktan var etmek Allaha mahsus. (...)

-Fakirse bilelim! (...) Madem ki fakirdik, hayatımızı ona göre düzenlemeliydiK Beni niye okuttunuz?... Cahil kalsaydım bir şey bilmez, görmez, istemezdim!” (SS, s. 57).

Sabbek, ailesinin fakir olduğunu fark etmeye başlar; ancak istediği hiçbir şeyden vazgeçmez. Zaman, daha önce ona fakirliklerini hissettirmemeye çalışan Nebiye ve Ruhsar Hanım’ın aleyhine işler.

Kızlar kampa gitmek için ailelerinden izin almaya çalışırken, anlatıcı onların ailevi yaşantılarına, maddi bakımdan zenginliklerine değinir. Bunu yaparken dönemin yozlaşmış sosyal zeminine göndermelerde bulunur:

*“Geceleri, ana kız, bir yatakta koyun koyuna yatarlardı. Fakat Nezahet Hanım, böyle süt hala, süt teyze gibi hısım akrabalarda bir kaç gece misafirlikten döndüğü günlerde, kızını yanında yatırmazdı. (...) Bu zamanlarda, Fatma da, annesile yatmak isyemezdi. Çünkü böyle günlerde, genç kız, annesinin vücudunda garip, yabancı, hatta bazen içki kokusuna benzer kokular duyar, tiksindir gibi içi ve genzi yanardı”* (SS, s. 98).

Anlatıcı, Nezahet Hanım’ın karakteriyle gündeme getirdiği mesele olan “kültürel düzlemde tahrip edilen bir değer dizgesinin yerine” (Korkmaz, 2008: 169) geçen maddi olanaklara, eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır. Ruhsar ve Nebiye Hanım gibi “*az paranın hesabı, kitabı[nı]*” (SS, s. 138) yapmaya çalışanların karşısına “*para kuvvetile, bütün arzularını, heveslerini, fantezilerini, arkadaşlarına kabul ettirebileceğini*” (SS, s. 151) uman kişileri yerleştirerek sosyal hayatın ve devrin şartlarının bireylere sunduğu eşitsizliği vurgular.

Sabbek, Nuran, Dürdane, Fatma ve Fatma’ın annesi Nezahet Hanım’ın kampa katılması ile zaman farklı bir derinlik kazanır. Burada Nezahet Hanım, kızların sinema aktörlerine benzettiği sevdikleri ile ilişki kurmaya başlar. Kokain kullanan bu erkekler ise kızların da kullanması için onları teşvik ederler. Sevdiği erkeklerin başka kızlarla ilişkisi olduğunu öğrenen Nuran ve Sabbek intihara teşebbüs ederler. Onların ölümü istemeleri

“kendi varlığının bir varlık imkânı olması bakımından taşıdığı ontolojik anlama” (Heidegger, 2006: 254) dairdir. Onlar bu davranışlarıyla can vererek var olmak ve diğerlerinden ayrılarak bir birey olduklarını, ispatlamaya çalışırlar. Anlatıcı, onlar hakkında çadırlarından çıkana kadar bilgi verir; ancak sonra Ruhsar ve Nebiye Hanım’ın Sabbek’le Nuran’ın intihar haberlerini öğrenmelerini anlatır.

Anlatıcı, zaman atlaması tekniğiyle birkaç ay sonraki olayları anlatır; ama öykü zamanında geriye tekniğine başvurur. Nuran, kendisini ziyarete gelen Ayfer’e intihar gecesini anlatır:

“‘Koko’ çekmiştik, dalgada idik. İskelenin beri yanındaki sığıltan yürüdük. Bileklerimiz ipek kurdele ile bağlamıştık. Sular dizimize çıktı, göğsümüze derken ayaklarımız kaydı, dengemizi kaybettik. (...) Daldık, tekrar suyun üstüne çıktık, tekrar daldık... Bildiğim bu kadar... Çevredeki balıkçılar görmüşler bizi kurtarmışlar” (SS, s. 321-322).

Ayfer, Nuran’a, Sabbek’in evlendiğini haber verir, Nuran’ın artık sinemaya gitmediğini öğrenir ve Sabbek’e gider; ancak onu değişmiş bulur:

“Ayfer duralamıştı. Karşısındaki Sabbek değildi. Bu, başı, kenarları oyalı yemenili, elleri toz içinde, eteği belinde kadının, Sabbek olduğuna inanmak için bin şahit isterdi” (SS, s. 325).

Kamptan ayrıldıktan sonra aradan geçen zaman onları birbirinden uzaklaştırır ve yabancı kılar:

“Eskiden lafı birbirinin ağızlarından kaparlar, biri öbürüne söz söyletmeğe zaman bırakmazken, şimdi ikisi de tutuk, kararsız duruyorlardı” (SS, s. 326).

Ayfer, Sabbek’e, Fatma’nın, Dürdane’nin metresi olduğunu anlatırken de anlatıcı geriye dönüşler yapar:

“-Bundan bir ay önce idi. Beyoğlu’nda, annemle bir pastacıya gitmiştik. Dükkânın önünde büyük bir lüks otomobil durdu, içinden kim çıksa beğenirsin? Bizin Fati, değil mi? (...) Şimdi Fati Kâmil Beyin metresi” (SS, s. 329- 331).

Su Sinekleri romanında zaman, bir “uyanış olarak”(Levinas, 2006: 113) yer alır. Bu metinde zaman, bireye kimlik kazanma ve özünü bulma sorumluluğu yükler.

### **2.17.5. Mekân**

Su Sinekleri romanında mekân, kişilerin sosyal hayatlarının, toplumsal tabakalaşmalarının, kültürel değişimlerinin ve bireyleşme çabalarının yansımasıdır.



Baškişi Sabbek, kişinin seçme şansının olmadığı, bireyin doğduğunda hazır bulduğu sosyal çevrenin şartlarında yetişir, çağına uygun bir eğitim alır ve eğitiminin öğretileri doğrultusunda yaşamak ister. Ancak üç aylıkla geçinmeye çalışan bir ailenin evinde doğmuş olması bu isteklerini engeller. İçinde yetiştiği mekânı/evi maddi ve manevi yönleriyle tanımaz. Bu durum onun ev imgesini boyutlu düşünmesini engelleyerek yemek, içmek, uyumak gibi sıradan işlerin gerçekleşme uzamı, karanlık bir nesne olarak algılamasına yol açar. Anlatıcı, Sabbek'in aynı sosyal çevreyi paylaşan arkadaşlarıyla arasındaki maddi farkı evlerde ve eşyalarda karşılaştırma yaparak vurgular:

*“Nuran'ın odasında gördüğü her şey, kendi evini, kendi odası hatırlatırdı. Ceviz yatak odası takımı, Sabbek için, bir gelin odası hayaline giremeyecek şeylerdendi. Yerdeki halı, tavandaki elektrik avizesi, lavabonun üzerindeki boy boy kesme billur kolonya, lavanta şişeleri, (...) ağır, pahalı, süslü eşyalar”* (SS, s. 40).

Romanda, sosyal hayatın mekâna yansımaları sadece yoksul ve varlıklı bir ailenin yaşam alanları ile anlatılmaz. Eserde harp zenginlerinin evleri betimlenirken kullanılan ifadelerde kendi kültürüne ve benliğine yabancılaşmış insanların mekânı şekillendirme, bu şekilleri özneye taşıma biçimlerine de yer verilir:

*“Evleri, Bedesten dolaplarına benzer: Bir kesme billur kâsenin yanında, devamlı bir cam çiçeklik... Beyaz lake çerçeveye konulmuş, eski, süslü bir tablo!.. “Louis XV” salonda, art-nouveau berjer kübik tabureler!.. Üzerine Avrupa seccadeler serilmiş ipek İran halısı... Tanınmış imzalı bir tablonun altında, mecmualardan kesilerek, çıplak bir cama geçirilmiş renkli bir resim!..*

*Çocuklarını da evlerinin eşyalarına benzetirler; eğitimleri, babalarının analarının inançları, görenekleri gibi renk renkti, birbirini tutmaz. İngiliz Mis'den Fransızca öğrenirler. Piyanistten keman dersi alırlar”* (SS, s. 69-70).

Bu tekdüze mekânlar toplumsal yozlaşmanın baş gösterdiği, insanların öz değerlerinden uzaklaştığı bir zamanın ürünüdür. Anlatıcı, insan-mekân benzeştirmesi kullanarak bireyliğini yitirmiş kişileri mekân içinde somutlaştırır.

Bir gün birer sinema tutkunu olan Sabbek ve Nuran sinemanın kulisinde Turhan Tahir Bey'le karşılaşırlar. Turhan Tahir onları arkadaşlarıyla katılacağı kampa davet eder. Sabbek ve Nuran bu teklifi kendi arkadaşlarına da ulaştırırlar. Böylece anlatıcı, roman kişileri arasındaki sosyal hayat farkının ortadan kaldırılacağı bir mekân hayal eder ve onları “karnavala özgü dünya anlayışı[nın]” (Bahtin, 2004: 166) hâkim olduğu kampta bir araya getirir. Burası yasaların, yasakların, hiyerarşinin olmadığı bir düzlemdir:

*“Şu var ki kampta, kesinlikle kulüp rekabeti güdülmiyecektir. Herkes, düşüncesinde, hissinde, zevkine, görüşünde hürdür ve herkes, birbirinin düşüncesine, hissine, zevkine, görüşüne saygı göstermek zorundadır”* (SS, s. 94-95).

Eserde, bireylerin bütün dünyaları bu kampa katılmaktan ve orada yapacaklarını planlamaktan ibaret hale gelir. Bostancı’da kurulacak olan bu kamp, kendisine, bu karnavalımsı mekâna dâhil olacak kişilerin hayalinde yücelttiği bir kimlik kazanır:

*“Nezahet Hanım, başını pencereye çevirmişti, sokağa bakıyordu; fakat, gözleri sokaktan geçen ayak satıcılarını, bakkalın çırağını, karşıki eve et bırakan kasabı, düdüğü öttüre öttüre koşan komşunun çocuğunu, ekşi sesli, sakallı niyetçiyi, görmüyordu. Sokak bir kuru, karşı evler de deniz olmuştu. Gürbüz genç erkekler ağaçlara tırmanıyorlar, denize atlıyorlar, sıçırıyor, oynuyorlardı”* (SS, s. 130-131).

Gençlerin yanı sıra Fatma’nın annesi Nezahet Hanım bile bu kampın büyüüne kapılmıştır. İçinde bulunduğu çevresel mekânı kampta yaşamayı hayal ettiği dünyadan ayrı düşünmez. O, sokağın dar ve sıradan varlığını iç dünyasında yaşadıklarıyla engin bir dünyanın mekânı haline getirmekle meşguldür. Bu nedenle etrafında gerçekleşen olağan durumların farkında değildir. Kampa katılacak diğer kişiler de aynı durumu yaşar. Ancak oraya gittiklerinde kimliklerini kaybetmiş bir yığın haline gelirler ve mekân onları tüketen bir nitelik kazanır:

*“Sabbek, Ayfer, Nuran ümitsiz ve üzgündüler. ‘Kamp’ta ruhlarına, aslını kendilerinin de keşfedemediği bir bezginlik çökmüştü.*

*Onlar buranın toprağını altın, çimenlerini zebercet, yapraklarını zümrüt, minelerini hakiki mine, gelinciklerini yakut sanmışlardı”* (SS, s. 219).

Kampta başka bir dünyayla karşılaşacağını düşünen kişiler buranın da aşına oldukları toprak, çimen ve çiçeklere sahip olduklarını anlamaya başlayınca kamp bütün büyüünü kaybeder. Ancak kampa katılan bireylerin karakter özelliklerini ve bireyler arası ilişkilerini aydınlatan bir özellik kazanır. Böylece içinde buldukları uzam onları sıkı, dar bir mekân niteliği taşır. Sabbek ve Nuran bu dar mekândan kurtulmak, kampta hayalini kurdukları “masalları[nı] yıkma gücüne erişebilmek” (Özel, 2004: 118) için bunaltıda oldukları bir gün intihar etmeye karar verirler. Özeldede kampın, genelde dünyanın içinde bulunan bireylerin ruhlarını karartan varlıklarından sıyrılmak, günahlardan arınmak amacıyla suyun arındırıcı vasfını bünyesinde toplayan mekân olan denizde boğulmayı tercih ederler:

*“Denizi bugünkü kadar sevdiğimi hiç bilmiyorum! Onun maviliği, hareli dalgacıkları, kalbimin acısını bir ninni gibi uyutmuştu. Denize can gelmişti sanki! O da bana bakıyor, gülüyor, kalbimle konuşuyordu. Hayatın kirini, o, temizliyecekti. İnsanlardan çektiğimiz acıyı, o, dindirecekti”* (SS, s. 310).

Düşüncelerini eyleme dökmek üzere denize girdiklerinde suya her batış çıkışlarında su onları adeta temizler ve asıllarına dönmelerini sağlayan bir işlev yüklenir. Bu iki genç, çevreden görenler tarafından kurtarılırlar. Evlerine getirildiklerinde suyun yeni bir hayat bahşediciliğinden faydalanarak asıl kimlikleriyle yaşamaya başlarlar. Özellikle Sabbek, evine yabancı bir birey olmaktan ziyade kendi sosyal şartlarında mutlu olmayı öğrenir. Eserde deniz, şeffaflık yönüyle de kampa katılan diğer kişilerin sakladıkları yüzlerini ortaya çıkarması bakımından önem arz eden bir mekân olarak kullanılır. Kocasının Nezahet Hanım’ın hafif meşrepliği, Turhan Tahir’in kendisine emanet verilen çadırları sahiplenecek kadar kişiliksizliği, kamptaki erkeklerin çoğunun kokain bağımlısı oluşu hep deniz ile açığa çıkar.

## **2.17.6. Kişiler Dünyası**

### **2.17.6.1. Başkışı**

Su Sinekleri romanının başkışı romanın örgütlenmesinde önemli bir işlevi bulunan Sabbek’tir. Küçük yaşta babasını kaybeden başkışı, üç aylıkla ayın sonunu getirmeye çalışan annesi ve anneannesiyle yaşar. Annesinin ve anneannesinin tek hayali lise son sınıf öğrencisi Sabbek’i öğretmen olarak görmektir. Çocukluğundan beri babasının yokluğunu hissettirmemeye çalışan annesi tarafından her isteği yerine getirilen başkışı, kim olduğunun, fakir bir ailenin içinde yetiştiğinin, ihtiyaçlarının zorluklarla karşılandığının farkında değildir. Kendini sinema perdelerinin ardındaki ışıklı dünyanın içinde yaşadığını sanır:

*“Kan kusuyoruz da ona belli etmemeye çalışıyoruz. Ama her şeyin bir haddi, sonu vardır. Onun kendiliğinden akli başına gelecek değil”* (SS, s. 35).

Maddi gereksinimlerinin güç karşılanması sonucu ailesiyle çatışmalar yaşayan başkışı, mahallede alafranga bir hayat süren arkadaşları gibi davranmaktan geri kalmamaya çalışır.

Sinemaların parıltılı dünyası başkışı ve arkadaşları için saplantıdır. Onlar dış dünyalarını, rüyalarındaki dünya ile şekillendirme çabasındadırlar. Sabbek, maddi

olanaklarının kısıtlı olmasına rağmen pratik zekâsı ve parlak fikirleri ile arkadaşları arasında liderlik yapar.

Başkişi ve arkadaşları Bostancı'da yapılacağını öğrendiği bir kampa katılmaya karar verirler. Bu kampta sinema artistlerine benzettikleri ve âşık oldukları gençlerle birlikte olmanın hayalini kurarlar. Gençlere mahcup olmamak için kampa özel kıyafetler hazırlatırlar. Başkişi, ailesinin bakkalın, kasabın hesabından keserek bin bir güçlkle hazırlattığı kamp elbisesini onlara gösterdiğinde bir kez daha kendisinin onlar tarafından anlaşılmadığını düşünür:

*“Ninesi, “kretondan köylü biçimi” elbiseye hayran hayran baka kaldı:*

*-İlahi kızım bu dallı güllü basmayı, nerden buldun?*

*-Fena mı “Desen”leri gayet “orijinal”*

*-A, yavrum, bunlardan şilte yüzü yaparlar.*

*Sabbek, hırçın hırçın tepindi:*

*-Ah, siz, zaten her şeyde, daima böylesiniz...” (SS, s. 86).*

Başkişi kampta, daha önceden hoşlandığı Naim Naci'nin dikkatini çekmek, onunla birlikte olmak için uğraşır. Düşlediği olaylar dizisini yaşayabilmek için danslı eğlence düzenledikleri bir akşam Naim Naci'yle birlikte sandalla denize açılır. Naim Naci'nin kokain kullandığını bilmeyen başkişi farkında olmaz; o gece denize açılmadan önce kokain alır. İkisi de birbirini çok sevdiklerini söylerler ve öpüşmeye başlar.

Sabbek, sevgilisinin Nezahat Hanım'la ilişkisinin olduğunu öğrenince hayata tutunma isteğini kaybeder. Başkişi dışlanmışlık psikolojisine girer ve kendini bir boşlukta hisseder. Hoşlandığı erkeğin bir başkasıyla sevdiğini öğrenen arkadaşı Nuran'la birlikte intihar etmeye karar verirler. Hayatın olumsuz tarafına tutunmaya çalışan başkişi ve arkadaşı varlığını, sevgililerine olan aşklarını; aldatılmalarının cezasız kalmayacağını bu şekilde kanıtlamaya çalışırlar:

*“Hiç te harap, perişan değiliz! Her zamandan daha çok kuvvetliyiz. Çünkü intihar edeceğiz. Ölümümüz karşısında duyacakları acı bizim intikamımız olacak!” (SS, s. 308).*

Hayatın ve yaşadıklarının bedelini canıyla ödemek niyetinde olan başkişi, bu teşebbüsünde başarısız olur. Başkişinin ailesi kızlarının intihar ettiği haberini gazetelerden öğrenir. Hem başkişiyi cezalandırmak hem de davranışlarını kontrol altına almak için onu mahalledeki bir gençle nişanlarlar.

Sabbek, romanda rüyalarının peşinde koşan; onları gerçekleştirmek için direnen genç kızların simge ismidir. Ancak başkişinin hayalleri, yetiştiği sosyal çevrenin müsaade

etmediği gerçeklere yenilir. Sabbek değişme ve olgunlaşma sürecini kampta yaşadıkları, intihar etme niyeti ve eve dönüşünde karşılaştıklarıyla tamamlar. Eve dönüşü başkişinin kimliğinin farkına varması, yazgısını kabullenmesiyle bütünleşir. Yaşadığı ve yaşadıkları olumsuzlukları olağan karşılamaya başlar.

### **2.17.6.2. Norm Karakterler**

Başkişinin annesi Nebiye Hanım, anneannesi Ruhsar Hanım, arkadaşları Nuran, Dürdane, Fatma ve Ayfer birer norm karakterdir.

Nebiye Hanım genç yaşında dul kalmış, kızının geleceğini düşünerek ikinci evliliğini yapmamış bir kadındır. Annesi Ruhsar Hanım'la birlikte yaşar; onun üç aylığıyla geçinmeye çalışır. İkisi de Sabbek'in öğretmen olması için her türlü fedakârlığa katlanırlar. Başkişinin zor hayat şartlarında yaşayan fakir bir ailenin kızı olmasını ve onun sorumsuz davranışlarının sonuçlarının aileye yansımalarını netleştiren isimlerdir.

Nuran, Sabbek'in en samimi sınıf arkadaşıdır. Zengin bir ailenin kızı olan Nuran sinema tutkunudur. Dünyayı sinemanın penceresinden seyrederek insanları sinema sanatçılarıyla bütünleştirerek algılamaya çalışır. Valentino'ya benzettiği Hüsrev Hakkı'ya âşıktır. Bir gün Sabbek'le birlikte gittikleri sinemada Turhan Tahir'i görürler. O, kızları Hüsrev Hakkı'nın da katılacağı kampa davet eder. Valentino ile kaynaşma şansının doğduğunu düşünen Nuran bütün ruhuyla kampa hazırlanır. Kendisi kokain kullanan Nuran, kampta Hüsrev Hakkı'nın da kokainman olduğunu öğrenir. Hüsrev Hakkı'nın kokain kullanması, başka kadınlar ve kızlarla ilişki içinde olması Nuran'ın onun hakkındaki bireysel mitlerini çökertir. Böylece kampta yaşayacağını düşlediği hayali dünyası yıkılır. Tinsel yok oluşunu sezinleyen Nuran yaşadıklarına tepki mahiyetinde bedensel ölümü arzular. Sabbek'le birlikte intihar girişiminde bulunurlar; ancak başarılı olamazlar. Kendisini tedavi eden doktorun kardeşiyle evlenir, böylece reel dünyaya bağlanır.

Dürdane, zengin olmasına rağmen sonradan görme bir ailenin kızıdır. Kendisi de ailesi gibi insanları aşağılamaktan, sahip olduğu maddi varlıkla onları ezmekten zevk alır. Yabancı dil bilmeyi kültürel bir olgu olmaktan çıkarıp toplumsal statüyü belirleme aracı haline getirir. Yozlaştırdığı dili kendisine sosyal saygınlık kazandırmak ve diğer arkadaşlarını öteki'leştirmek amacıyla kullanır:

*“Dürdane, yabancı bir dili okumak, öğrenmek kaygusile değil; sokakta, vapurda, sinemada çetrefil konuşmak, lisan bildiğini anlatmak için öğrenmişti.*

*Arkadaşlarının yanında Fransızca konuşması onların cahilliklerine karşı, bir nevi protesto şekil ve anlamında idi” (SS, s. 70).*

Dürdane, kendilik değerlerinin farkında olmayan kitleye dâhil olmuş bir kurban konumundadır. Taklit ve özenti yoluyla hayatını devam ettiren; bunu modernleşme, batılılaşma olarak algılayan Dürdane, gelenekten kopmayı yaşam biçimi haline getirir.

Dürdane, zenginliğin kendisine verdiği güvenle daima çevresindekilere hükmetmeye çalışır. Toplumdaki bireysel statüsünü onura etmek için maddi varlık bakımından fakir aile kızlarıyla görüşmekte herhangi bir beis görmez. Zira onları kendi istekleri doğrultusunda yönlendirmekte zorlanmaz.

Fatma, arkadaş çevresinin ve annesinin etkisiyle paraya düşkün gösteriş meraklısı bir kız olarak yetişir. Annesi Nezahet Hanım bedenini satarak kazandığı paralar ve aldığı hediyelerle babasının sağlayabileceği imkânların üstünde bir yaşam sürer. Ruhun dejenere olmaya hazır bir kimliğe sahip olan Fatma, romanın sonunda, kampta gerçekleşen intihar girişimi esnasında gördüğü Dürdane'nin babası Kamil Bey'in metresi olur.

Ayfer, kendilerini düşünmekten çocuklarıyla ilgilenmeye vakit bulamayan bir ailede büyür. Ayfer onların ilgisizliğini bireysel menfaati haline getirir. İstedığı zaman istediği şeyi yapmakta kendini kısıtlanmamış hisseder. Kampta, sevgilisi Vamık Behçet'in Nezahet Hanım'la ilişkisi olduğunu öğrenince kampı terk eder.

Eserin norm karakterleri başkişinin maddi zenginliğini, kendini bulma sürecinde yaşadığı kimlik bunalımının asıl sebeplerini, onun düşün dünyasının etkileyen şeyleri netleştiren bireylerdir.

### **2.17.6.3. Kart Karakterler**

Fatma'nın annesi Nezahet Hanım eserin kart karakteridir. Nezahet Hanım kendilik bilincini yitirmiş, toplumun “öteki” olarak nitelendirdiği bir kadındır. Kocasına süt halalarına, süt teyzelerine gittiğini söyleyerek günlerce, gecelerce eve gelmez. Eve geldiğinde ise teninde ve elbiselerinde yabancı erkek kokusu hissedilir.

Nezahet Hanım gençliğinde örtülerin altına gizlediği güzelliğe acır. Ömrünün sonbaharında onu kaybetme korkusu yaşayarak vücudunu çekici kılmaya uğraşır. Fakat onun bu uğraşları kocasından başka erkeklerin dikkatini çekmek amacıyla yapılan, masumluktan uzak şeylerdir. Gençleşme hevesiyle onlar gibi giyinir, konuşur ve hareket eder. Bu tavırları çevre tarafından yadırgansa da Nezahet Hanım istediği şekilde davranmaktan; ömrünün sonbaharını yeni açan goncalarla geçirmekten çekinmez. Genç

erkeklerle cinsel ilişki yaşamak onun kendini daha genç hissetmesine yol açar. Gençlerle birlikte kampa katılır. Orada Naim Naci ve Vamık Behçet ile ilişkide bulunur:

*“Nezahat hanım, her geçen saatten, her geçen dakikadan yararlanmaktan başka bir şey düşünmüyordu. (...) Yaş kırkın içinde bocaladığı zamanlar, hayatın hiçbir kayba, ziyana tahammülü yoktur!*

*Onun iyi veya kötüyü, güzel veya çirkini düşünecek vakti yoktu. Rastlantı kucağına hangi goncayı atarsa, minnetle göğsüne takacaktı”* (SS, s. 223).

Sabbek, onun bu ilişkilerini bir mektupla kocasına bildirir. Nabi Efendi onu boşar. Bu defa da Nezahat Hanım, kızı Fatma'nın metresi olduğu Kamil Bey'in gölgesinde yaşamaya devam eder.

#### **2.17.6.4. Fon Karakterler**

Eserde Hüsrev Hakkı; “*asrî gençlerden biri*” (SS, s. 47) olarak betimlenen Douglas Fairbanks'a benzetilen Turhan Tahir; Dürdane'nin sonradan görme, yozlaşmış tiplerden olan babası Kamil Bey ve annesi Nemika Hanım; Ayfer'in annesi Cevriye Hanım ve babası Fazlı Bey; “*faaliyeti, gayreti, harareti, ne his iledir, ne maksatladır, kimin hesabınadır, herkes gibi kendince de belli olmayan tiplerden biri*”(SS, s. 90) Haldun Nedret; Ramon Novarro'ya benzetilen Ekrem Besim; Ivan Petroviç'e benzetilen Vamık Behçet; Nezahet Hanım'ın kocası Nabi Efendi; Nuran'ın Bostancı'da oturan şiir, müzik ve edebiyata meraklı olan arkadaşı Beyhan birer fon karakterdir.

## 2.18. Tipi Dindi

### 2.18.1. İsimden İçeriğe

Kuvvetli rüzgâr ve fazla kar yağışı ile ortaya çıkan tipi, daha önce yağan ve yeryüzünde örtü oluşturan kardan kaynaklandığı gibi, yoğun kar yağışı sırasında da görülebilen tehlikeli bir olaydır.

Romanda Macit ve kardeşlerinin, babalarının ölümünden sonra hayatta kalma mücadeleleri anlatılır. Onların bugün yaşadıkları sıkıntı, geçmişte sahip oldukları maddi güçle netlik kazanır. Paraları, barınacak yerleri, etraflarında güvencikleri birisinin olmaması, hayatlarını daha zorlaştırır. Ayrıca içinde buldukları kış mevsimi de çaresizlik içinde çırpınan bu kardeşleri tüketen bir fonksiyon üstlenir. Kış ve tipi yozlaşmış, adaletsizliğin izlerinin hâkim olduğu dünyada yok edilen bedenlerinin; onların hayatın soğuk yüzüyle karşılaşmalarının eserdeki simgesel anlatımıdır. Babalarını kaybetmeleriyle başlayan ve gittikçe artan sıkıntılarının temsilcisi olan bu tipi ancak onların trajik ölümüyle diner.

### 2.18.2. Olay Örgüsü

Roman, başkişinin önce tinsel sonra fiziksel ölüme sürüklenişi bağlamında 3 bölüm halinde incelenebilir:

#### I.Bölüm

- Macit Bey'in, çok sarhoş olduğu halde kendisine şarap vermesi için Macar kızı Anna'ya yalvarması
- Roman kişilerinin fiziki özellikleriyle tanıtılması
- Danslı bir eğlencede eğlenilmesi ve Macit'e, dans etmesi için ısrar edilmesi
- Aşırı sarhoş olan Macit'in yatırılması; Süheyl ve Münir'in, Macit'in işten çıkarıldığı için bu gece çok sarhoş olduğunu söylemeleri üzerine Macit'in kendisinin istifa ettiği belirtmesi, ancak kimsenin bunu duymaması; arkadaşlarının, Macit'in maddi sıkıntıları sebebiyle birçok eşyasını sattığını ve satacağını fark etmemesi
- Macit'in, Anna'nın fotoğrafını kendi cebinde bulan Nesrin'in ondan ayrıldığını hatırlaması; Macit'in, kendine gelebilmek için soda ve rakı istemesi
- Macit'in, Anna'ya yarın soğuk bir memlekete gideceğinin haberini vermesi ve ondan, bu seyahatten kimseye söz etmemesi ricasında bulunması



- Macit'in, arkadaşlarıyla tekrar kadeh kaldırması; eski ev sahibi Madam İstelyano'nun bir hafta önce bir mektup getirdiğini öğrenmesi
- Macit'in, gelen mektupta, kız kardeşi Müzehher'in, babasının ağır hasta olduğunu ve ağabeyinden eve dönmesini istediklerini okuması

## II. Bölüm

- Macit'in, ertesi gün cebine bakarken mektubu görmesi ve dün akşamı hatırlaması; mektubu tekrar tekrar okuması
- Macit'in, eve gitmek üzere yola çıkması; mahallerine geldiğinde sokaktaki kadınlardan niçin evi terk ettiğine dair sitemli sözler işitmesi; evde onu süt hala Ayşe'nin karşılaması; Müzehher ve Niyazi'nin, ağabeyleri ile kucaklaşmaları
- Macit'in, babasının ölümünden sonra süt hala Ayşe'nin, Nurinigar Kalfa'nın ve hatim okumak için gelen Kerim Efendi'nin evi işgal ettiklerini görmesi
- Müzehher'in, Macit'e, taziye için gelen akraba ziyaretlerinden sıkıldığını; gelenlerin, Macit'i evde olmamakla suçladıklarını, ama kendisinin ağabeyini müdafaa ettiğini anlatması
- Macit, Müzehher ve Niyazi üst katta otururken, eşyalarını satın almak isteyen kişilerin gelmesi; kitap, antika, oda takımı gibi şeyleri görmek istediklerini söylemesi; Müzehher'in onları kovması
- Macit'in, Niyazi'yi rakı ve sigara almak için bakkala göndermesi; ertesi gün tüm mahallelinin Macit'in, evi meyhaneye çevirdiğine, eşyacılarla pazarlık ettiğine dair dedikodu yapmaları
- Macit'in, içinde canlılık belirtisi kalmayan evde sıkılması; günlerdir evde yemek pişmediğini, peynir ekmekten oluşan sofraya oturduklarını fark etmesi
- Macit'in, Müzehher'in odasına çıkması; babalarının hastalığı ve ölümüyle birlikte çocukların ne kadar zor günler yaşadıklarını öğrenmesi
- Macit'in amcasını torunu Bekir Efendi'nin ve alacaklıları olan Hacı Yanko'nun gelmesi

## III. Bölüm

- Daha küçük ve kirası daha uygun bir eve taşınmaya karar vermeleri
- Mahalledeki bakkal, kasap, sütçü gibi alacaklıların tek tek eve gelmesi; Macit'ten alacaklarından fazla para istemeleri, borçlarının ne kadar olduğunu bilmeyen Macit'in, onlara istedikleri fiyatı vermesi; parasız kalmaları

- Yeni eve taşınırken eşyaların bir kısmını satmaları, bir kısmını ise, eve taziye için gelenlerin çalması
- Macit'in, bir iş bulamaması ve evdeki eşyaları satmaya devam etmeleri; yoksulluklarının giderek artması
- Müzehher'in bakımsızlıktan verem olması; Niyazi'yi Darüşşafaka'ya, yatılı okula vermeleri
- Müzehher'in hastalığının ilerlemesi; hastaneye yatırılmasına karar verilmesi ancak yatırılmaması
- Müzehher'in ölümü; onun mezarı başında yarı donmuş bir halde hastaneye kaldırılan Macit'in hayatını kaybetmesi

### 2.18.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Tipi Dindi romanı anlatıcının, “özü gereği ‘dar’ ve ‘sınırlı’ imkânlar[1]” (Tekin, 2004: 54) olan kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile yazılmış bir romandır. Roman, başkişi Macit'in hatıra defterinden oluşmaktadır. Bu sebeple başkişi ile kardeşlerinin yaşadığı dramatik yaşam, hayata tutunma çabaları, duygu ve düşün dünyaları I. tekil şahsın dilinden anlatılır:

*“Eğer utanmasam onun boynuna sarılıp ağlayacağım... Onun dost sesi, beni o gün hayata döndürmüştü. Yoksa ben, geçtiğim yolların birinde, ya bir kaldırım kenarına ya bir çukura düşüp yıkılıverecektim”* (TD, s. 138).

Eser, kahraman anlatıcının bakış açısından yazılmasına rağmen yazar kendini gizleyemez ve müdahaleci kimlikle romana dâhil olur:

*“Macidin defteri burada bitiyor. Defterin son iki yaprağı, içinden çıkılmaz, anlaşılmaz hesaplar, birbirine karışmış rakamlarla dolu. (...) İkinci defter; defter değil, bir kâğıt sepetinden dökülmüş de, cebe konmuş hissini veren kâğıt parçaları. (...) Birinin üzerinde de tarih, numara gibi, tek bir rakam yok... Ben olaylara göre tahminle sıraya koyuyorum.- M.Y.”* (TD, s. 218).

Yazar, yukarıdaki açıklamasından sonra anlatıcı kimliğini tekrar başkişiye yükler. Olay örgüsü I. tekil şahsın dilinden örgütlenmeye devam eder; ancak eserin sonunda yazar/Mahmut Yesari tekrar belirir ve romanı kendi bakış açısıyla tamamlar:

*“Macidin karyolasına yaklaştım; içildim, baktım. Asil çizgili zayıf yüzü yorgun, fakat rahattı... Yüzünde uzun, sürekli fırtınalardan kayalara çarpmış, parçalanmış bir tekne kalıntısı vardı. Güçsüz, yorgun, fakat rahattı! Evet, artık tipi dinmişti!”* (TD, s. 277).

Tipi Dindi, yazarın eserine müdahil olmasına rağmen asıl kurgunun roman kahramanı tarafından anlatılması sebebiyle kahraman bakış açısının hâkim olduğu bir romandır.

#### 2.18.4. Zaman

Tipi Dindi romanında zaman, nesnelliğini öznelliğe çevirmek amacıyla ailesinden ayrı bir ev tutan Macit'in "şimdinin maddi karakteri, geçmişin şimdinin sırtına yük olması veya şimdinin kendi geleceğinden endişelenmesi olgusu" (Levinas, 2005: 75) sürecini kapsar. Romanda öykü ve öyküleme zamanı birbirinden ayrılır. Öykü, Macit'in çok içtiği ve ertesi gün intihar etmeyi düşündüğü bir akşam başlar. Anlatıcı, aşırı sarhoş olan Macit'in evden ayrılış zamanını sayıklaması ile geriye dönüşler yapar:

*"Benim evle ne ilgim var ki... On sekizimi bitirmemiştim, evimden ayrıldım... Şimdi kırka yaklaşıyorum... Uzun yılların örttüğü dikenli setleri nasıl yıkıp aşacağım?"* (TD, s. 10).

Eve dönmek isteyen; ancak babası, kardeşleri ve komşularının tepkilerinden çekinen başkışı, mevcut yaşam biçimi ailesinin yaşadığı toplumun değer yargılarına aykırı olduğundan bu eylemini gerçekleştiremez. Parasız kaldığı bir zamanda hayatını devam ettirmeye çalışmak, yılların ardına gizlenmiş eve dönememe *utancı* ona, yaşamı bir bunaltı mekânı haline getirir ve intihar etmekten başka bir şans tanımaz:

*"Ölüm, bütün acuları dindirir... Ölmekten korkmuyorum... (...) Arkamda düşüneceğim kimsem yok... Tek başına bir adamım! (...) Rövelverin tetiğini çekmek için beni, hangi kuvvet tutuyor?"* (TD, s. 13).

Macit, bireysel tarihini sonlandırmayı düşünürken arkadaşları ona, kardeşi Müzehher'in, babasının hastalandığını ve kendilerinin ağabeylerine ihtiyacı olduğunu yazdığı bir mektup verir. Macit'in bu mektubu dikkatle okuması, zamanı, onun hayata karşı irade kuvvetini sınyayan bir düzleme çeker.

Macit'in sekiz ay önce ayrıldığı eski evine gelen bu mektup dokuz gün önce yazılmıştır. Sekiz aydır ailesiyle hiçbir ilişkide bulunmadığına eseflenir ve kardeşleri hakkında endişelenir:

*"Mektup yazılalı dokuz gün olmuş... Dokuz gün geçmiş! Çocuklar, bu dokuz günü nasıl geçirdiler?"* (TD, s.31).

Macit, annesinin ölümünden sonra babasıyla birlikte yaşayan kardeşlerinin, bu süreçte yalnız bırakılmamak için "kişisel sınırlamalarına, çekişmelerine, umut ve korkularına olan bağlılığını terk eder, hakikatin gerçekleşmesinde yeniden doğuş için

gerekli olan öz-kıyımına karşı direnemez” (Campbell, 2000: 270). On sekiz yaşında bireysel varlığını ispatlamak için ayrıldığı eve, kardeşlerinin varlığını devam ettirmek amacıyla dönmeye karar verir:

*“Hayır! Şimdi yeni bir hayat başlıyor... Kırkına yaklaştığım halde, büsbütün yabancı olduğum bir hayatın içine gireceğim.(...) Neler göreceğim? Nelerle karşılaşacağım?... Bilmiyorum!... Bilirsem, ne olacak? (...) Hiç durmadan akıp giden zaman selini durdurabilecek, önüne geçebilecek miyim? Dün, bugün olamıyacak... Mazi olmıya mahkûm bir yarın var...”* (TD, s. 34).

Eviden ayrı yaşadığı zamanlarda toplumun ona biçtiği kisveden kurtulamayan başkışının geçmişi, geleceğine yön veren bir olgu haline gelir. Onun yarın’a dair umutları mazi’nin gölgesinde yok olmaya mahkûmlaşır. Eve gidince babasının vefat haberini alan Macit, babasını ne zaman kaybettiklerini bile sormaz:

*“Matemlerin kalbi dağlıyan sıcağı geçmiş araya hadiselerin soğuk havası girmiş... Zaman, yaraların üzerine ağını sarmıya başlamış...”* (TD, s. 39).

Zaman, dilimlere ayrılarak sistemleşen varlığından öte bir fenomen olarak psikolojik boyutuyla algılanır. Yaşanılanlar Müzehher’i ve kardeşi Niyazi’yi çok yıpratır. Artık zaman, Macit, Müzehher ve kardeşleri Niyazi’yi tüketmeye yönelik işler. Süthala Ayşe Hanım, Kerim Efendi ve komşular onlara kendi hayatlarını yaşama imkânı vermez. Eve gideli daha *üç gün* olan Macit bakkal, sütçü, kasap vs. borçlulardan -asında borçları yoktur ya da onların söylediğinden daha azdır- eşyalarını ve babasının kitaplarını almak isteyen satıcılardan bıkar, daha küçük bir eve taşınmaya kararı alırlar ve on iki gün içinde taşınırlar. Yeni evlerinde köşe başındaki bir evde çalan radyodan hareketle anlatıcı zamanı anımsama yoluyla *geçmişe* çevirir:

*“Bir mehtaplı gecede, otomobillerle Maslağa gitmiştik. Yol üstündeki kır gazinosunda bu havayı saatlerce çaldırmıştık... O gece Anna da vardı; bu alaturka şarkıyı, bir şey anlamadan, afyon yutmuş gibi dinlemiştik...”* (TD, s. 130).

Macit’in, karşı bakkalın sesini duyması ise anlatı zamanı tekrar şimdi’ye taşınır. Yoksullukları yüzünden kışın sert havasına dayanamazlar ve Müzehher hastalanır. Macit, bütün eşyalarını satmaya başlar; böylece bugün’ü kurtarmanın telaşını yaşar:

*“Yarını unutayım. Yarının, bana ne lüzumu var? Yarına kim çıkacak? Önce bugünü kurtarmalı!”*

*Fakat hangi bugünü?.. Fakat hangi bugünü?... Günler elimden kaçıyor... Sabah olmadan, akşam oluyor... Günler elimden kaçıyor... (...) Ama önümüzdeki yarın bugünden de karanlık...”* (TD, s. 216-217).

Babasının ölümünden sonra yaşadıkları birkaç ay onlara, her gün *yılgınlığa* dair yeni şeyler öğreten bir öğretmen olur. Yarınlarını daha “yaşanabilir” kılmak için eskisinden daha küçük ve ucuz başka bir eve taşınırlar. Burada, zaman onları birbirlerinden önce fiziksel, sonra da tinsel ayrılığı yaşatan yönüyle varlık gösterir. Niyazi’yi yatılı bir okula gönderir. Bakımsızlıktan, verem hastalığı ilerleyen Müzehher’in hastaneye yatması gerekir; ancak parasızlıktan, hastanede yer olmayışından tedavi ettirilmez; ölür. Onun mezarı başında tipili bir kış günü Macit donar ve hastaneye kaldırılır, o da orada can verir.

Tipi Dindi romanında, kahraman anlatıcı öykü zamanının birkaç ay olduğu bir süreyi, roman kişilerinin üzerinde bıraktığı psikolojik etkileriyle derinleştirir ve bireyin tükenişine tanık kılar. Romanda kişilerin geçmiş yaşantılarına dair bilgi vermek amacıyla anımsamalarla geriye dönüş tekniğine başvurulur.

#### **2.18.5. Mekân**

Tipi Dindi romanında mekân, “varolmanın yalnızlığı[mı]” (Levinas, 2005: 62) yaşayan bireyleri yok eden, fiziksel bakımdan geniş bile olsa işlevsel açıdan dar niteliklere sahip yerlerdir. Mekânlar, eserde içinde yaşayan bireylerin psikolojilerini yansıtacak şekilde kullanır. Romanda ilk olarak kullanılan mekân bir barın arka tarafındaki özel odadır. Anlatıcı, başkişi ve arkadaşlarının saatlerce içki içtiği bu odayı betimlerken onların günlük hayatlarına ve yaşam felsefelerine göndermede bulunur:

*“Sigara paketleri, kibrit kutuları, buruşuk havlular, elbezleri, çöp atılmış, sigaralar bastırılmış tabaklar, hapsi birbirine karışmış... Kimse kadehini tanımıyor, kimse çatalına, bıçağına sahip değil... İçkinin beyni saran, gözleri buğulandıran dumanı içinde, eller rasgeldiğini kavırıyor”* (TD, s. 5).

Başkişi Macit ve çevresindeki insanların yaşadığı çevrede sefih, amaçsız, bir yere aidiyetsiz, bir şeye sahip olmadan devam ettirilen hayatları vurgulanır. İçinde bulunan nesnelere bozulduğu, aslını kaybettiği ve düşünme yetisini yitirdiği böylesi bir mekânın bireyin şuarsuz davranışları üzerindeki etkisi gösterilir.

Barın arka odasında arkadaşları Macit’e, kardeşi Müzehher’in yazdığı bir mektubu verir. Gündüz, kendi kaldığı apartmanda, babalarının ağır hasta olduğu bildirilen bu akıllı başında bir şekilde mektubu okuyunca eve döner. Babalarının hastalığı döneminde

kardeşlerinin yalnız bırakmış olmanın verdiği suçluluk duygusuyla çıktığı sokakta iç dünyasında yaşadıklarının dışa vurumu olarak, kaldığı sokağı pis ve kirli algılar:

*“Sokaklar, bana bu sabahki kadar hazin, kirli, pis, pasaklı görünmemişti...”* (TD, s. 34).

Kendi hazin ruh halini, geçtiği mekânlara yansıtır. Babasının Beyazıt'ta bulunan evine giderken yıllarca gelmediği bu mekânda mahallelinin kendisine karşı ön yargılarından çekinen bir tavır takınır. Anlatıcı, Macit'in daha eve gitmeden, orada karşılaşacağı manzarayı sokakta yaşadıkları ile önceden haber verir:

*“Sokağın başına gelince durdum. Sıra evler arasında, bizim evin boyasız cumbası da görünüyor. Topuklarıma ses çıkartmadan yürüyorum. (...) Bu yol beni sıkıyor... Acele yürüyüp geçmek istiyorum. (...) evimizin önündeyim (...) Çıngırağı çekerken, parmaklarım elektrik teline dokunmuş gibi bütün vücudum ispazmozlar geçiriyor...”* (TD, s. 37).

Macit'in, sokak başında durarak buraya bakması, ses çıkarmamaya çalışarak yürümesi ve yolda sıkılması bu mekânda yaşayacağı sıkıntıların başlangıcında olduğunun işareti. Macit'in, sokağın başında durarak bakması bir şeyi yaşamaya başlamak anlamında kullanılan “yolun başında olmak” deyimini hatırlatır niteliktedir. Burada adeta eve gidince neler yapacağını düşünür. Çevresine bakındıkça evlerinin boyasız cumbasını görür. Cumbalar evin dışına taşan çıkıntılı kısımlardır. Dışa taşıdığı için alttan desteksiz olduklarından çökme tehlikeleri vardır. Eserde yer alan bu boyasız cumba, evin içinde yaşayan bireylerin tükenme hayat karşısında tutunacak bir dallarının olmaması; geri kalan yaşamlarında renk ve zevkin bulunmayacağı anlamlarını barındırır.

Macit, içinde bulunduğu yoldan/gireceği hayat tarzından sıkılır, gerçeklerle yüz yüze gelmekten korkarak çıngırağı çeker. Onun bu davranışı insan psikolojisinin mekâna, mekânın insan ruhuna yansımalarıdır.

Eve girdiğinde gördüğü manzara karşısında hayrete düşer. Bir barınak, dış etkilere karşı bir korunak vazifesi gören; içinde bulunanların yaralarını saran ev imgesinin kardeşleri için anlamını yitirdiğini anlar. Çünkü evleri yabancılar tarafından adeta istila edilmiş, sahiplenilmiştir. Kardeşlerinin kendi acılarını bile rahatça yaşayamadıkları ev, onların yaralarına merhem olmaktan ziyade içinde buldukları müddette dertlerini arttıran bir nesneye dönüşmüştür:

*“Saçlarımızı yolarak dizlerimizi döve döve ağlamaya çekiniyorduk. Belki onun için de kapımıza gelirler, duvarları vururlar, bizi paylarlardı... Niyazi ile bir odaya kapandık, hiç konuşmadan oturduk”* (TD, s. 57).

Ev, Macit’in oraya gitmesiyle birlikte onun için de aynı anlamı ifade eder. Evlerin hem fiziksel hem de olgusal açıdan eskiden sahip olduğu maddi ve manevi değerlerini yitirdiğine şahit olunca, bulunduğu uzam onu sıkı bir mekân haline gelerek darlaşır:

*“Bekir Bey, söylerken gözücile misafir odasının eşyalarına bakıyorum. Koltukçuların babamı tanımalarına, eve teklifsizce girmelerine, hatta ev halkile içli dışlı olmalarına şimdi hayret etmiyorum. Babamın hastalığı, evin eşyalarına da hayli zarar vermiş!. (...) Gümüş sedef kakmalı kavuklular da duvardan kaldırılmış, yerleri beyaz beyaz görünüyor. Şam işi sedef, başa kaplı taburelerin yerinde soluk vernikli, üç ayaklı tahta sigara iskemleleri duruyor...*

*Fazla bakmağa lüzum görmüyorum, yüreğim sert bir iğne ucu ile yırtılıyor, sıcak sıcak kanıyor”* (TD, s. 66).

Geçmişin büyüğü, değerleri anlamını yitirir; zira onlar manevi zenginliklerden ziyade hayatta kalabilmenin mücadelesine başlarlar. Uzamda kendilerine bir edinmemenin sancısını çekerler. Daha rahat ve ucuz hayat şartlarında yaşayabilmek için başka bir mahalleye taşınmaya karar verirler. Bütün hazırlıklarını yaptıklarında ev tamamen onları boğan bir fenomen haline gelir:

*“Bu ev hiç bu geceki kadar beni sıkılamıştı. Sofadaki bağlı sandıklar, sepetler, denk bağları, göç yükü, yüreğine ağırlık veriyor”* (TD, s. 108).

Yanlarına, yaşayabilecekleri birkaç eşya almayı planlarlar. Gidecekleri mekânın fiziksel darlıklarının farkındadırlar:

*“Büyük annelerimizin resimlerinin bize ne lüzumu var? Hem artık, büyük evlerde oturamayacağız ki... İki odalı bir kulübe bulup başımızı sokacağız. Dilenci kulubelerinin duvarlarında yağlıboya tablolar asmak gülünç olur”* (TD, s. 69).

Dilenci kulübesini andıran böylesi bir ortamda yaşamaya katlanmak onlar için aslında hiç de alışık olmadıkları bir durumdur. Onlar hep geniş mekânlarda yaşadıklarından evi algılama biçimleri de bu yöndedir. Taşındıkları yeni ev onların sadece “soluk alıp verme sanatını” (Randall, 1995: 75) icra ettikleri yerin simgesidir.

*“Topkapı taraflarında, sura yakın, yıkık kara tahta bir mahallenin kara tahta yıkık bir odası”* (TD, s. 169).

Ancak Macit ile kardeşleri, var olanla yetinmenin gerekliliği ve içinde buldukları açmazların bilincindedirler. Zamanın onların sahip oldukları şeyleri ellerinden alması, yaşam alanlarını daraltmasına karşın yine de mekân aracılığıyla hayata tutunmanın inancını taşırlar.

*“Büyükbabamın konağı, sonra Boğaziçindeki büyük yalımız, Nişantaşındaki konağımız (...) şimdi bunların hayali bile bana azap veriyor. (...) Malın kadrini, kıymetini bileceksin! Karanlık, izbe, bataklık kara tahta bir mahallede kara tahta, yıkık iki oda dahi olsa”* (TD, s. 175).

Anlatıcı, bu karanlık ve izbe olan yeni evde, kahramanlarına çizdiği trajik hayatlarının simgesel anlatımını mahzen kelimesiyle belirginleştirir. Mahzenler gece, gündüz karanlığın yaşandığı yerlerdir. Macit ve kardeşleri de ışığı olmayan bir hayatta, gölgelerin oynadığı duvar aralarında yaşamaya çalışmaktadır:

*“Odama çekildim. Boş bir mahzene atılmış gibiyim... Düşünmek istediklerimden biri aklıma gelmiyor. Çıplak duvarlardan medet umuyorum”* (TD, s. 122).

Duvarların bir yüzü dışarıyı, aydınlığı görürken diğer yüzü içeriye, karanlığa döndürür. Başkişi de kendi iç dünyasında duvarların dışa dönük yönünden medet umar. Anlatıcı, bireylerin psikolojileriyle içinde buldukları mekân arasında bir bağ kurar ve onların karanlık ruhlarını mekânı kullanma biçimiyle betimler.

Müzehher’in hastalanmasıyla birlikte başka bir eve taşınırlar. Bu ev de diğer fiziksel bakımdan diğer evlerinden farklı değildir. Burası olgusal açıdan kahramanları tamamen yok eden, onların yürek yangınına yaşadıkları uzamın adıdır:

*“Teneke mahallesindeki evlerden farkı, kara tahta kaplama olması, o kadar! Biz de Teneke mahallesinde oturanlardan pek üstün değiliz.(...)Bahçe tarafı lodos alıyormuş! Fakat bahçe üzerindeki odanın ne korkunç manzarası var: engin bir yangın yeri... Şerefesi uçmuş, bodur minaresile kubbesi çökmüş bir mescit (...)”* (TD, s. 218-219).

Evlerini çevreleyen fiziksel bakımdan olumsuz mekânlar, aslında kahramanları kuşatan olumsuzluklardır. Romanda evin bahçe tarafının lodos alması onların içinde buldukları ruhsal durumu yansıtır. Çünkü lodos güneybatıdan eser ve nemini geldiği bölgelerde bırakır. İnsanlarda gerginlik, ruhsal çöküntü ve sıkıntı yaratır, huzursuzluk duygularına yol açar. Bunların yanı sıra yağmur getirdiği için halk arasında lodosun gözü yaşlıdır deyimi kullanılır. Eserde bahçenin lodos almasıyla gençliklerinin baharındaki kimselerin ruhsal çöküntüleri ve huzursuzlukları vurgulanır. Bahçenin üzerinde görünen



yangın yerini andıran oda yürek yangınlarının, kubbesi çökmüş mescit hayata tutunma inançlarının tükenişini simgeler.

Anlatıcı, Tipi Dindi romanında bir ailenin parçalanışının, yılgınlıklarının, hem fiziksel hem tinsel tükenişlerini insan-mekân ilişkisinde çözümlenmeye ve yansıtmaya çalışır.

## 2.18.6. Kişiler Dünyası

### 2.18.6.1. Başkışı

Tipi Dindi romanının başkışı Macit'tir. Macit kendisini ispatlamak, sürü psikolojisinden kurtulmak için küçük yaşta evden ayrılarak bireysel dünyasını kurmak ister. Ancak belirlenmiş kurallara aykırı davranarak ailesinden uzak yaşaması ona "toplumca suçlu" (Esen, 1990: 180) damgasını vurur.

Bir pansiyonda yaşayan başkışının öyküsü işten çıkması, parasızlık çekmesi, sevgilisi Nesrin'in onu terk etmesi, yıllarca eve gitmediği için baba evine dönmeye utanması ve intihar etmeyi düşünmesi ile başlar. Bir sarhoşluk halinde yaşadığı iç çatışmalarda belirginleşen düşünceleri başkışının ikilemelerini, yersiz yurtsuzluğunu ve tedirginliklerini yansıtır:

*"Müzehher'in, küçük Niyazi'nin refahlarından, belki de nafakalarından çalmış olacağım!... Benim evle ne ilgim var ki... On sekizimi bitirmemiştim, evimden ayrıldım... Şimdi kırka yaklaşıyorum... Uzun yılların ördüğü dikenli setleri nasıl yıkıp aşacağım?"* (TD, s. 10).

Hayattan tamamen kopma kararı aldığı, dünyadaki son gecesini geçirdiğini düşündüğü bir akşam, kardeşi Müzehher'den babasının çok hasta olduğunu yazan ve ondan eve dönmesini isteyen bir mektup alır. Başkışının baba evine dönmesi asıl trajedisinin başlangıcıdır. Kendisini "yeni bir hayatın eşiğinde" (TD, s. 34) hisseden Macit, eve gittiğinde ilk tepkiyi mahalleliden görür. Onlar başkışının, babasının ölümünü fırsat bilerek mirasından faydalanmak niyetinde olduğunu düşünürler:

*"-Ay, küçükbey, bu semtleri de bilirmiymiş! Nasıl olmuş ta evin yolunu unutmamış... Şaşmalı..."*

*Paslı bir kadın sesi cevap veriyor:*

*-Ayol, efendi, o eski mirasyedi! Tadı damağında kalmış bir kere... Dert, eziyet çekmeden hazıra konacak..."* (TD, s. 37).

Yeni ve alışkın olmadığı bir dünyaya adım atmanın korkularını yaşayan başkişi, eve gittiğinde hiç tanımadığı ve yozlaşan düzenin birer üyesi haline gelmiş kişilerin adeta evi istila ettiklerini görür. Aile düzeninde ve evde hiçbir hak iddia edemeyen kardeşlerinin içinde bulunduğu korkunç manzara karşısında şoka uğrar; ancak ne yapacağını şaşırılmış bir vaziyette olduğundan olaylara müdahale etme gücünü kendinde bulamaz:

*“Kendimi, oyun başladıktan neden sonra, rolünü öğrenmeden sahneye girmiş aktörlere benzetiyorum”* (TD, s. 39).

Her ne kadar pasif bir konumda bulunsa da geçmişte yaşadıklarına sünger çekerek bireyleşme yolundaki ikinci doğumunu gerçekleştirmek ister. Bunu gerçekleştirmek için ise yıllardır aile hayatına yabancı olan başkişi, hayatını kardeşlerine adamayı kendine bir görev addeder:

*“Savaşmaya mecburum... Bu çatı altında Müzehher, Niyazi buldukça, uğraşmaya, karşı koymaya mecburum... Kuvvetlerimi yavaş yavaş topluyorum.”* (TD, s. 52).

Macit, yeni bir iş bulamaması, olan parasının mahalleye olan borçlarına dağıtması/mahalleli tarafından dolandırılarak tükenmesi sonucu daha küçük bir eve taşınmaya karar verir. Başkişi, eşyaların çoğunu satmak, geçmişlerini hatırlatan küçük nesnelere koruma eğilimlerinden vazgeçmek zorunda kalır. O, bir yangın yerine benzediği evden uzaklaşmakla yaşadıklarının son bulacağını ümit eder:

*“Ana baba ocağımız, yanmış, yıkılmıştır... Biz üç kardeş, onun çöküntüsü ile, onun külleri üzerinde bir yuva kuramayız... Kargalar, etrafımızda eşiniyor, baykuşlar yanı başımızda tünemiş uluyorlar... Biz burada artık nasıl barınıyoruz”* (TD, s. 53).

Macit, iç dünyasında yaşadığı yoğun duyguları kardeşlerine yansıtmamaya, yok olmaya yüz tutan varlıklarını onlara hissettirmemeye çalışır. Başkişi, taşındıkları mahallede insanlarla bağlantılarını kopararak kendi küçük dünyalarında kardeşlerini yaşatma gayesi güder. Ancak, onun kendilik değerlerini koruma uğruna verdiği çaba yoksulluğa, yozlaşmış düzene dâhil olmuş insanlara yenik düşer. Başkişi ve kardeşleri için her geçen gün biraz daha zorlaşan hayat, bir karabasan gibi onların üzerine çöker.

Yaşama tutunma çabalarındaki bireyin/başkişinin bütün çırpışları sonuçsuz kalır. Önce Müzehher’in hastalanması, sonra kendini kurtarması için Darüşşafaka’ya kaydettirdiği Niyazi’den ayrılması Macit’i tinsel ölüme sürükler. Kendini giderek daralan bir çemberde hisseden başkişi, kısa bir süre sonra bakımsızlık ve doktorsuzluk yüzünden Müzehher’i kaybeder. Tipili bir kış günü kardeşinin mezarı başında ağlayarak donan

başkişi hastaneye kaldırılır. Ancak hayat tipisine tutulan ve bunu mevsiminden önce yaşamak zorunda kalarak birçok sarsıntılar geçiren Macit, tipinin dinmesine göremeden can verir.

### 2.18.6.2. Norm Karakterler

Eserde Macit'in acılarını, iç çekişmelerini, hayatla kavgasını, tinsel ve bedensel yok oluşunu netleştiren; onunla birlikte bütün trajedileri yaşayan norm karakterler başkişinin kardeşleri Müzehher ve Niyazi'dir.

Müzehher, babasının ölümünden sonra ağabeyi gelene kadar evin bütün sorumluluğunu üstlenir. Yüklendiği görevler henüz on yedi yaşındaki Müzehher'i zamanından önce olgunlaştırır:

*“Çenesini dizlerime sürerek kırık kırık konuşan, çukura batmış gözleri, avurtları çökük, solgun benizli kız; benim sekiz ay evvel burada bıraktığım Müzehher değil! Sekiz ay evvel bu odada oturan, gülen, konuşan Müzehher, toz pembe yanaklı, koyu pembe dudaklı, siyah parlak gözlü, aydınlık yüzlü bir genç kız, daha on yedisini bitirmemiş bir çocuktur”* (TD, s. 40).

Müzehher, diğer insanların kendilerini aşağılamaları ve aldatmaları karşısında pasiftir. Yaşama mücadelesinde yenik düşen Müzehher ağabeyiyle kardeşi Niyazi'ye tutunarak yaşamaya çalışır. Turfanda bir meyve gibi vakitsiz olgunlaşan Müzehher, psikolojik çöküntünün yanı sıra kötü yaşam şartlarının etkisiyle verem olur. Müzehher doktorun tavsiye ettiği gibi bir beslenme ve barınma imkânlarına sahip değildir:

*“Göğsü biraz zayıf, mümkün olabildiği kadar rutubetten koruyunuz... Kat'iyen soğukta dolaşmamalı. Vücudu da beslenmek ister... Bilhassa süt, taze yumurta yedin.”* (TD, s. 164).

Hastalığı gün geçtikçe ilerleyen Müzehher soğuk bir kış günü ölür.

Niyazi, küçük yaşında bütün sefaleti gören; ablası ve ağabeyi ile birlikte yaşamın bütün olumsuzluklarına şahit bir çocuktur:

*“Evet, o, çocuk yaşında neler görmedi neler öğrenmedi? Ölüm, hastalık, parasızlık, ev eşyası satmak; borcetmek için çareler, hile yolları aramak, alacaklıyı atlatmak... Zavallı yavru, bu gidişle kimbilir, daha neler göreceksin, neler öğreneceksin?”* (TD, s. 185).

Başkişi, Niyazi'yi yaşadığı bu hayattan kurtarmak için Darüşşafaka'ya kaydettirir. Böylece onun geleceğini güvence altına almak ister:

“*Darüşşafaka’da ona, esvap verecekler, palto, kasket, kundura, iç çamaşırı verecekler... Sıcak yatakta yatacak...*” (TD, s. 198).

Darüşşafaka, Niyazi’nin hayatını ablasından ve ağabeyinin acı kaderinden farklı kılan bir daireye girdirir. Tinsel ölümü yaşamak üzere olan Niyazi kaydolduğu yatılı okulda yeniden hayat bulur. Bir hafta sonu eve geldiğinde kendisinde bir yabancılık hisseder. İçinden kurtulduğu cehennemî mekânı seyre başlar.

### **2.18.6.3. Kart Karakterler**

Romanın kart karakteri yozlaşmış karakter niteliğindeki Süt Hala Ayşe Hanım’dır. Ayşe Hanım başkişinin babasını kaybetmesinden sonra çocuklara yardımcı olmak amacıyla onların yanına gelir. Ancak içinden ölü çıkmış bir evin eşyalarından ve yiyeceklerinden faydalanmaktan başka bir şey düşünmez. Çocuklar aç dururken çeşitli yemeklerle kendine ziyafet çeker. Mahalle esnafıyla birlikte başkişiyi maddi açıdan sömürür.

### **2.18.6.4. Fon Karakterler**

Macit’in arkadaşlarından uzun boylu, ince belli bir Macar kızı Anna; Anna’nın kardeşi Jülyetta; “*göçmenlikle başlayarak birkaç sene içinde uzun bir hayata yetecek binbir acıyı, zehri tatmış*” (TD, s. 8) bir Rus olan Marusa; Macit’in babası; babasının arkadaşı Galip Bey; Macit’in arkadaşı Osman Rakım; oturdukları mahallelerin esnafı ve oradaki komşuları romanın fon karakterleridir.

## 2.19. Yakut Yüzük

### 2.19.1. İsimden İçeriğe

Roman, başkişinin yakut yüzük takınan bir kadına/ Nilüfer'e âşık olması, onu araması ve tanımaya çalışması üzerine kurgulanır. Nilüfer bir casustur ve taktığı yüzük bağlı olduğu şebekenin parolasıdır. Başkişi Ali Tunç, her yerde Nilüfer'i arayınca şebeke onu takip altına alır. Nilüfer, cesaretinden, mertliğinden dolayı Ali Tunç'a âşık olsa da şebekenin böyle bir duruma izin vermeyeceğini, ikisini de öldüreceğini bilir; kendini ondan uzak tutmaya çalışır.

Yakut yüzük, romanda onların ayrı dünyalarını vurgulayıcı özelliği bakımından bir simgedir. Yüzük bu yönüyle eserde isim-içerik ilişkisini tamamlayıcı bir öge konumundadır.

### 2.19.2. Olay Örgüsü

Yazarın 17 bölümde yazdığı roman, 4 bölüm halinde incelenebilir:

#### I.Bölüm

- Ali Tunç'un, Beyoğlu'nda bir kumarhanede esrarengiz, yeşil gözlü, yakut yüzüklü, güzel ve alımlı bir bayanı (Nilüfer'i) görmesi ve ona âşık olması; kumarhaneden çıkınca, kadının bindiği otomobilin plaka numarasını alması
- Ali Tunç'un, bir sabahçı kahvesine giderek orada eski bir arkadaşı olan İsmail'i bulması; plaka numarasını ona vererek kadın hakkında bilgi toplamasını istemesi
- İsmail'in, kadının otomobile nerede binip indiğini, kimlerle konuştuğunu öğrenerek Ali Tunç'a haber vermesi
- Ali Tunç'un, İsmail'in verdiği adreslere, önce Tünelbaşı'ndaki apartmana uğraması, orada istediği bilgilere ulaşamayınca da Galata'ya gitmesi; Galata'daki apartmanın kapıcısından Nilüfer'in burada kaldığını öğrenmesi
- Ali Tunç'un, Nilüfer hakkında daha fazla şey öğrenmek amacıyla Zülfü Şahin'in kumarhanesine gitmesi; ancak uzun zamandır evin zabiteler tarafından mühürlenmiş olduğunu görmesi
- Oradan ayrılan Ali Tunç'un sokakta bir genç kız görmesi ve nişanlısı Solmaz'ı uzun zamandır ihmal ettiğini düşünmesi; matbaaya gittiğinde Solmaz'ın, kendisini sorduğun öğrenmesi ve onun evine gitmesi

- Solmaz'ın, Ali Tunç'a Maslak'a gitmek istediğini söylemesi; İstinye Koyu'nda otomobili durdurması; Nilüfer'i ararken yaptıklarına dair aldığı mektubu göstermesi ve bu kadının onun için tehlikeli olduğunu belirtmesi

## II. Bölüm

- Şoför Kadri'nin, Ali Tunç'u gazeteden arayarak Nilüfer'in bindiği spor, siyah otomobili gördüğünü söylemesi; Yeniköy taraflarında bu otomobili beklemeleri
- Nilüfer'in, bir otomobille gelmesi, yolda Ali Tunç'un arabasını geçmesi, biraz ilerde arabalarının bozulduğunu söylemesi üzerine Ali Tunç'un, Kadri'yi onlarla Taksim'e göndermesi; kendisinin biraz oyalanması ve esnada spor siyah arabayı takip edememesi
- Nilüfer'in, yolda Kadri'ye Ali Tunç hakkında sorular sorması; Nilüfer'in parmağındaki yakut yüzüğün Kadri'nin gözünü kamaştırması
- Ali Tunç ve Solmaz'ın gazeteciler gecesine gitmeleri, orada Ali Tunç'un eski okul arkadaşı Metin'le karşılaşmaları, Metin'in Ali Tunç'a bir bayanın onunla görüşmek istediğini söylemesi; bayanın Nilüfer olduğunu gören Ali Tunç'u şaşırması
- Solmaz'ın başı ağrıdığı için salondan ayrılması
- Ali Tunç'la Nilüfer'in konuşup dans ettikten sonra Nilüfer'in hava almak için dışarı çıkmak istemesi; Tepebaşı'ndaki bir otele gitmeleri; otelde Nilüfer'in, Ali Tunç'a kendisinde ne istediğini sorunca Ali Tunç'un, onu sevdiğini anlatması; Nilüfer'in, kimseyle bir aşk ilişkisinde bulunamayacağını bildirmesi
- Otele bir telefon gelmesi ve Nilüfer'in hemen oradan ayrılması; o gittikten sonra Ali Tunç'un, garsonlara, Nilüfer'i daha önce tanıyıp tanımadıklarını sorması
- Ali Tunç'un, yüzünü yıkamak için banyoya gittiğinde Nilüfer'in orada unuttuğu yakut yüzüğü görmesi, cebine koyması ve bir arayan çıkana kadar ondan kimseye bahsetmemeye karar vermesi

## III. Bölüm

- Ali Tunç'un yeni bir apartmana taşınması ve burayı yeşil gözlü kadını hatırlatacak şekilde yeşilin tonlarında eşyalarda donatması; Arzınıyaz Kalfa'yı kendisine yardımcı olması için yanına alması
- Kumarhanesi kapatılan Zülfü Şahin'in, Ali Tunç'tan yardım istemesi, ona sıkıntılarını anlatırken Ali Tunç'un, cebindeki yakut yüzüğü yanlışlıkla çıkartması,

yüzüğü gören Zülfü Şahin'in af dileyerek hemen oradan uzaklaşması; Zülfü Şahin'in bu davranışı üzerine Ali Tunç'un, Nilüfer'in, Zülfü Şahin'le ilişkisini düşünmesi ve bir kiskacın ağzında olduğunu hissetmesi

- Bir eğlenceden eve geç gelen Ali Tunç'un, apartmanına girildiğini, eşyalarının karıştırıldığını görmesi; durumu polise haber vermeyi düşünmesi, ancak daha sonra karakolda çalışan bir arkadaşıyla bir kahvehanede buluşup onları ona anlatmaya karar vermesi; arkadaşıyla görüşmesi ve ondan Zülfü Şahin'in kumarhanesinin mühürlendiğini öğrenmesi

#### IV. Bölüm

- Ali Tunç'un bir motor alması ve Solmaz'la birlikte deniz turu yapmaları; içinde Nilüfer'in olduğu kırmızı bir motor görmeleri, onunla yarışmaları

- Solmaz gittikten sonra Ali Tunç'un, kaptandan, motorun kime ait olduğunu ve nerede oturduklarını öğrenmesini istemesi

- Kaptanın, öğrendiklerini anlatmak için Ali Tunç'un evine gelmesi; bu esnada bir çocuğun, Nilüfer'in yarın akşam Ali Tunç'u Sirkeci garında beklediğine dair bir pusula getirmesi

- Ertesi gün Ali Tunç'un, pusulada yazan yere gitmesi, Nilüfer'i görememesi; ancak ondan mektup getiren birisiyle karşılaşması

- Mektubu okuyan Ali Tunç'un, Nilüfer'in bütün hayatını ve onun da kendisini sevdiğini; Nilüfer'in bir ajan olması sebebiyle birlikte olamayacaklarını öğrenmesi

- Solmaz'ın, Ali Tunç'un apartmanına gelmesi; Ali Tunç'un, Nilüfer'in kendisine gönderdiği mektubu ona okuması; yakut yüzüğü Solmaz'ın parmağına taktıktan sonra onu kucaklaması ve bu kucaklama esnasında yeşil gözlü kadının kokusunu duyması

#### 2.19.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Yakut Yüzük, kişiler dünyasını hem gözlemleyen hem de yorumlayan Tanrısal anlatıcının sonsuz bilme yetisiyle kaleme alınmış bir romandır.

*“Solmaz gözlerini kapamış, güneşlenen bir kedi yavrusu gibi, Ali Tunc'un göğsü üzerine büzülmüştü. Ali Tunç, genç kızın kalbinin çapışını, kendi içinde duyuyordu”* (YY, s. 212).

Anlatıcı, Ali Tunç'un, Solmaz'ın, Nilüfer'in eylemlerini ve eyleme dökmek istediklerini, düşüncelerini, iç dünyalarında yaşadıkları çatışmaları betimler. Kahramanlarının mekâna yansıttıklarını ve orada görmeyi arzu ettikleri şeyleri önceden bilir; roman kişilerinin düşüncelerine nüfuz etmek suretiyle eserinde yer verir:

*“Genç kız [Solmaz]Ali Tunç'a daha bağlı duruyordu. Fakat Ali Tunç bu bağlılığı hatırlarken içi sızlıyordu. O, bu apartmanı, ne niyetler, ne ümitler, ne istekler ve ne hayallerle tutmuş, döşetmiş, donatmıştı?”* (YY, s. 147).

Anlatıcı, Nilüfer'in geçmiş yaşantısını aydınlatırken mektuplara başvurur ve kendisinin zaten bildiği olaylar hakkında okuyucu için bir çözümleme yapar:

*“Şebeke, beni ağı içine alınca, hayatım, masallardaki perilerin değneği değmiş gibi, birden değişiverdi. Beni İstanbul'dan Paris'e götürdüler. Paris'te bana İngilizce, Almanca, Fransızca öğreten üç kadın mürebbiye tuttular”* (YY, s. 247).

Kurmaca dünyanın sınırlı çizgisinde anlatıcı diyaloglar, iç monologlar betimlemeler ile kişilerin psikolojilerini yansıtmaya gayesi güder. Her şeyi bilen anlatıcı zaman ve mekâna hâkim bir konumdadır.

#### **2.19.4. Zaman**

Yakut Yüzük romanında öykü ve öyküleme zamanları bütünleştirilerek anlatılır. Romanda “zamanın rehberliğinde insanın ferdi ve sosyal hayatının sembolik manasını” (Stevick, 1988: 257) görmek mümkündür. Sıradizimsel bir anlatımla kurgulanan eserde zaman, roman kişilerinin, başarılarına, başarısızlıklarına, ümitlerine, korkularına ve endişelerine şahittir.

Kumarhanede gördüğü ve âşık olduğu kadını yeniden görebilmek ümidini besleyen Ali Tunç, o gece hiç uyumaz ve sabahın olmasını büyük bir sabırsızlıkla bekler; çünkü onun beklentilerini gerçekleştirebilecek olan zaman dilimi sabahtır. Gece, hiçbir şey yapmadan beklediği, sadece hayallerle yetinişinin ifadesidir:

*“Pencerelerin camlarına alınca dayıyarak saatlerce duruyor; bir hayali, görünen, veya görünecek bir gölgeyi gözetler gibi, yan sokaktaki fenerin ışığıyla alacalanan kirlili karanlıklardan gözlerini ayıramıyordu.(...) Onu düşündüren, bunaltan, şaşırtan, yeşil gözlü kadının, bir sır kokusu dağıtan havası idi”* (YY, s. 16).

Ali Tunç gündüz, güvendiği bir şoför arkadaşına o gece gördüğü kadın hakkında bilgi toplamasını söyler, öğrendiklerinden hareketle kadını aramaya başlar; fakat sokakta gördüğü bir kız, ona nişanlısı Solmaz'ı hatırlatır. Matbaaya gider ve arkadaşları Solmaz'ın, onu aradığını söyler. Bu bölümde anlatıcı geriye dönüş tekniğini kullanır. Ali Tunç'la



Solmaz'ın tanıştıkları günü, ona ilgi duymaya başlayışını anlatır. Anlatıcı bu tekniği kullanırken roman kişilerinin daha önceki hayatlarına dair bilgi de verir:

*“İstanbul geldiği zaman, evlerinde bir gün Solmaz'ı görmüştü. Ömrünün en çok yılları dışarıda ve ailesinden ayrı geçen Ali Tunç, uzakları şöyle dursun, yakın akrabalarını bile tanımazdı.*

*Solmaz'ı görünce, merak edip sormuştu:*

*-Bu on sekizinci asırdan kalma kız, kim, Alahaşkına!*

*(...) Fakat alayla başlayan merakı, zaman geçtikçe ciddileşmeye yüz tutmuştu” (YY, s. 46).*

Ali Tunç, Solmaz'ı düşündükten sonra anlatıcı, anlatı zamanını öykü zamanına taşır. Solmaz'la Ali Tunç, gazeteciler balosuna giderler. O gece Ali Tunç'un Solmaz'ın güzelliğini fark etmeye başladığı, onunla huzurlu bir gece geçirdiği zaman olur. Ancak Nilüfer'in orada olduğunu gördükten sonra balo Solmaz için sıkıcı bir mekân olur; biraz kalır, Ali Tunç'a rahatsızlandığını yazan bir not gönderir ve gider. Solmaz'ın notunu alan Ali Tunç, Nilüfer'le bir otele gider, onu sevdiğini söyler, yüzünü yıkamak için banyoya giren Nilüfer, otel telefonuyla çağrılır; yakut yüzüğünü almayı unutarak otelden ayrılır. Ali Tunç, baloyu, Nilüfer'le geçirdiği ve onun gidişiyile farklı bir kisveye bürünen zamanı bir rüya olarak değerlendirir:

*“Hayır! Bu, akşamdan beri renklerle, ışıklarla, uğultularla yanan, sönen, kamaşan, susan, çınlayan bir rüya idi.*

*Balo, Solmaz, tango, büfe, otomobil; yeşil gözlü kadının kokusu, ılıklığı; hepsi, rüya idi” (YY, s. 135).*

Ali Tunç içinde bulunduğu rüyadan uyanmak için banyoya girer. Orada Nilüfer'in unuttuğu yüzüğü alır.

Anlatıcı, öykü zamanında zaman atlaması yaparak zamanı bir ay sonraya taşır; ancak bu zaman diliminde neler olduğunu da sezdirme yoluyla verir:

*“Serserilik bitti mi? Bu apartımanı, niçin tuttun döşettin? Bu şafak rengi salonu beğenirken, yeleğinin cebinde duran 'yakut yüzük'ü okşamıyor muydın?.. Yazı odanı nasıl döşediğini düşünürken gözlerinin önünde, hangi hayal vardı? (...) Bir aydır, zümrüt gözlü kadının, görünmiyen gölgesi peşindedin... Hala ondan gelmiyen belki de gelmiyecek olan haberi bekliyorsun...” (YY, s. 149).*

Yakut yüzüğü aramak için Ali Tunç'un evde olmadığı bir gün evine girerler. Bundan rahatsız olan ve sıkıntılı anlar geçiren Ali Tunç, Solmaz'a motor gezintisi yapmayı

teklif eder. Bir bahar sabahı Solmaz’la bu gezintiye çıkarlar. Bu gezintide zaman, Ali Tunç’a huzur veren, onun günlerdir etkisinden kurtulamadığı sıkıntılarını yok eden bir boyut kazanır:

*“Bahar sabahlarını içe dolan tazeliği, Ali Tuncun günlerden beri geri gerilen, bozulan sinirlerini, bir az düzeltmişti. Günlerden beri dalgın dalgın düşünmekten, somurtmaktan usanmıştı; gülmeğe, konuşmağa ihtiyacı vardı. (...) Solmaz’ı bir pınar başı gibi özlemişti. İçinin yorgunluklarını, onun taze, ılık havası içinde sindirecekti”* (YY, s. 192).

Fakat bu gezi esnasında Nilüfer’i görmelerinin ardından zaman, onların algı dünyalarında daralmaya başlar ve onları sıkı bir fonksiyonla işlemeye devam eder:

*“Ali Tunc’un gecedенberi gözlerine uyku girmiyordu. Unutur gibi olduğu bir zamanda, yeşil gözlü kadının ortaya çıkıvermesi, Ali Tunc’un, rahatını kaçırmış, sinirlerini bozmuştu”* (YY, s. 222).

O günden sonra Ali Tunç, Nilüfer’i arar. Nilüfer’den bir mektup alır. Bu mektupla birlikte anlatıcı öykü zamanında geriye dönüş yapar ve Nilüfer’in geçmiş yaşantısını, Ali Tunç’a karşı hissettiklerini ve yakut yüzüğün sosyal hayatta ifade ettiği anlamı anlatır. Anlatıcı, tekrar öykü zamanına dönüş yapar. Solmaz’ın yanına giden Ali Tunç, cebindeki yakut yüzüğü Solmaz’ın parmağına takar.

Yakut Yüzük romanında zaman tesadüfler ve mekân değişimlerinde hem kronolojik hem de psikolojik boyutuyla farklı mecralarda varlık gösterir.

### **2.19.5. Mekân**

Yakut Yüzük romanında olay örgüsü genellikle kumarhane, ev ve otel gibi kapalı fiziksel mekânlarda kurgulanır. Romandaki ilk mekân Zülfi Şahin’in kumarhanesidir. Ali Tunç bu kumarhanede gördüğü Nilüfer’i çok beğenir. Onu aramaya, onunla ilgilenmeye başlar; ancak bu süreçte gerek kendisi gerekse nişanlısı Solmaz için, içinde bulunduğu bütün mekânlara kapalı/dar bir nitelik kazandırır. Nilüfer’i aramak üzere Tünelbaşı’na ve Galatasaray’a gider.

Bir gün Ali Tunç, Solmaz’la birlikte gazeteciler balosuna katılır. Burada Ali Tunç Solmaz’ın daha önce bilmediği yönlerini keşfeder. Balo onlar için geniş bir mekân görünümündedir. Ancak burada Nilüfer’i gördükten sonra mekân her ikisi için de darlaşır. Solmaz, başı ağrıdığı için bu dar mekândan ayrılır. Onun gidişi ve Nilüfer’le konuşmasıyla Ali Tunç salonu geniş bir mekân olarak algılamaya başlar. Balodan ayrılarak, birlikte Metrdotel’e giderler. Burası Ali Tunç’un yaşamın büyüyle karşılaştığı bir dünya olur.

Nilüfer, gelen bir telefonla otelden ayrılır. Onun ayrılışının ardından Ali Tunç, bulunduğu mekânla duygudaşlık yaşar:

*“Bu, boş salondan bir fırtına esip geçmişti. (...) Salonun boşluğu, Ali Tunc’un içini üzmeğe başlamıştı; kendini, yalnız; insanlardan, bütün dünyadan ayrılmış, uzaklaşmış, yapyalnız sandı. Bu yalnızlık onu üşüttü”* (YY, s. 136).

Bir mekânda varolmak, oradaki nesnelere içselleştirme veya onlara dâhil olma olgusudur. Nilüfer’in gidişyle Ali Tunç’un hissettiği terk edilmişlik ve bırakılmışlık duygusunu içinde bulunduğu mekânla özdeşleştirir. Bireyin, uzam hakkındaki yorumlarının insan psikolojisini öne çıkaran yansımasıyla karşı karşıya kalır. Yüzünü yıkamak için banyoya gittiğinde burada Nilüfer’in yakut yüzüğünü görür ve cebine koyarak otelden ayrılır.

Ali Tunç, Nilüfer’e yakın olabilmek amacıyla Beyoğlu yakınlarında bir apartman tutar. Bu apartman onun önceki başboş hayatından kurtulmak; pansiyonlardan, yabancı kokusunun sindiği mekânlardan uzaklaşmak ve bir yuvaya sahip olma isteğinin simgesidir:

*“Ali Tunç salonun kapısını açtı ve eşikte durarak baktı. Yumuşak kırmızı maroken koltuklar, yerdeki pembe çiçekli halı, pencerelerdeki etamin perdeler, bir şafak kızılığ gibi, Ali Tuncun yüzüne güliyordu.*

*Ali Tuç odaya girdi; ve yüzü değil, içi güliyordu. Kendi kendine:*

*-İyi ettim dedi. Serserilikten kurtuldum. Benim de bir evim var”* (YY, s. 148).

Anlatıcı, Ali Tunç’u güvenlik ve özgürlük bilincinin harekete geçtiği kapı imgesinin eşiğine getirmekle aslında onun yeni bir hayata başlamasına işaret eder. Geçmiş ve geleceği arasındaki aralık kapıdan girmeden önce içeri bakar. İçerdeki kırmızı ve pembeli eşyalar Ali Tunç’a, yeni doğumların, yeni ümitlerin yaşandığı, yeni bir günün başlangıcı olan şafak kızılığını hatırlatır. O, eşyaların yüreğe işleyen sıcaklığında, sevecenliğinde yuvanın sunacağı dingin ve düzenli bir hayatın beklentisi içerisine girer. Ancak, evi döşerken, eşyaları ve onların renklerini seçerken Nilüfer’i düşünüyor olduğunu anımsadığı zaman bu evde kendi olarak yaşayamayacağını, evin özgürlüğünü tadamayacağını fark eder:

*“Üstü kitap raflı, kadife şilteli divan; yeşil abajurlu lamba, açık yeşil tül perdeler, koyu yeşil cilalı kütüphane, yeşil yazı masası, yerdeki koyu nefti halı... Bütün bu yeşillikler sana, zümrüt yeşili gözleri hatırlatmıyor mu? (...) Eskiden el evlerinde yabancı hava içinde yaşarken, sen, kendinin sahibi idin. (...) Şimdi kendi evindesin;*

*fakat için, sende değil. Yapacağını bilmiyorsun, yürüyeceğin yol belli değil...”* (YY, s. 149).

Bütün yeşil şeylerde Nilüfer’i görmesi, kişinin sınırsız özgürlük alanı olması gereken evini dar bir mekân haline getirir. Ali Tunç, kendisini Nilüfer’in hâkimiyetine alınmış hisseder. Kendi olarak yaşayamadığı bu evde pansiyonların yabancı kokan havasına; ama bireyselliğini koruyarak yaşadığı mekânlara özlem duyar.

Ali Tunç, uzun zamandır Solmaz’la ilgilenmediğini düşünür ve motorla Boğaz’a doğru açılırlar. Deniz, bireyi kendi değerleri doğrultusunda şekillendirir ve onu öz denetimine alır. Şu anda onun denetiminde olan Ali Tunç ve Solmaz bu engin mekânın çağrışım değerlerini düşünürler:

*“Gemiciler, denizci insanlar, karada yaşayanlardan büsbütün ayrı ruhtadırlar. Denizin, ahlak üzerinde de tesiri var. Deniz üstünde, toprağın hasretini, pek az çekeriz. Fakat bu özleyiş, karada denizi özlediğimiz kadar değildir. Denizde, insanlar, daha az maddi oluyorlar”* (YY, s. 198).

Maddi olandan ayrı ve kendi özleriyle baş başa kalmak için geldikleri denizde Nilüfe’le karşılaşır. Bu karşılaşma, denizi toprağa bağlı geçmişle düşsel zamanın kesiştiği mekân haline getirir. Anlatıcı, denizin kaygan zemininde bireyin ruh halini, Solmaz’la Nilüfer arasındaki kararsız tutumunu yansıtmak ister. Karaya çıkınca tekrar Nilüfer’i arar. Nilüfer ise ona bir mektup göndererek Türkiye’den ayrılır. Ancak Ali Tunç’tan kendisini aramak için vatanını terk etmemesini rica eder:

*“Yabancı memleketlerde, bizimkilerin eline düşecek olursan, kurtulamazsın. Kendi memleketinde, seni kurşun geçmez bir dostluk zırhı koruyor. Yalnız yakın dostların değil; senin tanımadığın, belki yüzlerini bile görmediğin, bilmediğin dostların, seni sevenler ve sayanlar; sana göğüslerini siper ediyorlar. (...) Fakat ne yazık ki, yabancı memleketlerde, bu dostluğu bulamayacaksın. İhtimal pek az zamanda, oralarda da kendini sevdirebilir, dostluklar kazanabilirsin; ancak şu var ki sana vakit bırakmazlar”* (YY, s. 258).

Anlatıcı, bireyi var eden ve tinsel varoluş alanlarının somut imgelerinden biri olan vatanı, onun dünyadaki sürekliliğinin somut ifadesi olarak kullanır. Vatan, kuru bir toprak parçası olmaktan ziyade bireyin tarihselliğini yansıtan kutsal bir mekân görünümündedir. Kişi ona tutunduğu müddetçe varlığını daim kılar. Nilüfer’in mektubunda yer alan ifadeler gurbetin savunmasız bir hayatta bireyin tükenişine sebep oluşunu vurgular.

## 2.19.6. Kişiler Dünyası

### 2.19.6.1. Başkişi

Yakut Yüzük romanının başkişisi Ali Tunç'tur. Ali Tunç romanın aksiyonu içerisinde “korku verici veya cezbedici obje[ye]” (Bourneur ve Quellet, 1989: 154) sahip olmaya çalışan kişidir. “*Açık kumral saçlı, koyu ela gözlü, uzun boylu, sert yapılı, dinç ve çevik duruşlu*” (YY, s. 6) bir genç görünümündeki başkişi yıllarca Avrupa’da yaşamış, sporla ilgilenen bir elektrik mühendisidir; ancak gazetecilik yapar. Bir akşam kumarhanede gördüğü esrarengiz bir kadın olan, başkişiyi hem korkutan hem de kendine çeken Nilüfer’in sırlarını çözmeye çalışır. İnsanlarla ilişkileri bağlamında bir sıkıntısı olmayan başkişi, zenginliğine de güvenerek onun yaşadığı yeri, kim olduğunu araştırmaya başlar.

Romanda başkişinin hayali, görür görmez âşık olduğu Nilüfer’le tanışmak ve onunla yakınlık kurmaktır. Bir ajan olan Nilüfer’e duyduğu ilgi başkişide nişanlısına ihanet ettiği hissini uyandırır da kendisini onun çekim alanından kurtaramaz. Yaşadığı bu iç çatışmalar onun “bireyleşim sürecindeki sancılar[ının]” (Eliuz, 2009: 207) başlangıcıdır.

Başkişi, âşık olduğu kadının kimliğini öğrenmek için yaptıklarından dolayı Nilüfer’in bağlı olduğu şebeke tarafından takip edilir. Bu kadının peşini bırakması için şebeke başkişinin nişanlısı Solmaz’a durumu anlatan bir mektup yazar. Böylece takip edildiğini anlayan başkişi, bu kadınla tanışabilmek için karşılaşılabileceği tüm tehlikeleri göze alacak kadar cesur tavırlar sergiler; hiçbir tedbire gerek duymadan başkaldırı dürtüsüyle hareket eder. Bir gün nişanlısı Solmaz’ın ısrarı üzerine, birlikte gazeteciler balosuna giderler. Her zamankinden çok daha güzel olan nişanlısını hayranlıkla izlerken Tanrısal anlatıcı tarafından onun başka bir niteliği ortaya çıkar:

*“Ali Tunç, nişanlısına iğrenç ihtiraslarla bakılmasını istemiyecek kadar, o tip erkekti. Fakat aynı zamanda, nişanlısının sönük, soluk kalmasını istiyecek kadar da basit, geri kafalı değildi. Nişanlısının, karısının şerefini, haysiyetini, kendi şerefî, kendi haysiyeti ile bir tutacak, aynı ölçü ile tartacak içi olgun, kafası olgun, duygusu olgun bir insandı”* (YY, s. 82).

Baloya Nilüfer’in geldiğini gördükten sonra nişanlısı ile fazla ilgilenmez. Solmaz’ın baloyu terk etmesi üzerine Nilüfer’le yalnız kalan başkişi, kendini tamamen onun büyümlü gözlerinin esiri hisseder ve onun isteğiyle bir otele giderler. Burada başkişinin “içe dönüklüğündeki suskunluk, dış dünyaya açık algısının da karanlık/puslu” (Andaç, 2010: 64) yönüne işaret eder. Nilüfer hakkında merak ettiklerinin hiçbirini sorma cesaretini

kendinde bulamaz; bu durumun bilincinde olduğundan anlamsız davranışlarını sorgulamaya başlar:

*“Ali Tunç birdenbire kendisine kızdı; kımıldanmak, bir şeyler yapmak, sormak, söylemek, anlamak, öğrenmek istiyordu. Fakat beyni, çürük bir et parçasıydı sanki. Kafasının pelteleşmesine kızıyordu”* (YY, s. 132).

O gecedен sonra Nilüfer’i göremeyen başkişi, ondan vazgeçmek zorunda olduğunu anlar. Bu durumun verdiği tinsel acıları hafifletmek, Nilüfer’in kendi yüreğinde bıraktığı boşluğu doldurmak amacıyla zamanı ve içinde yaşadığı mekânı onu hatırlatacak şekilde tasarlar. Ancak başkişinin bu tutumu onu içinde bulunduğu anafordan kurtaramaz:

*“Ali Tunç, her halkası ayrı renkte, ayrı şekilde, ayrı cinstе değişik, acayip bir zincirle sımsıkı, kısıvrak bağlandığını görüyordu. Bu zinciri kırıp, parçalayıp kurtulmak istese, bilekleri incinecek, elleri kanyacaktı. Fakat bu zincirin kendiliğinden gevşeyip sıyırılması, kırılıp parçalanması öyle şüpheliydi ki...”* (YY, s. 173).

Varlığının anlamını Nilüfer’in varlığına bağlayan başkişi bir gün aldığı bir mektupla onun bütün hayatını ve sırlarını öğrenir; onunla bir daha görüşemeyeceklerini anlar; Solmaz’ın yanına döner.

#### **2.19.6.2. Norm Karakterler**

Romanda başkişinin iç çatışmalarını netleştiren, onun davranışlarına yön veren norm karakterler Nilüfer ve başkişinin nişanlısı Solmaz’dır.

Nilüfer, İstanbul’da eski paşalardan birinin cariyesi iken azat edilerek memleketine dönen anne ile Kafkasyalı Kazak zabiti babanın kızıdır. Babasının öldürülmesinden sonra Kafkasya’da barınamazlar ve annesiyle birlikte İstanbul’da yaşamaya başlarlar. Burada zor günler geçirirler. Rusya’da yaşanan ihtilalın ardından İstanbul’a gelen beyaz Ruslar arasında onların da akrabaları vardır. Bu akrabalardan Lazar adlı genç Nilüfer’e ilgi duyar ve nişanlanırlar. Kumar ve kokain bağımlısı olan Lazar para sıkıntısı çeker ve bu esnada bir casus şebekesinin tuzağına düşer. Nilüfer de kokaine alıştığından o da Lazar gibi aynı şebekenin pençesine düşer. Açlık, sefalet ve kokainin soldurduğu yüzünde güzelliğinin, kadınlığının izleri silinmeye başlar:

*“İki yıldan beri Lazarla birlikte yaşıyordum, fakat onun karısı değildim, sevgilisi değildim; Annemin sağlığındaki nişanlılığı bile unutmuştuk. Ben o kadar soğuk, o kadar donuktum ki, Lazar bile, artık, kadın olduğumu hatırlamıyordu”* (YY, s. 247).

Nilüfer, şebekenin isteğiyle Paris'e gider, orada İngilizce, Almanca ve Fransızca öğrenir; iyi bir eğitim alır. Dâhil olduğu grubun üyeliğinin işareti olan "yakut" bir yüzük takar. Şebekenin isteğiyle asıl kimliğini kendisinin de bilmediği bir Alman kontu ile evlenir, bu nedenle kontes diye bilinmeye başlar. Resmiyette evli oldukları halde birbirlerini fazla görmezler, tesadüfen bazen Doril'de, Montekarlo'da, Paris'te, Berlin'de karşılaşır. Bir gün Alman kontun ölüm haberini alan Nilüfer, Türkçeyi güzel konuştuğundan kocasının ölümünden sonra şebeke tarafından İstanbul'da görevlendirilir.

Eski sefil hayatından kurtulan Nilüfer'in kadınsı duyguları uyansa da şebeke onun âşık olmasına, birine bağlanmasına izin vermez. Başkışıyle Zülfü Şahin'in kumarhanesinde karşılaşan Nilüfer ona ilgi duyar; ancak şebeke Ali Tunç'u sürekli gözetim altında tutarak onunla birliktelik yaşamasını engellerler. Nilüfer yaşadıkları sonucu hayata direnme gücünü kaybeder, yozlaşan düzene boyun eğmek zorunda kalır. Başkışinin ve onun nişanlısı Solmaz'ın hayatını tehlikeye atmamak için Avrupa'ya gider.

Solmaz, Ali Tunç'un büyük teyzesinin torunudur. Sessizliği, utangaçlığı, konuşurken başı önünde tutuk tutuk konuşuşu; yaşadığı çağın diğer kızlarına benzemeyen ağır tavırları ile başkışinin dikkatini çeker. Solmaz'ın sessizliğinin ardındaki fırtınalı ruhu, olgun davranışları, ince nükteleri kavrayan kıvrak zekâsı başkışıyi etkiler. Ali Tunç, Solmaz'ın kişiliğini çözümlenmeye çalıştıkça ona âşık olmaya başlar:

*"Solmaz içli ve her içli insan gibi ince anlayışlı idi. (...) Onun da -belki- hayattan, insanlardan, vakalardan, hadiselerden şikâyetleri vardı; fakat bunları sükunetle karşılamayı, miskince değil, ağırbaşlılıkla hazmetmeyi biliyordu. Uysallığı kadere, kismete, tesadüfe boyun eğmekten ziyade, neticeyi bekliyora benziyordu.*

*Ali Tunç bu başı önünde, uysal, utangaç kızın en büyük kuvvetini susuşunda, susmayı bilişinde buluyordu"* (YY, s. 47).

Önceleri on sekizinci asırdan kalma bir kız olarak nitelediği Solmaz'ın yirmi yüzyılın kızlarından daha zeki, daha olgun bulan başkışı onunla nişanlanır.

Solmaz, Ali Tunç'un Nilüfer'e ilgisini öğrendikten sonra da başkışıyi yalnız bırakmaz, ona psikolojik destek olur. Kendisini ve başkışıyi çevreleyen tehlike hakkında uyarılarda bulunur. Bedensel varlığını nişanlısının mutluluğu ve güveni için feda etmekten çekinmez. Fakat yaptığı fedakârlıklarda hiçbir zaman kendilik değerlerini, ben'liğini yitirmez. Solmaz, hayata yılmazlıkla karşı koymayı başarır. Nilüfer'in Avrupa'ya gidişinden sonra başkışıyle evlenir.

### **2.19.6.3. Kart Karakterler**

Eserde birçok gizli ve karanlık işler çeviren, Beyoğlu'nun arka sokaklarında kumarhane işleten, Türklerin aleyhine çalışan casusların maşa olarak kullandığı yozlaşmış tip Zülfi Şahin eserin kart karakteridir.

### **2.19.6.4. Fon Karakterler**

Ali Tunç'un tuttuğu apartmanda ona yardımcı olarak kalan, “*gün görmüş, tertipli, becerikli bir ihtiyar kadın*” (YY, s. 145) Arzınıyaz Kalfa; Ali Tunç'un arkadaşları İsmail ve Ferit; başkişinin eski bir arkadaşı, “*gençliğinin ilk senelerini bir mirasyedi gibi yaşa[yan], (...) yaşama kaynaklarının herkese meçhul olmasına rağmen, kimse tarafından şüphe edilmek hatıra gelmeyen tipte*” (YY, s. 96) insanlardan olan Metin; Ali Tunç'un arkadaşı kaptan; Nilüfer'in bağlı olduğu şebekenin adamları romanın fon karakterleridir.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. MAHMUT YESARİ'NİN ROMANLARINDA İZLEKSEL KURGU

#### 3.1. Yozlaşma ve Yabancılaşma

Yozlaşma, nesnenin kendilik değerlerinden uzaklaşmasıdır. Bu uzaklaşma onun özünden ayrılması, doğasındaki değerleri yok etmesi anlamına gelir. Sözlük anlamları “asıl benliğini kaybetmek” (Doğan, 2009: 1220), “özündeki iyi nitelikleri birtakım dış etkenlerle zamanla yitirmek, soysuzlaşmak, özünden uzaklaşmak, bozulmak, dejenere olmak, tereddi etmek” (Türkçe Sözlük, 2005: 2194), “manevi niteliklerden uzaklaşmak” (Gülensoy, 2007: 1165) olan yozlaşma kavramı, bireylerin ya da toplumların kültürel değerlerini yitirmesi, bireysel faydacılığı ön plana alarak kamu çıkarlarına aykırı hareket etmesiyle boyut kazanır.

Bireysel kimlik arayışını toplumsal değerlerden uzaklaşarak gerçekleştirmeye çalışanlar kültürel yozlaşmanın hazırlayıcılarıdır. Onlar, maddi ve manevi değerler bütününden oluşan kültürün yerine, öykünme yoluyla aldıkları yabancı unsurları koyarlar. Böylece bizi saran, bizi biz yapan toplumsal mirası dışlamaya başlarlar. Bu mirasın kaybedilmesi ise toplumsal yozlaşmaya neden olur.

Yozlaşmanın temelinde yabancılaşma olgusu yatar. Yabancılaşma kavramı ilk kez Alman filozof Hegel tarafından kullanılır. “Hegel yabancılaşmaya esas olan ‘ide’nin oluşumunu açıklarken onun hedefini ‘kendi kendisini bulması, kendisinin bilinç ve özgürlüğe erişmesi’ olarak tespit [eder]” (Doğan, 1996: 345). Marksist Felsefe’nin tanımladığı yabancılaşma, Marks’a göre “serbest bırakılan (erginleştirilen) insan aktivitesine bağlı olarak meydana gelen ve üreticilerine hâkim olmaya başlayan nesnel bir ilişkidir” (Doğan: t.y.: 12). Yabancılaşma, Marks’ın düşünce sisteminde “insanın özünü” kavramaktan kaynaklanan bir etkinliktir. “Meta için üretim, insanlık tarihinin ve yabancılaşmanın başlangıcıdır; tarih, insanın yabancılaşması ve yabancılaşmadan kurtulması sürecidir. (...) Yabancılaşma göreceli bir durumdur; değişmez nirengi durumunda olan ‘insani öz’dür; bu özden uzaklaşmak, bu ‘öz’le uyumun bozulması, bu ‘öz’ün yabancı olması ‘yabancılaşmak’tır” (Tuğcu, 2002: 127). Marks, ‘yabancılaşma’ ve

‘bizatihi yabancılaşma’nın ayırt edilmesi gereken şeyler olduğunu ileri sürer. Bizatihi yabancılaşma bireyin toplumda yaşadığı yalnızlığın adıdır. “Kişinin öznel tecrübeleri alanında ortaya çıkan sürekli yabancılaşmasını ifade etmektedir” (Doğan, t.y.: 15). Yabancılaşma, üreten ile onun ürünleri arasındaki bağı yok sayılması, üreticinin kendi ürünleri ile çelişerek sosyal sistemde insan ürünlerinin işlerlik kazandığı bir ilişkidir.

Mahmut Yesari, eserlerinde yozlaşma ve yabancılaşma olgusunu genellikle roman kişilerini farklı toplumların ürünü olan yaşam biçimine, başka milletlerin ruhlarına ait sevinçlere, acılara yönelterek vurgular. Yozlaşma ve yabancılaşma temasını eserlere batılılaşmayı yanlış algılayarak kendi değerlerinden uzaklaşan bireylerin ahlâki çürüyüşleri; I. Dünya Savaşı esnasında, savaş sonrasında meydana gelen bireysel, kültürel değişikliklerin yansımaları; paranın verdiği güçle zenginin fakiri ezmeye çalışması ve paraya sahip olma hırsı çerçevesinde yansıtır.

*Bir Aşk Uçurumu* romanındaki ilk yozlaşma örneği Fikri’nin işten atılma şekliyle belirir. Fikri, Ustabaşı Hasan Ağabey’in Remziye’ye saldırmasından sonra Hasan Ağabey ile kavga eder. Kendisi haklı olduğu halde, kavga ettiği kişinin ustabaşı olması Fikri’yi haksız konuma düşürür. Bu durumda eylemlerin doğruluğu ya da yanlışlığı tartışılmadan bireylerin mevkilerine göre verilen hükümler ve işçinin kendi emeğine yabancılaştırılması söz konusudur:

*“-Kovulmak için ustabaşı ile kötü geçinmek yetiştir, nerede kaldı ki kavga etmek, onu döğmek...”*

*Kaderin kahpece oyununa erkekçe göğüs geren bu delikanlının sükûnetle verdiği cevap, enspektörün içini sızlatmıştı:*

*-Kabahatlisin yahut değilsin... Artık bunları konuşmak lüzumsuz”* (BAU, s. 11).

Eserde işçinin emeğiyle hayat bulan fabrikada, işçinin hiçbir değer ifade etmediği görülmektedir. İnsanın değersizleştirilmesinin sonucu olarak Fikri’nin/işçilerin metalaştırılması, emeğin sömürülmesi yozlaşmış düzenin esere akseden bir yüzüdür.

Fikri’nin fabrikadan arkadaşı Şakir’in, para uğruna herkesi sömürmekten başka bir şey düşünmemesi, esrar kaçakçılığı yapması, randevuevi işletenlerle ilişki kurması, ahlaki bozulmanın her türlüünü yaşaması, bireysel çıkarları ve günübürlük menfaatleri uğruna hareket etmesi romanda yozlaşmış düzenin bireydeki yansımaları olarak belirir.

Kiryemariika “geçkin ruhunda kokuşmanın” (Cioran, 2008: 92) hâkim olduğu bir kadındır. O, geçmiş yaşantısı ve şimdi’deki eğilimleriyle yozlaşmanın eserdeki simge

isimlerinden birisidir. Marika, sadece kendine değil, toplumun diğer bireylerine de zarar verir:

*“Karının gönlü zengin, hovarda. Nerede eroin, kokain, esrar satılır, ona sor. Kaçak mal, hırsız malı eşya satar. Bu işlerde bitirindir. Karda gezer izini belli etmez”* (BAU, s. 114).

Marika toplumsal yozlaşmanın hazırlayıcılarından biri olmasının yanı sıra, çektiği cinsel açlığı hoşuna giden erkeklerde gidermeye çalışır. Fikri'nin, Şakir'in evine yerleşmesinin ardından bu açlığını Fikri'de bastırmaya çalışarak cinsel yozlaşmasını da eyleme döker.

Remziye'nin oturduğu mahalledeki insanlar ve çalıştığı fabrikadaki işçiler, dedikodularıyla Remziye'yi ölüme sürükleyen yozlaşmışlardır. Onların yozlaşmışlıkları insani görevlerini unutmalarından kaynaklanır. Başkalarının hayatlarına müdahale ederek onların mutluluklarını engellemeye çalışan bu insanlar, mahallenin ya da iş ortamının sevinçlerin, dertlerin paylaşım alanı olduğunun bilincini yitirirler. Asıl kimliklerinden uzaklaşarak bireylerin yerleşmiş düzenlerinin bozulmasına sebep olurlar.

*Su Sinekleri* romanında yanlış ve eksik sosyalleşmenin yol açtığı yozlaşmanın ve yabancılaşmanın gençler arasında netleştiği görülmektedir. Maddi bakımdan rahat olanlarda taklit yoluyla gelişen yozlaşma ve yabancılaşma; geliri düşük ailelerde toplumsal refahtan payını alamayanların hissettiği ezilmişlik duygusuyla yaşanır. Onlar, bu duyguyla içinde buldukları grubun değer yargılarına yüz çevirirler. Eylemlerini olması gereken düzeyde sınırlayamaz; toplumsal çözümler yaşayarak yabancılaşmış birer birey haline gelirler.

Su Sinekleri romanının başkişisi Sabbek geliri düşük, hayatta kalabilmek için yaşam mücadelesi veren bir ailenin/grubun içinde doğar. O, bireyleşme eğilimleri gösterdiği ergenlik döneminde arkadaş ilişkilerini ön plana çıkararak kendi çevresini oluşturmak, kendini tanımlamak ister. Ancak okulda ve sosyal çevrede edindiği yeni gruplar onun aslından uzaklaşarak özünü kaybetmesine zemin hazırlar. Sinemanın cezbedici dünyasına tutkun olan arkadaşlarıyla birlikte onun büyülü dünyasına özenmeye başlar; o dünyayı günlük yaşamına girdirmeye çalışır. Böylece kendine ve kendi grubuna yabancılaşma süreci hızlanan Sabbek, üyesi olduğu gruba yabancı nesnelere etkisinde kalır. Modanın ve sinema aktörlerinin abartılı imajlarıyla kuşatılan dünyada, asıl üyesi olduğu gruba yabancılaşır.

Dürdane, “*hazımsızlık kurbanı şımarıklardan[dır]*” (SS, s. 67). O, gösteriştten zevk alan, kimlik bilincinden uzak, dejenere bir tiptir. Dürdane’de beliren kendine yabancılaşma onun ailesinde meydana gelen kültürel yozlaşmanın neticesidir. Batılılaşmak hevesiyle hareket eden bir kitleye dâhil olan bu aile, kitlenin içinde kültürel değerleri yok sayarak yaşama biçimini tamamen batılılaşmanın oluşturduğu özentî bir dünyada yaşar. Eşya/dış görünüşle başlayan değişimleri sosyal hayatlarına uygulamaya koyma gayesindeki bu aile ve mensubu oldukları kitlenin kendisi de içlerinde buldukları durumun farkında değillerdir. Bu insanlar sahip olmak istedikleri şeyleri onların ait olmadığı gruptan öğrenmeye çalışırlar:

*“Çocuklarını da evlerinin eşyalarına benzetirler; eğitimleri, babalarının, analarının inançları, görenekleri gibi renk renkti. Birbirini tutmaz. İngiliz Mis’den Fransızca öğrenirler. Piyanistten keman dersi alırlar. Senfoniye çalışır, fokstrot çalarlar”* (SS, s. 70).

Para harcamayı meziyet sayarak yaşayan kitle, geleceğin teminatı olan çocuklarını milli kimlikten çözümler yetiştirir. Dürdane’nin ailesinin bütün isteği kitleleşme çabalarında başkalarına benzemektir. Sergiledikleri davranışların kökeninde bilinçsiz batılılaşma çabaları yer alır. Onlar yaşadıkları asrın gereklerini yerine getirdiklerini düşünürler; ancak kendi köklerinden uzaklaşarak çağdaşlaşmaya çalıştıklarından kimliksizleşirler. Sahip oldukları maddî güçle kendilerinden daha düşük konumdaki aileleri ezmeye çalışmaları yozlaşmalarının bir başka boyutuna işaret eder.

Eserde Vamık, Behçet, Ekrem Besim, Hüsrev Hakkı ve Naim Naci sosyalleşmeyi yozlaşmanın aracı yapan bir gruptur. Onlar sinemayı hayatın çeşitli yüzlerine ışık tutan bir sanat olarak algılamazlar. Sinema bu gençleri ben’liklerinden uzaklaştıran, kendilerine yabancılaştıran, “insanın düzlemini değiştiren” (Yalsızuçanlar, 2007: 5) bir öykünme mekânı görünümündedir. Toplumsal değişim ve dönüşümü sindirememiş kişiler toplumu eğitime amacı güden sinemayla yozlaşırlar. Şekil değişiklikleriyle ruhlarında bir inkılâp gerçekleşeceğini düşünürler:

*“Yüzlerini Allah’ın yarattı şekli beğenmeyip, kabul etmeyip sinema kapılarını süsleyen artist fotoğraflarına benzetmeye uğraşan ve kısmen de başaran, genel harp senelerinde süpürge tohumu ekmeğile ilikleri kuruyan çocuklardı”* (SS, s. 166).

Vamık, Behçet, Ekrem Besim, Hüsrev Hakkı ve Naim Naci geçmişlerini unutarak yozlaşmış tiplerin örneğini teşkil ederler.

Su Sinekleri romanında Fatma'nın annesi Nezahet Hanım cinselliği yozlaşmış boyutuyla yaşar. Sürekli gençleşme hevesiyle hareket eden Nezahet Hanım gençliğinde yaşayamadığı bastırılmış duygularını yaşlılığında serbest bırakır. Kocasına süt halasına, süt teyzesine gittiğini söyleyerek eve yabancı erkek kokusuyla gelen Nezahet Hanım, bedenini erkeklere sunmayı bir yaşam biçimi haline getirir. Kendi yaşlılığını kabul etmeyen bir tavır sergileyerek genç, kızının arkadaşı olabilecek erkeklerle de cinsel ilişki yaşar. Kendinden ve kendi değerlerinden kopuk yaşayan Nezahet Hanım, kızını kendi yozlaşmış dünyasına sürükler. Yaptıklarını öğrenen kocasından boşandıktan sonra maddi sıkıntı çekmemek adına Fatma'yı Dürdane'nin babası Kâmil Bey'in metresi olmaya zorlar. Önceleri annesinin yaptıklarını tiksintiyle karşılayan Fatma, artık bu yozlaşmış düzenin bir üyesi haline gelir.

Su Sinekleri romanındaki gençler, kurdukları dünyalarında bozguna uğrarlar. Bireyleşme süreçlerinde içinde buldukları toplumsal yapıya ayak uydurmaya çalışırken artan yalnızlıklarını yaşarlar. Geçmişleriyle ve kendilik değerleriyle kurdukları temel bağları kopardıkça dış dünyanın kuşattığı çaresizlikle erirler.

Yabancılaşma, bir insanın özüne, doğasına aykırı yaşam tarzına bürünmesidir. Bu hayatı yaşamak zorunda kalan birey, yaşamın öznesi olmaktan ziyade nesnesi konumuna geçer. Nesneleşen birey ise kendine çizdiği yolda yabancılaşmaya başlar. Bireysel tutkularından ve alışılmış düzeninden vazgeçerek yeni toplumsal düzende kendini görünür kılmaya çalışır. Onun bu çabaları bireyi değişen dünyada yönünü yitiren bir varlığa dönüştürür. Ötekilerle iletişimde problem yaşar ve eleştirel düşünme yetisini kaybederek topluma boyun eğmek zorunda kalır. *Tipi Dindi* romanında Macit'in yabancılaşması bu tarzda bir yabancılaşmadır.

Macit, hayatın pürüzlü sahnesinde rolünü iyi oynayıp oynamadığını tespit etme, karşılaşılabilecek problemlere yaklaşımını değerlendirme hususunda kendini tanımak ister. O, ailesi dahi olsa başkasının gölgesinde yaşamak yerine evden ayrılarak imkânları dâhilinde kendine bir yaşam biçimi belirler. Bu yaşam biçiminde kitleden bağımsız bir hayat sürmeyi amaçlar. Bunun içinse sosyal hayatın gereği olarak kendisiyle ortak düşünce yapısına sahip insanlarla bir aradadır; ama ailesinin kendisine ihtiyacı olmadığı dönemlerde eve fazla uğramaz. Arkadaşlarıyla birlikteyken ve maddi bakımdan sıkıntılı olmadığı zamanlar toplumun bir üyesi olduğunun farkındadır. Ancak işini kaybettikten ve sevgilisinden ayrıldıktan sonra psikolojik problemler yaşar, üyesi olduğu toplumdan/hayattan kurtulmak için intihar etmeyi düşünür. Düşüncesini eyleme dökmeden bir gece önce babasının

hastalandığını ve kardeşlerinin kendisine ihtiyacı olduğunu yazan bir mektup alır. Eve gittiğinde ise babasının öldüğünü öğrenir. Macit gençliğinde, toplumun içinde yaşayan bir birey iken babasının ölümünün ardından içe kapanmaya yönelen yabancılaşmış bir bireye dönüşür. Kardeşlerine bakabilmek, hayata tutunabilmek için daha önce alıştığı yaşam biçimine aykırı hayata başlar. Kendi yaşamına yabancılaşarak benlik yitimine uğrar, güçsüzlüğe, köksüzlüğe, umutsuzluğa düşer ve psikososyal bozukluklar yaşar. Böylece kendisini hayatının öznesi olmaktan hayatın nesnesi olmaya indirger.

Macit, sadece mahallelinin değil aynı zamanda babasının ölümünden sonra evlerinde yaşamaya başlayan akrabaların, hatta geçmişte paylaşımı olduğu arkadaşlarının karşısında bir yabancıdan farksız kalır. Mahalleli onu eski yaşamından dolayı yargılar, kendi bünyesine kabul etmez, onu yabancı bırakırken akrabaları bu yabancılıktan faydalanarak Macit’i maddi bakımdan sömürürler. Arkadaşları onun parasızlığı nedeniyle tekrar görüşmek istemezler. İki küçük kardeşiyle hayata atılmak zorunda kalan Macit, yaşadıklarına nasıl tepki vereceğini bilemez. Fakat yaşamın akışında edindiği deneyimlerle ötekilerin diğer yüzünü görmeye başlar:

*“Sırtısırta üç gün otomobilde beş gün barlarda, gazinolarda görseler, gece ışığa hücum eden sinekler gibi, yolumun üzerine döküleceklerinden, elimi sıkacaklarından hatta boynuma sarılacaklarından eminim!*

*Sokaklarda ben onları görmüyorum, demek ki görünmüyorlar. Görünmeyişlerinden anlıyorum ki onlar beni görüyorlar”* (TD, s. 183).

Macit, arkadaşlarının kendisine yaklaşmamasından parasız kaldığı zamanlar onların da bir yabancıdan farksız olmadıklarını anlar. Arkadaşları nazarında varlık ve yokluk ölçütünün para olduğunu fark eden Macit, hayal kırıkları yaşar; hayata karşı koyma gücü zayıflar ve yalnızlığın doğurduğu yabancılığı derinleşir. Macit’in yabancılaşması onun pasif isyanına dayalı olarak gelişir. Bunun sonucunda ise “kendi yabancılaştırılmış yaşamı içinde kaybolup gider” (Özbudun ve Markus ve Demirer, 2008: 36). Macit, terk edilmişliğe mahkûmiyet, kardeşlerinin ihtiyaçlarını karşılayamamasından dolayı duyduğu suçluluk, zamanın ve mekânın dışına itilmişlik hissiyle kendine ve ötekilere yabancı bir kişi görünümündedir.

Romanda Macit’in ve kardeşlerinin yabancılaşması/yabancılaştırılması insanın insana olan hoşgörüsüzlüğü, anlayışsızlığının neticesidir. Babasının ölümünün ardından mahalleli, Macit’i göz hapsine alarak onun bütün davranışları hakkında yorum yapar:

*“Mahalle ölü değil, yaşıyormuş! ... Mezarlardan çıkan fosforlar gibi...”*

*Mahallenin dedikodu mevzuu benim... Durgun bir havuza atılmış yem gibi, beni paylaşamıyorlar...*” (TD, s. 48).

Yapılan dedikodular Macit’i bireyliğinden uzaklaştırarak onu toplumun öngördüğü şekilde davranmaya zorlar. Fakat önceki yaşam biçimine aykırı davrandığından burada yaşamaya devam etmekte zorlanarak kardeşleriyle birlikte başka bir mahalleye taşınır. Eski mahallede olduğu gibi burada da yalnızlıklarını ve mahalleye yabancılıklarını yaşarlar. Onların daha önceki yaşamlarını bilmeyen mahalle halkının dedikodularına maruz kalırlar. Maddi olarak yardım istedikleri kuruluşlardan, mahallelinin ilgililere verdikleri yanlış malumat nedeniyle elleri boş dönerler ve yoksullukları giderek artar.

Yoksulluğun getirisi olarak Macit ve kardeşleri birbirlerine yabancılaşmaya başlarlar. Macit, öncelikle yaşadıkları bu sefaletten kurtarmak için Niyazi’yi yatılı bir okula kaydettirir. Evden uzaklaşan Niyazi, fiziksel şartlar bakımından ağabeyi ve ablasından farklı bir ortama girer. Böylece yoksulluk içinde ölmeye mahkûmiyetten kurtulan Niyazi artık eski yaşantısına yabancılaşan bir birey haline gelir:

*“Evet, ayaklarında yeni kundura, başında yeni kasket olan, saçları makine ile kesilmiş, temiz yüzlü çocuk; bu uzun pantolonlu, okul üniforması giyen, pelerinli öğrenci, oturduğu yatağın kenarına, bu odaya, bu eve yaraşmıyor... Onu, küçük kardeşim Niyazi değil de, fakir, hasta akrabalarının hatırını sormak için gelmiş, iyi kalpli bir aile çocuğu zannediyorum!”* (TD, s. 254).

Macit, Niyazi’nin eski yaşantısına uyum sağlayamadığını, yaşadıkları fakirliğin dışında bir dünya ile tanıştıktan sonra onun geçmişine yabancılaştığını fark eder. Zira Niyazi artık o eve ait olmayanların tereddütlü bakışlarıyla bakmakta, ne ablasını ne de ağabeyini gerçekten dinlemektedir. O, içinden çıktığı sefaletin dehşetini dıştan gözlemci nazarlarıyla tetkik etmeye çalışırken giydiği yeni ve temiz elbiseleriyle oturduğu odada bir yabancıdan farksız durmaktadır.

Niyazi’nin yabancılaştığı evde Macit’le Müzehher kendi kaderlerine terk edilmiş bir halde yaşamla mücadele ederler. Fakirliğin ve kötü hayat şartlarının sonucu verem olan Müzehher’in yaşama dair yönelimleri, ağabeyini yaşadıkları hayattan memnuniyetine ikna etmeye çalışmaktan ibaret hale gelmeye başlar. İki kardeşin umutsuzluğunun ifadesi bu tablo, onlara yaşamda silik ve yitime hazır bir dünya sunar. Yaşadıkları şartlar karşısında takındıkları tavırlar, birbirlerine iyi olduklarını belirten sözler, onların kendilerine yabancılaşan birer bireye dönüşmelerinin yansımalarıdır. “Samuel Beckett, ‘Beklentiler: sıfır, umutlar: sıfır’ derken bu sürecin, öne çıkan görüntüsünü resmeder sanki” (Özbudun

ve Markus ve Demirer, 2008: 98). Macit, Müzehher'in kurtuluşu, kendi insani özüne yaklaşması amacıyla onu hastaneye yatıracağını söylediğinde ağabeyinin kendisinden kurtulmak istediğini düşünen Müzehher ona kırılır. Bu durumda yaşama direnme hususunda zayıflayıp pasifleşerek tepkisel duyularını kaybeden Macit'le Müzehher birbirleriyle iletişim kurmakta zorlanırlar:

*“Bir arada yaşayan insanların, artık birbirine söyleyecek sözlerinin kalmaması ne garip ve ne korkunç! Evet artık birbirimize söyleyecek bir tek sözümüz yok!”* (TD, s. 270).

Zaten kendilerine yabancılaşan kardeşler bir de iletişim problemi yaşayarak öz varlıkları için dayanılmaz hale gelen sefaletlerinin sonucunda birbirlerine karşı yabancılaşırlar.

Tipi Dindi romanında dinin arkasına sığınarak insanları sömüren Kerim Efendi; erkeklerle görüşmeyecek derece namus (!) perdesinin ardına gizlenen, bu perdenin ardında başkışının ve kardeşlerinin maddi olanaklarını tüketmeye yönelik çalışan Nurunigar Kalfa; Süt Hala Ayşe Hanım'ın ikiyüzlü davranışları kendine yabancılaşmanın ve yozlaşmanın eserin dramatik aksiyonuna yansıyan yüzleridir.

*Pervin Abla* romanında yozlaşma örnekleri daha çok I. Dünya Savaşı esnasında Osmanlı toplum yapısında meydana gelen değişikliklerin izdüşümüdür. Ülkenin içinde bulunduğu olumsuzluklara karşın Osmanlı'nın sosyal yapısı içinde türeyen “yeni zengin, harp zengini veya orta sınıf” gibi adlarla anılan toplumun küçük bir kesimi -halkın çoğunluğu kıtlık ve sefaletle içinde yaşarken- kendi refah seviyelerini sürekli arttırır, elde ettikleri haksız kazançları zevk ve eğlence âlemlerinde tüketirler. Harp zenginlerinin büyük çoğunluğu önceki hayatlarından tamamen bağımsız yaşamlarıyla geçmişlerine ve kendilerine yabancılaşan, öz değerlerini yadsıyan yozlaşmış kişilikler olarak varlık gösterirler.

Eserde Muzaffer Bey'in akrabası Nahit Refik Osmanlı'nın son dönemlerinde devletin içinde bulunduğu buhranın şahitlerindedir. O, aynı zamanda savaşın getirilerini fırsat bilerek karaborsacılık, vagon ticareti gibi yollarla kısa sürede büyük servet sahibi olan sınıfın üyesidir. Nahit Refik kendisine, geçmişine ve vatanına yabancılaştıran yozlaşmışlığının sebebini toplumsal gelişmelere bağlar:

*“Ben kafi derece vatanperver değilsem kabahat benim mi?.. Bugün otuzuma yaklaşıyorum. Çocukluğumuz, gençliğimiz rezil bir istibdat idaresi altında riyadan, dalkavukluğundan, müdaheneden başka ne gördü, ne öğretti; neye şahit oldu?”*



*“Vatanım!” demeğe cesaret edebilir miydin? Ben ve benim gibiler tahkir edilmemeliyiz”* (PA, s. 72).

Nahit Refik, “insan suçsuz olduğuna göre, kabahat toplumların. Yani kişiyi yozlaştıran, toplum; yozlaştıran ve yabancılaştıran” (Meriç, 2007: 61) fikriyle yabancılaşmanın toplumsal etmenlerden kaynaklandığını düşünür. Ancak toplumsal yabancılaşmanın temelini oluşturan öz yabancılaşmadır ve yabancılaşma insanın kişiliğinde meydana gelen bir süreçtir. Bireyin dünyayı algılayış biçimi ve inanç sistemleri onu, yaşadığı çevreye yabancılaştırabilir. Kişiyi yabancılaştıran sistemlerden biri olan materyalizm Nahit Refik’in yabancılaşmasının temelini oluşturur:

*“Para; bu men’us kuvvet ne harikalar yaratmadı? Kadını, arkadaşını, aileyi, namusu, fazileti, hırsızlığı, riyayı hep o öğretti”* (PA, s. 312).

Eserde Nahit Refik’in yabancılaşması akrabalarıyla bağlarını koparmış bir kişinin yalnızlık içinde bunalıma düşmesi şeklinde gelişme gösterir. O, gittikçe artan bireyciliğinde akrabaları ve toplum arasındaki bağları korumaya, toplumsal kültürle kendi değerleri arasında ortak noktaları sağlayabilmeye çalışır. Bunun içinse çoğunluğun baskısını kendi kişiliği altında törpüleyerek yok etmeyi amaçlar.

Pervin Abla romanında yozlaşma örneğinin görüldüğü diğer kişi, harp zengini Rüstem Ferah’tır. Rüstem Ferah çok fakir bir geçmişe sahip olmasına rağmen sosyal sistemin aksaklığından faydalanarak zenginleşir. Özellikle savaşın sonlarına doğru toplum hayatı içinde kendilerine özgü bir yer işgal etmeye başlayanlar arasında yer alan Rüstem Ferah ve eşi eski fakir hayatlarına, bir lokmaya muhtaç oldukları günlere yabancılaşır, öz kimliklerini unutarak yozlaşırlar. Şaşaalı bir hayatın çekiciliğinde, günlerce süren eğlencelerde geldikleri dünyanın şartlarını akıllarına getirmez, insanların ihtiyaçlarına tepkisiz kalırlar:

*“Kim bilir kaç kişinin açlığı, gözyaşı bahasına kazanılmış binlerce liranın şerefine şehrayin yapıyordu? Bu emsalsiz muvaffakiyet, musiki dalgaları şampanya köpükleriyle tes’id ediliyordu? Bu kahkahalar, bu keman, piyano sesleri, elbette kapıdaki topal, kör dilencinin feryadını duyuramazdı”* (PA, s. 225).

Geçmişe yabancılaşan bu kişiler rahat yaşamak ve bunun için maziye silmek gerektiğine inanırlar. Çünkü geçmişi daima aleyhlerine çalışan sinsi bir kuvvet olarak algıladılar.

Eserde Rüstem Ferah’ın kızı Seza ise bir harp zengininin kızı olmasına rağmen eski yaşantısının alışkanlıklarından kopamadığı için yeni hayatına yabancısıdır. Seza, sosyal

sistemde meydana gelen değişikliklerin yol açtığı toplumsal doku bozukluğunda sosyal konumunun gerektirdiği gibi davranamaz. Anne ve babasının yaşadığı ani değişimlere ve sınıf atlamaya ayak uyduramaz. Bu nedenle geçmişte yaşadıklarıyla şimdi yaşıyor oldukları arasında sıkışan Seza, geçmişe özlem duysa da ailesinin bugün sahip olduğu şeyler nedeniyle oraya dönememez. Ancak sözleri ve tavırlarıyla nereye ait olduğunu, öz kimliğini yansıtır. Toplumun genel kanaatinde harp zenginlerinin yaşayışı kabul görmemesine karşın Seza'nın özünü aksettiren bu davranışları yadırganır:

*“Bu kızcağıza bir harp zengininin kızı diye kim inanır?”* (PA, s. 173).

Bir harp zengininin kızı gibi davranmayan Seza, onlarla arasında ortak değer alanları bulunmadığından kendisini, ailesinin yaşadığı kültürel yabancıliğın doğurduğu yozlaşmışlar dünyasının bir parçası gibi hissetmez. Bu dünyanın gereklerini yerine getirmekten sıkılır:

*“Muzaffer Bey; bilmezsiniz, ben çok acınacak bir kızım. Belki bana hayret edersiniz! Neyim eksik, herkes halime gıpta ediyor değil mi? Siz onu bir de bana sorun. Bu cicili bicili, süslü eşyalar beni sıkıyor... Babamın, annemin misafirleri, bu misafirlerin sahte iltifatları beni sıkıyor... Bu hemen her gece tekerrür eden ziyafetler, davetler beni sıkıyor...”* (PA, s. 229).

Seza'nın hissettikleri bireyin kendine yabancılaşması sonucunda meydana gelen durumdur. Zira “bireyin kendine yabancılaşması, bireyin doğası ile mevcut durum arasında bir ayrılığa, eşitsizliğe işaret eder” (Ertoy, 2007: 53). Seza da bu sözleriyle mevcut toplumsal düzenle kendi doğası arasındaki farkı yansıtır. Ruh dünyasındaki çalkantılarını, yaşamak zorunda bırakıldığı düzendeki çaresizliğini ve yalnızlığını bu şekilde dile getirirken kendisiyle toplumsal çarpıklık arasındaki uyum sorununa göndermede bulunur.

Romanda kendine yabancılaşan; ancak bu yabancılaşmasını bireysel tercihleriyle gerçekleştirerek aslından uzaklaşan diğer kişi Behin'dir. Önceleri sessiz, fazla içine kapanık olan Behin, Nahit Refik'le evlendikten sonra kendi sosyal yaşamından tamamen bağımsız, yeni bir sosyal, kültürel yaşama dâhil olur. Bu yaşamın akışında eşine ve evine karşı ilgisiz, önceki hayatıyla çelişen davranışlar sergiler:

*“Behin; evvelce uslu, sessizdi. Para onu öyle şımarttı ki! Benden ziyade ahbablarıyla meşgul oluyordu, evimin rahatı kaçtı. Bundan başka erkek dostlarımla hiç hoş gitmeyecek bir şekilde samimiyeti ilerletmeye başladı”* (PA, s. 312).

Behin, varlık temellerini paraya, lükse düşkünlük ve ekonomik güce dayalı olarak kurmaya çalışır. Özgürce davranabilme olanağı verildiği andan itibaren kendi insani özünden uzaklaşarak kendisiyle karşı karşıya kalan Behin, özünün yabancı haline gelir.

Eserde Pervin Abla kendine yabancılaşmayı insani özünü kaybetmeden yaşayan bir bireydir. Onun yabancılaşması diğerlerinden farklı boyutlarda gelişir. Pervin Abla'yı kendine yabancılaştıran şey, ona bekleğinden itibaren yüklenen 'abla' sıfatıdır. Bu sıfatın bir gereği olarak Pervin Abla'nın kendisi ya da sosyal çevresine yönelik duygu ve davranışları hep başkalarını düşünmeye dönüktür. O, kendi dertlerinin ve sıkıntılarının yabancı olduğu etrafındaki diğer kişiler de onun problemlerine kayıtsız kalırlar:

*“Ona daima başkaları dertlerini açarlar, fakat onun derdini kimse dinlemez. O; daima etrafına iyilik etmek, hizmet etmeğe mecburdur. Fakat onun küçük bir arzusunu düşünmek hatıra bile gelmez”* (PA, s. 196-197).

Daima ötekilerin sorunlarıyla ilgilenen Pervin Abla, Muzaffer Bey'i ne kadar çok severse sevsin onun kendisinden hoşlanmadığını düşündüğünden aşkını kendine yabancılaştırmaya çalışır.

*Kalbimin Suçu* romanında yozlaşma örnekleri sevginin yozlaştırılmasıyla netleşir. Sevgiye ait olması gereken “ilgi duyma, saygı gösterme ve sevilen şeyi tanıma” gibi kavramlardan uzak kalan Necil Sabit'in sevgisi, sevilen kişiyi tanımama/bilmeme çerçevesi içine yerleştirilebilir:

*“Sevdiklerimin çoğunu unuttum, sevmediklerimin birini hatırlamıyorum... Bazen sokakta giderken, bir kadın koluma giriyor, yüzüme gülüyor, senli benli konuşuyor. Ben onu tanımıyorum. Ama hiç tanımıyorum... O anlatıyor, neden sonra eski göz ağırlarından birisi olduğunu anlıyorum”* (KS, s. 17).

Necil Sabit sevginin en basit tanımına bile uzak kalan ilişkiler yaşar, bireysel çözümlüğünün yansıması olarak etik değerlere yabancılaşır. Birlikte olduğu kadınları bir eşya gibi algılar; bu kadınlara sevgi, ilgi göstermez. Avare, başıboş, sorumsuz bir genç olan Necil Sabit, kadını ve kadın bedenini kendi fiziksel ihtiyaçları için sömürdüğünden, aradan belirli bir zaman geçtikten sonra onları tanımakta zorlanır. Ancak Zerrin'le karşılaştıktan sonra kadınlara olan pervasız tavırları değişmeye başlar. Zerrin, Necil Sabit'i hayatında bir denge arayışına iter. O, Zerrin'i gerçekten sevdiğini düşünerek eski yaşamından uzaklaşmaya, kendine yeni bir düzen kurmaya çalışır. Fakat yabancı olduğu bu yeni düzende kendisiyle çelişkiler yaşar:

*“Kadınlardan çekinmek, korkmak, onların kahkahalarına, sözlerine dikkat etmek, Necil Sabit için, yabancı aykırı şeylerdi. Bunlardan bahsedilmesine bile tahammül edemez, omuz silkerdi”* (KS, s. 148).

Necil Sabit’in, Zerrin’i diğer kadınlardan farklı, iyi bir aile kızı olarak düşünmesi ona saygı duymasına yol açar. Bu nedenle Zerrin’in yaptığı her şeyi hayranlıkla karşılar. Ona, olduğundan daha değerli kılacak davranışlar sergiler ve bu davranışlarında öteki kadınlara lakaytlığından eser görülmez. Onun bütün tavırlarını dikkatle tetkik eden Necil Sabit, bu kusursuz insanda(!) olumsuz bir etki bırakmamak için ondan çekinir. Yazar bu durumda içinde bulunduğu bu farklılaşma süreci bütün kadınları çok iyi tanıdığını düşünen Necil Sabit’i, Zerrin’den ve kendinden beklentileriyle uyumlu olmayan pozisyonlara yerleştirerek yabancılaştırır.

O, aslında Zerrin’i tanımadan önce bütün kadınlara yabancısıdır; fakat bunun farkında değildir. Necil Sabit, kadınlara ve hayata karşı yabancılığını kendi kabuğunun dışına çıktığında, dış dünyayı gerçekten tanımaya başladığında fark eder. Kadın ve ev idaresine yabancılığı Zerrin’e yakın olabilmek amacıyla tutup döşediği evdeki eksikliklerle; onun bu eksikliklerin farkında olmayışı, ekmek fiyatı, hizmetçilerin hayata bakış açılarını ve ev sahibini nasıl sömürdüklerini bilmeyişiyle netlik kazanır. Necil Sabit yozlaşmış ilişkileri yoluyla sosyal bir hayata sahip olmasına rağmen dış dünyanın gerçeklerinden habersizdir.

Necil Sabit’in içki içmesi, kadınlara olan aşırı zaafı, toplumda onun ötekileştirilmesine sebep olur:

*“Kim bilir, seni çekemeyen, kıskanan kaç kişi vardır? Her hareketini sui tefsir edecektir. Elinde, su, görseler, rakı derler! Yanında kız kardeşini görseler, hangi orospudur? Derler.. Bir hareketini hayra yormazlar. Adın ayyaşa, sefihe çıkmıştır”* (KS, s. 201).

Eserde, Necil Sabit’in yozlaşan ilişkileri onu topluma yabancılaştıran bir unsur olarak varlık gösterir.

*Çulluk romanında* Sarı Emine ile Gözlüklü Hikmet’in Murat’a olan aşkları yozlaşmış düzeyde seyrederek ve Münevver’i Murat’tan kıskanmaları onların zaten yozlaşan kimliklerinin derinliğini artırır:

*“Sarı Emine, senin makinede çalışırken Hikmet’le ölüm paklamaz düşmandılar. Lokantada, sokakta birbirlerine söylemedikleri kalmıyor, gözlerini oyuyorlardı...”*

*Senin Münevver’le dalgan anlaşılınca kavga mayna oluverdi. Hınç almak için birleştiler...”* (Ç, s. 51).

Sarı Emine ve Gözlüklü Hikmet Murat’a tek başlarına sahip olmak amacıyla birbirlerini aşağılarlar. Murat’ı birbirlerinden kıskandıkları için sevginin bencil yanını yaşarlar. Fakat Murat’ın Münevver’e ilgisini öğrendikleri andan itibaren Münevver’le çıkar çatışması; birbirleriyle kader ortaklığı yaşadıklarını düşünerek iş birliği yaparlar. Böylece kendilerine ve başkalarının onlara olan saygılarını yitiren bu kişiler sevgide, öz’e saygıda yozlaşan kimlikleri temsil ederler. Onlar, eserde sadece sevgiyi yozlaştıran tipler olarak değil aynı zamanda toplumsal kaosun/yozaşmanın da hazırlayıcıları konumundadırlar:

*“Emine’yi bilirsin, dünyadan fitne kalksa, o icad eder”* (Ç, s. 50).

Eserde Murat, Münevver’e yakınlık hissetse de yıllar önce köyde gördüğü Esmâ’yı unutamaz. Daha önce birçok kişiye şehvi duygularla yaklaşan Murat, fabrikada çalışan kadınların çoğuyla cinsel ilişkide bulunur. Münevver’i ise Esmâ’ya benzettiği için sever, kendisine saf duygularla bağlı olmasından dolayı ona acır ve evleneceklerine dair söz verir. Sırf Esmâ’ya benzediği için Münevver’e acıyan Murat, Esmâ’ya olan sevgisinde kendinden emin değildir. Aşkını ‘ben’ merkezli yaşar. Kendi hislerini ön plana alır ve Esmâ’nın sevgisini öteki’leştirir. Esmâ’nın düğününün olacağı gün onu, onun hislerini önemsemeksizin kaçıır. Zaten Esmâ’nın tinsel ölümünü hazırlayan Murat, onun fiziksel ölümünün de faili durumuna gelir.

Eserde Piç Hayri’nin yozlaşmış tavırları, toplumdan uzaklaşması, diğer insanlarla bütünleşememesi onun günlük yaşamdaki yabancılaşmasının göstergeleridir. Piç Hayri’nin kendisine, topluma ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılık çevrenin bireyi yabancılaşmaya itmesiyle gerçekleşen bir olgudur:

*“Çok uslu bir çocuktum, ama nereye gitsem adım piçti!.. Bu, alınma ezelden vurulmuş bir damgaydı, hiçbir şey onu silemeyecekti”* (Ç, s. 65).

Piç Hayri’nin toplum tarafından yabancılaştırılması onun giderek toplumdan kopmasına neden olmuştur. Onun sosyal çevreden kopması, insanlara bakış açısını ve hayatı algılayış biçimini derinden etkiler. Okuma, çalışma, diğer insanlarla bir arada olma gibi istekleri, Hayri’nin “ezelden alınma vurulmuş bir damga” (Ç, s. 65) olan piçliği yüzünden engellenir. Toplumun kendisini soyutlamış olduğunu gören Hayri, kendi benliğiyle toplum arasında kalarak özüne aykırı davranmak zoruna kalır. Bu da ona, topluma yabancılaşmasının doğurduğu kendine yabancılaşmayı yaşatır.

*Kırlangıçlar* romanında yabancılaşma izleği Bahir Vecdi merkezliyen yozlaşma örnekleri Şaduman, Süreyya, Eleni ve Hasnun'un kişiliklerinde netleşir.

Eserde Bahir Vecdi'nin yabancılığı onun toplumun normlarına, insanların isteklerinin yönlendirici niteliğine uzak kalmasından kaynaklanır. Bu nedenle o, kendisini çevreleyen koşulları gerçek manasıyla anlamaktan uzaktır.

Mikrop kapma tehlikesi yüzünden hayatı kendisine zindan eden Bahir Vecdi, her yaz farklı birine âşık olmasına rağmen bütün hislerini tek taraflı yaşayan birisidir:

*“Acaba konuşabilecek miydi? Yıllardanberi, hep bu ümitle bu arzu ile, kalbi asabi titremişti... Fakat bir defa olsun, cür’etini, cesaretini gösterememişti!”* (K, s. 25).

Bahir Vecdi, hislerini ifade etme noktasında karşısındaki kişiyle iletişimsizlik yaşayacağı, kadınlar karşısında güçsüz duruma düşeceği duygusuna kapılır; hislerini kendinde saklı tutmayı yeğler. Bu durum ise onun hem kadınlara hem diğer bireylere hem de kendi duygularına yabancılaşmasına yol açar. Bütün arzusuna rağmen bir defa olsun kadınlarla konuşma cesaretine sahip olmayan Bahir Vecdi Şaduman'ı görünce aynı tedirginlikleri yaşamaktan korkar. Ancak Şaduman'ın isteği doğrultusunda ona yaklaşmaya cesaret eder. Bu yaklaşım Bahir Vecdi'yi içinde bulunduğu yabancılaşmadan başka yabancılaşmaların eşliğine sürükler. Şaduman'ın yozlaşmış kişiliğinin etkisinde kalarak önce eski yaşantısına sonra da saf duygu ve düşüncelerine yabancılaşır. Oysa girdiği yeni yaşamın onu tüketen bir nesneye dönüştüğünün farkında değildir:

*“Bu yeni hayat dolaşık, dikenli tellere benzerdi. Bir tarafını iliştiren bir insan, birinden kurtulayım derken ötekine takılırdı ve böylece derisi, eti, kemiği, delik deşik, param parça, lime lime olmadan kurtulmanın, kurtulabilmenin imkân ve ihtimali yoktu”* (K, s. 81).

Bahir Vecdi, yeni hayatının yozlaşmış düzeninde eski ortamından ve şimdiye kadar yaşadığı süreçten uzaklaşır. Bahir Vecdi'nin kendi özünden uzaklaşması, onun kendi benliğiyle ya da düşünceleriyle olan içsel temasını yitirmesi anlamına gelir. İçsel temasın kopma anında ne yaptığının farkında olmadan kendisini Şaduman'ın dejenere davranışlarının akışına bırakır. Bahir Vecdi bu akışta güçsüzlük, normsuzluk ve kendinden soğumayı çeşitli boyutlarıyla yaşar; ancak “içsel büyümesiyle orantılı bir şekilde bireyleşerek” (Sazyek, 2008: 212) yeni bir yabancılaşma mecrasına girer. Artık Şaduman'a olan kör inancı, temelsiz sevgisi yerini olanları düşünmeye ve değerlendirmeye yöneltir. Şaduman'la birlikteliğinin öncesinde insanlara hatta yaşadığı muhite bile yabancı kalan Bahir Vecdi artık çevresini tanımaya ve Şaduman'a bağlılığını azaltmaya çalışır:

“Bahir Vecdi, Beyoğlunun, İstanbulun bir yerini bilmiyordu. Şaduman da kurnaz davranıyor, hep mahdut yerlerde gezmeyi tercih ediyordu. Bahir Vecdi, bir kere öğrenecek olsa, hiç tereddüt etmiyecekti” (K, s. 68).

Mekâna olan yabancılığını aşmasının ardından Şaduman’a da yabancılaşmayı planlayan Bahir Vecdi önceki beceriksiz, pısrık adam halinden çıkıp kendini ve çevresini tanımaya, kendi yaşadığı hayatla arasındaki mesafeyi/yabancılaşmasını kaldırmaya, özüne dönmeye adım atar.

Romadaki yozlaşma Şaduman, Süreyya, Eleni ve Hasnun tiplerinde netlik kazanır. Şaduman’la Süreyya Bahir Vecdi’yi maddi açıdan sömürmek için onu Beyoğlu’na götürürler. Orada Eleni’nin evini bir otel odası gibi kullanmayı düşünürler ve bu düşüncelerini “evde Süreyya, madam Eleniye vaziyeti muhtasaran anlat[ır]. (...) Böyle kolay bulunacak, kolay yolunacak kaz her zaman düşme[yeceği]” (K, s. 52), bu işten o da kârlı çıkacağı için Eleni bu teklifi kabul eder. Böylece Şaduman ve Süreyya’nın oyunlarına dâhil olur.

Beyoğlu’nda Şaduman’ın Bahir Vecdi’yi tanıştırdığı herkes, onu parasal yönden sömürmenin planını yapar. Bu bağlamda Beyoğlu yozlaşmanın mekânı görünümündedir. Bu mekânda Bahir Vecdi ise “aç örümcek ağlarına” (K, s. 79) düşmüş bir sinekten farksızdır. Herkes ona “yolunacak kaz, örümcek ağındaki sinek” nazarıyla bakar.

Şaduman, Süreyya, Eleni ve bunların dostlarının yozlaşmışlıkları Bahir Vecdi’ye davranışları çerçevesinde şekillenirken Hasnun’un yozlaşmışlığı ailesine ve arkadaşlarına karşı sergilediği tavırlarla anlatılır:

“Annesinden, teyzesinden üç beş, ne tırtıklayabilirse, bara düşer, biraz da arkadaşlarına yaslanır, aklınca menden hayat yaşardı. Onun cıvıklığı meşhurdur” (K, s. 55).

Hasnun’un Türk aile yapısına aykırı bir sosyal hayatta yer alması, kendi kültürüne yabancılaşması onun yozlaşmasının temel sebebidir.

*Bağrı Yanık Ömer* romanında yabancılaşma temi, yaşadığı dünyada anlam boşluğu içine düşen Ömer’in, kendi kabuğuna çekilip çocukluğun özünden uzaklaşması şeklinde incelenebilir. Ömer, “içindeki çocuğu törpülemesine neden olan kurallar[ın]” (Sazyek, 2008: 233) kıskacında kendinden uzaklaşarak yabancılaşmanın eşiğine sürüklenir:

“Ömer, çocukluğunu yaşamak, çocuk gibi gamsız, tasasız oynamak fırsatını bulamamıştı. Ömer çocuktü. Fakat bilgisi, görgüsü, yaşadıkları, kendi yaşındaki

*çocukların bildiklerinden, gördüklerinden çok farklıydı. Anası ile babası arasındaki olaylar, onun küçük zihnini yora yora ibresini bozmuştu” (BYÖ, s. 43).*

Ömer, annesiyle babası arasında sürekli devam eden kavgadan dolayı hiçbir zaman çocuk olmanın verdiği rahatlığı yaşamaz. O, annesiyle babasının kavga etmesini engellemeye çalışırken olgun bir insan kimliğine büründüğünden diğer çocuklar gibi, yaşamayı oynamaktan ve eğlenmekten ibaret göremez. Bakır Efe ve Emine her ne kadar iyiliği için çırpınıyor görünseler de kendi aralarındaki münakaşalar Ömer’i yoran, onu çocuk ve yetişkin kimlik taşımak arasında sıkıştıran bir unsur halindedir. Bu bakımdan çocukluğunu yaşamak isteyen Ömer’in attığı iç çığıklarıyla dolu olan eserde Ömer, dış dünyaya/ailesine tutunamamakla ve çocukluğuna yabancılaşmakla özdeşleşir. Çaresizlik içindeki Ömer, yalnız başına bir şeyi yapamayacağı duygusuna kapılarak ailesini dönüştürmede etkili olabileceği inancını yitirir. Onun inancını yitirmesi yabancılaşmanın unsurlarından biri olan güçsüzlük göstergesidir.

Annesiyle babasının ayrılmasının, ikisinin de başkasıyla evlenmesinin ardından Ömer bu defa üvey anne, üvey baba, üvey kardeşler; kendisine yabancılaşan öz anne, öz baba sarmalında yalnız ve yabancı bir rol oynar. Hiçbirinin gönlünü kırmamak için kendi isteğiyle bireysel ihtiyaçlarını göz ardı eder. Bu durumda Ömer, sığınacak bir kucak ihtiyacı duyar ve bu ihtiyacını yıkık bir kulübede gidermeye çalışır. “Bireyi ve onun iç dünyasını dışa vurumcu bir tutumla temsil etme gibi simgesel bir işlev üstlen[en]” (Sazyek, 2008: 218) kulübe, Ömer’in yalnızlığının ve yabancılığının yansıtıcısı işlevini görür:

*“Ömer, bütün geceler gibi o geceyi de bağdaki yıkık kulübede geçirmiş ve sabahleyin ağaçlardaki yere dökülmüş yarı kumlu, yarı çürük yemişlerle kahvaltı etmişti” (BYÖ, s. 170).*

Ömer, bireysel yaşamını dış dünyanın belirlemesi sonucu çocuk davranışlarına uzak olması hasebiyle öncelikle kendisine, sonra evine, ailesine yabancılaşır. Çocuklar için her yer mutluluk uzamıdır. Oysa Ömer’in mekânları hep sıkıntılı, onun yabancılığını derinleştirici niteliklerdedir. Bağdaki, yıkık kulübe de bireysel doğası ve yaşadıkları; olanlarla olması gerekenler arasındaki eşitsizliğe, Ömer’in yaşadığı yabancılaşma olgusuna vurgu yapar. Bu olgu bir tercih sonucu oluşmaz, onun kaderidir.

*Ölünün Gözleri* romanında yabancılaşma olgusu yozlaşmanın temelini teşkil eder. Eserde, insani durumlara yabancılaşan kişilerin yaşadığı çıkar ilişkileri onların yozlaşmışlık boyutlarını göstermesi bakımından önemlidir.



Ölmeyi bekleyen bir hasta olan Kevser Hanım'ın mirasından faydalanabilmek amacıyla herkes ona iyilik yapmak ister. Fakat bu iyilikleri insan ilişkilerini şeyleşme'ye indirgemekten ibaret kalır. Onunla aynı pansiyonda kalan Hilkat ve Hamide Hanım, Kevser Hanım'ın yemek, çamaşır, temizlik gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak için adeta birbiriyle yarışır. Bu yarıştan elde edecekleri ödülün ne olduğu hususunda bilgilerinin olmaması, onları kendi kimliklerinden uzaklaştıracak derece yoğun bir hırsa boğar. Ancak Kevser Hanım'dan parasının olduğuna dair hiçbir söz işitmemeleri ise ümitsizliğe kapılmalarına sebep olur:

*“Artık Kevser Hanım'dan iyice ümitlerini kesmişlerdi. Aylardan beri hayalen sahip çıktıkları bir mirastan mahrum kalmaları, Hilkat Hanım'ı çıldırtmıştı. Hele bu mirasın şekli ve miktarının malum olmaması, büsbütün hırs uyandırıyordu”* (ÖG, s. 7-8).

Hilkat ve Hamide Hanım'ın gerçek kimliklerinden uzaklaşmaları onların nihayetinde yabancılaşmasına yol açar. Kevser Hanım'ın paralarından ümitlerini kestikleri anda bu yaşlı kadının akrabalarının pansiyona gelmeye, burada kalmaya başlamasının ardından yeniden umutlanırlar. Bu defa sadece yaşlı kadının değil, onu ziyarete gelen akrabalarının parasından da faydalanmaya çalışırlar. Bu bakımdan Hilkat ve Hamide Hanım eserinde sadece kendilerini düşünen, insanların yaşadığı olumsuzlukları kendi lehlerine çevirmeye çalışan yozlaşmış tipler olarak yer alırlar.

Romanda bir başka yozlaşma örneği Kevser Hanım'ın akrabaları Mihriban Hanım, Sadık ve Asım Beylerin Kevser Hanım'la ilişkilerinde ortaya çıkar. İnsani değerlerden kopukluk, ikiyüzlülük ve bencilliğin egemen olduğu bu tiplerin tek düşüncesi Kevser Hanım'ı bir an önce öldürmek, ondan kalacak mirası aralarında paylaşmaktır. Amaçlarına ulaşabilmek içinse Kevser Hanım'ın iyiliğine yapıyor izlenimi veren eylemlerde bulunurlar; ancak bu eylemlerinin temelinde yozlaşmış kişilikleri yatar:

*“Sonunda dokunacak dahi olsa, canının çektiğini, istediğini seve seve yiyip, belki de memnun ölecekti!*

*Genç kadın, bunu, kendi menfaatine daha muvafık bulmakta idi...”* (ÖG, s. 83).

Mihriban, yaşlı kadının yememesi gereken yiyecekleri hazırlayarak ona canının çektiği lezzetleri tattırmaktan ziyade ölümünü hızlandırma gayesi güder. Sadık ve Asım Beyler de aynı amaca hizmet eden, akrabalık ilişkilerinin gereklerine yabancılaşmış, çözükle tiplerdir. Kevser Hanım'ın tuzlu balık yedikten sonra ölmesinin ardından ölüyle ilgilenmek yerine altın aramaya başlamaları, odanın zifiri karanlığında altınların büyümesine kapılıp

ölünün gözlerini bile kapamayı unutmaları onların değerler dünyasına uzaklığına ve yozlaşmışlıklarına işaret eder.

Romanda, manevi değerlerin önemini yitirdiği, insanların midelerinden başkasını düşünmez olmaya başladığı gerçeği Dilara Bacı ile de netlik kazanır:

*“Dilara bacı, elinde doksan dokuzlu tespihini çekerek, dudaklarında dua eder gibi kımıldata, oynata odaya girmişti. Asım Bey de onu ölünün başucunda ‘Yasin’ okuyacak, son dini vazifeyi, merasimi yapacak sanmıştı. Halbuki o, yenmiş, içilmiş ve toplanmadan bırakılmış bir sofranın artıklarını karıştırıyor, kendine nafaka arıyordu”* (ÖG, s. 209).

Kevser Hanım’ın ölümünü duyan Dilara Bacı onun odasına gelir. Dilara Bacı’dan beklenen davranış Kur’an okumak ve dua etmektir. Oysa o, odada kalan yiyecek artıklarıyla meşgul olur, ölüyle ilgilenmez. Böylece, Dilara Bacı yaşamaya olduğu kadar ölüme, yürek titreten olaylara yabancı kalan insanların yoz ilişkilerinden birine örnek teşkil etmiş olur.

*Bahçemde Bir Gül Açtı* romanında yabancılaşma temi hem bireysel hem de toplumsal olmak üzere iki farklı perspektifte incelenebilir. Eserde Rasih Nevres, Belma ile Ferhunde’nin yabancılaşmaları bireysel; Hürrem Hakkı, Nevres Vacit, Kâmil Bey ve eşinin yabancılaşması toplumsal boyutlarda seyrederek.

Rasih Nevres, yazar bir babanın çocuğu olmanın kendisine yüklediklerinin altında ezilir. Her zaman kendi olamamanın, kendine yabancı kalmanın, *“babasının en basit teşebbüsüne, en saçma bir fikrine bile itiraz hakkı[na]”* (BBGA, s. 20) sahip olamamanın verdiği acıyı duyar. Bu acı onun özünü daha yakından tanımaya, *“meşhur adamların oğlu olma[nın] hayat başlangıcı için bir talihsizlik”* (BBGA, s. 19) olduğunu düşünmeye başlamasıyla derinleşir. Çünkü yaptığı ve söylediği bütün güzel şeylerin babasından kaynaklandığı zannedilir. Babasının gölgesi altında yaşamak, onun tinsel ölümü anlamına geldiğinden Rasih Nevres, babayı temsil eden özelliklerinden uzaklaşmayı tercih eder. Böylece kendi yabancılaşmasından sorumlu tuttuğu babasının tinsel ölümüne zemin hazırlamakla bu durumdan kurtulacağı kanısını taşır. O, tasarladığı ölümü kendi kendisine yabancılaşma pahasına gerçekleştirmekten çekinmez:

*“Babasıyla hemfikir olduğu bir meselede sırf kendine has kişiliğini tanıttirmek için, tamamiyle ayrı, büsbütün başka bir yol buluyor ve bunu aranılmış bir nükte ile kuvvetlendiriyordu”* (BBGA, s. 21).

Babasından farklı olma amacı, kendi düşüncelerine yabancı kalan Rasih Nevres'i kendisi ve olmayı istedi kişi arasındaki sarmalda bırakır. Gündelik yaşamdaki yabancılaşma göstergesi olan bu sarmal, Rasih Nevres'in çevreden uzaklaşmasına, toplumla bütünleşememesine yol açar. Ancak, “*asrın çocuklarında tip[in]*” (BBGA, s. 44) olmadığına söylendiği bir dönemde kendine ve topluma yabancılaşan Rasih Nevres, yabancılaşmasını olumsuz içerikli değil bilinçli eylemleriyle toplumsal yozlaşmaya tavır alma şeklinde gerçekleştirir.

Rasih Nevres'in Belma ve Ferhunde hakkındaki düşünceleri onların, çağlarında meydana gelen toplumsal çözülmeye dâhil olduklarını destekleyici niteliktedir. Belma'yla Ferhunde kendi kültürel değerlerine yabancılaşarak sosyal ve siyasi ortamın verdiği rahatlıkla birer metaya dönüşme eğilimi gösterirler:

“*Küçük bir darbe, onları yıkıyor. Çünkü kendilerine olan itimatlarını kaybediyorlar. Buna sebep te, ne kadar kadınlıktan çıkarlarsa, o kadar asrileştik sanıyorlar. Zavallılar, silahlarını kendi ellerile veriyorlar*” (BBGA, s. 68).

Rasih Nevres dışarıdan bakıldığında güçlü, kendine güveni tam kadın portresi çizmeye çalışan bu kızları tahlil etme hususunda oldukça başarılıdır. Köklerinden kopmanın medenileşmekle aynı anlama geldiği fikrinde olan Belma ile Ferhunde aslında köksüzlüğünden dolayı suyun üzerinde sürüklenen nilüferden farksızdır. Onlar, gelenek göreneğe, toplumun kabul görmüş davranışlarına, her şeyden önemlisi kendi kadınlık değerlerine yabancılaşıp kendilerinden uzaklaştıkları oranda asrileştiklerini sanırlar. Bu asriliğin bir gereği olarak telakki ettikleri “*küstahlık derecesine çıkmış gurur[ları]*” (BBGA, s. 56) yüzünden her şeyi ve herkesi küçük görürler. İnsanları eşya gibi kullandıklarından işlerine yaramadığını düşündükleri andan itibaren onları fırlatıp atmaya çekinmezler.

Romadaki yozlaşmanın bir başka örneği Kâmil Bey ve eşi Fazilet Hanım'ın davranışlarında görülür. Kamil Bey “*karısının servetini bitirdikten sonra ümitsiz olma[z] ve genç kadının hafifliklerine göz yumuvermesi sayesinde gül gibi geçin[ir]*” (BBGA, s. 230). Onlar Türk aile yapısına aykırı yaşamları, karakersiz davranışları, milli duygulara yabancılıkları ile eserde yer alırlar.

Romanda sosyal ve bireysel yabancılaşmanın yanı sıra dil ve sanat düzlemindeki yabancılaşmaya, sanatçının halka bakış açısına yer verilir. Aydın yabancılaşması bağlamına alınabilecek bu husus, aydınların toplumdan psikolojik ve fiziksel olarak uzaklaşması, halkla bütünleşememesi, fildişi kulelerde kendi kabuğuna çekilmesi,

çevreden kopması, zaman ve mekânın dışında yaşıyor olması anlamına gelir. Hürrem Hakkı'nın, kardeşi Nevres Vacit'e söyledikleri bu çerçevede değerlendirilebilir:

*“Kıymet hakkındaki ölçüleriniz, halkın ölçülerinden büsbütün başka, büsbütün ayrıdır. Cemiyete bir dirsek çevirişiniz, bir burun kıvrışıınız bir homurdanışıınız vardır. Hem takdir beklersiniz, hem alay edersiniz”* (BBGA, s. 331).

Sanatçının halka uzaklığının vurgulandığı bu yabancılaşmada, kişilerin başkalarına ya da sosyal çevrelerine yönelik duygu ve davranışlarındaki umursamazlık söz konusudur. Toplumla iletişim kuramayan sanatçı, onlarla bir çatışma içerisine girer. Eserlerinin beğenildiğinin söylenilmesi halinde anlaşılmadığı için beğendiklerini düşünürler; anlaşılmaması halinde ise halkı küçümseyerek hitap ettikleri kitlenin vasıfsızlığından, anlaşılmamaktan yakınır. Bu çatışmanın meydana getirdiği yabancılaşma halka inememekten, olayları onların perspektifinden izleyememekten kaynaklanır.

Eserde halkın sanatçı tarafından ötekileştirilmesinin dışında, sanatçının da halk tarafından ötekileştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Halk sanatçıdan eğitici, öğretici şeylerin beklentisi içerisindedir, onların hayal dünyalarındaki kurguyla ilgilenmez. Nevres Vacit Hürrem Hakkı'ya *“âlim değiliz, çünkü halka kendi sınırlarımızın ürperişlerini söyleriz. Bunu basit bulurlar”* (BBGA, s. 112) derken bunu kasteder. Beklentilerin farklılığı ise hitap edenle edilen arasındaki yabancılaşmanın kaynağı haline gelir.

Nevres Vacit, iyi bir gözlemeleme, insanları tahlil etme kabiliyetine sahip olmayı gerektiren sanatçı kimliğine de yabancıdır. Bu yabancılık, Hürrem Hakkı tarafından Nevres Vacit'in eserlerindeki şahıs kadrosu eleştirilirken ortaya çıkar:

*“Bizim birader bey, eminim ki bu kızın ruhunu incelemeyi düşünmemiştir bile.. Halbuki ne hazin yarabbi! Fakat Nevres Vacit Beyefendi, tenezzül ederler mi? Salon kadını, salon kızı, kibar aile kızı, hep kibar insanlar!”* (BBGA, s. 157-158).

Nevres Vacit, evinde çalışan kız Emine'nin adını dahi bilmez. Kendisinin de bir üyesi olduğu kitlenin ruh dünyasını incelemek yerine yabancı olduğu, sadece kitap sayfalarından tanıdığı dünyanın insanlarını yansıtmaya çalışır. Bu, yaşadığı zamana ve mekâna hâkimiyet bakımından başarısız olan Nevres Vacit'in kendisine, çevresine yabancılaşmasının tezahürüdür.

*Gece Yürüyüşü* romanında yozlaşma teması etik bakımdan dejenere olan Sabira Hanım, Dilşad'ın yaşadığı konaktaki insanlar, Dilşad'ın annesi Fehamet Hanım, ağabeyi Azmi, nişanlısı Faruk Bey'in aracılığıyla yansıtılır.

Vefik Bey'in üvey annesi Sabira Hanım'ın yozlaşması onun şefkat, koruyuculuk, kocası ve çocukları için bireysel arzularını ötelemekle özdeşleştirilen annelik duygusuna yabancılaşmasının sonucudur:

*“Üvey annem Sabira Hanım, aksi, ters bir kadındı, kendi kızını da, üvey kızı gibi hırpalıyordu. Annesinden azar işittiği, hırpalandığı zamanlar, Samimeyi ben teselli ederdim”* (GY, s. 16).

Sabira Hanım, kızına şefkatli davranmak, onu incitmekten çekinmek yerine ona kızan, gereksiz yere döven bir anne kimliğine sahiptir. Öz evladına bu şekilde davranan Sabira Hanım'dan üvey çocuğu Vefik Bey'e iyi davranması beklenemez. Öncelikle Vefik Bey'e tavırlarıyla onu yıldırır, sonra da evden uzaklaşmasına sebep olur. Böylece kendisinde “olması gereken” davranışlara yabancılaşan anne, evde huzuru arayan diğer aile bireylerini eve yabancılaştırır.

İnsanların çoğu davranışı onun geçmiş yaşantısıyla geleceğe yönelik beklentilerinin çakışmaması neticesinde oluşur. Sabira Hanım, Vefik Bey'in babası Ferhat Bey'in eski yaşantısını ve alışkanlıklarını sürdürme imkânı vermez. Bu bakımdan Sabira Hanım eserde Ferhat Bey'in eve, çocuklarına, kendisine ve geçmiş alışkanlıklarına, yaşantılarına yabancılaşmasının sorumlusudur:

*“Annem nasıl bir kadındı? Babam, ona karşı da, üvey anneme karşı olduğu gibi miskin miydi? Annemi çok mu sevmişti acaba? Bu vakitsiz ayrılık mı, onu böyle miskin tevekküle sürüklemişti? Yoksa, bu yumuşak başlılık, eski bir yulğunluğun tesiri ile ikinci huy haline mi gelmişti?”* (GY, s.22).

Vefik Bey, Ferhat Bey'in sakin, evde söz söyleme gücünü kendinde bulamayan, bireyliğini kabul ettiremeyen biri olmasını annesinin ölümüne, babasının ikinci evliliğini yaparkenki beklentilerini yeni eşinin karşılayamamasıyla açıklamaya çalışır. Zira Ferhat Bey kendi yeteneklerini kendisinin dışında, kendine yabancı olarak görür. Bu durum geçmişiyle şimdiki yaşantısı arasında bağ kuramayan Ferhat Bey'in kendi varlığına yabancılaşması ile sonuçlanır.

Eserde, evdeki diğer bireylerin gerek mekâna gerek birbirlerine gerekse kendilerine yabancılaşmasının sorumlusu sayılabilecek bir başka kişi Fehamet Hanım'dır. Sinan Paşa'nın eşi olan Fehamet Hanım, geçmişi hakkında pek bir şey bilinmeyen; ancak yozlaşmış davranışlarıyla konakta yaşayan herkesin nefretini kazanan birisidir:

*“Fehamet Hanımefendi kibrin, gururun timsali bir kadın. Onu para, o kadar şımartmış ki fakirlere hakaret etmeyi, bir hak olarak tanıyor. Kimin kızı? Soyu soppu*

*belli mi? Hangi tesadüf, onu paşanın kucağına atmış? Bilmiyorum. Belki benim gibi kimse de bilmiyor. Hırsının dehşetini, soyunun adiliğini, mayasının bozukluğunu ortaya koyuyor. Azameti ile, konakta herkesi kendinden tiksindirmiş”* (GY, s. 25).

Fehamet Hanım büyüklük, saygınlık, değer gibi anlamlara gelen ismiyle zıt tavırlar sergiler. Sinan Paşa ile evlenmeden önceki hayatındaki eksikliklerinin, ezilmişliğinin acısını çıkarmak istercesine bugün sahip olduklarının arkasına sığınan Fehamet Hanım, ilişki içerisinde olduğu diğer insanları küçümseyerek kendini yücelteceğini düşünür. Geçmişinden kopuk, ona yabancı kalan bir insanın yabancılığını izole etmeye çalışırken paşa karısı ve evin hanımı olmanın verdiği ayrıcalıkları kullanmak suretiyle konakta kocası dâhil olmak üzere herkesi kendinden soğutacak, nefret ettirecek yozlaşmışlığını ortaya koyar.

Sinan Paşa'nın ölümünden sonra konakta yaşayan insanlarda bir çözülme görülür. Sinan Paşa'nın yokluğunda “*dostlar[ın] hemen birbirlerine düşman oluver[meleri]”* (GY, s. 23) bu mekândaki kişilerin birbirlerine sıkı bağlarla bağlanmadıklarını, yıllarca bir arada yaşamalarına rağmen aslında birbirlerine karşı birer yabancından farksız olmadıklarını gösterir. Vefik Bey'in konakta kaldığı yıllarda oradaki insanlara dair edindiği izlenimler de bu yöndedir:

*“Değişik muhite benim de ihtiyacım vardı. Fakat konağın mânasız, gürültülü kalabalığından korkuyordum. Orada, kimse, kimse ile dost değildi. Herkes birbirine mevkiine, vaziyetine, haline göre güler yüz gösteriyor, iltifat ediyordu. Lâkin samimi, tek insan yoktu”* (GY, s. 20-21).

İnsanların çıkar ilişkisine dayalı olarak bir arada bulunduğu bu mekân samimiyetten ve dostluktan uzaktır. Kalabalık olmasına rağmen buradaki herkes bireysel yaşamını bir başına, ötekine yabancı kalarak yaşar. Bu yabancılıkta en önemli etken konaktakilerin dış zorlamalarla, ötekilerle duygusal bağ kurmadan bir araya gelen yapay bir topluluk oluşudur. Konakta bu toplulukta Sinan Paşa'nın döneminde işletilen mekanizma sadece insanların idare edilmesine dayalıdır. Bu mekanizmayı kuran, dengeyi sağlayan kişi Sinan Paşa'nın ölümü ise onların ikinci yüzlerinin açığa çıkarılması için yeterlidir. Artık herkes önceki kendine yabancı, önceki davranışlarına mesafeli birer yozlaşmış tip olarak varlıklarını sürdürürler.

Dilşad'ın ağabeyi Azmi ve nişanlısı Faruk Bey ise bireysel yozlaşmışlıklarını toplumsal yozlaşmışlıkları ile derinleştirirler. Devletin askere ihtiyacı olduğu, bekasını

sürdürmeye çalıştığı bir dönemde onlar, kendilerini önceleyerek askerlikten kaçmak için her yola başvururlar:

*“Ağabeyim biliyorsun, nasıl askerlikten kaçıyor. Faruk Bey de kolayını bulmuş. Daha birçok tanıdıklarım da böyle”* (GY, s. 132).

Dilşad'ın Vefik Bey'e bu şekilde ettiği şikâyet onların tercihen yabancılaştıklarına işaret eder. Onlar, toplumsal normların ve değerlerin insana anlam yükleyen işlevi yerine zenginleşmeyi, toplumda elde edecekleri haksız saygınlığı yakalamanın yollarını düşünürler. Bu bakımdan eserde ahlaki bütünlükten uzak yozlaşmış tiplerin temsilcisi olarak yer alırlar.

Romanda yabancılaşmayı bireysel ve psikolojik boyutlarıyla yaşayan kişi Danyal Baki Bey'dir. Danyal Baki Bey, topluma eğitimin, bireyi üyesi olduğu toplumdan uzaklaştırmasıyla yabancılaşır. Ancak o, yabancılaşmasını kültüre düşman olan, reddeden kişi olarak yaşamaz. Sadece okuduklarının etkisiyle düşünsel bağlamda toplumdan ayrı düşer.

*Kanlı Sır* romanında yozlaşma ve yabancılaşma bir toplumdaki normlarının etkisizleşmesi, ahlaki kuralların çökmesi, değerlerin yitilmesi şeklinde tanımlanabilir. Eserde yozlaşma çoğunlukla hızlı sosyal değişim ve sosyal parçalanmanın hem fertlerde hem de toplum düzeyinde ortaya çıkması ile yaşanır.

Romanda Halim Siret ve Sırrı Nevres bir arada yaşayan insanların huzurunu bozmakla bireysel yozlaşmışlıklarını toplumsal düzeye taşırlar. Halim Siret *“kumar parası bulmak için metreslerini zengin dostlara ciro etmekten çekinmeyecek kadar”* (KS., s. 54) ahlâksız davranışlarda bulunur. Eserde para, Halim Siret ve Sırrı Nevres'in manevi değerlerinin yitim unsuru olarak önemli bir yer kaplar. İkisi de evliliklerini bu unsur üzerine inşa etmeye çalışılır. Halim Siret'in Mesture ile evlenmek istemesinin sebebi ona olan sevgisi değildir:

*“Bu, Halim Siret'in annesinin planı, arzusu filan değil.. Bu, bizzat Halim Siret'in kafasında doğmuş, iblisçe bir teşebbüstür. Demek ki artık kenarda köşede, kıyıda bucakta, vurulacak dolandırılacak kimseler kalmamış! Şimdi kurt kuzu maskesi takınarak akraba kapılarını çalıyor”* (KS., s. 56).

Halim Siret bu evliliği Mesture'nin varlıklı ailesinden kalacak miras için istemektedir. Kumardan, kumar arkadaşlarından, metreslerinden ümidi kesince bu evlilik sayesinde kurtulacağını düşünür. Halim Siret içki, kumar gibi kötü alışkanlıklarından vazgeçtiğini söyleyerek Mesture'nin ailesini onunla evlenmeye ikna eder. Ancak yapılan

evlilikte zaten vazgeçmediği alışkanlıklarını devam ettirir. Eşine, onun ailesine, yeni doğan bebeğine yabancıymış gibi davranır:

*“Halim Siret te çocuğunu seviyor görünüyor... Fakat bu halinde de sahte... Kızını, öyle iğreti bir tutuşu, iğreti bir kucaklayışı, iğreti bir öpüşü var ki, sinirlerim geriliyor”* (KS., s. 116).

Babalık duygusuna yabancı kalan Halim Siret, kızının doğumunun ardından hastalığı ilerleyen karısına karşı da kayıtsızdır. Mesture hastalanınca onun ölümüyle kazanacaklarını düşünerek ona iyi davranmaya başlar. Ancak Halim Siret gibi paraya tapan birisinin bu şekilde kendine aykırı davranışları etrafındakileri de şaşırtır:

*“Halim Siret görünüşte müteessir ve karısına karşı gayet nazik, müşfik... Bu nezaket ve şefkatin de sahte olduğu muhakkak... Karısının ölümü, ona ufuklar açacak... Bu nezaket ve şefkat, ilerde konacağı serbestîye karşı bir taviz...”* (KS., s. 131).

Halim Siret’in kendine yabancılaşmak suretiyle karısına davranışlarının değişmesi onun bir hastaya duyduğu şefkat, acıma değil bu ölümden elde edeceği menfaatin verdiği sarhoşluğun etkisiyledir. Zira bu durum Halim Siret’in insani değerlere yabancılaşmış kişiliğiyle paraleldir.

Eserde Sırrı Nevres, Halim Siret gibi maddiyata değer verir ve insanları kendisine maddi güç katacak bir nesne olarak algılar. Onun *“param olduktan sonra etrafa ehemmiyet verir miyim?”* (KS., s. 204) sözü dünyayı algılayış biçimini yansıtmaları bakımından önemlidir.

İçkisi, kumar alışkanlığı, kadınları alınıp satılan eşyaya indirgeyerek onlar üzerinden para kazanma düşüncesi bakımından Halim Siret’in bir kopyası olan Sırrı Nevres’in, Neşide ile evlenmek istemesindeki amaç onunla aynıdır. O da yozlaşmış kişiliğini, dünyayı henüz tanımamış, herkesin temizliğine inanan Neşide’nin saf duygularında yeniden doğurma çabası içerisine girer.

*Yakut Yüzük* romanında Ali Tunç, Solmaz, Nilüfer ve Lazar’ın yabancılaşması bireysel nitelikler taşır. Metin’le Zülfü Şahin’in yabancılaşması toplumsal yozlaşmaya sebep olduğundan olumsuzlanır.

Ali Tunç uzun yıllar ailesiyle kalmadığından uzakları şöyle dursun, yakın akrabalarını bile pek tanımaz. Kendi hayatını aile ve akraba baskısı altında kalmaksızın bir başına yaşar. Bedensel ve ruhsal ihtiyaçlarını aile hayatına yabancı kalarak gidermeye çalışır. Bu süre zarfında birçok kadınla birlikte olur. Ancak tanıdığı kadınların hiçbiri



toplumun kadına yüklediği rollerle donatılmadığından Ali Tunç'un zihninde oluşan dışı tipi korkulacak bir nesneyle eşdeğerdir. Bütün kadınların birbirinin aynı olduğunu düşünen Ali Tunç, diğer kadınları, tanıdığı kadınlardan çıkarımları doğrultusunda değerlendirir. *“İstanbul'da ve Avrupa'da hep anaç, acar, yırtık kadınlarla dü[ş]üp kalktığı için bı[k]ar, usan[ır] ve hatta serbest, delişmen aile kızlarından bile ürk[er]”* (YY, s. 46). İstanbul'a gelip büyük teyzesinin torunu Solmaz'la karşılaştığında aslında sürekli onlarla birlikte olmasına rağmen kadınlara ne kadar yabancı kaldığını fark eder. Bu fark ediş hem Ali Tunç'un hem de Solmaz'ın bireysel yabancılıklarını ortaya koyması bakımından önemlidir.

Ali Tunç kadınlara, aile yaşantısına, değişen toplum düzeninde değişmeden kalabilenlere yabancı gözüyle bakar. Bunun için önceleri *“Solmaz'ı; on sekizinci asırdan kalma bir genç kız, yerine koy[ar]. Lâkin o[nun], yirminci asrın kızlarından da daha olgun”* (YY, s. 51) olduğunu Solmaz'ı tanıdıkça anlar. İnsanların kendine yabancılaşma, yozlaşmış bir dünyada yaşama pahasına da olsa modernleşme çabalarında bulunduğu dönemde Solmaz değişen dünyaya yabancıdır. Onun yabancılığı kendi değerlerini terk etmemesi ve çağındaki yaşlılarından farklı davranmasından kaynaklanır:

*“Solmaz, sessiz, soluk ve utangaç bir kızdı. Evinde çeşit çeşit hizmetçileri olmasına rağmen, biçki ile, dikişle, çiçeklerle, hatta kümeslerle uğraşırdı”* (YY, s. 46).

Kadınların sosyal aktivitelerini ev dışına taşıdığı, genç kızların daha çok sinemalarda, çay davetlerinde ve plajlarda vakit geçirdiği bir dönemde ev işleri, dikiş, nakış gibi şeylerle ilgilenmesi, bunları zorunluluktan değil, isteyerek yapıyor olması Solmaz'ı diğer kızlara ve onların davranışlarına yabancı kılar. Ali Tunç'un onu on sekizinci asırdan kalma bir kıza benzetmesinde, çağının kızlarından farklı tutmasındaki en etken rolde Solmaz'ın bu tutumları yer alır.

Ali Tunç'un ilk olarak Zülfü Şahin'in kumarhanesinde gördüğü Nilüfer, onun kendine yabancılaşmasında önemli bir kişidir. O, bu yeşil gözlü kadının büyüsünde kendini kaybeder. Düşüncelerini, davranışlarını, Solmaz'la ilişkilerini o büyüün sarhoşluğunda yönlendirmeye çalışırken önceki ben'inden tavizler verir:

*“Ali Tunç tekrar elini alınna geçirdi; kendi şahsiyetini kaybetmiş de, şimdi, onun içinde, yeşil gözlü kadının ruhu mu yaşıyordu?”* (YY, s. 136).

Ali Tunç'un Nilüfer'i kendine ilgi odağı olarak seçmesi onun bireysel hislerinin taşlaşmasına yol açar. Nilüfer'i tanımaya çalışırken kendini önceleme yetisini kaybeder; kendisiyle bütünleştirdiği Nilüfer'i *“Öteki”*nin (Güçlü ve Uzun, 2003: 1102) yerine

koyarak onun sesini dinlemeye başlar. Bu ses, Nilüfer'in etkisinde kalan Ali Tunç'un kendine yabancılaşarak bir başkasının evrenine dönüşmeye başlamasının işaretidir.

Annesinin ölümüne kadar kendi halinde, basit bir hayat yaşayan, nişanlanarak bu basit hayatını genel kurallar çerçevesinde devam ettirmeye çalışan Nilüfer, annesinin ölümünden sonra etrafındakilere ve kendisine yabancılaşmaya başlar. Nişanlısı Lazar'la birlikte kumarhanelerde kaybettikleri yüklü para onları yozlaşmış bir tip olan Zülfü Şahin'le karşılaştırır. Zülfü Şahin kendi kirli dünyasına onları da çeker. Becerikli, cin gibi bir genç olan Lâzar “*eski Rus aristokratlarla düşe kalka, onların huylarile huylan[ır]; zevke, sefahate, ve tembelliğe alış[ır]*” (YY, s. 245). Lazar artık Zülfü Şahin'in maşası olduğu şebekenin elemanı olur. Nilüfer de kumar masasında sabahlar, sigara içer, kokain çeker. Bu esnada sadece “*güzelliği[ni] değil kadınlığı[nı] bile unut[ur]*” (YY, s. 246). Nilüfer'in kadınlığını unutması onun cinsiyetine, dişiliğine yabancılaşması anlamına gelir. Etrafındaki erkeklere bile kendisinin kadın olduğunu unutturan Nilüfer aşka, sevmeye ve sevilmeye yabancılaşır.

Eserde toplumsal yozlaşmanın simge isimleri Zülfü Şahin ve Metin'dir. Zülfü Şahin gizli bir şebekenin istenilen avları ağlarına düşürmek için kullandıkları uşaklarındandır. O, toplumun bozulması ya da yok olmasında bir kukla işlevi görür. Metin ise “*her devirde, her zaman, ve her yerde şık, temiz yaşamının sırrını bulmuş ve yaşama kaynaklarının herkesçe meçhul olmasına rağmen, kimse tarafından şüphe edilmek hatıra gelmiyen tipte*” (YY, s. 96) insanlardandır. Hem Zülfü Şahin hem de Metin değerler sisteminde yozlaşma ve çürümenin egemen olduğu, toplumsal değerlerin giderek anlamlarını yitirdiği durumlarda ortaya çıkarlar.

*Ak Saçlı Genç Kız* romanında yabancılaşma insan ilişkilerinin parçalanması sonucunda doğar. Nimet, hiç görmediği annesini farklı şehirlerde arar. Annesini bulduğunda ise onunla birlikte üvey kardeşi ve annesinin yakın arkadaşı Fatma Hanım'la birlikte yaşamak zorunda kalır. Ancak onlarla olan yaşantısında eski hayatından kopmak, alışkanlıklarını terk etmek durumundadır. Nimet bu süreçte eskisi gibi zarif, nazik, sabırlı olamaz; Fatma Hanım, Bahri Kaptan ve annesinin umursamaz, saygısız tavırlarına dayanamaz, sinirli bir hal alarak kendine yabancılaşır:

*“Aradaki ayrılık, yabancılık, acaba hangi fedakârlığı ile kalkabilecekti? Nimet, onların seviyesine inmeli miydi? Genç kız bu fedakârlığa karar verse bile neticeden emin değildi. Ne kadar cehdetse muvaffak olamayacaktı”* (ASGK, s. 331-332).

Nimet, annesini bulduktan sonra annesi, üvey kardeşi Bahri Kaptan ve Fatma Hanım'ın davranışlarından bir şey anlamaz. Onlar sadece kendi menfaatlerini düşünen, lakayt, hissiz kişilerdir. Bu durum onlar olmadan yaşadığı hayata aykırı olduğundan Nimet için halledilemeyen bir muammaya dönüşür. Araya yılların girmesiyle yaşanan yabancılığı kaldırmak için neler yapabileceğini düşünür; ancak onlardan aldığı izlenimler doğrultusunda bu konuda başarılı olamayacağına karar verir. Çünkü annesi “*iradesiz, daima başkalarının tesiri altında yaşayan ve kendinin hiçbir fikri, kanaati, zevki, ihtirası olmayan bir kadın[dır]*” (ASGK, s. 405). Annelik içgüdüsüne, evlat sevgisine, kendine saygıya yabancılaşmış bu kadın, bedenini ötekilere terk ederek “beni yaşat, sırtıma istediğin yükü yükle, dilediğin işi yaptır, maddiyatım gibi maneviyatımdan yararlanabileceğin bir şey varsa onu da harca; fakat beni besle” diyen türde insanlardandır. O, sahip olduğu maddi ve manevi her şeye yabancı davranır.

Annesinin hem kendisine hem de bireysel varlığına yabancılaşmış kişiliğinin farkında olan Nimet, onu görmeden hayalinde yaşattığı kadının özlemine duymaya başlar. Gerçeklerle hayalleri arasındaki uçurumun fazlalığı ise Nimet'i ne yapacağını bilemez hale getirir. İç çatışmalar yaşayan Nimet aldatılmaktan, bilerek başkaları tarafından kullanılmaktan nefret etse de annesinin ‘anne’ sıfatını taşımasının hatırına onun yanında gelen Fatma Hanım'ın gereksiz açığöz davranışlarına, evin düzenini bozuşuna katlanır:

*“Fatma Hanım, bir felaket, bir afetti. Eve girdiği günden beri etmediği münasebetsizlik, yapmadığı tezvin, çıkarmadığı müşkülât kalmamıştı. Hemen her şeye karışıyor, her şeye burnunu sokuyor, aşçıyı işçiye, hanımı hizmetçiye, herkesi birbirine katıyordu. Fakat bunları o kadar sessizce, mülayimâne, hüsnüniyet perdesi altında yapıyordu ki insan ona çıkışmaya sıkılıyor, utanıyordu”* (ASGK, s. 327).

Eserde yozlaşmış, başkalarının sırtından geçinen bir tip olan Fatma Hanım, Nimet'in evine geldiğinden beri evin huzuru kalmaz.

*Aşk Yarışı* romanında yozlaşma unsuru sevginin yabancılaştırılması ile bütünlenir. Hikmet Raci Feriha, Nermin ve Namiye'ye olan hisleri arasında kalır. Fakat bu hisler tam anlamıyla sevginin bir göstergesi değildir. O, birlikte olacağı kadınla bir problem yaşamadan evlenmek ister. Fakat Feriha Hikmet'in iş ortağı ve yakın arkadaşı Cemil Kerim'in karısıdır. Böyle olsa bile Hikmet Raci onu çok sever ve iki yıldır birliktelik yaşarlar. Kocasının bu birlikteliği öğrenme korkusuyla tedbirli davranmaya başlayan

Feriha Hikmet Raci'yi sikar. Sevgisinin yozlaşması hat safhaya varan Hikmet Raci ise başka kadın arayışı içerisine girer:

*“Hikmet kadın kalbini bilmez mi? Ne kadar sevmese, nefret bile etse, kıskanacaktır. Hikmet ona eza için evlenmelidir. Evlenecek lakin hangisini almalı? Namiye mi? Nermin mi?”* (AY, s. 111).

Feriha'ya olan sevgisi ve Feriha'nın ona kayıtsız kalışı Hikmet Raci'yi aynı apartmanda oturan Namiye ve Nermin Hanım'dan hangisiyle evleneceği düşüncesine iter. Ondaki bu evlenme isteği ve evleneceği kadını arayışı ruhsal boşluklarını doldurmaya değil bedensel ihtiyaçlarını karşılamaya yöneliktir. Nermin'le konuşurken Nermin'in *“bir gonce gibi açılan ağzını öpmek [istemese], onu kolları arasında sıkıkmak arzusile yan[ması]”* (AY, s. 67); ama bir taraftan da *“Feriha ile seviştiği zamanları hasretle tekrar tekrar ara[ması]”* (AY, s. 69); ne Namiye Perran'ın ne de Nermin'in varlığını duymaması, Feriha'yı büsbütün kaybettiğini düşünerek kalbinin çarpması Hikmet Raci'nin yozlaşmış sevgisinin ve yozlaşmışlığının yansımalarıdır.

Kerim Cemil'in çok kibirli, her şeyden evvel izzetinefsini gözetten biri olmasına rağmen Hikmet'e karısı Feriha ile birlikteliğini öğrenmesini anlatırken kullandığı *“sen Feriha'ya tutkunsun. Seni reddetti, ihtimal yakadan silkip attı ve artık görmek istemiyor, görmeye tahammül edemiyor. (...) Bu vaziyette bir tehlike yok. Seninle dostuz ve şerikiz. Menfaatlerimiz müşterek, Feriha beni istemiyor, ayrılmaya, boşanmaya can atıyor”* (AY, s. 73) ifadeleri bir kocanın eşine karşı ne kadar yabancılaştığını, evliliklerinin yozlaştığını anlatması bakımından dikkate değerdir. Karısının metresi olan arkadaşıyla(!), aldatılmak hususunda aynı kaderi paylaştıklarını söyleyerek dostluklarını devam ettirme isteğini dile getiren Kerim Cemil silik ve yozlaşmış bir koca tipinin temsilcisi durumundadır. Feriha'nın Nedim'e *“bana kocamdan bahsetme... O mahlûku, bir dakika bile sevmedim, sevemedim... Onun ne sözüne, ne yüzüne tahammül edemiyorum. Şıfıntılar, aşiftelerle düşüp kalkıyor”* (AY, s. 78) şeklindeki yakınmaları ise Kerim Cemil'in başka bir yozlaşmış kişiliğine işaret eder.

Aldatma-aldatılma üzerine kurgulanan romanda Feriha sadece kocasını aldatmaz. O, kocasını aldattığı Hikmet Raci'yi de aldatmak ister:

*“Bir teselli Hikmetti. O da beni aldattı, unutmak istiyorum, kocamı da Hikmeti de aldatıp, onlardan intikam almak istiyorum”* (AY, s. 78-79).

Hikmet Raci'nin Namiye Perran ve Nermin Hanım'la kendisini aldattığını düşünen Feriha hem Hikmet Raci'den hem de kocasından, yozlaşmış bir tavır olan aldatma ile intikam almaya çalışır. Böylece kendi varoluş kaygısını, dejenere kimliğiyle ortaya koyar.

### 3.2. Sosyal Adaletsizlik

Sosyal adalet, sosyal sınıflar arasında maddi refah unsurlarının dengeli dağılımı ile yakından ilgili bir kavramdır. Kapitalizmin bütünüyle ortadan kaldırılmasını, üretim ve tüketimin merkezî planlamayla düzenlenmesini, özel mülkiyetin ortadan kaldırılmasını, üretim araçlarının kolektifleştirilmesini ön gören bir programla ortaya çıkar. Sabit gelirli tüketicilerin üretici firmalara, küçük esnafın büyük üreticilere karşı korunması, dar gelirlilerin vergi yükünün yüksek gelirli olanlara kaydırılması gibi uygulamalar dâhil olmak üzere ekonomik yönden zayıf olan herkesin, maddi bakımdan güçlü olanlara karşı korunmasını amaçlayan her türlü politika sosyal adaletin amacına hizmet eder.

Mahmut Yesari'nin romanlarında sosyal adaletsizlik çoğunlukla gelir dağılımındaki eşitsizliğin sonucu olarak varlık gösterir.

*Çoban Yıldızı* romanında sosyal adaletsizliğin en temel dayanağı gelir dağılımındaki dengesizlik ve çıkar çevrelerinin bunu kullanım biçimidir. Emeksiz para kazananların varlıkları, çıkar ve ümit çemberinde bir genişleme gösterirken, yoksullar haksız kazanç sahiplerinin elinde bir oyuncaktan farksızdır. Çünkü zengin kesimin zihin yapısına maddi güçleriyle bağlantılı bir şekilde fakirleri istedikleri gibi oynatma yetisine sahip oldukları düşüncesi yerleşmiştir:

*“İşte bir iki yıl evvelki istibdat idaresinin acıklı örnekleri daha henüz ortada idi. Hiçbir değeri olmadan hesapsız para kazanmış, hatta mevki ve şöhret sahibi olmuş leşlerin; vatanını kendi çiftliği, vatandaşlarını bilinmeyen babasından miras kalmış köleler gibi idare etmek hakkını kendinde görecektir ve içinden çıktıkları kalabalığa hakaretle bakacak kadar arsız, terbiyesiz küstah türedilerin hayat hakları vardı da, fakir ve namuslu olmasından başka kabahati olmayan şu zavallı hayat zebununun üç gün rahat yaşamaya hakkı yok muydu?”* (ÇY, s. 105).

Saygı ve sevgi evreninin yasalarını çiğneyerek kendi çürümüş dünyalarının rüyalarını yaşamayı planlayan harp zenginleri/türediler önlerine çıkan bütün yolların sınırlarını yıkmaya çalışırlar. İçinde buldukları manevi değerler boşluğunu kendi icat edilmiş arzularıyla doldururlar. Bunu yaparken de yozlaşmanın dolambaçlı yollarında kendilerini kaybeder. Nereden nasıl kazandıkları belli olmayan; fakat avuç avuç para harcayan; makam mevki sahibi olmalarına rağmen vatan, millet vb. değerler dizgesine yabancı kalan bu insanlar, saplanıp kaldıkları yozlaşmış dünyalarında ötekileştirdikleri, iki lokma ekmek için gece gündüz demeden çalışan, her günkü kazancı küçük bir ihtiyaca kurban giden yoksulları aşağılar ve onlarla gönül eğlendirirler. Eserde bir yanda bir an bile

yoksulluktan yakasını kurtaramayan, yaşama hakları zenginler tarafından ellerinden alınmış fakirler varken diğer yanda haksız kazancın verdiği maddi güçle onları ezen türedilerin bulunması, buna mukabil yoksullarda bir başkaldırının olmaması “sosyal adaletsizliğin temeli[nin]; fırsat eşitsizliği, gelir dağılımındaki korkunç dengesizlik, çıkar çevrelerinin bencil tavırları, hükümet gücünün kötüye kullanımı, cehalet ve korkaklık gibi unsurlara” (Korkmaz, 1997: 106) dayandığını göstermektedir.

Sosyal adalet herkesin eşit haklara sahip olmasını öngörür. Eşit hakkın sağlanmasındaki ilk etken, insanın diğer insanlara bir “değer” olarak bakmayı öğrenmesidir. Çünkü sosyal adalet, aynı zamanda ahlaki bir amacın da ifadesidir. Bu yüzden toplumsal bir süreç ve etik bir yaşama biçimi olarak görülebilir. Bu yaşam biçiminin sağlanamaması sosyal adaletsizliğin işaretidir:

*“Dünyada; zenginler, fakirlerden korkarlar, onlara sırasına göre hakaret ederler, sırasına göre de sürünmek istemezler, kaçarlar. Fakirler de ise aksinedir; asıl hakaret etmek onların hakkı iken, zenginlere sokulmak, yaltaklanmak ihtiyacını duyarlar”* (ÇY, s. 177).

Sosyal adaletin en önemli ilkesi toplumu oluşturan bireylerin birbirlerine saygılı davranmasıdır. Çünkü insanlar temel özgürlük alanlarında eşit haklara sahiptir. Buna rağmen fakirlerin maddi yönden kendilerinden güçlü kimselere muhtaç olduklarını düşünerek onlara yakınlaşmaya çalışmaları, kendilerine yapılan haksızlıklara göz yummaları maddi bakımdan güçsüzlerin bilinçsizliklerinin göstergesidir ve bu bilinçsizliğin kefaretinin toplumda adaletsiz muamelelere maruz kalmakla öderler. Bu bakımdan eserde sosyal adaletsizlik toplumsal yaşamda kişilerarası ilişkiler düzleminde yaşanan yozlaşma izleğinin sonucu olarak varlık gösterir. Yazar, toplumsal eşitsizliğin ve insanı köleleştiren düzenin bilinçsiz kişiler tarafından kurulduğuna göndermede bulunur.

Eserde sosyal adaletsizliğe işaret edilen bir başka nokta da yaşanan mekânların farklılığında ön plana çıkar. Yazar, kenar mahallede yaşayan Remziye ile o zamanlar maddi sıkıntısı olmayan Sadiye'nin yaşam alanlarını aralarındaki sosyal adaletsizliği vurgulayacak şekilde kullanır:

*“Onlar fukaralığa, sefalete o kadar alışmışlardı ki damarlarında buna karşı isyan cesareti kalmamıştı. Bu ev rüzgâr alan yüksek bir tepe olsa; sıkı, sert bir karayelle hemen çöküverirdi. Sofada, odalarda eşya denecek eşya yoktu. Sadiye bu sabun boyası ile boyanmış soğuk bezden perdelerle tahta sildirmeye utanırdı”* (ÇY, s. 176-177).

Sadiye'nin tahta sildirirken utanacağı parçaları Remziye, evin zaruri ihtiyaçlarından perde olarak kullanmaktadır. Evde eşya namına bir şey olmadığını düşünen Sadiye'nin bu kanaati romandaki sınıflar arasındaki keskin zıtlıkları yansıtmaya bakımından önemlidir.

*Bir Aşk Uçurumu* romanında sosyal adaletsizlik aynı fabrikada çalıştıkları halde Fikri ve diğerleri ile Galatalı Şakir'in yaşam biçimi arasındaki farkta belirginleşir. Şakir'in yozlaşmış kişiliği ve kirli kazancı bu sosyal adaletsizliğin temelini oluşturur. Yaşlı Kadın Marika'nın Fikri'ye ikram ettiği Serklodyan sigara; ısıtılmış yeni, temiz çamaşırlar; kahvaltıda süt, tereyağı, peynir, zeytin gibi bir fabrika işçisinin bir arada göremediği yiyecekler ve Fikri'nin, Şakir'in evinde yaşadığı süre zarfında gördükleri onların arasındaki gelir dağılımının eşitsizliğini vurgular niteliktedir.

Ekmek parası kazanmak uğruna fiziksel varlıkları ve emekleri sömürülen işçiler gibi onların yaşadıkları mekânlar da harapdır. “Sosyal hayatın adaletsiz kaos ortamının bir simgesi olan fabrika, içinde çalışanları, varlığını ayakta tutanları hem fiziksel hem de psikolojik olarak yok eden, tüketen bir tehdit nesnesidir” (Eliuz, 2009: 98). Sosyal hayatın adaletsiz düzeninde insanların bireyliklerini ön plana çıkarmaya hakları yoktur. Böyle bir girişimde bulunmak bile işverenin işçiyi içinde bulunduğu olumsuzluklardan daha kötü şartlara itmesi için bir fırsattır. Patronlar işçilerin tinsel özgürlüklerine, özel hayatlarından ellerindeki ekmeğe kadar bütün varlıklarına göz dikerler. *Bir Aşk Uçurumu* romanında Fikri, ustabaşı Hasan Ağabey'in, nişanlısı Remziye'ye sarkıntılığı üzerine onunla kavga eder. Fakat fabrikada çalışan işçilerin hiçbiri Fikri'nin haklı olduğunu söyleyemez ve onu savunamaz:

*“Ustabaşıya yardım ederlerse, arkadaşı Fikriyi gücendireceklerdi. Fikriden yana olurlarsa, artık ustabaşından çekecekleri vardı. Arkadaş sevgisile yaşama, açlık korkusu arasındaki tereddüt, ellerini kelepçelemiştii”* (BAU, s. 4).

Günlük ekmeğin savaşını veren bu işçiler/sömürülenler boğaz tokluğuna çalışırlar. Hayatın onlara sunduğu gerçeği, sömürenlerle sömürülenler arasındaki çatışmayı yaşarlar. Eserde sosyal adaletsizliğin getirisi olarak toplumsal güvenceden yoksun bu insanların ruhsal çatışmaları, hak-haksızlık, açlık-ekmek, iş-işsizlik gibi zıt kutupların yansımaları vardır. İşçiler küçük görülmenin, ezilmenin ve horlanmanın baskısı altındadırlar. Sosyal hayatın adaletsiz düzeni, işçileri birer yığın haline getirir. Artık onların duygularının, düşüncelerinin, hayallerinin, acılarının işveren nazarında bir değeri yoktur. Onlar sadece birer makine gibi işlemekten sorumludurlar; itiraz etme hakkına sahip değillerdir. Arkadaşlarının Fikri'nin haklılığını dile getirememelerinin temelinde de sömürülenlerin



yaşadığı bu duygular yatar. İş için fiziksel ve ruhsal tüketilişlerine itiraz edemeyen işçilerle aileleri çaresizdir. Tinsel özgürlük alanına ve özel hayatının değerlerine el uzatılmasına karşılık veren Fikri işsizlikle/ekmeksizlikle cezalandırılır; buna karşılık ustabaşı Hasan Ağabey bir hafta izin neticesinde işine devam eder. Hasan Ağabey'in işine devam etmesine karşılık Fikri'nin işsiz geçirdiği zor günler; fiziksel ve tinsel boyutta yaşadığı sıkıntıların hepsi sosyal adaletin(!) güçlü olana tanıdığı adaletsizliğin bir sonucudur.

*Pervin Abla* romanında sosyal adaletsizlik I. Dünya Savaşı'nın toplum üzerinde bıraktığı olumsuz etkileri kendi menfaatlerine kullananların gelir dağılımında meydana getirdikleri eşitsizlikle açıklanabilir. Bir tarafta yaşamak için zaruri ihtiyaçlarını karşılayamayanlar yer alırken diğer tarafta Avrupa'nın yaşam tarzına ayak uydurmaya çalışan yozlaşmışlar/türediler bulunur. Eserdeki sosyal adaletsizlik ekme, şeker, kahve, gaz alamayanların karşısında apartmanını markalı eşyalarla donatmayı kendine dert edinenler yerleştirilerek somutlaştırılır:

*“Burada ekmeğin vesika ile verildiğini bilmem yazmış mı idim! (...) Ekmeksiz yemek insanı tok tutmuyor. (...) Nahit Bey gazdan, şekerden yana, bize fazla sıkıntı çektirtmiyor?... Lâkin ben bir şeye üzüliyorum; bunların parasını almıyor, ben parasız kabul etmek istemiyorum”* (PA, s. 137).

Muzaffer Bey'in Çanakkale Savaşı'na katıldığında aldığı mektup -yukarıdaki örnekte yazılanlar- annesi tarafından gönderilmiştir ve savaşın İstanbul'da halk arasında sefaletle yol açan olumsuz etkilerini vurgular. Bu mektupta yazılanlar bir lokma ekmeğe muhtaç kişilerin yaşam kavgaları; açlıkla, yoksullukla mücadeleleri esnasındaki cılız seslerinin küçük bir yankısıdır. Devam eden harp ve onun ardından girilen ekonomik savaş insanları tüketirken, tükenen bu insanlar hep onurlu davranırlar. Acziyetlerini belli etmemek için zenginlerden gelecek küçük yardımları dahi kabul etmekten çekinirler. Muzaffer Bey'in annesi, Nahit Bey'in yardımlarını karşılıksız kabul etmek istemez. Bu da toplumda ezilen grubun gittikçe artan gururunu ve durumu kabullenişini sergiler.

Halkın bu şekilde boyun eğişine karşılık seçkinlik ve üstün olma, böylece güçlülüğünü kanıtlama eğilimindeki türediler, kendilerini tatmin etmenin çeşitli yollarını ararlar. Kimi zaman kendilerinden daha zayıf olanlara hükmeder onların varlıklarına göz dikerken kimi zaman da hiçbir maddi gücü olmayanlara manevi baskı uygularlar. Bazen bu tatmin kendi sahip olduklarını değiştirerek geçmiş yaşantılarından bağımsız yeni bir hayata başlama şeklindedir. Güçlünün güçsüzü ezdiği bu süreçte adaletsizlik sistemi adil işlemez. Nahit Refik savaşın sebep olduğu adaletsiz düzenden faydalanarak kendisi gibi bu

adaletsizliği lehine çevirenlere söz geçirir, onların elde ettiklerinden pay almaya çalışır. Böylece özel hayatını daha müreffeh yaşama gayesi içine girer:

“Söz aramızda Muzafferciğim, düğün keyfiyeti bana biraz pahalıya oturdu. Apartmanın eşyalarını kısmen değiştirdim. Eski mabeyincilerden Nami Paşanın terekesinde bir salon takımına tesadüf ettim; öyle enfes bir ‘oboson’ ki İstanbul’da bir mislini bulamazsın. (...) Nami Paşanın terekesinden bir de ‘En’ markalı ‘Viyoşevr’ bir sofrta takımı aldım. Cidden harika!” (PA, s. 139-140).

Nahit’in, Muzaffer Bey’e gönderdiği mektupta aldığı markalı ve pahalı eşyalardan bahsetmesi onun toplumun/ülkenin gerçeklerine, acılarına yabancı kaldığının göstergesidir. Ülkenin bağımsızlığı için girilen bu savaşta görev bilincini, görev ahlakını yitiren Nahit ve onun gibiler ulusal bağımsızlık adına bireyden beklenenleri yerine getirmekten kaçınırlar. Ne yazık ki iyi beslenmedikleri için çocuklarını emziremeyen anneler, ekmezsiz karınlarını doyurmanın çaresini arayan, gaz bulamayan insanların aksine paranın verdiği yetkiyle kişileri kullanan, onların varlık alanlarını ihlal eden bu kişiler için bütün kapılar açıktır. Eserde aynı dönemde birisinin yaşamak için temel ihtiyacını karşılayamamanın sancısını çekerken diğersinin yaşam seviyesini yükseltmeye çalışması, ona bütün kapıların açık olması sosyal adaletin tükenişinin hat safhasıdır.

Romadaki sosyal adaletsizlik Rüstem Ferah’ın hayatıyla perçinlenir. Rüstem Ferah’ın daha önceleri Aksaray’ın yaz-kış çamuru kurumayan kenar mahallerinden birinde oturur, çoğu gece aç yatarken sosyal sistemdeki ani değişimlerin toplumsal dokuda meydana getirdiği bozukluğu kendi lehine çevirip birdenbire şaşaalı bir hayata başlaması; Rum aşçılarının pişirdiği en iyi, alafranga yemekleri sofrasından eksik etmemesi de sosyal adaletsizlikle açıklanır. Toplumla ve geçmişiyle bağlarını koparan, kendi özülle çatışan bu gibi insanların varlığı, mevcut adaletsizliğin sadece daha önce belirli bir geliri olanlar arasında değil, bu süreci yozlaşmış düşünce ve davranışlarıyla değerlendirenler arasında da geçerli olduğunu örnekler.

*Gece Yürüyüşü* romanında sosyal adaletsizlik teması Yesari’nin diğer romanlarında olduğu gibi toplumsal farklılaşma sürecinin eseridir. Diğer romanlarına oranla bu temayı baskın kullanmamasına rağmen yazar, harp zenginlerinin varlığından söz ederek dönemindeki sosyal adaletsizliğe işaret eder. Dilşad’ı ve onun her halinden harp zengini olduğu anlaşılan nişanlısını bağa davet etmeden önce, bağ evinin ne kadar boş olduğunu düşünür; kendisini ve harp zengininin değişen sosyal pozisyonunu karşılaştırır:

“*Harp zengininin varlığı yanında benim bağım, sofram, muhakkak ki çok fakirdi*” (GY, s. 102).

Yazar, tek özellikleri mal mülk sahibi olan, yabacılaşmış dünyalarını mülkiyetleri ile kapatmaya çalışanların varlıklarına dikkat çeker. Faruk Bey’le tanıştıktan sonra bireylerin kendi yetenekleriyle uyumlu olmayan yerlere yerleştirildiklerini ve böylece sosyal adaletsizliğin doğduğu sonucuna varır.

*Kanlı Sır* romanında sosyal adaletsizlik, toplumdaki kopmuş; fakat onların omuzlarında yükselmeye çalışırken menfaatleri uğruna küçülen insanlar aracılığıyla yaşanır. Gözleri bireysel çıkar perdesi ile örtülü olan bu kişiler çeşitli yozlaşmış tavırları vasıtasıyla elde ettikleri servetleriyle güçlerine güç katarlar. Bu arada onların mağdurları sefalet içinde ve mutsuz bir hayat geçirmeye mahkûm olurlar. Söz konusu mağdurlar, sadece güçlünün yaşayabileceği bu dünyada iyi kimselerin de olabileceğinden ümitlerini keserler. Hüsrev Bey’in, Germaine’yi Sırrı Nevres’in kandırarak çeşitli şekillerde sömürdüğünü öğrenince bu kadına yardım etmek ister ve ona, onu ülkesine göndermeyi teklif eder. Fakat Germaine böyle bir teklif karşısında şaşırır, Hüsrev Bey’in samimiyetine inanmaz:

“*Sen hilkatın haksızlıklarını mı tamire memursun? Nasipsizlere, baht, talih mi dağıtıyorsun? Herkes birbirinin ağzından lokmasını kapmaya uğraştığı ve ancak kuvvetlinin yaşayabileceği bu asırda, senin rolün, pek sahte, pek yamalı duruyor. Elbette bir maksadın var*” (KS., s. 233).

Bozuk toplum düzeninin dişlilerine takılan, hayatı kötü yaşayan Germaine’nin insanlara olan güveni yıkılmıştır. Bu nedenle Hüsrev Bey’in teklifini yadırgaması, onda şüphe uyanması gayet doğaldır. Çünkü o, güçlülerin sosyal adaletsizliğin onlara verdiği yetkiler doğrultusunda haksız davranışlarına şahit olmuş birisidir. Sistemin bozuk düzeni, Germaine’de bu insani duyguların artık yaşanamayacağı kanısını uyandırır. Germaine’nin belirttiği gibi birinin ötekini ağzından lokmasını kapmaya uğraştığı ve ancak kuvvetlinin yaşayabileceği bir dönemde Hüsrev Bey’in teklifi pek sahte durur. Eserde bir çatışmanın söz konusu olması ve ancak kuvvetlinin galip gelip yaşayabilmesi insanların eşit şartlar altında olmadığına, ezenle ezilenin varlığına göndermede bulunur.

*Tipi Dindi* romanında yoksulluk içinde varolma mücadelesi veren bireylerin yaşadığı acı gerçekler, onları hep adaletsiz düzen ile karşı karşıya getirir. Bu düzen bireylerin birçok tehlike içinde yaşamak zorunda kalmasına sebep olur. Hayatı bütün gerçekleriyle yaşayan Macit ve kardeşleri yaşamın tortusuna gömüldüklerinde sosyal

adaletin kendilerine tecelli etmediğini, onları harcamak için bekleyen bir gelecek hazırladığını görürler. Sosyal dışlanmışlıkla, düzensiz toplumun yarattığı kaderin çizgisinde ilerleyen kardeşler, bu çizgide attıkları her adımda sosyal adaletsizliğin farklı boyutlarıyla yüzleşirler. Babalarının ölümünden sonra bütün mallarını parça parça satmak zorunda kalırlar. Bu esnada mallarının asıl değerlerinin çok altında fiyat biçen kişilerin ne kadar acımasız olduklarını fark ederler. Fakat sosyal adaletsizliğin güçlülere karşı koyma yetisini ellerinden almış olması sebebiyle eşyalarının ortalama fiyatlarını bile bile onları yok pahasına satarlar:

*“Dulların, yetimlerin, fakirlerin, yoksulların, emeklilerin, işsizlerin; ellerinde avuçlarında kalmış iki parça malı yok pahasına pençesine geçirmek isteyen, gizli ‘tröst’ün tırnağını bu damga söküyor ‘Esnaf malı’!”* (TD, s. 158-159).

Eserde, güçsüzü güçlüye karşı koruma işlevinin yüklendiği sosyal adalet işlemez. Sosyal adaletin yokluğu ise hayatın acı ve sert gerçekleri karşısında zayıflayan kardeşlerin kişisel direnme güçlerini tüketir. Elleri kalan bir iki parça malı, aldatılarak ellerinden çıkarılırlar. Oysa onlar sosyal adalet kavramının anlamını içeren bir düzende yaşamış olsalardı en azından eşyalarını asıl değerleriyle satar ve yaşadıkları yoksulluğu en aza indirirler; yaşama dirençlerini biraz daha arttırırlardı.

Bir aile dramı boyutunda işlenen eserde, Macit ve kardeşleri gibi toplumda sosyal bir mevki edinemeyen, böylece nesneye dönüşenlerin çileli yaşamlarıyla maddi refah içinde yüzenlerin hayatları da karşılaştırılır. Eşyalarını satmak için bir müzayede salonuna giden Macit burada hem hastalıklarla dolu bedenlerin, yoksulluğa tutsak yaşamına sürüklenişine hem de zenginlerin bu yoksulluktan nasıl daha iyi faydalanabileceğinin yollarını arayanlara şahit olur:

*“Kara parlak gözlü, zayıf, uzun boylu genç kız, artık parmaklarına bakmıyor. (...) Kalbi ve sinirleri artık tellalın sesile kurulu, sanki ondan kuvvet alarak işliyor. (...) Karşımdaki ön sırada oturan kürk mantolu, kısa boylu, şişman kadının gözleri, gece karanlıkları yarararak av arıyan bir acayip mahlûk gibi yanıyor”* (TD, s. 160).

Yazar, kişileri maddi yoklukla kuşatan sosyal adaletsizliği bu defa üç beş kuruşa muhtaç oldukları için verilecek küçük bir ücret karşılığında parmağındaki yüzüğü satmak zorunda kalan zayıf genç kızla, insanların sırtından yaşamını sürdüren mutlu azınlığa dâhil olan şişman ve kürk bir manto giyen kadın zıtlığında vurgular. Bu şekilde kızın zayıflığının aksine, kadının şişman oluşu, kürk bir manto giymesi toplumda aç ve çıplak gezen, soğukta

ayakta kalabilmenin savaşını veren insanlarla, kendini garantiye almış insan gerçeğini kesiştirir.

Önceleri maddi bakımdan sıkıntı çekmeyen Macit'in arkadaş ve dost çevresi geniştir. Fakat şimdi gittikçe fakirleşmesi nedeniyle bu arkadaş ve dostlar onu terk ederler. Macit bütün örselenmelerine rağmen etrafındaki kişilerde insani bir yön arar. Bunu bulamayınca düzenin, yoksulların yaşama hakkını elinden almasına serzenişte bulunur:

*“Sefalet, yoksulluk tamamen zenginliğin aksi... Çünkü zenginlik gizlenebiliyor, fakat yoksulluk, fakirlik saklanamıyor”* (TD, s. 183).

Macit ve kardeşleri maddi çatışmaların kişileri yok ettiği bu süreçte zengin fakir ayrımının törpülenemeyeceğini anlarlar. Macit fakirliklerini hiçbir şekilde kapatamayacağını, eski dostluklarını artık bulamayacağını belirtir. Onun bu şekilde ümitsizliğe düşmesi ve serzenişleri sosyal adaletsizliğin toplumda kol gezmesine olan sitemidir.

*Bahçemde Bir Gül Açtı* romanında sosyal adaletsizlik yalnızca işçi statüsünde çalışanların durumlarının değerlendirilmesi ile ilgili bir kavram değildir. Bu kavrama ek olarak romandaki sosyal adaletsizlik, sınıf değiştirme tutkusunu yaşayan Kamil Bey ve onun gibi olanların çözülme dönemi, toplumla çatışma ve uyumsuzluk dönemleriyle de ilişkilidir. Bu bağlamda yazarın, eserde yozlaşmış bir tip olarak yer alan Kamil Bey'i tasvir ederken kullandığı ifadeler sosyal adaletsizliğin yansımalarıdır:

*“Onlar, o iflas etmiş Paşazade, Beyzadeler, hayatta dalkavuk olarak doğarlar. Zeki bir fakir çocuğu, mahalle mektebini bitirince, evin geçimine yardım için bir işçinin yanına çıraklığa girerken, tereddütlü davranan Beyzade, Avrupa'ya tahsile gönderilir. (...) Memlekete döndüğü zaman burnunda, dudaklarının kenarlarında tiksinti akan bir kıvrıntı peyda olur”* (BBGA, s. 228).

Yoksulluk okulunda daha beşikte iken terbiye edilen, fakirlikleri yüzünden hak ettikleri yerlere gelemeyen çocuklar sömürülür, maddi yıkıma yenik düşerken bile “var olma” çabası harcarlar. Ancak sosyal statülerinin üst derecede olması sebebiyle birçok imkâna sahip olanlar ise toplumun yapısı içinde sosyal sorunlardan, yaşam kavgasından habersiz yer alırlar. Bu kişiler milletin derdine deva aramak üzere Avrupa'ya gönderilirler; ama kendilerine ve topluma yabancılaşarak dönerler. Eserin bu kısmında onların yabancılaşmalarına, topluma tepeden bakmalarına rağmen sosyal adaletsizliğin kişilere tanıdığı haklara eleştirel bir yaklaşım vardır.

Avrupa'dan döndükten sonra maddi refahları gittikçe artan, insanların sırtından geçinmeyi meziyet sayan yozlaşmışların, kendilerine verilecek küçük bir ücret karşılığında en ağır şartlarda çalışmayı kabul eden fakirlere bakış açısı da farklıdır:

*“Yüz lirayı namus ile kazanmak için günlerce, haftalarca alınteri döken ve çok defa hakkını alamayan nasipsiz zavallılara, o Paşazade, o beyzade, alaylı alaylı gülümser...”* (BBGA, s. 228-229).

Zenginler ve türediler toplumdaki haksızlığın, eşitsizliğin kurbanı olan fakirleri kullanırlar. Buna rağmen helal ve alın terinin kazancını yemek için uğraşanlarla alay eder, onları küçümserler. Kolayca aldatılmanın doruk noktasındaki fakirler ise toplumsal kargaşanın sillesini yediklerini fark etmeden yaşamaya(!) devam ederler. Eserde eleştirilen bu durum sosyal adaletsizliğin toplum yaşamında ne gibi dengesizliklere yol açtığını netleştirmesi bakımından önemlidir.

### 3.3. Yalnızlık

Yalnızlık, bireyin kendine ve dış dünyaya yabancılaşması, yabancılaşmanın doğurduğu iletişimsizlik sonucunda yaşanan önemli bir problemdir. Türk edebiyatının üretken yazarlardan biri olan Mahmut Yesari, eserlerinin tematik kurgusunda insanlığın içinde bulunduğu yalnızlık sorununa dikkat çeker. Toplumda olay ve nesnelere birbirinin bakış açısıyla bakmayan kişilerin zaman-mekân bağlamında yaşadığı “yalnızlıkta varoluş” çabalarına yer verir. Bozuk sosyal düzende iletişim kuramayan bireylerin, yalnızlıklarına pasif isyanlarını, toplumun onlara dayattığı yalnızlığı yaşamak zorunda kalışlarını anlatır. Bu zorunluluğun bireye yüklediği içe çekilmeyi, onların varoluşlarını dış dünyaya kabul ettiremeyişleriyle dramatize eder.

*Çoban Yıldızı* romanında yalnızlık duygusu hayat karşısındaki çaresizliğin sonucunda yaşanır. Sadiye’ye beslediği ümitsiz aşk, Cemil Kazım’ın yaşama direncini kırar. Bu nedenle sosyal ilişkiler bağlamında fiziksel yalnızlık yaşayan Cemil Kazım, aynı zamanda varoluşsal yalnızlık kaygısını da taşır:

*“Etrafında bir yığın duygusuz insanlar olsaydı yalnızlıktan kurtulacak mıydı? Duygularına, düşüncelerine yabancı, acılarına kayıtsız, kendi çıkarlarından başka bir şey düşünmeyen, bir lokma leş parçası bulunca hep birden o cılız parçaya saldıracak bir sürü insanla bir arada yaşamak, yalnızlığın vereceği sıkıntıdan, hüzünden daha acıklı, daha dayanılmayacak bir şey değil miydi? (...) Cemil Kazım bu gözle görünen dıştan bakılınca kasvetli sanılan yalnızlıktan çok hiçbir şeyle anlatılmayan, yatıştırılmayan ruh yalnızlığından, hayal yoksulluğundan korkuyordu”* (ÇY, s. 6).

Fiziksel yalnızlık, bireyin kendisiyle ve diğer bireylerle iletişim kuramaması, birbirlerine yönelik mesajları yorumlayamamasıyla derinlik kazanır. Mesajları doğru bir şekilde yorumlayamayan birey ise kendisiyle ve toplumla çatışma içine girer. Bu çatışma onu kendine yabancılaştırır; ona bireysel yalnızlığı yaşatır. Kişi, her yerde yapayalnız kaldığını düşünür ve bir kaçış yaşar. Cemil Kazım’ın kaçışı, bozuk sosyal düzende iletişim kuramadığı yozlaşmışlardandır. Çünkü öteki’nin yozlaşmış dünyasına yabancı kalarak oradan/ötekinden gelen mesajları anlayamaz ve kendi mesajlarını da ötekine iletemez. Bu nedenle kendisini toplumdaki ayrı bir konuma yerleştirir; çevresinde böyle yozlaşmış kişilerin kalabalığında olmaktansa yalnızlığı tercih eder. Ancak kendi örtüsü altına sinen karanlığında fiziksel yalnızlığı gibi sesinin/özünün de yalnız kalmasından, kendine yabancılaşmaktan korkar.

Eserdeki bir başka yalnızlık örneği, çevresinde birçok insan bulunan Sadiye'nin yaşadığı psikolojik yalnızlıktır. Gençliğinde çok tanımadığı birisiyle evlenen Sadiye, bu evlilikte mutsuz olur. Evlilikle beraber kocasıyla birleşmesi gereken ruhları iki ayrı dünyaya aittir. Bu nedenle Sadiye, kocasına ve çevresindeki diğer kişilere rağmen kendisini yalnız hisseder:

*“Sadiye, kocasından ayrılmayı bile düşünüyordu. Fakat Nedim Bey'den ayrılmak, onunla beraber yaşamak kadar kendisini korkutuyordu. Yeniden iç sıkıntılarına, sebepsiz dertlere düşecekti”* (ÇY, s. 47).

Sadiye küçük cümleler ve sayıklamalarla yalnızlığına derin bir çılgılık atmak ister. Fakat böyle yapmakla yalnızlığının artacağından korktuğu için buna cesaret edemez. Psikolojik buhranlarla geçen yılların ardından kocası hastalanır. Sadiye kocasının zihinsel hastalığı ve etrafa zarar verişini yüzünden onu başka bir yere gönderir; kendisi de dejenere akışa kapılır. Dost maskesi takınmış birçok yozlaşmış tip, kocasının olmaması halinde fiziksel yalnızlıktan ürken Sadiye'nin etrafında yığıntı oluşturur. Sadiye eskiye oranla daha da özgürleşir, özgürleştikçe ait olmadığı bir dünyada yabancılaşarak yalnızlaşır. Yalnızlaşmasının ve yabancılaşmasının farkında olmayan Sadiye, maddi bakımdan yaşadığı düşüşle birlikte kendisini saran insanları tek tek kaybetmeye başlar. Yalnızlık korkusu onu bütünüyle kaplar; ancak Sadiye yalnız bir ölüme sürüklenmekten kurtulamaz.

*Tipi Dindi* romanında yalnızlık duygusunu öncelikle Macit hisseder. Ailesiyle ilişkilerini toplumsal normların dışında yaşayan Macit, işten ayrılınca parasız kalır; eve dönmeyi ister. Kimseye fenalık etmediğini, sadece ailesinin ona muhtaç olmadığını zamanlarda keyfince yaşadığını ve bunun bir suç olmadığını düşünür. O, kendi ayakları üzerinde durabilecekken ailesine yük olmanın, onların sırtından geçinmenin yanlış olduğu kanaatindedir. Fakat bunlara rağmen Macit, kendisini evdeki bütün haklarını kaybetmiş, bütün haklarından vazgeçmeye mecbur kalmış hisseder; eve dönmemeye karar verir. Müzehher'den babasının hastalığını bildiren ve *“ağabey, pek yalnız kaldık... Korkuyoruz. Bizi yalnız bırakma... Allah aşkına bir iki gece için olsun gel”* (TD, s. 30) yazan mektubu aldıktan sonra çocukların hayattaki tek dayanakları olan babanın güçten düşmesi ile fiziksel yalnızlıkla beraber psikolojik yalnızlık da yaşayacaklarını düşünür, eve döner. Fakat kişinin toplumdan koparılmasına sebep olan bireyselliğin silindiği bir ortamda, psikolojik yalnızlığa sürüklenmemek imkânsızdır. Macit bireyselliğini ispatlama eğilimi ile aldığı kararlar doğrultusunda normların dışındaki yaşantısından dolayı mahalleli tarafından kabul görmez. Macit ve kardeşleri yalnızlıklarına pasif bir isyan halinde olsalar da



toplumun onlara dayattığı yalnızlığı yaşamak zorunda kalırlar. Artık onlar üyesi oldukları toplumun gereklerine uyarak yaşamayı sürdürmeye çalışırlar. Turinay'ın ifadesiyle “aile gibi hep bir arada yaşamayı gerektiren bir çevrede bile insanların birbirinden uzak düşebildikleri düşüncesinden hareketle yalnızlığın insanın yazgısı olduğu, noktasına varır[lar]” (Sazyek, 2008: 58). Bu yazgıları nedeniyle kendilerini, oyun başladıktan sonra ve rolünü öğrenmeden sahneye giren aktörlerin acemiliklerine benzetirler. Bu acemilik onların yeni bir yuva kuramama kaygılarıyla birleşir ve çaresizlikle sonuçlanır:

*“Ana, baba, ocağımız yanmış, yıkılmıştır. Biz üç kardeş, onun çöküntüsü ile, onun külleri üzerinde bir yuva kuramayız... Kargalar etrafımızda eşiniyor, baykuşlar yanı başımızda tünemiş uluyorlar... Biz burada artık nasıl barınırsınız?”* (TD, s. 53).

Ana baba ocağının sönüşü, onların yaşama tutunma iplerinin kopması anlamına gelir. Onları yaşama bağlayan nesneyi kaybettiklerinde boşluk duygusuna kapılırlar. Kendilerinden başka yaslanacak kimseleri olmayan üç kardeş, düştükleri bu durumda “yaşanan yaşamazlı[ğı]” (Geçtan, 1999: 134) ve yalnızlığı kabullenmek; gencecik, iletişime açık yüreklerinde çevreden kaçmak, içlerine çekilmek zorunda kalırlar. Onların bu zorunlulukları, zamanla fiziksel yalnızlığa itilmelerine yol açar. Çünkü etraflarındaki kişiler onlara destek olmak, yalnızlıklarını paylaşmak, azaltmak yerine bu durumdan istifade etmenin yollarını ararlar. Macit ve kardeşleri, kendilerini daha fazla tüketmemek için artık yalnızlığı bir sığınağa, bir kurtuluş aracına dönüştürürler. Eski mahallelerinde yaşadıkları bu boşluğu yeni bir mekânda, yeni insanlarla gidermeye çalışırlar; fakat burada yaşadıkları önceki yaşadıklarından farklı değildir. Üstelik yoksullukları arttığı için daha da yalnızlaşır, çaresizlik içinde dış dünyaya kapılarını kapatırlar:

*“Bey, kabahat sizde... Mahalleye dargın duruyorsunuz! Evinizin önünden ne vakit geçsem, hep perdelerinizi inik görüyorum... Sokak kapısının ne çalındığını, ne de açıldığını, bir kere olsun görmedim...”* (TD, s. 209).

Kendilerini mahalleliden soyutlayan kardeşlerin, acımasız dünyada etraflarındakilere mesafeli davranmalarının temel sebebi ötekilerden daha fazla zarar görmemektir. Ancak bu mesafe onları yapayalnız bırakır. Kendi içine kapanan kardeşler, her ne kadar yoksulluklarını saklamak için perdeleri kapalı tutuyorlarsa da hep o perdeyi aralayacak, kapılarını açacak birilerini beklerler. Onların yalnızlıkları, içe çekilmeleri varoluşlarını dış dünyaya kabul ettiremeyişlerinden kaynaklanır ve bu durum, onlara kendileriyle baş başa yaşama zorunluluğu yükler.

*Pervin Abla* romanında yalnızlık daha çok iletişimsizlikten kaynaklanan psikolojik yalnızlıktır. İletişimsizliğin bir sonucu olarak beliren yalnızlık, anne oğul arasında tam bir ilişki kuramamanın neticesidir:

*“Senin söylemek istediğin şeyler, benim söyleyeceklerimden o kadar ayrı ve uzaktır ki... Yalnızlık dediğim işte bu!”* (PA, s. 243).

Biyolojik bir varlık olarak insan, tüm hayatını sosyal ortamlarda sürdürmek zorundadır. Bu ortamda hazır bulunan kültürel uyarıcılarla etkileşimde olan insan, yeni davranışlar kazanır. Birey açısından önem arz eden bu sosyalleşme ve kültürlenme insanın toplum içinde varlık bulmasını ve kendine yeni bir konum edinmesini sağlar. Annesiyle Muzaffer Bey arasındaki nesil farkı, çok iyi anlaşmalarına rağmen, Muzaffer Bey’in sosyalleşmesine bağlı olarak ilişkilerinde kopukluklar yaratır. Kopukluğun zemin hazırladığı iletişimsizlik ise evde iki kişi yaşayan annesi ile Muzaffer Bey arasındaki yalnızlığı doğurur.

Eserde herkesin anlayamayacağı, kapalı ve suskun bir ruhu olan Pervin Abla’nın yalnızlığı ötekilerle iletişimi bağlamında anlam kazanır. Pervin Abla, insanlarla dolu olan yalnızlığında onlarla düşünsel ayrımlar yaşar. Çocukluğundan itibaren moda uymadığı, ötekilerin yaşam tarzını ve davranışlarını kendi öznel hayatına girdiremediğinden onlardan farklılaşır. Pervin Abla’nın kendine has yaşamı, hayatı algılama biçimindeki bu farklılık onu yalnızlığa iter.

*Kanlı Sır* romanında yalnızlık temi bireyin kendisini ötekilerden ayrı ve onlardan yalıtılmış hissetmesiyle örneklenebilir. Hüsrev Bey’in dayısı Sabri Bey fiziksel yalnızlığın, çevresinde kimsenin kalmamasının korkusunu taşır:

*“İhtiyarlardaki ölüm korkusu, çok elim bir korku... Onlarda yalnız kalmamak; insan sesi, insan kokusu duymak için daimi bir ihtiyaç var. Yanlarında uzaklarından, yakınlarından adam görünce, kendilerini hayata ve insanlara daha yakın zannediyorlar...”* (KS., s. 125).

Yalnızlık duygusu Sabri Bey’de korkudan öte bir duygu haline gelir ve ölüm korkusuyla birleşir. Yalnız ölmekten korkan Sabri Bey, yanında bir nefes duymak ister. Çünkü kendisini hayata, insanlara bağlayacak şeyin bu nefes olduğunu düşünür. Dertlerini paylaşabilecek yakın bir dosta özlem duyar.

*Ak Saçlı Genç Kız* romanında yalnızlık olgusu farklı bir boyut kazanır ve kişinin hayata tutunması için bir dürtü haline gelir. Nimet’in, kimsesizliği küçük yaşta tatması ona yaşamanın zor şartlarına karşı kuvvetlenmekten başka çare bırakmaz.

*“Yalnızlığın ne büyük bir kuvvet olduğunu takdir etmiyor, etmez değilim. Eğer hayatta biraz kuvvetim, biraz meziyetim varsa, onları çektiğim yalnızlığa, kimsesizliğe borçluyum... Fakat ondan yavaş yavaş bıkmaya başlıyorum”* (ASGK, s. 89).

Nimet büyümesini, olgunlaşmasını ve anlamlı ilişkiler kurma sürecini yalnızlığına bağlar. Ancak bu yalnızlık, kimsesizlik, onun kendini sorgulamasına; birilerine kan bağıyla yakınlık ihtiyacını giderme isteğine yol açar. Yalnızlığın sancısıyla bomboş hissettiği dünyasını annesiyle ve onun sevgisiyle doldurma özlemi duyar. Annesini kendine katarak büyümeyi, böylece yalnızlığını gidermeyi arzular. Yalnızlığını hafifletecek bir örtü kabul ettiği annesine kavuştuğunda ise aradığı samimi, sıcak sevgiyi bulamaz; onun hakkında kurduğu hayallerin boş olduğunu acı bir tecrübe ile öğrenir. Annesiyle iletişimsizlik yaşayan Nimet, onun tarafından anlaşılmaz, ona kendini anlatamaz; bu nedenle içine düştüğü durumdan memnun değildir. Yaşadığı dünyadan memnuniyetsizliği ise onun yalnızlaşmasının başka bir boyutuna işaret eder. Olanları kabullenerek bu durumdan kurtulmaya çalışsa da başarılı olamaz. Nimet artık fiziksel yalnızlığın ötesinde ruhsal yalnızlığı duyumsar.

*Bahçemde Bir Gül Açtı* romanında yalnızlık temi, Rasih Nevres’in kimse tarafından anlaşılmamasından doğar. Günlük yaşamda kendi bilincine dönük yaşayan Rasih Nevres, çağının gençlerinden ayrılan yönleri nedeniyle ötekilerle iletişim kurmakta zorlanır. Onun iletişimsizliğinin temelinde babası tarafından bastırılan düşünceleri ve hisleri yer alır:

*“Hakiki hislerinden, samimiyetinden, herkesin şüphe etmesi, çaresiz azapların en kötüsü idi”* (BBGA, s. 26).

Bastırılan duygularının altında ezilen Rasih Nevres kendi duygu ve düşüncelerinin babasına mal edilmesinden, söylediği her şeye babasının cümlesi şüphesiyle yaklaşılmasından rahatsız olur. Bu rahatsızlık Rasih Nevres’in etrafındaki kişilerden soyutlanmasına ve yalnızlaşmasına yol açar.

Rasih Nevres’i yalnızlaştıran diğer bir sebep onun çok okuması, hayatı dikkate değer düşüncelerle yorumlaması, yaşlılarından farklı düşünmesidir. Rasih Nevres’in bu düşünceleri ona, çağındaki birçok şeyi anlamsız kılar; yaşlılarının giderek kültürden uzaklaşması ve kendisinin buna uzak kalması onu yalnızlığa iter. Vücutları birbirine değen ama konuşmayan, iletişim kuramayan kişilerin arasında bulunmanın gereksiz olduğunu düşündüğünden fiziksel yalnızlığı tercihen yaşar.

*Bir Aşk Uçurumu* romanında Remziye ve Leman'ın yoksulluk, anne babasının olmaması sebebiyle yaşadıkları yalnızlığın yanı sıra Leman'ın, hastalığı dolayısıyla yaşadığı bireysel iletişimsizlik kaynaklı yalnızlığı önem arz eder. Leman, başka duyguları hissettirmeye yer vermeyen yalnızlığın, evde üstlendiği rolü tam olarak yerine getirememenin acısını çeker. Yalnızlığın acısı, Leman'ın özbenlik saygısını tehdit eden bir duruma dönüşerek onun sosyal grup bütünlüğünü bozar. Dışarı çıkmak, gezmek isteyen Leman, hastalığı nedeniyle bu isteklerini yerine getiremez. Bu durum onun sosyal ve biyolojik benliğinin çatışmasına yol açar.

### 3.4. Aşk/Sevgi/Evlilik

Aşk, farklı cinsiyetteki iki bireyin birbirlerine olan duygusal bağlanımıdır. Bu bağlanım, çoğunlukla kişiler arasında cinsel arzuların yönlendirdiği bir duyguya dönüşür. Biyolojik bakımdan farklı özelliklere sahip olan kadınla erkeğin, aşkı ve evliliği algılayışları, dolayısıyla yaşayışları farklıdır. Kadınların sevilme ve dış dünyaya karşı korunma içgüdüleriyle yaklaştıkları duygu yüklü, yüceltilmiş aşk, erkek tarafından genellikle biyolojik doyuma erişme, kendini ötekine ispatlama eğilimiyle varlık gösterir.

Sevgi, “bencilliğin feda edilmesiyle” (Sorokin, 2002: 238) alakalı bir kavramdır. Ancak aşk gibi sevginin de iki farklı cinsiyetteki anlamı başkadır. Kadında tam bir teslimiyette ifadesini bulan sevgi, erkekte kadını arzulamaya dönüşür. Yani çoğu kadının sevgisinde, bencillik ortadan kalkarken çoğu erkeğin sevgisinde, ‘ben’ ön plandadır ve bireysel çıkarılara dayalıdır. Fakat genellemelerin dışında kadınla erkeğin aşk ve sevgiyi anlamlandırma biçimleri bu durumun tersi de olabilir.

Evlilik, birbirlerini seven ya da birbirine âşık olan iki bireyin hayatlarını birleştirmesinin somut ifadesidir. Sevgi ve aşk temelli olmasına rağmen genellikle aşkı yok eden, sevgiyi tüketen bir kimliğe sahiptir.

Yesari, farklı boyutlarda derinlik kazanan aşkı bazı romanlarında idealleştirir; âşık, kendi bireysel çıkarılarını bir kenara bırakarak olayları ötekinin/sevdiğinin penceresinden değerlendirmeye çalışır. Bazı romanlarında ise geleneksel aşk algısı, yerini cinsel aşka bırakır. Sevgililer, sevilme beklentisiyle başladıkları aşk oyununda kendilerinin de gerçekten sevdiklerinden emin olmadan sevgide cinsellik ve eğlence ararlar. Sadakat kavramına yabancı kalan evlilik niyetleri ise, aşkın unutulmaya yüz tutmuş ögesini göstermesi bakımından önemlidir.

*Çoban Yıldızı* romanında genç kızların hiç bitmeyecek bir rüya sandıkları aşk ve evlilik, önceleri Sadiye için anlamsız birer kelimedenden ibarettir. Çünkü o, kalbini ve kalbiyle birlikte bütün hayatını bir kişiye bağlamanın, ondan başka bir şey görmemenin, düşünmemenin gereksiz olduğu kanısındadır. Fakat zamanla duygularında ve davranışlarında meydana gelen değişiklikler onu evliliğe sürükler. Sadiye bu evliliğin ilk yıllarında, kendini birden masalların büyülü âleminde bulur. Fakat bir gün, bu büyülü âlemin ışıkları söner; Sadiye, gene mutsuz ve karanlık dünyasına yuvarlanır:

*“İlk günlerin sarhoşluğu, neşesi, kalbinde, dudaklarında acı bir tortu bırakarak bir daha dönmek üzere uçup gitmişti”* (ÇY, s. 47).

Sadiye, mutlu bir beraberlik beklentisi ile yaptığı evliliğinde hayal kırıklığına uğrar. Sadiye ile Nedim Bey'in sevgiden, iletişime açık ilişkiden, birbirlerine güvenle bağlanmadan yoksun evlilikleri, ilk günlerin heyecanı geçtikten sonra sıradan, sıkıcı ve zorunlu bir birlikteliğe dönüşür. Nedim Bey'in hesabını düşünmeden harcadığı paralar, gittikçe artan maddi sıkıntıları bu birlikteliği daha yorgun hale getirir; evdeki kavgaları başlatır. Artık sadece Sadiye değil Nedim Bey'in de evlilikten beklentileri “*içinde iki sene yaşadığı bu hayal kalesi, taşa çarpan bir cam gibi bir sözle, bir bakışla yıkılıver[ir]*” (ÇY, s. 76). Bütün ümitleri, hayalleri söner; kendini bir yığıntı ortasında yapayalnız hisseder.

Sadiye'nin Nedim Bey'le mutsuz evliliği Nedim Bey'in aklını yitirmesi ile fiilen son bulur. Nedim Bey'in dadının evine gönderilmesinin ardından Sadiye'deki geleneksel aşk algısı yerini cinsel aşka bırakır. Artık Sadiye hoşuna giden erkeklerde cinsel duygularını bastırmaya yönelir.

Çocukluğundan itibaren Sadiye'ye karşılıksız bir aşkla bağlı olan Cemil Kazım ise genç bir kızken, evliyken, anneyken, kocasından ayrıldıktan sonra ve yozlaşmış ilişkiler yaşarken bile Sadiye'yi sevmeye devam eder. Ancak dudaklarını açıp Sadiye'ye bir söz söyleme cesaretini kendinde bulamaz. Yıllarca kendini zehirleyen isyanları, hayata ve aşka sessiz şikâyetleriyle yaşar. Sadiye evleninceye kadar onun yakınında kalan Cemil Kazım, Sadiye'yi farklı bir dünyaya aitmiş gibi düşündüğünden onu apayrı bir yere koyar; daima ondan uzak durmaya çalışır. Ellerini uzatsa kaçacak, onu kaybedecek sanır. Sadiye evlendikten sonra ise fiziksel olarak ondan uzaklaştığında hislerinde de değişiklik olacağını düşünür; bulunduğu mekânı terk eder:

*“Unutabilseydi, ondan kaçmaya, uzak yaşamaya sebep kalmazdı. Sadiye'den ne kadar uzaklaşırsa kendini ona o kadar fazla yakın duyuyordu”* (ÇY, s. 96).

Sadiye'yi unutmak için yaptığı her şey Cemil Kazım'ı ona bir adım daha yaklaştırır. Bir taraftan unutmaya çalışırken diğer taraftan unutmamaya direnen Cemil Kazım, Sadiye'yi her gördüğünde, aşkın “*bendeki bir sen-bilincini*” (Uygur, 1972: 131) gerektirdiği düşüncesiyle hareket eder, gittikçe ruhen kendini Sadiye'ye bağlar; bu nedenle acı çeker. Kendisini bu acının girdabından çıkarmak istese de başaramaz. Sebepsiz, nasılsız, niçinsiz âşık oluşunun bedelini her geçen gün tükenen varlığıyla öder:

*“Aşk gözü bağlı bir uçuruma yuvarlanmak gibi bir şey... İnsan ne sevdiğinin, ne de sevmediğinin, neden, nasıl olduğunu anlayamıyor... Bu muamma, nereden, ne vasıtalarla insanın kalbine, beynine sokuluyor, bu bilinmez ki?”* (ÇY, s. 139).

Cemil Kazım Sadiye'den bir parça şefkat, teselli bekleyerek ne yapacağını bilemez halde ve gözü kapalı düştüğü bu aşk uçurumunda, aşkın kalbine nüfuz etmesiyle başlayan iç çatışmayla yaşamaya devam eder. Sadiye'nin her türlü ahlaksızlığını, yozlaşmışlığını görmesine, bedenini “kendi cinsel arzularının edilgin bir nesnesine dönüştür[mesinden]” (Aksoy, 1997: 193) ötürü ondan utanmasına rağmen, Sadiye'ye olan sevgisinde hiçbir eksilme olmaz. Romanın sonunda Cemil Kazım'ın, yalnız ölmek durumunda kalan Sadiye'nin yanına gitmeyişi de ona kırgınlığı, kızgınlığı sebebiyle değil yaşadıklarını tekrar yaşamamak, hatırlamamak içindir.

Eserde aşk teması Sadiye için hiç tatmadığı ve tadamayacağı bir duyguda çerçevesizlikten Cemil Kazım için kendi içinde yaşamaya tutsak, karşılıksız; onun geçliğini tüketen bir duygu görünümündedir.

*Pervin Abla* romanında aşk teması Pervin Abla, Muzaffer Bey ve Nükhet üçgeninde yaşanır. Pervin Abla'nın Muzaffer Bey'e olan tek taraflı aşkı onu, adeta önceden belirlenmiş kaderini yaşamaya iter. Pervin Abla Muzaffer Bey'den herhangi bir umut beklemez; aşkını kendine ait dünyasında yaşar. Gizlice Muzaffer Bey'in dünyasına girse de ona yaklaştığı oranda ondan kaçır; Muzaffer Bey'in kendini fark etmesine izin vermek istemez.

Kendisinde hiç tükenmeyen bir sevginin izleri görülen Pervin Abla'nın Muzaffer Bey'e olan aşkı ve sevgisi bencillikten uzak “özgeci” (Sorokin, 2002: 238) bir anlayış çerçevesinde gelişir. O, sadece sever ve kendisiyle olmasa da sevdiğinin mutlu olması için elinden geleni yapar. Arkadaşça; ama karşılıksız aşkında huzuru, güveni, ötekine değer vermeyi, onu anlamayı arar. O, bu aşkı ne kadar arttırırsa çevresine yaydığı sevginin enerjisi onu bir hâle gibi kuşatır. Sevilmediğini, sevdiğinin başka gönüllerde huzur bulduğunu bildiği halde, ona kendi varlığını sezdirmeden, ondan hiçbir beklentisi olmadan, sessiz, uzaktan ve içten sevmeye devam eder:

*“Sizin beni sevmenize ihtimal yok. Siz kat'iyen beni sevemezsiniz. Kalbinizde hâlâ kanayan yaranın, gözlerinizde yanan ateşin ne ve kim için olduğunu biliyorum. Benimle konuşurken dikkat ediyorum, bazen gözlerinizi kapıyorsunuz. İşte o zaman bana değil, dimağımızda yaşayan hayale hitap ediyorsunuz”* (PA, s. 202-203).

Pervin Abla'nın yaşadığı örtülü aşk onu bir sarmaşık gibi sarar. Tutunduğu bitkinin besinini alıp onu kurutan sarmaşık gibi aşk da Pervin Abla'yı kuşatan, kurutan bir ögeye dönüşür. Sevilmeden seven, sevdiğinin gözlerinde başka hayaller görmenin ağırlığıyla ezilen Pervin Abla'nın, aşkını bazen Muzaffer Bey'den bile kıskandığı olur. Seven bir

kadının hislerinin yanılmayacağını, senelerce sevmesine, sevdiğini, sevgisini kıskanmasına rağmen sevilmediğini ve sevilmeyeceğini bildiğinden Muzaffer Bey'in Nükhet için çektiği aşk acısını hafifletmeye çalışır; kendi duygularını arka plana iter:

*“Onunla evlenmelisiniz. (...) Onun hayali size uykuyu haram etti... Hatta muharebeye bile memnunen gittiniz.. Sevinerek ölüme atıldınız... Onun için acı gözyaşları döktünüz. Aşk nedir, onu, ben de hissetmişim”* (PA, s. 205).

Aşkın yürek burkan acılığının bilincindeki Pervin Abla, Muzaffer Bey'i Nükhet'le evlenmeye ikna etmeye çalışır. Böylece kendisi tükenip kaybolana kadar sevgisini Muzaffer Bey'e akıtma kararından, karşılıksız aşkını ispatlama eğiliminden sapmaz. Onun Nükhet'le mutluluğundan kendine bir mutluluk payı çıkarır.

Önceleri Pervin Abla'nın kendisine olan bu aşkın farkında olmayan Muzaffer Bey ise kocası savaşta şehit düşen Nükhet'i sever. Fakat Muzaffer Bey'in aşkını Pervin Abla'nın aşkından ayıran şey Muzaffer Bey'in Nükhet'ten karşılık beklemesi; bu karşılığı bulamamasından dolayı acı çekmesidir. Nükhet zaman zaman Muzaffer Bey'e ümit verici davranışlarda bulunup onunla evlenmek istediğini belirtse de duygularında ve sözlerinde samimi değildir. Nükhet'in istediği tek şey ikinci evliliğinde ya da birlikteliğinde maddi refah içinde olmaktır. Bu refahı Muzaffer Bey'de bulamayınca onu ikinci seçenek addeder; öncelikli olarak bir harp zengini olan Muzaffer İrfan Bey'le evlenmek için ondan cevap bekler. Bu nedenle kendisinden cevap bekleyen Muzaffer Bey'i oyalayarak evlilik hususundaki kararını açıklamada gecikir. Muzaffer Bey'in aşkını kendi çıkar evliliğine dönüştürmek niyetindeki Nükhet, eserde sevgiye ve aşka yabancılaşmış yönelimleriyle dikkat çeker.

*Sevda İhtikârı* romanında toplumdaki sosyal değişimlere ve ahlak anlayışındaki farklılaşmaya paralel olarak aşkın oluşumunda ve gelişiminde değişiklikler görülür. Bireyler arasındaki aşk ilişkisi, kazanılması zorunlu bir oyun gibi algılanıp dışarıdan etkilerle yönlendirilir. Azra'nın Turgut'a, Ferdiye'nin Danyal'a ilgisi bu yöndedir. Onlar yozlaşmış ilişkilerini aşk ve sevgi adı altında birleştirmek isterler. Bu birliktelik özellikle Azra ve Ferdiye'nin çabasıyla gerçekleştirilmeye çalışılır. Bu iki genç kız tutkulu ve saplantılı bir şekilde oluşturmaya çalıştıkları aşkta, kendilerine ideal eşleri bulduklarını düşünürler. Onları kaybetmemek için kendi kimliklerini, asıl düşüncelerini saklarlar:

*“Seven kadın herşeye, her şeye katlanır. Haysiyet, izzetinefis, hepsini unuttur. Hüviyetini, şahsiyetini, benliğini kaybeder. Bütün mevcudiyeti, sevgilisinin ruhuna, şahsiyetine intikal ediverir. Bunları yaparken de hiçbir acı duymaz”* (Sİ, s. 64).



Azra, Turgut'a seven kadının kocasından gelebilecek her türlü sıkıntıya katlanması, gerektiği zaman kendi varlığını unutarak ona kör bir adanışta bulunması fikrinde olduğunu anlatır. Ancak onun asıl düşüncelerinden, hayat hakkındaki yargılarından tamamen bağımsız söylediği bu sözler, Turgut'u kendine bağlamaktan başka bir amaç taşımaz. Azra'nın tek hedefi yalan üzerine kurulu temelsiz ilişkinin galibi olmak, sevgilinin dünyasına ilk adımı atarken ona sempatik görünmektir. Zira Azra ile Ferdiye'nin Turgut ve Danyal hakkındaki asıl hedefleri onları kendi hallerine bırakmamak; ne istediklerinin, ne yaptıklarının farkında olmayan “*sersem[lerin] dizginlerini ele almak*” (Sİ, s. 70), çeşitli telkinler yoluyla bu genç erkekleri kendilerine bağlamak, kendilerini sevdiklerine inandırmaktır.

Azra ile Ferdiye, Turgut ve Danyal aracılığıyla bireysel tutkularına can verme, biyolojik ihtiyaçlarının doyurma ve kendi varoluşlarına bir karşılık bulma çabası içerisinde girdikleri oyunda aşkı ve sevgiyi seviyesiz düzlemlere çekerler:

*“Danyal, gençti, güzeldi. Aşkla sevilecek kadar alımlıydı. Lakin Ferdiye, daha onu sevmiyordu; Danyal sadece hoşuna gidiyor ve ona sahip olmak istiyordu. Alık pervaneler gibi kanatları yanarsa, bir yağ pıhtısı gibi erirse, ateşi kendinden hasta bir mum gibi yana yana tükeniverirse ona sahip olabilir miydi?”* (Sİ, s. 124).

Sevilme arzusuyla başladıkları oyunda kendilerinin de gerçekten sevdiklerinden emin olmayan bu kızlar aşkta, sevgide cinsellik ve eğlence ararlar. Sevilenin cezp ediciliğinde duygulara, düşüncelere, yaşam tarzına değil sadece fiziki çekiciliğe dikkat ederler ve ona sahip olma hırsıyla hareket ederler. Hem avlarını kendi ağlarına çektikten sonra onları kuklalaştırır, iplerini istedikleri yönde oynatır hem de sevgilinin teslimiyetini, değersiz eşya addedilmesine kayıtsız kalışını büyük bir zevkle izlerler.

Eserde Azra-Turgut, Ferdiye-Danyal ilişkisi kızların erkekleri yönlendirmesiyle başlayan, evlilikle devam eden aşk duygusundan yoksun bir ilişkidir.

Aşk ve sevgi Azra ile Ferdiye'ye göre yönlendirmeyele gerçekleştirilecekken Turgut'un ayrıldığı ve hâlâ sevdiği sevgilisi Yümniye için yönlendirmeden bağımsız, kişinin bireysel tercihleriyle anlam kazanan bir duygudur:

*“Sevmek veyahut sevmemek, insanın kendi kendine idare edeceği, halledeceği bir mesele değilmiş! Başkalarının gönlüne karışamazsın ki... Hiç durmadan ara vermeden iz'aç edecekler...”* (Sİ, s. 168).

Yümniye, sevginin ve tinsel değerlerin içgüdüsel olduğunu aklın etkisinde kalamayacağını, başkalarının tesiriyle gerçekleştirilemeyeceğini; amacından sapmış

takıntılarının sevgi kavramına yabancı olduğunu düşünür. Bu nedenle Turgut'un başkasıyla ilgilendiğini öğrendiği andan itibaren, Turgut'u sessizce sevmeye devam etmesine rağmen ondan ellerini çeker. Yeniden birlikte olmak için hiçbir girişimde bulunmaz. Cüneyt Bey'in kendisiyle evlenme teklifine "evet" diyerek kendini başka bir mecraya yönlendirir.

*Gece Yürüyüşü* romanında tarafların maddi bakımdan birbirine eşit olmamasından dolayı Dilşad'ın annesi Fehamet Hanım'dan çekinen Vefik Bey, Dilşad'a beslediği aşkı dile getiremez:

*"Dilşad'ı sevmez miyim? Sevsem de sonu yok. Zengin Paşa kızı, fakirle evlenir mi? Dilşad alçak gönüllü bir kız. Fakat annesi Fehamet Hanım, beni kızına lâıyk görmez ki..."* (GY, s. 25).

Dilşad'ın paşa kızı; annesinin makama, mevkie önem veren yozlaşmış bir tip olması Vefik Bey'in aşkını dışa vurmasına engel olduğu gibi Vefik Bey, terbiyesi, görgüsü, güzelliğiyle Dilşad'ı erişilmez noktalara taşıdığından kendisini Dilşad'ı sevmeye lâıyk görmez. Ancak Dilşad'ın bir harp zengini olan Faruk Bey'le evleneceğini öğrendiğinde sürekli Dilşad'ı, onun Faruk Bey'i sevmediğini, ona önem vermediğini düşünür. Fakat buna rağmen Dilşad'ın başkasıyla evlenecek olmasına kendisini inandıramadığından iç çatışmalar yaşar. Dilşad'ın daha lüks bir hayat için Faruk Bey'le evleneceğini sanır. Böylece âşğın tek çıkış yolu olan ümit tohumlarını yeşertmeye çalışmaktan vazgeçmez. Fakat Dilşad'ın nişanlandığı haberini aldığında ümitleri yıkılır:

*"Dilşad nişanlanmış.. Buna, kafam ve sinirlerimi alıştırıyordum. Artık hayatta ümitsiz, arzusuz, hayalsiz kalmıştım"* (GY, s. 130).

Vefik Bey, yaşamda tutunduğu noktaları Dilşad'a bağladığından onun ötekiyle ilişkisi halinde Dilşad'la büsbütün kopacağı vehmine kapılır. İçinde sevgilinin bulunmadığı bütün mekânların anlamını, büyüsunü kaybettiğini hisseder. Vefik Bey, yaşadığı ikilemden bunalır ve durumu kabullenmekten başka çare bulamaz. Nişana gittiğinde ise kendisini bir ağabeyden öte görmeyen Dilşad'dan asıl evleneceği kişinin Faruk Bey değil de kendisi olması gerektiğini duyunca nasıl tepki vereceğini bilemez, onunla başka bir akşam buluşmak üzere sözleşerek, hiç olmadığı kadar mutlu bir şekilde nişandan ayrılır.

Vefik Bey'in Dilşad'a olan aşkı tamamen duygusal bağlarla ilişkiliyken Dilşad'ın Vefik Bey'e aşkı farklı ortamlarda onun davranışlarını, hayat hakkındaki düşüncelerini değerlendirmesi, alçakgönüllülüğünü, yozlaşmış dünyaya yabancılığını fark etmesi ile filizlenir:

*"Vefik Ağabey, seni geç tanıdım, fakat iyi tanıdım. Hiç boş değilsin"* (GY, s. 132).

Eserde Vefik'in dayısı Danyal Baki Bey, evliliği ve birisine duygusal bağlarla bağlanmayı özgürlük yitimi olarak algılar ve evlenmez:

*“Rahat yaşamamanın zevki, hiçbir şeyde yok. Eğer ben evli olsaydım böyle rahatça ölemezdim... Arkanda kimse bırakmıyorsun... Bıraktığın dünyayı düşünmüyorsun?”*  
(GY, s. 68).

Rahat yaşamayı ve rahat ölmeyi geride düşünülecek kimse bırakmamaya bağlayan Danyal Baki Bey sevgisini toprağa, yeni şeyler öğrenmeye aktarır; çiftliğiyle, kitaplarıyla meşgul olur. Çünkü insana bağlanmanın ve onu kendine bağlamanın ağırlığından korkar. Geride bir eşini, evladını bırakmaktan daha kolay olduğundan kitaplarını, toprağını, sahip olduğu değerli eşyalarını bırakmayı tercih eder. Danyal Baki Bey aşk, sevgi ve evliliğe duygusal bir yaklaşımda bulunur. Sahip olacağı aşkı ve mutluluğu bir gün kaybedeceği korkusunu taşıdığından bu duyguları tatmak istemez.

*Kırlangıçlar* romanında Bahir Vecdi'nin tesadüfle karşılaştığı Şaduman'a olan aşkı onun asıl yüzünü görmesini engeller. Bu durum “Stendal'ın aşk sürecinde ‘Kristalleştirme’ olarak adlandırdığı bir dönemdir. Âşık, sevgilisinin gerçek görüntüsünü ‘dondurur’, gerçek olanın yerine yeni bir gerçeklik inşa etmeye başlar” (Özcan, 2008: 70). Bahir Vecdi de Şaduman'ın asıl kimliğini dondurarak onun yozlaşmış kişiliğinde seven bir kalp inşa etmeye çalışır. Şaduman'ın bakışları, hassas bir ruha sahip olan Bahir Vecdi'nin kalbine işler. Böylece Bahir Vecdi kadınlar arasında tercihte bulunmayı ikinci plana atar ve sevmek hususundaki tecrübesizliği onu yozlaşmış bir kadına yöneltir. Ancak bu yönelme Bahir Vecdi'nin içsel değişiminde ve psikolojik büyüme sürecinde etken rol oynaması bakımından önemlidir.

Bahir Vecdi ile Şaduman arasındaki ilişki Bahir Vecdi'yi değiştirdiği gibi Şaduman'a da çeşitli dönüşümler yaşatır. Zira aşk seven kişinin olumsuz huylarını olumluyla yer değiştirir. Şaduman önceleri Bahir Vecdi'yi sömürmek için birliktelik yaşarken sonraları ona âşık olur. Bahir Vecdi'nin Mürüvvet'le ilişkisi halinde onu kaybettiği için ağlar, hayıflanır ve onu arar:

*“Şaduman, Bahir Vecdi'ye tesadüf ümidile gecesini gündüzüne katmış, her kapıyı çalmıştı”* (K, s. 82).

Şaduman, aşkın özünde mevcut olan ‘ilgi duymanın’ sonucunda Bahir Vecdi'yi merak eder, onu yeniden kendi sınırlarına çekme girişiminde bulunur. Kendi bireysel çıkarlarını bir kenara bırakarak olayları ötekinin penceresinden değerlendirmeye çalışır.

Böylece aşk bireyi “kendi içine yönelterek yüreğinin sesini dinlemeye zorla[r], insanın kendi iç özgürlüğünü keşfetmesine” (Korkmaz, 2008a:1) yol açar.

*Kanlı Sır* romanında Hüsrev Bey’in Mesture’yle yaşadığı aşkta ikisinin de kendi dünyalarına ve aşklarına sahip çıkamayışları birbirlerini uzaktan sevmek zorunda bırakır. Hüsrev Bey Mesture’nin annesinden çekindiği için kendi annesine onunla evlenme düşüncesini söylemez. Mesture ise ailesinin isteği üzerine sevmediği ve ahlaki bakımdan düşkün, yozlaşmış bir adam olan Halim Siret’le evlenir. Bu evlilik Hüsrev Bey’i psikolojik çöküntüye sokar; onun varlığını tehdit eden bir unsur haline gelir:

*“Beni, karasevda getirmiş, hayal hastası zannedenler de var. Beni hürmetle hatta bazen korku ile uzaktan süzüyorlar.*

*İlk günler, eski hatıraların arasında yaşayabileceğimi ummuştum. Bu, acı da olsa, bana, yaşadığımı hissettirir, diyorum. Büsbütün meflûç, ölü olmaktan korkuyorum”* (KS., s. 68).

Hüsrev Bey Mesture’yi kaybettikten sonra, aşkın bir gereği olan sahiplenme duygusunun kendisindeki eksikliğini fark eder. Bu eksikliğini fark edişin etkisiyle Mesture’yi, onu gereksiz kaybedişini düşünür ve acı çeker. Hüsrev Bey’i görenlerin bazıları onun çektiği aşk acısına saygı duyarken bazıları onun zamansız dalışlarını, kendini harap etmesini şuurunu kaybetmesine yorarak uzak kalmaya çalışır. Hüsrev Bey “sağlık sınırını aşmış, o çerçeveden taşmış sevgi[siyle]” (Batur, 1995: 6) Mesture’nin evliliğinin ilk günlerinde onun hayaliyle, geçmişin büyüyle devam edeceği, maziye tutunarak yaşayabileceği sanısına yönelir.

Mesture’nin kızı Neşide’nin hissettiği aşkta ise aşk, âşığın gözünün sevilenden başka bir şey görmemesi başka bir noktaya bakmaması hususunda derinlik kazanır. Neşide aşkına kendisini feda edecek, kendisinden feragat gösterecek kadar duygulu; aynı zamanda bir o kadar korkunç ve tehlikeli kıyılarda, sevilme umurunda olmadan sadece sever. Zira Neşide, yaşama gücünü Sırrı Nevres’e tutkuyla bağlı olduğu aşkıdan aldığına inanmaya başlar. Hüsrev Bey, Neşide’yi Sırrı Nevres’ten korumak, onun sevgisini öldürmek için Sırrı Nevres’in yozlaşmış ve Neşide’nin bilmediği kimliklerini açığa çıkarmaya çalışır. Onun kadınlara, kızlara aşırı ilgisinden ve bu kızların hayatlarını çeşitli şekillerde mahvettiğinden bahseder. Hüsrev Bey Neşide’yi Sırrı Nevres’e tutkusundan vazgeçiremeyince ona, öteki kadınları kıskanıp kıskanmayacağını sorarak kadınlık duygusunu ön plana çıkarmaya çağırır; ancak aldığı cevap onun bütün ümitlerini kırar:

*“Kıskançlık, kalpteki aşk alevini ateşlendiren bir yelpazedir. Her dakikada, her an, his ve heyecan içinde yaşamak, az zevk midir?”* (KS., s. 252).

Kıskançlık, sevenin sevdiğine yüklediği kutsallığın öteki tarafından ele geçirilmesi tehlikesi karşısında sevenin savunma sistemidir. Oysa Neşide bazen bireyi boğan aşkın elinden kurtulamadığından, kıskançlığı sevilenle öteki ve kendi arasındaki bir duygu çatışmasına dönüştürmez. Aksine bu durumun Sırrı Nevres’e hissettiği aşkı arttıracakını, küllenmeye yüz tutan korları yeniden alevlendireceğini düşünür. Neşide, “köleleştirici ya da adayıcı aşkı izle[yen]” (Rony, 1995: 226) kıskançlıkta köleleşmeyi ve kendini adamayı daha bu duyguları tatmadan gönüllü olarak kabullenir. Hüsrev Bey’in korkusu Mesture’yi önce tinsel sonra bedensel ölüme sürükleyen adayıcı aşkı kızı Neşide’nin de yaşamasıdır. Oysa Neşide kıskançlığı bu şekilde kabullenişle annesinin aşktaki başarısızlığını örterek onunla aynı çizgide ilerlemeyi tercih eder.

Eserde sevme duygusunun bireyi sebepsiz sarışı, onu üzücü, kırıcı yönünün sonradan anlaşılması Germaine ve Sırrı Nevres’in kandırdığı diğer kızların düşüncelerinde netleşir. Germaine bu durumu şu şekilde yansıtır:

*“Sevdim... Acaba hakikaten mi? onu da bilmiyorum. Yalnız çok sonradan erdiğim bir hakikat var ki, sevmek denilen şey, insanın kendini aldatmasından ibaret... Niçin sevdim? Bunlar, kalbimin hala halledemediği sırlardır”* (KS., s. 230).

Sırrı Nevres’e sevgisinin kaynağını bilemeyişi, Germaine’yi sevginin olup olmayışını sorgulamaya yöneltir. Sırrı Nevres’le başlayan masalının devamının dram şeklinde olmasından yola çıkarak sevmenin bireyin kendini aldatmasından ibaret olduğu sonucuna varır.

Aşk, insanların büyümesini, olgunlaşmasını, yaşamın sığlığından kurtularak derinleşmesini sağlar; “homojen bir duyusuzlukla örülü şu uzay-zaman aralığında Can’a varlığını hissettiri[r]: değerli” (Akaş, 1995: 70). Sevenle sevilen bütünlüğünde canı değerli kılan aşk, Neşide’nin tutkusunda ölümü ve cinayeti çağırır; Sırrı Nevres’in bedensel yok oluşuna kapı aralar.

*Yakut Yüzük* romanında belirgin şekilde bulunan aşk, ilk karşılaşma anında gerçekleşen aşktır. Ali Tunç kendisi nişanlı olduğu halde Nilüfer’i gördüğü andan itibaren onun için her şey donar, söyleyeceklerini unuttur. O gece uyumaz; bir saplantılı şekilde Nilüfer’i düşünür; onun kimliğini araştırmaya başlar. Nişanlısı Solmaz bu durumu öğrendiğinde kıskanmaz; aksine Ali Tunç’un karşılaşabileceği tehlikelere karşı onun yanında olur:

“Tehlikeyi haber vermek, benim boynumun borcu idi. Başka nişanlılar gibi, bunu bir kıskançlık vesilesi yapmıyorum. Mektupta yazılanların bir hakikat olmamasını temenni ederdim; çünkü seni, tehlikeden uzak görürdüm” (YY, s. 58).

Solmaz’ın bu ifadelerinde karşılıksız sevgi devreye girer. Sevenin sevdiğini koruması ve gereksiz kıskançlıkların sevgiye engel olmamasını vurgular. Sevilme bile Ali Tunç’un hayatının tehlikede olmasından rahatsızlık duyar. Sevgisini ötekiyle paylaşarak kendi yaralanmasını göze alan Solmaz, Ali Tunç’un üzülmemesi için böylesi bir duruma razı olur.

Nilüfer ise Ali Tunç’u sevmesine rağmen bir örgüt üyesi olduğundan, kendisinin Ali Tunç’u sevmeye hakkı olmadığını düşünür. İstanbul’u terk ederken Solmaz’a yazdığı mektupta Ali Tunç’u çok sevdiğini ancak kendisinin bu sevgiye layık olmadığını söyler:

“Onun olmayı isterdim ve... İstedim... Fakat ben ona layık değildim. Onu, kendi, karışık ve tehlikeli hayatıma karıştıramazdım. Korku nedir bilmiyen ‘fena kadın’, bundan korktu!” (YY, s. 267).

Yaşadıklarından dolayı kadınlığını unutmaya başlayan Nilüfer, Ali Tunç’a âşık olduktan sonra yeniden sevmeye ve sevilmeye başlar. Ancak özgürlüğün bir nevi kaybı sayılan aşkın, örgüt tarafından Nilüfer’in kendi işlerini yürütmesine engel olacağını düşünüleceğinden Nilüfer, Ali Tunç’a zarar verilmesinden korkar; ondan uzaklaşmaya karar verir. Bu nedenle Ali Tunç’un nişanlısı Solmaz’ı kıskanmaz hatta onun “saadetini bir vasıta olacağı için onu sev[er]” (YY, s. 257). Sevmek, vazgeçmek ve başkasına terk etmek üçgeninde sıkışıp kalan Nilüfer, hareketli yaşamında Ali Tunç’a gizli bağlılığını sürdürmekte ısrar eder. Ali Tunç’un yaşamından fiziksel olarak çıkar; ama ruhsal yönden onu terk etmeyeceğini yazdığı mektupta, eğer bir kızları olursa adını Nilüfer koymalarını rica ederek belirtir. Böylece Nilüfer, Solmaz’la Ali Tunç’un meyvelerinde yaşamayı tercih ederek tutkusunu unutulmamaya dönüştürmeyi seçer.

*Ak Saçlı Genç Kız* romanında aşk karşılıksızdır ve bedensel arzulardan uzaktır. Eserde “dünyada hürmet edilecek şey, aşk” (ASGK, s. 397) olarak tanımlanır. “Hareket eden hayat eseri gösteren her şeyde onun sihri, tesiri vardı[r]” (ASGK, s. 397). Çünkü neslin devamı, güzelin ve güzelliklerin ortaya çıkışı hep aşkın sayesinde.

Romanda Cezmi’nin kaptanlıktan vazgeçerek kendini Nimet’e adanması ona olan aşkından kaynaklanır. Cezmi, Nimet’i anlamaya, duygusal olarak Nimet’e yaklaşmaya, onun yaşamında alabileceği rolleri değerlendirmeye başlar. Öncelikle Nimet ve kendisi arasındaki kopuklukları tespit etmeye sonra eksiklikleri onarmaya çalışır. Böylece

yaşayanlara şekil vermekte önemli bir unsur olan aşk sayesinde kendi rengini Nimet'in rengiyle boyamaya uğraşır. Nimet'e aşkını itiraf edemese de Cezmi'nin iç dünyasında kapıldığı heyecanı her geçen gün onu Nimet'e biraz daha yaklaştırır. Nimet'in annesini araması esnasında onu yanından ayrılmaz, ona destek olur. Ancak Cezmi'nin duygularını konuşması, yürümesi ve diğer tavırlarıyla yücelttiği Nimet'e açamaz. Cezmi'nin İclal ve Bihter'le ilişkisi olduğunu düşünen Nimet ise kendi duygularını belli etmekten kaçınır. Nimet'in annesini bulduktan sonra Cezmi Nimet'ten uzaklaşmak için tekrar kaptanlığa başlar. Nimet bu gemiden bilet alarak engin mavilikte Cezmi'ye aşkını itiraf eder.

*Dağ Rüzgârları* romanında aşk kavramı ve bu kavramın nesnesi/Şekip, Melike'nin hayata tutunma sebebidir. Melike, kocası Şekip'i, ona duyduğu aşkı yaşamının merkezi addeder. Sanatoryuma yattığında ise yalnızlık duygusuna kapılır; burada kocasına olan sevgisinin artmasının yanı sıra ondan beklentileri de değişir. Şekip'e olan "tutku ve özlemleri varoluşuna bir karşılık bulma çabası[na]" (Fromm, 2002: 162) dönüşür. Sevdiği kadar sevilme arzusunu taşıyan Melike, sanatoryumda iken kendisine gösterdiği ilgi, yaptığı fedakârlıklar (!) nedeniyle kocasını "can suyu" olarak değerlendirir:

*"Kocasının sevinci, fedakârlığı, feragati, Melike'yi, susuzluktan bunalmış uzun bir yorgunluktan sonra taze soğuk su içmiş gibi canlandırmıştı. Bir şey söylemedi; kocasına baktı. Bu bakış öyle temiz, sevinçle dolu idi ki, bir gece karanlığı basan kafasının içinde binlerce yıldızlar yanıverdi"* (DR, s. 49).

Melike burada yaşadığı yalnızlığı daha fazla hissetmemek için, hayatını Şekip'in geleceği güne, saate bağlı yaşar. Şekip'i/kendisine koştüğünü sandığı erkeği beklemek, Melike'nin nazarında kutsaldır. Ancak her aradığında Şekip'e ulaşamayan Melike, kocasının başka bir kadınla ilişkisi olduğu vehmine kapılır ve bu ihtimal onu ürkütür.

*"Genç kadın telefonu kapadı. Bu netice onu fena şaşırtmıştı. Şekip, yazıhanedeki işlerini öne sürerek, sanatoryuma sık sık gelememek mecburiyetinde kaldığını söylüyordu. Halbuki yazıhaneye uğramadığı anlaşılmıştı işte! Melike, o zamana kadar, kocasının işlerini hiç kontrol etmemiş, bunu hatırına bile getirmemişti. (...) Şekip'in karakteri yalan söylemeye müsait değildi. Şekip karısını aldatmazdı, aldatamazdı"* (DR, s. 103).

Melike, Şekip'i her an kendisini sevmeye hazır bir nesne gibi algıladığından, sevilen nesnenin anlamını yitirdiğinde sarıp sarmalandığı aşkı ona acı vermeye başlar. Artık aşkın öznesinin kendisi olduğunun bilincine varır. Aşk, Melike'nin kendi benliğini tanımlamasına, olgunlaşmasına yol açar. Melike, sanatoryumdan çıktıktan sonra sevgisini

ve acısını kendine güvenmeye dönüştürerek Şekip'i aramaz; merkezinde Şekip'in olmadığı yeni bir dünya kurmaya karar verir.

*Sağanak Altında* romanında aşk, evlilik dışı ilişkiyle gelişir ve çiçeklenir. Nihat'la Belkıs'ın birbirlerine tutkulu aşkları yoğun olduğu oranda kısa sürelidir. Aşklarının kısa süreli olmasının arka planında ikisinin de birbirini kıskandırmaya çalışması yer alır. Hem Nihat'ın hem de Belkıs'ın kıskançlıkları kendilerini diğerinden eksik görmelerinden kaynaklanır. Kendilerinde hissettikleri eksiklik, diğerine duydukları "kıskançlık doğal biçimde köleleştirici ya da adayıcı aşkı izler" (Rony, 1995: 226). Birbirlerinin duygularının içtenliğinden emin olmadıklarından minnet, sevgi ve saygı temeline dayanan bir ilişki yaşarlar. Birlikteliklerinde herhangi bir iyileşme ya da bozulma hedeflemeden mantıkdışı kıskançlıklarla sevgilerini günlük ilişkilerinde eritirler.

*Bahçemde Bir Gül Açtı* romanında aşk temi Nevres Vacit'in aşkı hariç, ten zevki üzerine kuruludur. Dokunmak ve bakmanın hassasiyetler gerektirdiği sevgi, çağın gençlerinde yozlaşmış ilişkilerin vasıtası, "koklana koklana solmuş bir çiçek" (Uygur, 1995: 10) haline gelir. Rasih Nevres'in Ferhunde'ye gençler ve onların duygularını anlatırken kullandığı ifadeler bu solmuş çiçeğin yansımalarıdır:

*"O delikanlılar, o küçük beyler, seni, yalnız seni değil, bütün genç kızları, güzel kadınları hatta çirkinlerini bile sevmezler, sırf öğünmek için sever, hayran görünürler. (...) Bu köpek ruhlu insanlarda aşk arama, his arama..."* (BBGA, s. 206).

Rasih Nevres bu sözleriyle gerçek sevginin ve aşkın anlamını yitirdiği, gençlerin sevme hissini kaybettiği, sevmenin sadece övünme kaynağı haline geldiği bir döneme işaret eder. Bedenlerin çıkar uğruna sömürüldüğü bu ilişkilerde aşk, sadakat kavramından uzaktır. Belma, en yakın arkadaşı Ferhunde'nin sevgilisi Rasih Nevres'e kur yapar; onunla birliktelik yaşama arzusu taşır. Rasih Nevres ev işlerinin aksamaması ve bireysel çıkarları için evin hizmetçisi Emine ile ilişki yaşar. Hürrem Hakkı kendisinden çok küçük olmasına rağmen güzel ve alımlı kızların peşinde koşar. Romanda sevgisine sadık kalan ve aşkını şehvetten uzak tutan kişi Nevres Vacit'tir. Nevres Vacit'in Belma'ya aşkı, kan ve gözyaşıyla yoğrularak onu tüketen bir olgu olmasının yanı sıra Nevres Vacit'i yaşatan, onu ayakta tutan bir unsurdur. Belma'nın yanında olduğunu bilerek, onu koklayarak ölmek; böylece ruhsal aşkın kutsallığında dirilmek tek dileğidir.



## SONUÇ

Türk edebiyatında Ahmet Mithat çizginin takipçisi olan Mahmut Yesari, yaşama biçimini ve hayatın kendine sunduklarını, zaman-mekân düzleminde açımlayarak eserleri aracılığıyla yansıtan bir sanatçıdır. Yesari, bu çalışmada incelenen 19 romanında bireyin kendinden kopuşu, kendini arayışı ve kendi oluş serüveni ile toplumsal hareketlilik arasındaki bağı dikkat çeker. Kalemını geçim kaynağı yapan Yesari, teknik bakımdan başarılı yapıtlar ortaya koymaz; ancak eserlerinde sosyal değişikliklerin şahıslar üzerinde meydana getirebileceği dönüşümlere eğilir; sosyolojik ve psikolojik göndermeler aracılığıyla yaşadığı devirle bireyin düşün dünyasını bütün halinde sunar. Realist bir tavırla yazdığı eserlerinin konusunu, kişiler dünyasını yaşanan hayattan seçer.

Yapıtlarında bireyin kendisiyle ve toplumla çatışmalarını metnin dünyasına yansıtan Yesari, bireye sinen toplumu, toplumda var olma çabası gösteren bireyi anlatır. Özgürlük ve çağdaşlaşmayı özünden kopuş olarak değerlendiren bireylerin yozlaşmaya, yabancılaşmaya sürüklenişini; kendinden kopanla bozulma ve çürümenin yok ediciliğinde çaresiz kalanların yaşadığı çatışmayı metinleştirir. Yesari, romanlarında olay örgüsünü bu çatışma zeminleri üzerinde, sosyal şartların bireyi fiziksel ve psikolojik tükenişe sürükleyişinin, onu dünya içinde kendine bir mekânsallık atfetme/bir yer edinme sürecinin örgütlenmesiyle şekillendirir.

Romanlarında ağırlıklı olarak Tanrısal bakış açısını kullanan Yesari, özyaşam öyküsüyle bütünleştirdiği eserlerini kahraman anlatıcının bakış açısıyla kurgular. Böylece varoluş değerlerinin silinişi karşısındaki tepkisini, sözcüklerin dünyası yoluyla açığa vurmaya tercih eder.

Yesari'nin romanlarında zaman kavramı, toplumsal sürecin birey üzerinde bıraktığı etkilerle önem kazanır. Anlatıcı sosyal zamanı, bireyin yaşamın akışı içinde sürüklenişiyile zamanın bireyin algı dünyasında şekillendirdiği psikolojik boyutta birleştirir. Bu durumda zaman, kişiyi bireyleştiren ve varoluşunun farkına vardırır bir olgu görünümündedir. Anlatıcı, roman kişilerinin deneyimlerini, sıradizimsel bir öykü zamanında aktarır. Geriye

dönüş tekniğine başvuru romanlarda ise zaman, vakanın netleşmesi için çözücü bir unsurdur. Anlatıcı, zamanı dinamik bir akış içinde kullanır ve bu akış içinde anlatıda vurgulamak istediklerini ön plana çıkarır.

Yesari'nin romanlarında mekânlar, fiziksel varlıklarının ötesinde, bireylerin olgunlaşma süreçlerinde oynadıkları rollerle anlam kazanır. Yesari'nin romanlarında, fiziksel mekânlar bireyin sosyal statüsüne ve yaşam serüvenine bağlı olarak değişen niteliğiyle insan-mekân bağıntısının aynası işlevini yüklenerek olgusal bir karaktere bürünürler. Mekânlar, içinde barındırdığı kişilerin psikolojileriyle özdeşleşir, onların iç çatışmalarının, tükenişlerinin ya da sosyal adaletsizliğin hazırladığı yozlaşmış dünyalarının dışavurumu haline gelir.

Kişiler ayrıntılı olarak anlatılır. Kendilerini bir aşkla tamamlamaları. Yazar, modern yaşamın doğurduğu yalnız ve yozlaşmış bireyi vurgular. Başkışiler, kendini tanımlamaya, içinde buldukları dünyada kendilerine yer edinmeye çalışırlar. Çoğu zaman, bu yer edinme çabasında onlara destek olan bir norm karakter yoktur. Kart karakterler genellikle yozlaşmış, sosyal adaletsizliğin hazırlayıcıları olan, başkışinin hayata tutunma çabalarını zorlaştıran kişilerdir. Fon karakterler ise eserde ayrıntılı betimlenmez; ancak olay örgüsüne zenginlik katarlar.

Yesari, yaşadığı döneme ait toplumsal göndermeler taşıyan romanlarını, “yozlaşma ve yabancılaşma”, “sosyal adaletsizlik”, “yalnızlık” ve “aşk” ana izlekleri çerçevesinde kurgular. İnsanı merkez alan bir tavırla onun problemlerine yaklaşır.

Yozlaşma ve yabancılaşma “öz”ün kuşatıcı varlığından uzaklaşma ve bizi biz yapan değerlerle iletişimin bozulması sonucu gerçekleşir. Yesari, eserlerinde yozlaşma ve yabancılaşma olgusunu genellikle roman kişilerini farklı toplumların ürünü olan yaşam biçimine, başka milletlerin ruhlarına ait sevinç ve acılara yönelterek vurgular. Bu temalar, eserlerine batılılaşmayı yanlış algılayarak kendi değerlerinden uzaklaşan bireylerin ahlâki çürüyüşleri; toplumda meydana gelen bireysel, kültürel değişikliklerin yansımaları; paranın verdiği güçle zenginlik fakiri ezmeye çalışması ve paraya sahip olma hırsı çerçevesinde yansır. Özden uzaklaşmanın eşiğindeki bir milletin yaşadığı ikilem ve buhranları bireyler üzerinde bıraktığı izlerle netleştirmeye çalışır. Ülkenin yaşadığı savaşın sonuçlarını kendi lehlerine çevirenlerin özenti dünyalarını anlatırken onların eşya/dış görünüşle başlayan değişimlerine; bu değişimleri sosyal hayatta uygulamaya koyma eğilimlerindeki bilinçsiz tavırlara yer verir. Ailesinin yaşadığı ani değişikliklere ve sınıf atlamaya ayak

uyduramayanların kendine yabancılaşmasını, geçmişte yaşadıklarıyla şimdi yaşıyor oldukları arasında sıkışanların özlem duyduğu şeyleri anlatır.

Sosyal sınıflar arasında sağlanacak denge ve maddi refah unsurlarının düzenli dağılımı ile yakından ilgili bir kavram olarak ortaya çıkan sosyal adalet, toplumsal düzlemde imtiyazlı durumlara yol açan sebeplerin ortadan kaldırılmasını; maddi bakımdan zayıf durumdakilerin diğer sosyal sınıflara karşı korunmasını öngörür. Mahmut Yesari'nin romanlarında sosyal adaletsizlik çoğunlukla gelir dağılımındaki eşitsizliğin sonucu olarak varlık gösterir. O, “küçük adam”ın yaşamla mücadelesinin, yoksulluğun bireyi hem bedensel hem de tinsel ölüme sürükleyişinin karşısına harp zenginlerinin haksız kazançlarıyla elde ettikleri şaşaalı hayatı yerleştirerek sosyal adaletin ne denli işlediğine işaret eder. Emeğin sömürülüşüne, sömürülenin insanca yaşama hakkının elinden alınışına, sömürenlerin varlıklı yaşamlarına dikkat çeker. Sosyal adaletsizlikle sınıf değiştirme tutkusu olanların yaşadığı çözülme, toplumla çatışma ve uyumsuzluk dönemlerini bir bütün halinde işler.

Yalnızlık, bireyin kendine ve dış dünyaya yabancılaşması, yabancılaşmanın doğurduğu iletişimsizlik sonucunda yaşanan önemli bir problemdir. Türk edebiyatının üretken yazarlardan biri olan Mahmut Yesari, eserlerinin izleksel kurgusunu oluştururken insanlığın içinde bulunduğu yalnızlık sorununa dikkat çeker. Bireyin dünya içinde kendine bir yer edinme sürecini, başaramadığı durumlarda yaşadığı yalnızlığı ve bu yalnızlığın onun hayatındaki yansımalarını anlatır. Ötekiyle paylaşım alanı olan dünyada, nesnenin bu doğasını unutanların yol açtığı yalnızlığın insanı sürüklediği çıkmazlara işaret eder. Toplumda olay ve nesnelere birbirinin bakış açısıyla bakmayan kişilerin zaman-mekân boyutunda yaşadığı “varoluş” çabalarına yer verir. Bozuk sosyal düzende iletişim kuramayan bireylerin yalnızlıklarına pasif isyanlarını, toplumun onlara dayattığı yalnızlığı yaşamak zorunda kalışlarını anlatır. Bu zorunluluğun bireye yüklediği içe çekilmeyi, onların varoluşlarını dış dünyaya kabul ettiremeyişleriyle dramatize eder. Ancak yalnızlık temini bireyin kendisini ötekilerden ayrı ve onlardan yalıtılmış hissetmesiyle kurgulamasına rağmen bazı romanlarında bireyin büyüme, olgunlaşma ve dış dünyayla anlamlı ilişkiler kurma sürecini yalnızlığa bağlar.

Aşk, Yesari'nin romanlarında farklı boyutlarıyla varlık gösterir. Bazı romanlarda aşk idealleştirilir ve bayağı bir duygu olmaktan çıkar. Aşkın bu boyutuyla yaşandığı eserlerde âşık, sevgiliye ulaşamadığı zaman, isyanını kendi içinde yaşar; kimi zaman bireysel kabuğuna çekilir, kimi zaman tabiata sığınır. Bazı romanlarda da sevgiliye

hayranlıkla başlayan duygular âşığın sevgiliyi kristalleştirmesi ile devam eder. Sevgiliyi kristalleştiren âşık, onun gerçek kimliğinin farkına varmaksızın sevgiliye donmuş ve değişmez bir kişilik atfeder, onu kendi çizdiği çember içine hapseder. Bazı romanlarda ise kendi bireysel çıkarlarını bir kenara bırakarak olayları ötekinin/sevdiğinin penceresinden değerlendirmeye çalışan, kendini aşka adayan âşıklar vardır. Bu tür âşıklar gözü kapalı düştükleri aşk uçurumunda kendileriyle çatışırlar; karşılıksız aşkında huzuru, güveni, ötekine değer vermeyi, onu anlamayı ararlar.

Toplumsal değişimin etkisiyle sosyal alanları evle sınırlandırılmayan kadının dış dünyaya açılımı, ona duygularının dışavurumunda birtakım dönüşümler yaşatır. Mutlu bir beraberlik beklentisi ile yaptığı evlilikler hayal kırıklığıyla sonuçlandığında kadının yozlaşmış tavırları dikkat çeker. Bu durumda geleneksel aşk algısı yerini cinsel aşka bırakır. Sevilmek beklentisiyle başladıkları aşk oyununda kendilerinin de gerçekten sevdiklerinden emin olmazlar.

Yesari'nin dili, kullanımı bu temaları anlatımın gerekleriyle paralellik gösterir. Romanlarında yalın ve sade dil kullanan yazarın, dağınık bir üslubu vardır. Yesari eserlerinde teknik bakımdan başarılı olmasa da yaşadığı devirle bireyin düşün dünyasını bütün halinde yansıtmaya, realist bir tavırla eserlerini yazması bakımından Türk Edebiyatında önemli bir yere sahiptir.

## YARARLANILAN KAYNAKLAR

AKAŞ, Cem (1995), “Aşk=f (Karanlık)”, **Cogito (Aşk Özel Sayısı)**, S. 4, s. 65-70.

AKSOY, Hüsni (1997), **Uygarlığın Paradoksu ve Marksizm Feminizm, Ekoloji, Anarşizm, Varoluşçuluk**, İstanbul: Doz Yayınları.

AKI, Niyazi (1974), **19. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı**, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

\_\_\_\_\_ (1963), **19. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi**, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.

AKTAŞ, Şerif (2005), **Roman Sanatı ve İncelemesine Giriş**, Ankara: Akçağ Yayınları.

ALPARSLAN, Ali, “Türk Dünyasında Hat Sanatı”, **Türkler**, C.12, s. 266-273.

ANDAÇ, Feridun (2010), “Meursault’nun Hiçleşme Yolculuğu”, **Roman Kahramanları**, İstanbul: Heyamola Yayınları, s. 62-64.

A.Y. (1950), “Ölümünün Beşinci Yıldönümünde Mahmut Yesari”, **Yeni İstanbul**.

BACHELARD, Gaston (2008), **Uzamın Poetikası**, (Çeviren: Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.

BAHTİN, Mihail M. (2004), **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, (Çeviren: Cem Soydemir), İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları.

BANARLI, Nihat Sami (1983), **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

BATUR, Enis (1995), “Aşk Üzerine Marazi Bir Deneme Daha”, **Cogito (Aşk Özel Sayısı)**, S. 4, s. 5-8.

BEAUVOIR, Simone de (2002), “Seven Kadın”, **Aşkın Anatomisi**, (Derleyen: A. Krich; Çeviren: Mehmet Harmancı), İstanbul: Say Yayınları. s. 201-228.

BLONDEL, Eric (2009), “Modern İnsan Doğanın Trajik Yasalarını Unuttu” **Nietzsche**, (Hazırlayanlar: Kenan Sarılioğlu, Murat Batmankaya), İstanbul: Say Yayınları.

- BOURNEUR, Roland; QUELLET, Real (1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi**, (Çeviren: Hüseyin Gümüş), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BOZKURT, Nejat (2005), **Hegel**, İstanbul: Say Yayınları.
- BROWN, Norman O. (1996), **Ölüme Karşı Hayat**, (Çeviren: Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- CAMPBELL, Joseph (2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çeviren: Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- CIORAN, E. M. (2008), **Çürümenin Kitabı**, (Çeviren: Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.
- ÇIKLA, Selçuk (2004), **Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişimleri ve Servet-i Fünûn Romanı**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇİÇEK, Kemal (ed.) (2000), **The Great Ottoman, Turkish Civilization 4, Culture and Arts**, Ankara: Yeni Türkiye.
- DENKEL, Arda (1998), **Nesne ve Doğası**, İstanbul: Göçebe Yayınları.
- DEVECİ, Mutlu (2005), “**Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü’nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek**”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DİZDAROĞLU, Hikmet (1955), “**Ölümünün Onuncu Yıldönümünde Mahmut Yesari**”, **Edebi Portreler**.
- DOĞAN, Ahmet (2009), **Büyük Türkçe Sözlük**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- DOĞAN, İsmail (1996), **Sosyoloji: Kavramlar ve Sorunlar**, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- \_\_\_\_\_ (ed),(t.y.), **İletişim ve Yabancılaşma Yazılı Kültürümüzde İlkler**, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- ELİUZ, Ülkü (2009), **Orhan Kemal Romanlarında Yapı ve İzlek**, Ankara: Öykü Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2009a), “Orhan Kemal’in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı”, **Turkish Studies**, S. 4/8, s. 1135-1165.
- ENGİNÜN, İnci (2007), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ERTOY, Muhammet (2007), **Yabancılaşma Kader mi Tercih mi?**, Ankara: Lotus Yayınevi.

ESEN, Nüket (1990), **Türk Romanında Aile Kurumu 1870-1970**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

\_\_\_\_\_ (2006), **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, İstanbul: İletişim Yayınları.

GEÇTAN, Engin (1999), **Varoluş ve Psikiyatri**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GEZGİN, Hakkı Süha (1999), **Edebi Portreler**, (Hazırlayan: Beşir Ayvazoğlu), İstanbul: Timaş Yayınları.

GÖKŞEN, Enver N.(15. 01. 1943), “Roman Kahramanları”, **Yarımay**, s.6.

GUNTRIP, Harry (2003), **Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik**, İstanbul: Metis Yayıncılık.

GÜÇLÜ, Abdülbaki ve UZUN, Erkan (2003), **Felsefe Sözlüğü**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

GÜLENSOY, Tuncer (2007), **Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü**, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

HEIDEGGER, Martin (2006), **Varlık ve Zaman**, (Çeviren: Kaan H.Ökten), İstanbul: Agora Kitaplığı.

İLERİ, Selim (11.04.2009), “Unuttuğumuz Mahmut Yesari”, **Zaman Gazetesi**

JACOBY, Russel (1996), **Belleğini Yitiren Toplum**, (Çeviren: Hakan Atalay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

KACIROĞLU, Murat (2009), “Milli Mücadele ve Erken Dönem Cumhuriyet Romanında Harp Zenginleri”, **Karadeniz Araştırmaları**, S. 20, s. 117-136.

KANDEMİR, Feridun (1955), “Yeri Boş Kalan Mahmut Yesari”, **Türk Sesi**.

KANTARCIOĞLU, Sevim (2007), **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

KARAALIOĞLU, Seyit (1983), **Özetli/Örnekli Türk Romanları**, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

KORKMAZ, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

\_\_\_\_\_ (2005), “Romanda Mekânın Poetiği”, **XI. Uluslararası Edebiyat Şöleni (23-28 Ekim)**, Lefkoşa: Yakındoğu Üniversitesi Basımevi, s. 434-445.

\_\_\_\_\_ (2008), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Ankara: Grafiker Yayınları.

\_\_\_\_\_ (2008a), “Aytmatov Anlatılarında Aşkın Eriştirici ve Dönüştürücü Gücü”, **Bilig**, S. 46, s. 1-8.

KUDRET, Cevdet (2004), **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II**, İstanbul: Dünya Kitapları.

KURTULUŞ, Hilmi (1987), **Türk Tiyatrosu**, İstanbul: Toker Yayınları.

KÜÇÜKALP, Kasım (2006), **Husserl**, İstanbul: Say Yayınları.

LAWRENCE, D.H. (2002), “Sev ve Sevdik”, **Aşkın Anatomisi**, (Derleyen: A. Krick), İstanbul: Say Yayınları. s. 195-199

LEVINANS, Emmanuel (2006), **Ölüm ve Zaman**, (Çeviren: Nami Başer), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

\_\_\_\_\_ (2005), **Zaman ve Başka**, (Çeviren: Özkan Gözel), İstanbul: Metis Yayınları.

MERİÇ, Cemil (2007), **Mağaradakiler**, İstanbul: İletişim Yayınları.

NARLI, Mehmet, “İlk Köy Romanı Türkmen Kızı’nda Anlatıcı ve Bakış Açısı”, **Türk Dili**, S. 622, s. 518-528.

ÖZBUDUN, Sibel ve diğerleri (2008), **Yabancılaşma ve...**, Ankara: Ütopya Yayınevi.

ÖZCAN, Recai (2008), **Türk Romanında Aşk (1872-1900)**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZEL, İsmet (2004), **Waldo Sen Neden Burada Değilsin**, İstanbul: Şule Yayınları.

PLISNIER, Charles (2003), **Roman Üzerine Düşünceler**, (Çeviren: Hilmi Uçan), Ankara: Hece Yayınları.

POLAT, Hatice (2008), **Tüberküloz Hastalarında Yalnızlık Düzeyi ve Depresyonla İlişkisi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü.

PÖGGELER, Otto ve ALLEMANN, Beda (1994), **Heidegger Üzerine İki Yazı**, (Çeviren: Doğan Özlem), Ankara: Gündoğan Yayınları.

RANDALL, William Lowell (1995), **Bizi ‘Biz’ Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratmak Üzerine Bir Deneme**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

RONY, Jérôme-Antoine (1995), “Tutku-Aşk”, **Cogito (Aşk Özel Sayısı)**, S. 4, s. 225-230.



SAFA, Peyami (1999), **Yazarlar, Sanatçılar, Meşhurlar**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

SAYIN, Mehmet (2003), “Philippe Soller’in ‘Kadınlar’ Adlı Romanında Öyküleme”, **Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 3, S. 31, s. 21-30.

SAZYEK, Hasan (2008), **Abdülhak Şinasi Hisar’ın Romanlarında Özel Yabancılaşma**, Ankara: Akçağ Yayınları.

SEVGİLİ, Mehmet (2005), **Oğuz Atay ve Alev Alatlının Romanlarında Aydın ve Yabancılaşma Sorunu: Karşılaştırmalı Bir Edebiyat Soyolojisi Çalışması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SEZEN, Yümnü (2002), **Çağdaşlaşma, Yabancılaşma ve Kimlik**, İstanbul: Rağbet Yayınları.

SOROLIN, Pitirim (2002), “Özgeci Sevgi”, **Aşkın Anatomisi**, (Derleyen: A. Krich; Çeviren: Mehmet Harmancı), İstanbul: Say Yayınları. s. 229-242.

STEVICK, Philip (1988), **Roman Teorisi**, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

TANSEL, Arife (2006), **Jean Paul Sartre’in Felsefesinde “Özgürlük, Sorumluluk ve Yabancılaşma” Kavramları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

TEKİN, Mehmet (1999), **Romancı Yönüyle Peyami Safa**, Ankara: Ötüken Neşriyat.

\_\_\_\_\_ (2004), **Roman Sanatı (Romanın Unsurları) I**, Ankara: Ötüken Neşriyat.

TEVFİK, Rıza (2005), **Bergson Hakkında: Henri Bergson ve Felsefesi**, Konya: Çizgi Kitabevi.

TOKER, Şevket (1996), **Romancı Yönüyle Mahmut Yesari**, İzmir: E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.

TUĞCU, Tuncar (2002), **Yabancılaşma Problemi Hıristiyanlığın ve Marksizmin Kökenleri**, Ankara: Alesta Yayınları.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, “Türk Mimarisinde Yazı”, **Türkler**, C. 6, s. 106-119.

UÇUK, Cahit (2003), **Erkekler Dünyasında Bir Kadın Yazar Silsilename I**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

\_\_\_\_\_ (2003a), **Yıllar Sadece Sayı Silsilename II**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

UYGUR, Nermi (1972), **Edmund Husserl’de Başkasının Ben’i Sorunu**, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.

YALÇIN, Alemdar (2006), **Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)**, Ankara: Akçağ Yayınları.

YALSIZUÇANLAR, Sadık (2007), **Rüya Sineması Deneme I**, İstanbul: Kapı Yayınları.

YESARİ, Mahmut (1976), **Bahçemde Bir Gül Açtı**, İstanbul: Toker Yayınları.

\_\_\_\_\_ (1943), **Bir Aşk Uçurumu**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

\_\_\_\_\_ (t.y.), **Bağrı Yanık Ömer**, İstanbul: Meram Yayıncılık.

\_\_\_\_\_ (1995), **Çulluk**, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

\_\_\_\_\_ (t.y.), **Sağanak Altında**, Ankara: Akba Kitabevi.

\_\_\_\_\_ (1932), **Kalbimin Suçu**, İstanbul: Suhulet Kütüphanesi.

\_\_\_\_\_ (1974), **Tipi Dindi**, İstanbul: Toker Yayınları.

\_\_\_\_\_ (1968), **Ak Saçlı Genç Kız**, İstanbul: Suhulet Kütüphanesi.

\_\_\_\_\_ (1975), **Su Sinekleri**, İstanbul: Toker Yayınları.

\_\_\_\_\_ (1966), **Pervin Abla**, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

\_\_\_\_\_ (1967), **Çoban Yıldızı**, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

\_\_\_\_\_ (t.y.), **Ölünün Gözleri**, İstanbul: Suhulet Kütüphanesi.

\_\_\_\_\_ (1944), **Gece Yürüyüşü**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

\_\_\_\_\_ (t.y.), **Kırlangıçlar**, İstanbul: Suhulet Kütüphanesi.

\_\_\_\_\_ (1934), **Sevda İhtikârı**, İstanbul: Remzi Kitaphanesi.

\_\_\_\_\_ (1935), **Kanlı Sır**, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

\_\_\_\_\_ (1937), **Yakut Yüzük**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

\_\_\_\_\_ (1934), **Aşk Yarışı**, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

\_\_\_\_\_ (t.y.), **Dağ Rüzgârları**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

\_\_\_\_\_ (1966), **Nasıl Mason Oldum**, İstanbul: Bedir Yayınevi.

\_\_\_\_\_ (1961), **Yakacık Mektupları**, İstanbul: Yeni Çığır Kitabevi.

\_\_\_\_\_ “Tiyatroya Nasıl Heves Ettim 1”, **Yenigün**, S.10, s. 10-11.

\_\_\_\_\_ “Tiyatroya Nasıl Heves Ettim 2”, **Yenigün**, S.11, s.13, 34.

\_\_\_\_\_ “İki Eserin Macerası”, **Yenigün**, S.13, s. 14-15.

\_\_\_\_\_ “Arkadaş Hatırı”, **Yenigün**, S. 14, s. 14-15.

- \_\_\_\_\_ “Yektâ Efendi Ailesi”, **Yenigün**, S.16, s. 20-21.
- \_\_\_\_\_ “Bir Acı Hatıra”, **Yenigün**, S. 17, s. 14-15.
- \_\_\_\_\_ “Sürtük”, **Yenigün**, S. 18, s.14-15.
- \_\_\_\_\_ “Sürtük”, **Yenigün**, S. 19, s. 14-15.
- \_\_\_\_\_ “Bay-Bayan 1”, **Yenigün**, S. 20, s. 14-15.
- \_\_\_\_\_ “Bay- Bayan 2”, **Yenigün**, S.21.
- \_\_\_\_\_ “Telli Turna 1”, **Yenigün**, S. 24.
- \_\_\_\_\_ “Telli Turna 2”, **Yenigün**, S.25, s. 12, 32.
- \_\_\_\_\_ “Verem Olmak Hakkı”, **Yarım Ay**, S. 22, s. 4-5.
- \_\_\_\_\_ “Güneşe Çıkan Kadın”, **Yarım Ay**, S.90, s. 18.
- \_\_\_\_\_ “Müjgan Bacı”, **Yarım Ay**, S. 159, s. 4-5.
- \_\_\_\_\_ “Çinli Mahmut”, **Yarım Ay**, S. 160, s. 9, 14.
- \_\_\_\_\_ “Rahmetli Emin Bülent”, **Yarım Ay**, S. 165, s. 7, 13.
- \_\_\_\_\_ “Sanatoryom Yemekleri”, **Yarım Ay**, S. 169, s. 12, 15.

<http://www.kalemguzeli.org/index.php?go=main&KNO=15> (ET, (20.11.2010)

<http://www.menacam.com/mehmed-esad-yesari-efendi-t30615.html>(ET,  
20.11.2010)

[http://www.istanbul.edu.tr/fen/astronomy/venus\\_transit/venus\\_bilgi.htm](http://www.istanbul.edu.tr/fen/astronomy/venus_transit/venus_bilgi.htm) (ET,  
18.10.2010)

[http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9Cİker\\_\(y%C4%B1ld%C4%B1z\\_k%C3%BCmesi\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9Cİker_(y%C4%B1ld%C4%B1z_k%C3%BCmesi)) (ET, 10.10.2010)

<http://www.webhatti.com/hayvanlar-alemi/85174-su-sinegi-larvalarindaki-tasarim.html> (ET, 07.09.2010)

## **ÖZ GEÇMİŞ**

Elif Öksüz 1986 yılında Yozgat'ın Sorgun ilçesinde doğdu. Agâh Efendi İlköğretim Okulu ve Sorgun Anadolu Lisesi'nden mezun olduktan sonra 2004 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yüksek öğrenimine başladı. 2008 yılında bu bölümden dereceyle mezun oldu. 2008-2009 eğitim öğretim döneminde KTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda lisansüstü eğitimine başladı. Şubat 2009'da aynı bölümde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlayan Öksüz, hâlen bu görevini sürdürmektedir.

Elif Öksüz bekâr olup yabancı dili İngilizcedir.