

**T.C.**  
**FATİH ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**KEMAL TAHİR'İN TEFRİKA HALİNDE KALMIŞ**  
**ROMANLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Tez Danışmanı**  
**Yrd. Doç. Dr. Sezai COŞKUN**

**Hazırlayan**  
**Özgür GÜNAY**

**İstanbul – 2010**

## ONAYLAMA SAYFASI

**Öğrenci** : Özgür GÜNAY  
**Enstitüsü** : Sosyal Bilimler Enstitüsü  
**Anabilim Dalı** : Türk Dili ve Edebiyat  
**Tez Konusu** : Kemal Tahir'in Tefrika Halinde Kalan Romanları Üzerine Bir  
İnceleme  
**Tez Tarihi** : Haziran- 2010

Bu tezin şekil ve içerik açısından Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tez Yazım Kılavuzu'nda belirtilen kurallara uygun formatta yazıldığını onaylıyorum.

\_\_\_\_\_  
Mehmet GÜMÜŞKILIÇ  
Anabilim Dalı Başkanı

Doç.Dr.

..... Anabilim Dalı ..... numaralı öğrencisi ..... tarafından hazırlanan bu tezin Yüksek Lisans Tezinde bulunması gereken yeterliliğe, kapsama ve niteliğe sahip olduğunu onaylıyorum.

\_\_\_\_\_  
Yard. Doç. Dr. Sezai COŞKUN

Yrd.

### Tez Sınavı Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Sezai COŞKUN

Doç. Dr. Yusuf ÇETİNDAG

Doç. Dr. Hüseyin ÖZCAN

Bu tezin Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tez Yazım Kılavuzu'nda belirtilen kurallara uygun formatta yazıldığını onaylıyorum.

Doç. Dr. Mehmet KARYU

## KEMAL TAHİR'İN TEFRİKA HALİNDE KALMIŞ ROMANLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

### ÖZET

Kemal Tahir, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli yazarlarından. Ortaya koyduğu eserlerle, tarih- toplum özdeşliği içerisinde, Türk insanın anatomisini çıkarmayı hedefleyen yazarımız, tartışma yaratacak bir algıyla edebiyat tarihimizde yer edinmeyi başarmıştır. Toplumumuzun geçirdiği keskin dönemeçleri saptayarak eserlerini inşaaya girişen Tahir, yaşadığı dönemin toplumsal meselelerini bu dönemeçlerde aramayı hedeflemiştir.

Biz de Kemal Tahir'in bir aydın, yazar olarak bugüne geliş aşamasında tefrika halinde yayınladığı romanlarını tezimizde inceleyerek, onun geçirdiği evreleri belirlemeyi amaçladık. Bugüne kadar gazete ve dergi sayfalarında kalan romanların tahlilinde öncelikle romanların içeriklerini, ardından şahıs kadrolarını, bakış açılarını, zaman, mekân, dil ve üslûp tasnifiyle irdeledik.

Tezimizin 'Giriş' bölümünde ise tefrika romancılığın doğuşu ve popüler kültürle bağlantısını verip Kemal Tahir'in tefrika romanlarına yaklaşımımızı hangi perspektiften ele aldığımızı belirttik.

**Anahtar Kelimeler:** Kemal Tahir, tefrika romancılık, popüler kültür, toplumsal dönüşüm, popüler roman

## AN EXEAMINATION OF THE FEULLETON ON KEMAL TAHİR

### ABSTRACT

Kemal Tahir is the leading writer of the Turkish literature in republic period. His works that he revealed within history – community identity, has managed to obtain with create a debate in our literary history. Tahir was developed his work with the important events of our society. He aimed to searching his society in these important event.

We purposed to determinate Kemal Tahir's phases which he developed as an intellectual and writer in our thesis. We researched personal staff, viewpoints, time, place, language and writing style in his novel summaries that written on newspapers and magazine pages to the ever.

We specifyied connection between feuilleton novel's birth and popular culture and we tackle our thoughts for the Kemal Tahir's feuilleton novels in the entrance part of our Thesis.

**Key Words:** Kemal Tahir, feuilleton novels, popular culture, social change, populer novel

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>i</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>ii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>iii</b>
<b>KISALTMALAR CETVELİ</b> .....	<b>vi</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>vii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. SAHTE SERSERİ</b> .....	<b>8</b>
1.1. İçerik.....	8
1.2. Şahıs Kadrosu.....	10
1.3. Mekân .....	29
1.4. Zaman .....	33
1.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikler .....	39
1.6. Dil ve Üslûp .....	42
<b>2. AŞK MODASI</b> .....	<b>47</b>
2.1. İçerik.....	47
2.2. Şahıs Kadrosu.....	49
2.3. Mekân.....	69
2.4. Zaman.....	74
2.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri .....	79
2.6. Dil ve Üslûp.....	81
<b>3. ACAİP BİR AİLE</b> .....	<b>85</b>
3.1. İçerik .....	85
3.2. Şahıs Kadrosu.....	87
3.3. Mekân.....	95
3.4. Zaman.....	98
3.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri .....	99
3.6. Dil ve Üslûp.....	101
<b>4. ÖDEŞMEK</b> .....	<b>104</b>
4.1. İçerik.....	104
4.2. Şahıs Kadrosu.....	105

4.3.	Mekân .....	121
4.4.	Zaman.....	125
4.5.	Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri .....	126
4.6.	Dil ve Üslûp.....	128
<b>5.</b>	<b>MUHALLEBİ ÇOCUĞU.....</b>	<b>131</b>
5.1.	İçerik.....	131
5.2.	Şahıs Kadrosu.....	134
5.3.	Mekân.....	165
5.4.	Zaman.....	173
5.5.	Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri .....	175
5.6.	Dil ve Üslûp.....	178
<b>6.</b>	<b>BİR GECENİN BEYLİĞİ.....</b>	<b>183</b>
6.1.	İçerik.....	183
6.2.	Şahıs Kadrosu.....	184
6.3.	Mekân.....	194
6.4.	Zaman.....	198
6.5.	Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri .....	200
6.6.	Dil ve Üslûp.....	202
<b>7.</b>	<b>GÖNÜL DENEN HAYVAN.....</b>	<b>204</b>
7.1.	İçerik.....	204
7.2.	Şahıs Kadrosu.....	206
7.3.	Mekân.....	217
7.4.	Zaman.....	220
7.5.	Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri .....	222
7.6.	Dil ve Üslûp.....	225
<b>8.</b>	<b>CAMI KIRAN ÇOCUK.....</b>	<b>228</b>
8.1.	İçerik.....	228
8.2.	Şahıs Kadrosu.....	230
8.3.	Mekân.....	237
8.4.	Zaman.....	238
8.5.	Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri .....	239
8.6.	Dil ve Üslûp.....	242

<b>9. SEVMEK HAKKI.....</b>	<b>245</b>
9.1. İçerik.....	245
9.2. Şahıs Kadrosu.....	247
9.3. Mekân.....	255
9.4. Zaman.....	257
9.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri .....	258
9.6. Dil ve Üslûp .....	262
<b>10. SEVENLERİN ZAFERİ.....</b>	<b>263</b>
10.1. İçerik.....	263
10.2. Şahıs Kadrosu.....	264
10.3. Mekân.....	271
10.4. Zaman.....	274
10.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri .....	275
10.6. Dil ve Üslûp .....	277
<b>11. ZORAKİ NİŞANLI .....</b>	<b>280</b>
11.1. İçerik.....	280
11.2. Şahıs Kadrosu.....	282
11.3. Mekân.....	291
11.4. Zaman.....	292
11.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri .....	294
11.6. Dil ve Üslûp.....	298
<b>12. BİR NEDİM DİVANININ ESRARI .....</b>	<b>300</b>
12.1. İçerik.....	300
12.2. Şahıs Kadrosu.....	302
12.3. Mekân.....	310
12.4. Zaman.....	312
12.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri .....	312
12.6. Dil ve Üslûp.....	316
<b>SONUÇ.....</b>	<b>319</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>333</b>

## KISALTMALAR CETVELİ

a. g. e. : Adı geçen eser.

a. g. t. : Adı geçen tefrika.

bkz. : Bakınız.

çev. : Çeviren.

s. : Sayfa.



## ÖNSÖZ

15 Nisan 1910 senesinde İstanbul da doğan Kemal Tahir'in asıl adı, İsmail Kemalettin'dir. Soyadı Kanunu'ndan sonra da Demir soyadını alır. Baba tarafından Şebinkarahisarlı olan Tahir'in annesi de Sakaryalı bir Çerkez ailesine mensuptur.

Kemal Tahir'in babası Tahir Bey, babasının Yemen'deki askerliği sırasında vefatı üzerine, diğer kardeşleri gibi küçük yaşlarında İstanbul'a gelir. İstanbul da marangozluğu öğrenen ve bunu bir meslek haline getiren Tahir Bey'in hayatı, II. Abdülhamit'in yanına marangoz olarak girmesiyle değişir. Mesleğine titizce yaklaşımı sayesinde kısa sürede II. Abdülhamit'in gözüne giren Tahir Bey, yüzbaşılık mertebesine kadar yükselir.

Kemal Tahir'in annesi Hubser Hanım küçük yaşlarında saraya alınmış ve saray kültürüyle büyümüş bir isimdir. Abdülhamit'in kızlarından Naile Sultan'ın hizmetinde bulunan Hubser Hanım, Naile Sultan aracılığıyla Tahir Bey ile tanıştırılıp evlendirilir. Tahir Bey'in Anadolu'nun çeşitli merkezlerindeki görevlerinden dolayı Anadolu'yu gezmeye başlayan ailenin dört çocuğu olur; fakat bunlardan bir tanesi küçük yaşlarda vefat eder. Kemal Tahir'in diğer kardeşleri ise Nuri ve Ratip Tahir'dir.

Kemal Tahir, babasının Anadolu'daki görevlerinden ötürü ilköğrenimini Anadolu'nun çeşitli yerlerinde tamamlar. Aile 1923'te İstanbul'a döndüğünde Kemal Tahir, eğitim hayatına Galatasaray Lisesi'nde devam etmeye başlar. Hayatının dönüm noktalarından biri olan Galatasaray Lisesi'ni 10. sınıfta (1926) bırakmak zorunda kalan Tahir, aynı yıl annesi kaybeder. Bu süreçten sonra bir süre avukat kâtipliği ve Zonguldak'ta ambar memurluğu görevlerinde bulunur. Yazarın Zonguldak yılları, tezimizde de tahlil ettiğimiz *Muhallebi Çocuğu* romanında ele alınır.

1930 da Zonguldak'tan dönen yazar, Karaköy de tekrar bir avukatın yanında kâtip olarak çalışmaya başlar. Zonguldak dönüşü de Zonguldak'a gidişi kadar

önemlidir. Döndüğünde Kemal Tahir'in ideolojisini belirleyecek ortam ve kişiler Karaköy'deki bir "bekâr pansiyonu"nda karşısına çıkar. Burada, hayatının sonuna kadar dolaylı veya doğrudan ilişki kuracağı Nâzım Hikmet, Kerim Sadi gibi isimlerle tanışır.

Nâzım Hikmet ile tanışan Tahir, Nâzım Hikmet'ten sosyalizmin temellerini öğrenmeye başlar ve okumalarını bu eksen üzerinde yoğunlaştırır. 1932 de bir gazetede çalışmaya başlayan Tahir, bu tarihten sonra artık edebiyatla daha içli dışlı bir hayatın içerisine girer. 1931 de ilk şiiri *Bardaki Kadın*'ı yayınlayan Tahir, 1933-1934 arasında *Geçit* dergisini çıkartır.

1934'ten 1938'e kadar *Vatan*, *Son Posta* ve *Haber* gazetelerinde; *Karikatür* ile *Yedigün* gibi dergilerde çalışan Tahir, 1938 de "Bahriye Davası" olarak bilinen davada, komünizm "suçlaması"nda 15 yıl hapse mahkûm edilir. Türkiye'nin çeşitli cezaevlerinde kalan Tahir, 1950 de hürriyetine kavuşur. Tezimizde ele aldığımız on iki roman bu dönemin ürünü olarak karşımıza çıkar. Kemal Tahir'in romancılığı açısından önem arz eden cezaevi yılları Tahir için âdeta bir üretim merkezi veya bir okul görevini görmüştür.

Cezaevinden çıktıktan sonra geçim sıkıntısı nedeniyle çeviri romanlar yayınlayan Kemal Tahir, 1955 de *Göl İnsanları* adlı hikâyeye kitabını yayınladıktan sonra, *Sağırdere* adlı romanını yayınlar. Ölümüne kadar onlarca roman, çeviri, şiir üzerine kafa yoran Tahir: *Devlet Ana*, *Yol Ayrımı*, *Esir Şehrin İnsanları*, *Kör Duman*, *Rahmet Yolları Kesti*, *Yediçınar Yaylası*, *Köyün Kamburu*, *Esir Şehrin Mahpusu*, *Kelleci Memet*, *Yorgun Savaşçı*, *Bozkırdaki Çekirdek*, *Kurt Kanunu*, *Büyük Mal*, *Yol Ayrımı*, *Namusçular*, *Karılar Koğuşu*, *Hür Şehrin İnsanları*, *Damağası*, *Bir Mülkiye Kalesi* romanlarıyla Türk toplumunu gördüğü perspektiften kurgulamayı amaçlar.

"Batı romanı neye dayanır? Drama mı? Batıda dram nerden kaynaklanıyor? Sınıf çatışmasından, sınıf içindeki insanın yalnızlığından. Benim toplumumda sınıf var mı? Yok. Sınıf olmayınca, çatışması da yok... Toplumda görünen tabakalaşmalar sınıf değil, uyumsuzluklar çatışması değil. Ayrıca, benim insanım toplumda yalnız da

kalmıyor... O halde ben romanda Batının anladığı dram dışında bir dram anlayışına varmam gerekir. Belki Batının kişi dramına karşılık, ben toplumun dramını işlersem, kendi romanımı vereceğim.”<sup>1</sup> Bu cümlelerle romancılık serüvenine başlayan

Kemal Tahir, Türk edebiyatı ve Türk fikir hayatı için önem arz eden bir isimdir. Kültürel sahamızda bugün romanlarıyla öne çıkan Kemal Tahir, şiir ve öykü alanlarında da eserler vererek zengin bir külliyata sahip ender isimlerden biri olmayı başarmıştır. Bu zengin külliyyatın gelişimi sırasında çeşitli siyasî kısıtlamalarla karşı karşıya kalmasına rağmen özgünlüğüyle de dikkat çeken Tahir, birçok isim gibi bu özgünlüğü yakalamak adına belirli evreler geçirir.

Kemal Tahir’in edebî kırılma noktalarının biri de onun cezaevinde kaldığı 1938- 1950 yıllarıdır. Bu süreç içerisinde dönemin çeşitli gazete ve dergilerinde tefrika romanlar yayınlayan Tahir, yayınladığı bu romanlarla “edebî iddiayla kaleme aldığı romanları”na bir ön hazırlık aşaması gerçekleştirir. Kemal Tahir’in tefrika romanlarına geçmeden önce, tefrika romancılığın doğuşu ve örtüştüğü sosyal yapının çizgilerini ana hatlarıyla belirlemek faydalı olacaktır.

Tefrika roman, gazete ve dergiler aracılığıyla okura sunulan metinler olarak karşımıza çıkar. Türk edebiyatı için önemli bir olgu olan tefrika romancılık, kendini Türkiye’nin Batılılaşma seyrinde göstermeye başlar.

1831’de Türk basın tarihi ilk gazetesi *Takvim- i Vekayi* ile tanışır. II. Mahmut döneminde yayınlanmaya başlayan *Takvim- i Vekayi* ilk Türkçe gazete olma özelliğinin yanı sıra, devlet kanalıyla halkın karşısına çıkartılan bir araç olma özelliğini de taşır. *Takvim- i Vekayi*’yi özel sermayenin de desteğiyle çıkartılan *Ceride-i Havadis* takip eder. 1 Ağustos 1841’de bir İngiliz tarafından çıkartılan gazeteye, Şinasi ve Ağâh Efendi’nin 1860’da çıkardıkları *Tercüman-ı Ahvâl*’de eklenir. Türk basın tarihine ve diline önemli kırılmalar yaşatan *Tercüman-ı Ahvâl*, tefrika eserlerin de yayınlanmasına öncülük eder. Şinasi’nin *Şair Evlenmesi* adlı

<sup>1</sup> Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 3*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2004, s. 188

tiyatro eseri *Tercüman-ı Ahvâl*'de 1860'ta tefrika edilerek, Türk edebiyatında bir ilk gerçekleşir. *Şair Evlenmesi*'nden iki yıl sonra *Ruznâme-i Ceride-i Havâdis* gazetesinde Victor Hugo'nun *Sefiller* romanı, *Hikâye-i Mağdurîn* adıyla tefrika edilir. Türk edebiyatında tefrikalaşmış ilk Türkçe roman ise 1872'de Şemsettin Sami'nin, *Hadika* gazetesinde tefrika edilen *Taaşşuk-ı Tal'ât ve Fitnat* adlı romanıdır.

Tefrika romancılık, Tanzimat döneminde doğmuş ve gerek yerli gerek yabancı ürünleriyle edebiyatımızda önemli bir başlangıç olarak karşımıza çıkmayı başarmıştır. Tanzimat döneminden sonraki yıllarda ise tefrika romancılık, zaman zaman sekteye uğrar.

Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde Türk romanı bir gelişim yakalasa bile tefrika romancılık, II. Abdülhamit'in istibdâdına maruz kalır. Bu dönem içerisinde kapatılan gazete ve dergiler, yasaklanan yayınlar tefrika romancılığa da etki etmiştir. II. Meşrutiyet döneminde, yayıncılık hayatımız toparlanmaya çalışsa da I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi, ulusal ve uluslararası siyasî, toplumsal ve iktisadî meseleler gazete ve dergicilikle, tefrika romancılığı/ yayıncılığı engeller.

Tefrika romancılık, gazete ve dergi gibi yayın organlarına sırtını yaslayan bir saha olduğu için yaşanan toplumsal hadiselerden çok çabuk etkilenmiştir. Türkiye de iktisadî, siyasî ve toplumsal zeminin, olumlu anlamda, istikrarlı biçimde gitmemesi tefrika romancılığı 1940'lı yıllara kadar önemli biçimde etkiler. Bu dönemden sonra artan okur- yazarlık oranı, ülke içindeki "dağıtım" koşulların oturmaya başlamasından sonra nefes alabilen yayıncılıkla birlikte tefrika roman da ayrı bir gelişim evresi gerçekleşir.

1872'de başlayan tefrika romancılık, 12 Eylül 1980'e kadar Türk kültür hayatında önemli bir yer edinir. Sosyal ve siyasî yapılanmanın değişimine paralel biçimde inişli çıkışlı bir seyir izleyen tefrika romancılık tarihinde Kemal Tahir, 1938- 1950 arasında önemli bir yer tutar.

Çalışmam boyunca benden paylaşımlarını, zamanını ve desteğini esirgemeyen değerli hocam Yard. Doç. Dr. Sezai COŞKUN'a; romanların derlenmesi aşamasında, yardımlarını gördüğüm Beyazıt Devlet Kütüphanesi ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı çalışanlarına; bütün inancıyla her ân yanımda olan anneme, babama ve ablama; yeğenlerim Rabia Su ile Yaren HITAY'a ve umudun ayakta kalmasını sağlayan sevgili Aytül AYDINOĞLU'na teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Özgür GÜNAY

İstanbul- 2010

## GİRİŞ

Tefrika romancılık Kemal Tahir'in romanlarını incelediğimiz süreçte popüler kültürün bir ürünü olarak görünmeye başlamıştır. Türkiye'nin yaşadığı sosyal dönüşümün bir getirisi olarak karşımıza çıkan popüler kültür, “gündelik yaşamın kültürüdür. Dar anlamında, emeğin gündelik olarak yeniden üretilmesinin bir girdisi olan eğlenceyi içerir. Geniş anlamında, belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesinin önkoşullarını sağlar. Gündelik ideolojinin yaygınlaşma ve onaylanma ortamını yaratır.”<sup>1</sup>

Türk siyasî hayatının “gündelik ideolojisi”ni yaratma girişiminin en önemli ayağı olarak karşımıza, kitle iletişim araçları çıkartılır. Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi kitle iletişim araçları, “demokratik yaşama geçiş” sürecine kadar Türk halkına modernleşmeyi bir hedef olarak göstermiştir. Modernleşme çatisı altında enformatik aygıtlarla sunulan yaşam şekli, bir kitle/ tüketim kültürü oluşturmayı hedeflemiş bu dönem içerisinde rejim kuvvetle övülmüştür. Teknoloji bu dönem dergi ve gazetelerinde bir gereklilikten çok bir tutku haline dönüştürülerek tüketim, temel güzergâh olarak tayin ettirilir. Tüketim kısılcasına çekilmeye çalışılan kitlelerin, öncelikle zihnine şekil vermeyi hedefleyen kitle iletişim araçları bu zihinsel yapılanmada çareyi “popüler kültür” de bulur. Popüler kültür, “anlık olanın, günöbirlik olanın üzerine vurması, yaşantıları ve eşyaları büyük ölçüde geçersizleştirmesi, bilerek ya da bilmeyerek kullan- at ideolojisini kışkırtması tarihsizleştirme olgusunun besleyicisidir.”<sup>2</sup>

Yine popüler kültür:

- “ 1) Biçim olarak orta karmaşıklıktadır,
- 2) Aktarımı ya da iletimi, ortam ve teknoloji olarak dolaylıdır,
- 3) Bilinen bir kaynağı ya da yaratıcısı (üreticisi) vardır,
- 4) Kültürel değerleri ve gelenekleri, yeni formüller biçiminde yansıtır,

<sup>1</sup> Ahmet Oktay, *Popüler Kültürden TV Sömürmesine*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2009, s. 63

<sup>2</sup> Ahmet Oktay, a. g. e. , s. 51

- 5) Ürün tüketiciye dönüktür,  
6) Oldukça ucuza, fakat parayla elde edilir.”<sup>3</sup>

Yukarıdaki tasnif popüler kültürün temel algısını yansıtır. Bu bağlamda tefrika romancılık da popüler kültür ürünleri arasında karşımıza çıkar.

Tezimizde ele aldığımız Kemal Tahir’in tefrika romanları da popüler kültür ürünleri arasında 1938- 1950’li yıllardaki dergi ve gazetelerde karşımıza çıkar. Amerikalı akademisyen Linda K. Christian- Smith ise popüler romanları aşağıdaki gibi sistematize eder:

- “1) Popüler roman piyasa ilişkilerine tâbidir.  
2) Popüler roman heteroseksüel aşklar üzerine temellenir.  
3) Popüler roman cinselliği seksüel birleşme olmaksızın ifade eder.  
4) Popüler roman kadın kahramanlara itibar ve kahramanların yaşamlarına anlam atfeden dönüştürücü bir deneyimdir.  
5) Popüler roman erkeklerin iktidarı, kadınların itaati üzerine kurulur.  
6) Popüler roman erkeklerle nasıl ilişki kurulacağını öğretir.  
7) Popüler roman kişisel ve özel bir deneyimdir.”<sup>4</sup>

Linda K.’nin bu tasnifinden hareketle popüler romancılıkla Kemal Tahir yer yer benzerlik gösterse de, Tahir’in romanlarında göremeyeceğimiz maddeler de mevcuttur. Kemal Tahir’in tefrika romanları, “piyasa ilişkisi” jargonuyla birebir örtüşmeyen bir özelliktedir. Tahir’in bu romanlarını yayınladığı dönemlerde maddî bir kaygı güttüğü açıktır; hatta romanlardaki aksaklıklar, “basit” kurgu veya “hafiflik” piyasa ilişkilerinin bir neticesidir de denilebilir. Fakat Kemal Tahir’in, tefrika için “piyasaya”/ okura sunduğu romanlarındaki karakterler ve karakterlerin

<sup>3</sup> Ahmet Oktay, a. g. e. , s. 44

<sup>4</sup> Arzu Erekli (2006), *Medenî ya da Müslüman: Popüler Aşk Romanlarında Feyzâ Olmak*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi

yeşerdiği dönem, “piyasa” fikirleriyle hemhâl olmaktan uzak durur. Romanların tahlillerinde yer yer vurgulayacağımız entelektüel duruş, kökenlerini tam da bu noktadan hareket ettirir.

Kemal Tahir’in tefrika romanlarında cinsellik de önemli bir yer tutar. Fakat bu cinsellik vurgusu, bir aşkın yeşerdiği yerde karşımıza çıkmaz. Cinsellik, romanlarda genellikle randevuevlerinde veya genelevlerde karşılaştığımız bir olgudur. Kemal Tahir’in, cinsellikle iki sevgilinin özel yaşamını sahneye taşımaması, bu romanlar adına, dikkat çekicidir. Cinselliği vurguladığı sahnelerde karşımıza çıkan en dikkat çekici yanlar: a) küçük yaşlardaki kızların, b) yabancı kökenli kadınların, c) ekonomik bunalıma düşmüş kadınların randevu ve genelevlerde çalışan kişiler olmalarıdır. Yayınlandığı gazete ve dergilerde “macera ve aşk romanı” olarak tanıtımı yapılan bu romanlarda yazarın, okuruna rahatsızlık verici olguları göstermesi yine yukarıdaki tasnifte geçen cinselliğin, popüler romanlardaki vurgusuyla örtüşmediği açıkça görülür.

Linda K.’nin tasniflediği gibi Kemal Tahir’in tefrika halindeki romanlarında insanî ilişkilerin nasıl şekillenmesi gerektiği konusunda herhangi bir öğreti yoktur; fakat bu romanlar Linda K.’nin de belirttiği gibi “bireysel” ve “özel” bir deneyimdir. Romanlardaki karakterlerin içerisinde bulunduğu yaşam şekli, zaman, toplumsal ortam, dönüşüm ve sair kodlamalar Kemal Tahir’in hayatından birçok kesitlerle karşımıza çıkmaktadır.

Kemal Tahir’in, popüler/ tefrika romancılık içerisinde romanları edebî kanona takılsa da, romanlarında sehl-i mümteni diyebileceğimiz bir yaklaşım göstermeyi amaçlar.

Peki, Kemal Tahir bu romanları neden ve ne zaman yazmıştır?

Kemal Tahir, 15 Haziran 1938’de “Bahriye Davası” olarak bilinen davada komünistlik suçlamasıyla 15 yıl hapse mahkûm olan Kemal Tahir, 1950’de çıkan aftan yararlanır. “Ancak 22. 2. 1949 tarihinde Çorum Ceza Mahkemesinin, hapisane



‘komünist propaganda yapmaktan’ verdiği dört aylık bir ceza sebebiyle ayla beraber tahliye olamaz. Belli bir dönem daha hapisanede kaldıktan sonra 1950’nin Temmuz ayında hürriyetine kavuşur.”<sup>5</sup>

12 yıllık mahkûmiyet yaşamı Kemal Tahir için âdeta bir okula dönüşür. Bu süreç içerisinde roman, şiir, öykü, çeviri eser gibi farklı sahalarda yazın hayatı ile içli dışlı olmayı başaran Tahir, tezimizde incelediğimiz tefrika halinde kalan *Sahte Serseri* ve *Aşk Modası* romanlarını cezaevine girişinin hemen öncesinde kaleme alır. Diğer romanlarını ise bu 12 yıllık süreç içerisinde kaleme almış ve tefrika halinde yayınlamıştır. Kemal Tahir’in, tezimizde ele aldığımız 12 romanı kronolojik olarak şöyle sıralanabilir:

- 1) Sahte Serseri, (TA- KA müstear adıyla), Karikatür, Ocak 1938- 21 Nisan 1938
- 2) Aşk Modası, (TA- KA müstear adıyla), Karikatür, 28 Nisan 1938- 28 Temmuz 1938
- 3) Acaip Bir Aile, (TA- KA müstear adıyla), Karikatür, 2 Eylül 1945- 4 Nisan 1946
- 4) Ödeşmek, (Bedri Eser müstear adıyla), Yedigün, 20 Ekim 1946- 14 Eylül 1947
- 5) Muhallebi Çocuğu, (TA- KA müstear adıyla), Son Saat, 3 Mart 1947- 25 Nisan 1947
- 6) Bir Gecenin Beyliği, (TA- KA müstear adıyla), Karikatür, 29 Mayıs 1947- 4 Eylül 1947
- 7) Gönül Denen Hayvan, (TA- KA müstear adıyla), Son Saat, 15 Haziran 1947- 5 Ağustos 1947
- 8) Camı Kıran Çocuk, (Bedri Eser müstear adıyla), Hürriyet, 11 Ağustos 1949- 30 Ağustos 1949
- 9) Sevmek Hakkı, (Bedri Eser müstear adıyla), Yedigün, 7 Temmuz 1949- 24 Kasım 1949

<sup>5</sup> Sezai Coşkun (2006), *Kemal Tahir –Şahsiyeti, Eserleri, Fikirleri-*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi

10) Sevenlerin Zaferi, (TA- KA müstear adıyla), Son Saat, 16 Ocak 1950- 22 Mart 1950

11) Zoraki Nişanlı, (Bedri Eser müstear adıyla), Hürriyet, 12 Temmuz 1950- 17 Ağustos 1950

12) Bir Nedim Divanı'nın Esrarı, (Bedri Eser müstear adıyla), Hürriyet, 12 Şubat 1951- 23 Mart 1951

Kemal Tahir, cezaevine girdiği 1938- 1945 yılları arasında roman yazma girişimlerinde bulunur. Fakat bu romanlar herhangi bir yerde tefrika edilmemiş ve yayınlanmamıştır.

*Acaip Bir Aile, Ödeşmek, Muhallebi Çocuğu, Bir Gecenin Beyliği, Gönül Denen Hayvan, Camı Kıran Çocuk, Sevmek Hakkı, Sevenlerin Zaferi ve Zoraki Nişanlı* romanlarını Çorum Cezaevi'nde kaleme alan yazar; *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanını da Nevşehir Cezaevi'nde yazmıştır. *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı, Hürriyet* gazetesinde tefrika edildiği dönemde Tahir hürriyetine kavuşmuş olsa da bu romanını, Nevşehir Cezaevi'nde kaldığı dönemlerde kaleme alır.

Kemal Tahir, 1938- 1945 yılları arasında roman denemelerine girişse de bu süreç içerisinde daha çok teorik anlamda okumalar yapar. Sosyalizme ilgisi cezaevine girmeden Nâzım Hikmet ile tanışmasıyla başlasa da, sosyalist ideolojinin diyalektiğini, kuramsallığını bu süreç içerisinde hazmeder.

Kemal Tahir cezaevinde salt bu romanlar üzerinde düşünmemiş veya salt bu romanları kaleme almamıştır. Bu dönemini bir okul olarak değerlendiren Tahir 1940'ta *Kelleci Memet*, 1941'de *Sağırdere* ve 1941- 1944 arasında *Karılar Koğuşu* romanlarını yazmıştır. Bu romanların yanı sıra Kemal Tahir, “hapisten çıkarken, 4000 sayfaya yakın roman notu”<sup>6</sup> derlemiştir. Kemal Tahir'in bu dönem içerisinde “edebî iddia”nın ağır olduğu romanları ile tezimizde incelediğimiz tefrika romanları

<sup>6</sup> (Aktaran) Sezai Coşkun (2006), *Kemal Tahir –Şahsiyeti, Eserleri, Fikirleri-*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi

kıyasladığımızda kurgusal ve yapısal anlamda birçok farklılıklar ortaya çıkar. Fakat Kemal Tahir'in Semiha Hanım'a gönderdiği 26. 7. 1947 tarihli mektupta bu romanlarının yazılışındaki temel sebep ortadadır.

“Kırk günde iki roman bitirdim. İkisini de yolladım. Birisine mukabil, iki dolma kalemle bir saat gönderdiler. Dolma kalemler elişerden yüz lira, saatin fiyatı da belli değil. Ben otuz liralık bir şey istemiştim. Şu halde verilen bedel topu topu 130 lira oluyor. Bizde (romancı) denilen cennet kuşundan daha bedbaht emeği daha değersiz mahluk yok galiba! Burada bir arkadaşın 15 yaşındaki oğlu harmanlarda gündeliği 3 liradan amelelik ediyor. Bir diğer, daha küçük bir çocuğa ayda elli liraya, yemek vesaire de mal sahibine ait olmak üzere, manda güdüyor... Hasılı her ay bir roman yazıp ‘satamazsam’ geçinmek imkansız gibi bir şey. Ne gülünç değil mi şekerim...”<sup>7</sup>

Kemal Tahir'in mektuplarından aldığımız yukarıdaki pasaj bu dönem içerisinde yazılan romanların “edebî kaygı”dan ziyade maddî bir kaygı ile kaleme aldığını açıkça gösterir. Fakat romanlardaki bu maddî kaygı yazarı popüler romancılığın ağları arasına düşürmez. Romanlarında satır aralarına serpiştirilen entelektüel duruş, popüler tarzın yapaylığına kendisini bırakmadığının kanıtı niteliğindedir.

Tezimizi ele alırken, bu romanların popüler roman anlayışıyla yazıldığı fikrinden uzak durmaya çalıştık. Bu algıyla gerçekleştireceğimiz yaklaşımın romanlardaki gelişimi yakalamamızda veya romanlardaki sorgulamaları gözden kaçıracağımıza sebep olacağı fikrinden hareketle bu romanlara, popüler romancılığın hastalıklı uzuvları olarak yaklaşmadık. Edindiğimiz deneyimde Kemal Tahir'in bu romanların içerisine büyük meseleleri ve “köşeye sıkışan insanı” işlemeye çalıştığı kanaatine götürdü.

<sup>7</sup> Kemal Tahir, *Notlar/ Mektuplar*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1993, s. 221- 222

Yine tezimiz esnasında bu romanların cezaevinden çıkartılırken savcılar tarafından okunup “gerekli görülen yerlere” müdahalenin olabileceği fikriydi. Bu fikrimizin gerçekleşip gerçekleşmediğini somut anlamda bilemiyoruz; fakat biz savcılar tarafından olası bir müdahaleyi beklerken bu müdahalenin gazeteler tarafından gerçekleştiğini gördük: “*Son Saat*, romanı 66 tefrikada kesti.”<sup>8</sup>

Tezimizi inşa ederken romanlara kronolojik bir açıdan yaklaşmayı uygun bulduk. Buradaki asıl amacımız, Kemal Tahir’in 1945’ten 1951’e kadarki süreçte tefrika edilen romanlarındaki gelişimin yakalanmaya çalışılmasıydı.

Tahlillerimize geçmeden önce, romanların daha önce kitap olarak yayınlanmadığından ötürü romanların içeriklerini vermeye çalıştık. Böylece romanın kurgusunu ana hatlarıyla çizmeyi hedefledik.

“Şahıs kadrosu” bölümlerinde romanlarda karşımıza çıkan şahısları değerlendirdik ve karakterlerin önem sırasına göre tahliline gittik. “Zaman” başlıklarında da ise “roman zamanı” ve “vak’a zamanı” olarak iki temel olgudan hareketle romanlardaki zamanı irdledik. “Mekân” başlıklarında romanlarda geçen bütün mekânları değil, romanın kurgusuna etki eden/ öne çıkan mekânları temel olarak mekânların değerlendirilmesinde bulunduk. “Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri” başlıklarında Kemal Tahir’in romanlarında kullandığı anlatım tekniklerini ve bakış açılarını yakalamaya çalıştık. “Dil ve Üslûp” bölümlerinde de Tahir’in romanlarında kullandığı dili tespit etmeye çalışırken, gramer hatalarını da bu başlık altındaki değerlendirmelerimizde ortaya koyduk. Tezimizin “Sonuç” bölümünde ise elde ettiğimiz çıkarımlara değindik.

Tezimizde, romanlardan yaptığımız alıntıların cümle yapılarına müdahale etmeyip gazete ve dergilerdeki hâlleriyle aktarımımızı gerçekleştirdik.

---

<sup>8</sup> Kemal Tahir, a. g. e. , s. 327

## 1. SAHTE SERSERİ

### 1.1. İçerik

“Sahte Serseri” Kemal Tahir’in tefrika halinde kalan romanlarından (kronolojik biçimde ilerlendiğinde) ilkidir. 6 Ocak 1938 – 21 Nisan 1938 tarihleri arasında, on beş tefrika halinde, “TA- KA” takma adıyla yayımlanan roman, Türk okuruna *Karikatür* dergisi aracılığıyla sunulmuştur. Ahmet Yazar, fakir bir ailenin tek çocuğu olarak dünyaya gelir. İlköğrenimini ekonomik zorluklar altında bitiren ve okumaktan başka çaresi olmayan Ahmet Yazar, aynı ekonomik sıkıntıları “alın teriyle muvaffak olarak” girdiği “leyli meccani” de (parasız yatılı) de yaşar. Annesini küçük yaşta kaybeden Ahmet, babasını da lise son sınıftayken kaybetmiş ve amcası ile, zorunlu olarak, yaşamaya başlar.

Ahmet, öğrenimini sonlandırmasının ardından bir bankanın cari işlerini tutmak için çalışmaya başlamış, bu dönemde evlenmiş; fakat eşini “çok genç yaşta” kaybetmiştir. Eşinden kalan tek ve en önemli varlığı ise kızı Belma’dır. Ayda “60 lira” eline geçen Ahmet Yazar’ın hayatı, on beş yıl boyunca bu şekilde sürüp giderken, “bir savaş zengini” olana amcası vefat eder. Devrin Türkiye’si’nin sayılı zenginlerinden denilebilecek olan amcasından Ahmet Yazar’a şirketler, bankalarda yüklü paralar ve bir de, çok satan, günlük *Celâdet* gazetesi miras kalır. Bu mirasın ardından Ahmet Yazar’ın hayatı büyük bir değişime uğramış, çevresindeki her şey, insanlar da dâhil olmak üzere, âdeta başkalaşım geçirmiştir.

Sıradan bir yaşantısı olan romanın başkahramanı artık, bir patrondur. Bebek’te yaptırdığı yalıda yaşamaya başlayan Ahmet Yazar’ın hizmetçileri, şoförü, uşağı, işçileri kısacası geniş ekonomisinin sunabileceği bütün imkânlar mevcuttur. Uzun yıllar bu şatafatlı “hayatı çeken” Ahmet Yazar, kendi gazetesinin açtığı ödüllü yarışmaya, “Necati” takma adıyla katılır. Yarışma sonunda ikinciliği alan Yazar, yani Necati, yarışmada birinci gelen Osman Nuri ile Uludağ’da, Büyük Kar Oteli’nde, on beş günlük bir tatil kazanır.

İçinde bulunduğu bu zengin (!) hayattan, daha önceleri aslan avlarına çıkma, kutuplara seyahatlerde bulunma gibi fikirlerle az da olsa sıyrılmak isteyen kahramanımız; kazandığı bu on beş günlük tatili “fakir Necati” olarak gerçekleştirmek ve böylece kendisine parası için yaklaşmaya çalışan insanlara da set çekerek onları “çırılçıplak” görme şansını yakalamak ister.

Yarışmada birinci olan Osman Nuri ise iki buçuk yıldan beri işsiz, annesiyle yaşayan bekâr bir gençtir. Reklamcılık işleriyle uğraşan Nuri, “insanların henüz reklamın yararını anlamadığından dolayı” uzun süre iş bulamadığı inancındadır. O da en azından, on beş gün boyunca, annesine yük olmamak adına Büyük Kar Oteli’nde kazandığı tatile çıkmaya karar verir.

Uşağı Sadık Bey’in de beraberinde gelmesini, Sadık’ın bir Hintli deri tüccarı ve kendisini tanıımıyormuş gibi davranması koşuluyla kabul eden Ahmet Yazar’ın “fakir Necati” kılığında tatile çıkmasına kızı Belma pek razı olmaz. Kızını dinlemeyen ve tatil yoluna koyulan Ahmet Yazar’ın hemen ardından Belma, otele gelecek kişinin fakir kılığına girmiş bir zengin olduğunu ve ona çok iyi davranılmasını istediğini belirtip, masraflarında tarafından karşılanacağını garanti etmesinden de Ahmet Yazar habersizdir. Gelişen olaylar neticesinde otel yönetimi, Osman Nuri’nin “fakir kılığına girmiş” bir zengin adam, Necati’nin de sahiden fakir bir adam olduğu kanısına varmıştır. Otelde tanışan Necati ve Osman Nuri kısa sürede samimi arkadaşla olurlar. Bu arada, otelin diğer müşterilerine de Nuri’nin fakir kılığına girmiş zengin bir adam olduğu haberi çoktan yayılır. Oteldeki genç ve orta yaşlı kadınlar Nuri’ye, özel ilgilerini de çoktan göstermeye başlarlar.

Osman Nuri’nin ve Necati’nin arkadaşlığına, deri tüccarı Sadık Bey de katılır. Nuri, yanlış anlaşılmadan ötürü çok farklı ilgi görürken, sahte fakir Necati ise otelin “buz gibi” çatı katına yerleştirilmiş; hatta fakir ve “kılıksız” olduğundan dolayı otelden kovulmak istenir. Bunu doğrudan dile getiremeyen otel yönetimi de Necati’nin kendi arzusuyla gitmesi için Necati’ye daima otelin günlük işlerini vermeye başlar.

Sadık'ın, Ahmet Yarar'ın çok iyi dostu olduğunu söylemesiyle Nuri, Ahmet Yarar'dan Sadık aracılığıyla iş ister. Sadık, Nuri'nin reklam projelerini Ahmet Yarar'a göndereceğini ve kendisi için iş isteyeceğinin sözünü verirken arkadaşlıkları da giderek pekişir. Necati (Ahmet Yarar) , Nuri gibi birini tanıdığı için çok mutludur; çünkü Nuri, Necati'nin zengin bir adam olduğunu bilmemekte ve Necati'ye de, hâliyle, parası için yaklaşmamaktadır. Oteldeki tatillerinin beşinci gününde Sadık, Ahmet Yarar'ın kötü şartlar altında otelde kaldığı haberini kızı ve kadim hizmetçisine iletmesiyle, Belma ve Ayşe Hanım da otele müşteri kılığında gelir. Küçük bir tesadüfle Belma ile tanışan Nuri, Belmaya âşık olur ve kısa sürede nişanlanmayı isterler. Bu sırada Ahmet Yarar da Nuri'nin projelerini onaylamış ve ayda “350 liraya” işe kabul eder.

Otel yönetimi Necati'nin kılığında, fakirliğinden dolayı müşterilerden açık eleştiri aldığını belirtip Necati'yi otelden kovar. Necati, Belma, Sadık Bey ve Ayşe Hanım hemen o gün oteli terk edip İstanbul'a dönerler. Kovulma haberini duyan Nuri de haberi alır almaz oteli terk eder. İstanbul'daki ertesi gün, Ahmet Yarar, Nuri'yi yemeğe davet eder. Ahmet Yarar'ın “*fakir Necati*” olduğunu anlayan Nuri'ye bütün oyun ve bu oyunun neden oynandığı uzun uzun anlatılır. Otelde yaşadıklarından dolayı, oteli satın alacağını ve otel yönetimini kovacağını belirten Ahmet Yarar'ın, otelin kendisinin olduğunu öğrenmesiyle roman mizahî bir şekilde son bulur.

## 1.2. Şahıs Kadrosu

### Ahmet Yarar

Zengin bir insanın hayatının konu edildiği *Sahte Serseri* romanında, ismi “hatırımız için” Ahmet Yarar olarak belirlenen kişinin öncelikle çocukluğundan lise yıllarına, ardından çalışma hayatından kendisine miras kalana kadarki dönemi özetle geçilen Ahmet Yarar, mirastan sonraki hayatıyla var olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kemal Tahir'in roman boyunca iyi zengin tip olarak çizdiği Ahmet Yazar'ın hayatını ikiye ayırmamız mümkündür. Hayatının ilk bölümünü kapsayan süreçte Ahmet Yazar'ın “meteliksiz bir babadan doğduğu”, fakir bir hayat geçirdiği ilk vurgulanan hususlar arasında karşımıza çıkar. Bu dönem içerisinde iptidai mektebinden (ilkokul), leyl-i meccanî'ye (parasız yatılı) kadarki süreçte ekonomik sıkıntılarla boğuşan bir çocukluk ve gençlik dönemi belirtilir. “Kâh takunyalarıyla”, “kâh şıptık terlikleriyle” okula giden 121 Ahmedî'nin, ekonomik olumsuzluklarının üzerine, küçük yaşta annesini kaybedişi ve leyl-i meccanî'nin son sınıfındayken babasının vefatı gibi diğer ağır olaylar yüklenir. Babasının vefatından sonra da Ahmet Yazar, zengin; ama cimri olan ve babası vefat etmeden önce, “bayramdan bayrama” kadar yüzünü zor gördüğü amcasında kalmaya başlar. Üniversiteye, çalışmaya başlamak zorunda olduğu için devam edemeyen Ahmet Yazar, bir bankanın cari işlerinden sorumlu kısmında (ayda “60 liraya”) işe girer. Hayatının bu ilk bölümünde Ahmet Yazar'ın:

- a) Ekonomik (yoksulluk)
- b) Eğitim (başarılı bir eğitim hayatı)
- c) Ölüm (anne ve babasının ölümü)

gibi sorunlarla baş başa bırakıldığını görmemiz mümkündür. Mirastan sonraki bölümü için kayda değer bilgiler olduğunu göreceğimiz bu hususlar onun, kişiliğinin oluşumuna ve iyi bir zengin tip olmasına imkân verecek önemli bilgilerdir. Yalnız romanda Ahmet Yazar'ın çocukluk ve gençlik yılları, yani roman içerisindeki ilk dönemi, hakkında derin bilgilere sahip olma fırsatını Kemal Tahir, bize vermemiştir. *Sahte Serseri*'yi ve kadrosunu ele alırken bu bilgiyi zihnimizin bir köşesinde tutmakta fayda vardır.

Ahmet Yazar, amcası öldüğünde otuzlu yaşlarındadır. Amcasından miras kalmasıyla hem “Sahte Serseri” romanı hem de Ahmet Yazar'ın hayatının ikinci bölümü başlamış olur. Miras sonucunda “Türkiyemizin en çok satan bir yevmi gazetesile müteaddit maden ve gemi şirketi hisselerine, bankada adedi iki yüz bini çoktan aşan liracıklara”<sup>9</sup> sahip olan Yazar'ın hayatındaki ekonomik değişim böylece

<sup>9</sup> Kemal Tahir, *Sahte Serseri*, Karikatür, 1. Tefrika



başlamış olur. Yalnız bu değişim romanda, Ahmet Yarar'ın kişiliğindeki değişime paralellik göstermez. “Zengin olunca etrafını saran dalkavukları çabuk dağıtmış, kızlarını kendisile evlendirmek isteyen mendeburlar alayına yüz vermemiş, türlü kepazelikler cereyan eden sosyetelere ayak basmamıştır. Bütün zevki Boğaz'da balığa çıkmak, kışın uzun av partileri yapmaktı. Akşamları birkaç kadeh rakı yuvarlar, yemekte hâlâ kuru fasulye ile pilâva, tarhana çorbasına bayılırdı.” Ahmet Yarar, 1938 Türkiye'sinde, milyonerliğin “ayıp sayıldığı” yıllarda ortaya çıkan; hatta “Amerikan filmlerinde bile böyle zevatin yavaş yavaş yakasını”n bırakıldığı fakat Türkiye için, moda sayılabilecek milyoner bir kahramandır. Yalnız, Ahmet Yarar “şımarık tasvir edilen” milyonerlerin fotoğrafındaki yerini, romanımızda almadığı görülür. Hayatının birinci bölümünde belirttiğimiz unsurlar işte bu ve bunun eksenindeki olaylar çerçevesinde Ahmet Yarar'ın mizacında etkili olur.

Ekonomik açıdan büyük bir devinim yaşayan Ahmet Yarar'ın kişiliği değişmese de üretim araçlarının eline geçmesiyle ait olduğu yeni sınıfın alışkanlıklarını kısa sürede edinmeye başlamıştır. Bebek'te “muazzam bir yalı” da ikamet etmeye başlayan Yarar, hayatının ilk bölümündeki gibi sade bir yaşam biçimiyle değil uşağıyla, dadısıyla, şoförüyle karşımıza çıkar bu defa. Fakat bunları vahşi bir aygıtta çevirmemesi Kemal Tahir'in, “özünde iyi niyetli” olan Ahmet Yarar'ı yaratmasında önemli bir husustur.

Ekonomisiyle değişim yaşayan Ahmet Yarar'ın - mirastan önceki hayatında pek değinilmese de- sosyal çevresinde de büyük bir değişim yaşadığını ve bundan olumsuz etkilendiğini görmemiz mümkündür. Sosyal çevresi Ahmet Yarar ile olan ilişkisini para üzerine temellendirildiği için para, Ahmet Yarar'da yüzeysel ilişkilerin olumsuz getirisi olarak algılanır. Bu da Ahmet Yarar'da bir kaçış isteği uyandırmıştır. Bu kaçışı Ahmet Yarar: a) zaman zaman aslan avlarına çıkmakla, b) zaman zaman da Kuzey Kutbu'na seyahate çıkmakla gerçekleştirmek ister. Paranın, sığ ilişkileri çiçeklendiren bir meta olarak görülmeye başladığı dönemlerde bir kaçış isteği duyan Ahmet Yarar, kendi gazetesinin açmış olduğu ödüllü yarışmaya da bu kaçışı gerçekleştirebilecek bir ihtimal gözüyle bakar. Nitekim yarışmada ikinci olan Yarar, Uludağ'daki Büyük Kar Oteli'nde kazandığı, on beş günlük tatile Ahmet

Yarar olarak değil, “fakir komisyoncu Necati” olarak gitmiştir. “Sahte Serseri” romanının yazıldığı yıllarda, devrin romanlarında sıkça görebileceğimiz isim sembolizasyonunu burada da görmek mümkündür. Kahramanı Ahmet Yarar’a “Necati” takma ismini kullanan Kemal Tahir, Necati’nin “kurtulmaya mensup, kurtuluşla ilgili” anlamını da göz önünde bulundurup kullandığı da açıkça görülür.

Ahmet Yarar’daki kaçış isteğinin vurgusunda bir diğer önemli husus ise hep bir tek başnalık olmasıdır. Ahmet Yarar’ın geniş sosyal çevresi para ilişkisi üzerine oturtulduğu için kaçışlarında sürekli tek başına hareket etme isteği vardır. Uludağ’a giderken, uşağı Sadık’ı yanına almasını da zorlama bir şekilde yaptığını düşünürsek Yarar’da: para ilişkisi kaçışı; kaçış da, salt paradan değil, insanlardan kopma duygusunun filizlendiği bıkkınlığın ürünü olarak görülmektedir. Para üzerine temellendirilen ilişkinin sıkıştırılmışlığını Ahmet Yarar’da görmek mümkündür. Uludağ’a tatile gitme hakkını kazandığında ise, “eski günlerdeki” gibi fakir bir adamın -en azından on beş gün boyunca- yaşantısının özlemini çektiğini belirtmesi de onun, içinde bulunduğu milyoner hayattan ne denli sıkıldığının dışı vurumudur.

Ahmet Yarar’ın içinde bulunduğu sosyal ortamı açıkça gözler önüne sermek adına, Yarar’ın içindeki durumuna panoromik biçimde bakmak isteyen Kemal Tahir, Ahmet Yarar’ın ağzından şunları dile getirirken; Ahmet Yarar’ın neden “fakir komisyoncu Necati” kılığına girdiğini de özetler: “onları etiketten, menfaat hırsıyla düşükleri köpek menzilesinden sıyrarak, çamurlarına bakmak”<sup>10</sup> istemektedir. Böylece Ahmet Yarar, “insanları çırılçıplak” görebilme şansına erişmiş olacaktır. Ahmet Yarar, zorunlu bir şekilde de olsa, ilişkide bulunduğu bu insanlar için: “kendilerini memleketin yüksek tabakası vahmeden züppeler” ifadesini kullanması da Yarar’ın bakış açısından, sıkışıp kaldığı çevreyi ne şekilde gördüğünü göstermesinde önemli bir ipucu olarak elimizde durmaktadır.

*Sahte Serseri* romanı *Karikatür* dergisinde neşredilmeye başlandığında roman için, “macera, aşk ve eğlence romanı” tanıtımı ve tanımlaması yapılmıştır. Kemal

<sup>10</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika

Tahir'in komünizm propagandası yapmakla suçlanıp cezaevinde bulunduğu yıllarda yazdığı bu romanı, "Fatma İrfan'a Mektuplar" adlı kitapta, içinde bulunduğu olumsuz ekonomik koşullardan kurtulmak istemiyle yazdığını sık sık vurgular. Yalnız, *Sahte Serseri* romanında, sergilediği başkişisi "eğlence romanı"na uygun bir başkişi değildir.

Ahmet Yazar, "Büyük Kar Oteli"nde tatildeyken yaklaşık "45'li yaşlarında" dır. Bu bilgidен hareketle, Yazar'ın 1890- 1895 yılları arasında doğduğunu anlamaktayız. Bu yılların bir diğer anlamı da, Ahmet Yazar'ın bir imparatorluğun çöküşüne ve yeni bir devletin, sistemin kurulmasına şahitlik etmiş olmasıdır. Kemal Tahir romanında bu sosyal değişimi ve psikolojik unsurları vurgulamaz; fakat Kemal Tahir'i bütün kişiliğiyle ele aldığımızda bunu atlamasına da imkân vermememiz gerekir. Burada belirteceğimiz husus, haksız yere cezaevinde yattığına inanan bir kişinin, romancının, sanatkârın bulunduğu ortamın mecburi istikametinden ötürü, Ahmet Yazar'ın sosyal ve psikolojik fonunu okura bırakır.

Tek başına bu da yeterli değildir. Ahmet Yazar'ın, bulunduğu tarihsel süreç çöküş psikozuna şahitlik ederken, bir diğer taraftan da bu çöküşten nemalanan kişi/ kişilerin de olduğunu bilmesi ve bu kişiler arasında - müstakbel varisi olacağı- amcasının da olması önemli bir noktadır.

Roman bize, yalnız söyledikleriyle değil, söylemedikleriyle de, burada "söyleyemedikleri" de denebilir, önem kazanır. Romanın zamanındaki seçimle bu zamanın çatısı altında yaşayan kişiler arasındaki ilişki, çekilip atılamaz. İşte, Ahmet Yazar'ı da bu bağlamda düşündüğümüzde, bir "eğlence romanı"nın kahramanı değil, bir dramın uzuvları arasında belirtmek gerekir.

Ahmet Yazar'ın insanlarla olan ilişkisinin dar bir çerçevede resmedildiğini söylemiştik. Kendisiyle zengin olduğu için yakınlaşmaya, arkadaşlık kurmaya çalışan insanlardan bıkmaması onda, ideal bir dost ihtiyacı özlemine ve arayışına yol açmıştır. Osman Nuri de kendisinin bu çığılığına yetişen bir karakter olarak karşısına çıkacaktır. Necati, yani Ahmet Yazar, Osman Nuri de kendisine karşı sergilediği

olumlu tavrı gerçek bir arkadaş profilinin izdüşümü olarak görmüştür. Osman Nuri'nin Necati'ye olan bu olumlu yaklaşımları Necati'nin (Ahmet Yarar) kızı Belmayı Nuri ile evlendirmesiyle sonuçlanacaktır.

### Osman Nuri

Osman Nuri, *Sahte Serseri* romanında karşımıza, iki buçuk seneden beri işsiz bir genç olarak çıkar. Ahmet Yarar'ın aksine Osman Nuri'nin, ekonomik açıdan, giderek çöküşün içine girdiği ve ekonomik sıkıntılarla mücadele ettiği bilgisi Osman Nuri'nin arkadaşı Hasanla, bir kahvehanede, geçen diyaloglarla aktarılır.

İki buçuk yıl önce bir Amerikan şirketinin reklam koluyla uğraşan Osman Nuri, o dönem içerisinde iyi para kazanmakta; fakat şirketin, işlerini tasfiye etmesiyle işsiz kalıp “ogün bugündür”<sup>11</sup> herhangi bir işle meşgul olamamaktadır. “Ticaret mektebinde istikbali olan meslektir diye”<sup>12</sup> hep reklam işleriyle meşgul olan Osman Nuri, annesiyle oturduğu iki katlı evin alt katında otururken, işsiz kaldıktan sonra ev ekonomisine getiri olması düşüncesiyle evin üst katına, annesinin yanına, taşınmasıyla romanda Osman Nuri'nin sosyal yaşamındaki değişiklik vurgulanır.

Osman Nuri hakkında verilen bu bilgiler geri dönüşlerle aktarılırken Osman Nuri, şimdiki zamana dönerek iş hayatı için aldığı kararı arkadaşı Hasan'a açıklar: “Bu yakınlar artık iyiden iyiye karar verdim, ya açlıktan gebereceğim, yahut da ilâncılığın ticarete ne mühim bir şey olduğunu bu memlekete isbat edeceğim”<sup>13</sup> der. Osman Nuri, şirketlerin ciddiye almadığı reklamcılığı idealist biçimde sahiplenirken, mesleği için gösterdiği kararlı tutumu da vurgulanır.

Osman Nuri bu bilgiler altında ana hatlarıyla resmedilirken, Ahmet Yarar ile kendisini birleştirecek olan *Celâdet* gazetesinin açmış olduğu bilmece yarışmasına

---

<sup>11</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>12</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>13</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1Tefrika

katılımı ve yarışmadan birincilikle çıkışı aktarılır. Gazeteden kazandığı tatil ödülüne geçmeden önce: Osman Nuri'nin, Ahmet Yarar'ın ekonomisindeki tırmanışın tersine, ekonomik çöküşün içerisinde gösterildiğini belirtmiştik. Ahmet Yarar'ın hayatındaki ekonomik tırmanış, insan ilişkileri açısından ters orantı sergilerken Osman Nuri de ise böyle bir duruma rastlanamaz; fakat Osman Nuri'nin sade hayatı Kemal Tahir tarafından: a) ince pardösüsü, b) uzun süren işsizliği, c) ev ekonomisine katkı açısından, annesiyle yaşamaya başlaması gibi ekonomik sıkıntılarının sosyal yaşamına etkisi dramatize edilir.

“Can sıkıntısıyla gazete bilmecelerine”<sup>14</sup> yoğunlaşan Osman Nuri, *Celâdet* gazetesinin açmış olduğu yarışmada birincilik kazanır. Uludağ'daki Büyük Kar Oteli'nde on beş günlük tatil kazanan Osman Nuri, bu ödüle sevinemez. “Oraya para yemiye gelmiş bir sürü züppe zengin arasında ne halt ederim”<sup>15</sup> diyen Osman Nuri kendisini, yabancısı olduğu bu hayata dâhil edemez. Osman Nuri, Büyük Kar Oteli'nde ve bu tip sosyal ve ekonomik eksendeki mekânlara ve bu mekânların insanlarına yabancılığını dile getirmesinin yanı sıra “karda tipide şu ince pardesü ile kalıbı titretmek”<sup>16</sup> ten de çekinir. Osman Nuri'nin oluşumunda hem ekonomik hem de sosyal açıdan, bu/ o hayata müdahil olamayacağı bu şekilde belirtilir.

Büyük Kar Oteli'ne ekonomik sıkıntılarından dolayı gitmemeyi düşünen Osman Nuri, bir ara gazete müdürüne de otel için harcayacakları paranın bir kısmını kendisine vermelerini teklif etse de müdür, Osman Nuri'nin bu teklifini kabul etmez. Tatile mecbur kaldığı için gitmeye karar veren Osman Nuri aynı zamanda: “On beş gün annemin sırtından yeyip içeceğime, *oradakilerin başına belâ olacağım*”<sup>17</sup> diye gitme kararına varır. (Vurgu benim.) Tatili, tatil olarak göremeyen Osman Nuri'nin işsiz bir insanın psikolojisini de görmek mümkündür. Osman Nuri'nin kullandığı bu hırçın ifade hem içindeki üretememe hissinin hem de paraya olan kızgınlığının bir ifadesidir.

<sup>14</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>15</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

<sup>16</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

<sup>17</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

Büyük Kar Oteline gittiğinde, Belma'nın otel yönetimine açtığı telefon sonrasında kendisini fakir kılığına girmiş bir zengin olarak zanneden otel idaresi ile karşılaşır. Bu yanlış anlaşılma Osman Nuri'nin otelin kapısından içeri girer girmez mizahî bir havaya da bürünür. Kendisiyle otele giren Sadık'ın (otel idaresine Hintli deri tüccarı olarak tanıtılacaktır) bavullarına el sürmeyen garsonlar, sözde zengin Osman Nuri'nin bavullarını taşımak için seferber olurlar. Osman Nuri'ye otel idaresinin bu yaklaşımı, otelin kapısından içeriye girmeye başladığı ândan, oteli terk edeceği âna kadar sürecektir. Durumun farkında olmayan Osman Nuri, otele *Celâdet* gazetesinin yarışmasında birinci gelen kişi olduğunu, bunu kanıtlayan evraklarını göstermesine dahi gerek duyulmadığını belirten direktör: “Burada otelimizde misafir kaldığınız müddetçe zatiâlinizi memnun edebilirsek bahtiyar olacağız”<sup>18</sup> diyerek Osman Nuri'ye sergileyecekleri tutumun haberini verir. Osman Nuri'nin gerçekte iki buçuk yıldan beri işsiz olduğunu değil, fakir kılığına girmiş bir zengin olduğunu zanneden otel idaresinin Osman Nuri'ye değil, paraya olan saygısı (!) mizahî bir şekilde karşımıza çıkar. Osman Nuri, otele yerleşmesinden kısa bir süre sonra gösterilen bu alâkaya şaşar.

“Bu otel ne acayip yer. Meteliksiz olduğumu, gazete ikramiyesile buralara geldiğimi söylediğim halde bir türlü hürmet eksilmedi. Ben insanların bunca yıldır hakaretlerine alışığım, ters bakanlara, alay edenlere karşı kendimi müdafaa ederim ama, şimdiye kadar vaziyette bir istihza sezemedim. Acaba buradaki insanlar, iş hayatındakile hiç benzemiyorlar mı? Şımarıklığını, kibirliliğini, sersemliğini duyduğumuz mirasyediler, hanım evlâtları, beyzâdeler hakikaten büsbütün başka türlü adamlar mı?”<sup>19</sup>

şeklinde bir iç sorgulama yaşayan Osman Nuri durumun esasında duydukları gibi olduğunun henüz farkında değildir. Bu iç sorgulama da sadece Osman Nuri'nin düşünceleri değil, Kemal Tahir'in oteldeki kitleyi de çözümlenmeye çalışması da görülür.

<sup>18</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

<sup>19</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika

Osman Nuri, “ne olursa olsun, beni sıkıyorlar, yanlarında bir türlü rahat edemiyorum”<sup>20</sup> diyerek bu kitlenin sosyal ve ekonomik yapılanmasına yabancılığını belirir. Osman Nuri’nin, oteldeki kitleye yabancılığı ilkin ekonomik sonrasında da sosyal yapılanmasıyla pişirilir. Buradaki *yabancılaşma* önemli bir kodlamadır. Marksist bir anlayışa sahip olan Kemal Tahir’in, Osman Nuri’deki yabancılaşma olayını kavramsallaştırmaya çalıştığını görmek mümkündür. Yabancılaşma (alienation):

“Karl Marx’ın yazılarında temel bir önem taşımaktadır ve olağan bir şekilde Marksist sosyolojiyle birlikte anılır. Yabancılaşma terimi, en genel çerçevesiyle bireylerin *birbirinden* ya da belirli bir *ortam ve süreçten* uzaklaşmalarını anlatır.”<sup>21</sup> (Vurgular benim)

Osman Nuri’nin bir Amerikan şirketinden ayrılması ile başlayan üretimden kopma süreci ve bunun akabinde ekonomik sıkıntılarla boğuşması bu yabancılaşmanın itici güçleri olmuştur.

*Sahte Serseri* de Ahmet Yarar doğrudan, Osman Nuri ise dolaylı biçimde bu kitleyle temas halindedir. Her iki karakteri de içerisinde buldukları bu yapılanmanın dışına iten Kemal Tahir, Osman Nuri ile Ahmet Yarar’ı aynı mekânın çatısında farklı bir yapılanmada birleştirir.

Kemal Tahir, Osman Nuri’yi inşa ederken, Osman Nuri’nin kadına yaklaşımına ayrı bir önem verir. Bu önem: a) Çalışan sınıfın üyesi olan Osman Nuri’nin kadına bakışı ve b) 20. Yüzyıl popüler kültürünün/ kitle kültürünün içerisinde bulunan kadını gözlemi açısından değerlidir. Bunun için Kemal Tahir, Osman Nuri’nin karşısına üç kadın çıkarır: a) Leman Hanım, b) Şaziye Hanım, c) Belma. Aynı ekonomik katmanın üyesi olan bu isimlerden ikisiyle (Leman ve Şaziye Hanım) Belma’nın birbirinden ayrışmasını da *ahlakî* kodlamayla yapar.

<sup>20</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika

<sup>21</sup> Gordon Marshall: (çev: Osman Akınhay, Derya Kömürçü), *Sosyoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, s. 788

#### A) Osman Nuri- Leman Hanım Münâsebeti

Otel müşterilerinden Leman Hanım, Viyana sefiri Salih Firaki aracılığıyla Osman Nuri ile tanışmak ister. “Sizinle tanışmak isteyen güzel bir bayan var. Kavalyesi işlerinin çokluğundan İstanbulda kalmış, güzel bir kadın. Tavassudumu rica etti. Bendeniz de komilfo bir adam olduğum için hemen olrayt dedim”<sup>22</sup> şeklinde bu aracılığı gerçekleştiren Salih Firaki’nin bu isteğini Osman Nuri, alaycı bir tavırla kabul eder. Leman Hanım’ın bu şekilde yaklaşımına Osman Nuri, gerçek anlamda tanışmak için değil, sadece Leman Hanım’ı merak ettiği için onay verir ve tanışır tanışmaz annesine mektup yazacağını belirterek oradan ayrılır.

Romanın ilerleyen sayfalarında Osman Nuri’nin arkadaşı Necati’ye, Leman Hanım için yaptığı şu değerlendirme önemlidir: “Sâde baksa ehemmiyeti yok. Gözümü açar açmaz şafi köpeği gibi *boyalı suratile* karşılaştım. Bu da yetmezmiş gibi âdeta bana kur yaptı. Beni beğendiğini ulu orta söyledi.”<sup>23</sup> Arkadaşı Necati’ye (Ahmet Yazar’a) bunları aktaran Osman Nuri kafasındaki kadın profilini de: ”Elini uzattığım kızcağız tertemiz olmalı. Ben de ona elimi uzatırken iyi ve kazançlı işin başında bulunmalıyım”<sup>24</sup> sözleriyle betimler.

Leman Hanım’ın sosyal ve ekonomik yapısını “Leman Hanım” başlığında işleyeceğimiz için, burada Leman Hanım karakteri için detaya inmiyoruz. Fakat Leman Hanım’ın Osman Nuri’nin *yabancı* olduğu sosyal konuma ve hafif meşrep tutumuna haiz olduğunu belirtmek şimdilik yeterlidir.

#### B) Osman Nuri- Şaziye Hanım Münâsebeti

Otelde, Osman Nuri’ye yakınlaşmak isteyen bir diğer isim de Şaziye Hanım’dır. Şaziye Hanım da sosyo- ekonomik açıdan, Leman Hanım ile örtüşen bir karakterdir.

<sup>22</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika

<sup>23</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

<sup>24</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 10. Tefrika



Şaziye Hanım, Osman Nuri'nin otele gelişinin beşinci gününün akşamı, Osman Nuri'nin odasına “takmış takıştırmış, sürmüş sürüşürmüş, iki dirhem bir çekirdek olmuş”<sup>25</sup> halde girer. Şaziye Hanım, ziyaretinin sebebini ise şu cümlelerle açıklar: “Kaç gündür şöyle karşılıklı geçip bir tenha yerde iki çift laf edemedik, bu bir. İkincisi kedilerinizi merak ettim”<sup>26</sup> diyerek açıklar. Şaziye Hanım, Osman Nuri'nin odasında Van kedilerinin olduğunu duymuş ve Van kedilerini sevmek istediğini Osman Nuri'ye, kısa bir süre önce, belirttiğinde Osman Nuri bunu reddetmişti; fakat Şaziye Hanım aynı bahaneyle Osman Nuri'nin odasına yine girer. Osman Nuri'nin odasına o esnada giren arkadaşı Necati sayesinde de Şaziye Hanım'dan kurtulan Osman Nuri'nin ideal kişi için çizdiği ahlakî yapıya Şaziye Hanım'ın da uymadığı vurgulanır. Osman Nuri, Şaziye Hanım'a taviz vermeyerek, Şaziye Hanım'ın yakınlaşmalarına set çeker.

### C) Osman Nuri- Belma Münâsebeti

Belma, yirmi bir yaşında, Şaziye ve Leman Hanım'la sınıf ortaklığı bulunan bir kadın karakterdir; ama yukarıda da belirttiğimiz gibi Belma'yı, Şaziye ve Leman Hanım'dan ayıran ahlâkî yönüdür. Belma, Sadık'ın mektubu sonrasında dadısı Ayşe Hanım'la otele gelir. Bir kamyonetle Uludağ'a çıkan Belma ve Ayşe Hanım'ı otele getiren kamyonete, o sırada otel civarında dolaşmaya çıkan Osman Nuri de biner ve bu iki isim kamyonette tanışır.

Belma'nın geldiği gün Belma'yı Sadık Bey ve Necati ile tanıştıran Nuri, Sadık ve Necati'den de Belma hakkındaki düşüncelerini alır. Necati, Belma'yı ilk önce biraz yaşlı olarak gördüğünü söylese de onlar da Belma'yı beğendiğini belirtir. Belma ve Ayşe Hanım'ın otele yerleşmesinden kısa bir süre sonra Necati ve Belma, otel civarında gezintiye çıkarlar. “Yarım saat geçmeden nişanlanmaya tamamilen karar”<sup>27</sup> veren çiftin yakınlaşmaları romanda, süratle verilir. Evlenmeyi

<sup>25</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 10. Tefrika

<sup>26</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 10. Tefrika

<sup>27</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 10. Tefrika

düşündüklerini Necati, Sadık Bey ve Ayşe Hanım'a da belirten çiftin, aldıkları bu karar diğer isimler tarafından da onaylanır.

Necati'nin otelden kovulmasının ardından Belma, Sadık ve Ayşe Hanım apar topar otelden ayrılırlar. Belma: “Sevgilim. Bu satırları okuduğun zaman yaramaz nişanlın İstanbul'a doğru yola çıkmış olacaktır. Tekrar bulduğumuz vakit, tabii kulaklarımı çeker, intikamını alırsın. Seni hasretle bekliyorum. Sevgili Nuriciğim”<sup>28</sup> şeklinde Nuri'ye bir not bırakır. Notu ve arkadaşı Necati'nin otelden kovulduğu haberini alır almaz İstanbul'a dönen Nuri, Belma'yı nasıl bulacağını sorgular. İstanbul'a gittiğinin ertesi günü Ahmet Yazar'ın kendisini eve, akşam yemeğine, çağırmasıyla her şey anlaşılır.

Romanda, Osman Nuri ile ilişkisi kurulmaya çalışılan bu üç karakterin, Osman Nuri ile ilişkisinde ahlakî değerleri ağır basan taraf, bu şekilde kazandırılmıştır. Osman Nuri'nin kadına yaklaşımında ahlakî zemin, sınıf çatışmasının önünde durur.

#### Amca

Amca, “Sahte Serseri” romanında kısa bir şekilde karşımıza çıksa da Ahmet Yazar'ın hayatında büyük bir değişim ve Ahmet Yazar'a dinamik bir ekonomi sağlaması bakımından önemli bir karakterdir. Ahmet Yazar'ın babasının/ kardeşinin ölümüne dek karşımıza çıkmayan amcanın cimri bir karakter olduğu da belirtilir.

Kemal Tahir, Ahmet Yazar'ı amcasının yanına sevk etmeden önce, amcasıyla “bayramdan bayrama” görüştüğünü doğrudan; amcanın Ahmet Yazar'ı kendi şirketlerinde veya herhangi bir işletmesinde değil, bir bankada çalışmaya itmesini de dolaylı bir şekilde dile getirir.

---

<sup>28</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 13. Tefrika

Romanda isimlendirilmeyen amcanın öne çıkan ilk özelliği cimri oluşudur. Kemal Tahir *Sahte Serseri* de Ahmet Yarar ile birden bire zengin olan tipleri; Osman Nuri ile işsiz bir işçiyi; Leman ve Şaziye Hanımlarla kitle kültürüne saplanmış kadınları göstermeye çalışır. Her biri birer toplumsal tipi canlandıran bu karakterlerden amca ise, cimri ve savaş zengini olan bir kitlenin göstergesi rolündedir.

“Cimri mutluluğu salt paraya sahip olmakta bulan, parayla belli nesnelere elde edip onların keyfini çıkarmakla ilgilenmeyen kişidir.”<sup>29</sup> Amca parasının gücünü, değerli eşyalara sahip olmak veya değerli eşyalarını, zenginliğinin sembolü olarak kullanmakla değil; sahip olduğu şirketlerde, günlük yayınlanan gazetesinde ve bankadaki milyonlarında toplar.

Amcanın inşasında bir diğer önemli yön ise onun bir savaş zengini olmasıdır. Abdülhamit dönemiyle, mütareke yılları arasında parasına para kattığı belirtilen amcanın zenginliği, yazar tarafından şu sözlerle aktarılır:

“Milletler seferberlikte nasıl **kan** döktülürse, tali de Amca beyin kasalarına aynı mebzuliyetle **altın** boca etmişti”(Vurgular benim.)<sup>30</sup>

Burada da açıkça görülmektedir ki, Kemal Tahir’in çizdiği bu toplumsal tipe olumsuz bir yaklaşım söz konusudur. Üstelik bu tipte “Büyük harpte, harp zenginlerinin en kudretlisi”<sup>31</sup> dir.

Amcanın cimri ve savaş zengini oluşunun yanı sıra üretime dayalı olmayan ekonomisi de amcanın toplumsal tipindeki inşasında önemli bir yerde durmaktadır. Parasına her geçen gün para katan amcanın “mütareke devrinde kurduğu

<sup>29</sup> George Simmel: (çev: Tuncay Birkan), *Bireysellik ve Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s. 179

<sup>30</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>31</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

müesseseler, harptekileri gölgede<sup>32</sup> bıraktığı ve artık rekabetsiz bir zengin olduğu sıralarda da kalp krizi sonucunda vefat ettiği belirtilir.

### Belma

*Sahte Serseri* romanında, Nuri ile ilişkisi açısından önemli bir konumu bulunan Belma, yirmi bir yaşında genç bir kızdır. Türkiye'nin zenginleri arasında gösterilebilecek Ahmet Yarar'ın kızı olması münasebetiyle ve Kemal Tahir'in ahlâklı bir kadın karakter inşa etmek istemesinden ötürü, önem arz eden bir isimdir.

Annesini küçük yaşlarda kaybeden Belma, Ahmet Yarar'ın tek çocuğudur. Annesiz büyümesi, eğitimi, zevkleri üzerinde hiç durulmadan oluşturulan/ oluşturulmaya çalışılan Belma karakteri, Tanzimat dönemi romanlarından, *Sahte Serseri*'nin yazıldığı yıllara kadar ki döneme değin Türk romanında karşımıza defalarca çıkan ahlâklı ve ideal bir kadın karakterdir. Bu idealize edilmiş çoğunlukla Belma'nın kendisi üzerinden değil, kendisinin zıddı karakterler olarak gösterilen Leman ve Şaziye Hanımlar üzerinden oluşturulur. Leman ve Şaziye Hanımların tutumlarının yanına, Ahmet Yarar'ın çizdiği iyi karakter seyri de eklenince Belma'yı, etliye sütlüye dokundurmadan olumlu bir kadın karaktere dönüştürmek yeterli gelir.

Sadık'ın kısa mektubuyla Büyük Kar Oteli'ne giden Belma, Nuri ile hemen tanışır ve hızlıca nişanlanma kararını alır. Olumlu zemini az önce de belirttiğimiz gibi, Şaziye ve Leman Hanımlar aracılığıyla hazırlanmış olan Belma böylece hantal/ statik bir karakter olarak romandaki yerini edinir.

---

<sup>32</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

### Uşak Sadık

Mehmet Sadık, romanda, önce Ahmet Yazar'ın amcasının, ardından da Ahmet Yazar'ın uşağı olarak karşımıza çıkar. Romanda Ahmet Yazar ve Osman Nuri ana karakterler; Belma'yı ve amcaı, kurguyu tamamlayıcı karakterler; Sadık ve Sadık'tan sonrakileri de yan karakterler olarak ele almamız mümkündür.

Sadık, romanın sürekliliği açısından Ahmet Yazar'ın zengin hayatının göstergesi veya küçük burjuva hâmisisi olarak tamamlayıcı bir karakterdir. Ahmet Yazar'ın ekonomisinin yansıması olan sosyal yaşamının bir belirtisi olarak var olan Sadık, salt Ahmet Yazar'ın yalısında uşaklığı ile vardır.

Ahmet Yazar'ın olumlu yönlerinin çizilmesine destek amacıyla dışlanmayan Sadık, romanda Ahmet Yazar'ın hayatının akışı içerisinde yorum yapabilecek kadar geniş bir alana da zaman zaman sahip olmuştur. Ahmet Yazar Büyük Kar Otel'i'ne Sadık'ı da yanında götürürken Sadık'ı, bir Hintli deri tüccarı gibi görünmesini istemesi yönündeki telkinlerine Sadık, sadık tutumuyla kendisinden istenileni yine olumlu bir biçimde yerine getirir. Otelde Ahmet Yazar'ı gözünün önünden ayırmayan Sadık, sadece etrafına Hintli deri tüccarı rolünde oynar. Ahmet Yazar'ın otel odasındaki kötü şartlarını Belma'ya iletmesiyle ve Ahmet Yazar'ı sürekli takibi ile de her zaman bir uşak gibi davranır.

Sadık *Sahte Serseri* de Ahmet Yazar'ın durumunu Belma'ya iletmesi haricinde tâli karakter olarak yerini doldurur.

### Ayşe Dadı

Ayşe Dadı da, tıpkı Uşak Sadık gibi, Ahmet Yazar'ın amcasından Ahmet Yazar'a kalan bir mirasa benzer. Amcanın vefatının ardından Ahmet Yazar'ın yalısında dadılık yapmaya başlayan Ayşe, *Sahte Serseri* de Ahmet Yazar'ın sosyal

hayatının tamamlayıcısı niteliğindedir. Ayşe Dadi da, Uşak Sadık kadar, Ahmet Yazar'ın hayatı hakkında söz söyleyebilecek bir alana sahiptir. Ayşe Dadi'nın, Ahmet Yazar'ın çocukluğundan beri yanında bulunması ve Ahmet Yazar'ın küçük yaşta annesini kaybetmesiyle bu boşluğunu, kısmen de olsa, doldurabilecek tek kadın olması, Ayşe Dadi'ya bu alanı açar.

Romanda, saf bir dadıyı canlandıran Ayşe Dadi, romanın seyrine etki edebilecek herhangi bir vak'anın içerisinde bulunmadan, tâli görevini yerine getirir.

### Şoför Ali

Şoför Ali, romanda, bir defa karşımıza çıkar. Ahmet Yazar'ın da içinde bulunduğu esnada, küçük müvezzi çocuğa, hafifçe çarpmasıyla görünen Şoför Ali'nin geçmişi, ailesi, kişiliği hakkında da herhangi bir bilgi verilmez. Fakat Ali'de Ahmet Yazar'ın sosyal hayatının birer tamamlayıcısı olması bakımından var olması gereken bir karakterdir.

### Müvezzi Çocuk

Şoför Ali'nin kendisine çarpmasıyla gördüğümüz müvezzi çocuk, Ahmet Yazar'ın olumlu zengin karakterini oluşturmasında küçük; fakat önemli bir role sahiptir.

Romanda, müvezzi çocuğun hem bir çocuk hem de çalışan bir karakter oluşu, Ahmet Yazar ile kısa iletişimde, dramatik bir sahne olarak gösterilir: “Sesi yumuşak, tatlı cesaret verici idi. Başını **eski bir yün atkile** sarmış, ince ceketinin altında **cılız vücudu titriyen müvezzi**”<sup>33</sup> (Vurgular benim.)betimlemesiyle kugulanan çocuk, birazdan Ahmet Yazar'ın gideceği Büyük Kar Oteli'ndeki kitlenin karşısında realist bir şekilde duracaktır. Küçük çocuğu “ayağındaki ince lastik ayakkaplarla”<sup>34</sup> gören

<sup>33</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

<sup>34</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

Ahmet Yazar, çocuğu tepeden tırnağa giydirerek Ahmet Yazar'ın hem olumlu yönünü tamamlamış hem de romanda göreceğimiz en alt sınıfın üyesi olarak var olmuştur.

### Recep

Osman Nuri'nin arkadaşı Hasan ile kahvehanede diyalog halindeyken isminin geçtiği bir karakterdir. Romanda sadece, Osman Nuri hakkında, Hasan ile Recep'in bir süre önce konuştuğu belirtilerek vardır.

### Hasan

Hasan romanın ilk bölümlerinde karşımıza çıkan ve Osman Nuri'nin işsizliğini, ekonomik durumunu, annesiyle olan ilişkisini, *Celâdet* gazetesinden kazandığı ödülü ve Osman Nuri'nin tatile gidip gitmeme düşüncelerini aktarmak için, Osman Nuri'nin sosyo- ekonomik konumunu sorularla açan bir karakterdir.

Romanda Osman Nuri'nin geriye dönüşlerini sağlamaktan öteye geçmeyen Hasan, ilk ve son defa bu şekilde kendini gösterir.

### Leman Hanım

Leman Hanım, *Sahte Serseri* de Osman Nuri ile kurmak istediği münasebet ve Türkiye burjuvazisine, o yıllarda, yazarın bakış açısını göstermesi bakımından önem taşıyan bir karakterdir.

Leman Hanım, kantar nazır-ı sabıkı (bir önceki bakan) Zülfî Paşa'nın kerimesi (kızı) ve tanınmış un tüccarlarından Hüseyin Üner'in metresi olduğu bilgileriyle romanın vitrinine çıkar. Bu bilgiler romanın işlenmesi veya Leman Hanım'ın sosyal ve ekonomik konumu açısından önem arz etmesinin yanı sıra, Leman Hanım'ın babasının eski bir bakan oluşu ve yaşlı bir tüccarla metres hayatı

yaşamayı, siyasi ortama da bir gönderme yapılması bakımından da önem taşır. Yönetici bir kişinin kızına romanda, ahlakî açıdan düşkün bir biçim verilmesi Kemal Tahir'in, yalnız ahlak vurgusunu değil; siyasi ortama olan kızgınlığının bilinçaltı yansıması olarak da görmek mümkündür. *Sahte Serseri* romanını İstanbul da, cezaevinde yazan Kemal Tahir, Leman Hanım'ın babasına bir görev verirken dikkatli davrandığı gözden kaçmaz. Romanda “kantar nazırı” diye bahsedilen bir bakanlık ne Osmanlı Devleti ne de Türkiye Cumhuriyeti döneminde var olan bir bakanlıktır. Kemal Tahir, olmayan bir bakanlık kurgulayarak, kendisine yöneltilecek hukukî saldırıların önüne geçmesinin yanında, zekice değerlendirebileceğimiz bir biçimde siyasi otoriteye de iğneleme yapmaktan kendisini alamamıştır.

Leman Hanım, Osman Nuri ile münasebet kurma istemiyle karşımıza çıkar. Eski Viyana sefirlerinden Salih Firaki aracılığıyla, Osman Nuri ile tanışmak isteyen Leman Hanım bu tanışmadan istediğini elde edemez. Osman Nuri'ye kişiliği veya beğenisi itibariyle değil; yanlış bilgi neticesinde, parası itibariyle yaklaşmak isteyen Leman Hanım, para ve gayri ahlâkîlikle paralel bir düzlemde oturtulmuştur.

Kemal Tahir'in Leman Hanım'la inşa etmek istediği sadece alt- üst sınıfın çatışması vurgulamak değil; ahlak ile gayri ahlakilik çatışmasını ve buradan da bir düşünce demeti oluşturmak istemesini görmek mümkündür.

### Şaziye Hanım

Şaziye Hanım “kırklı” yaşlarında, “altın babası zade Hayri beyin dul karısı”dır. Kırklı yaşlarına ermiş olmasına rağmen gençlik iddialarında bulunduğu, “körpe delikanlılardan pek” hoşlandığı ayrıca, dedikoduyu sevdiği bilgileriyle arka planı doldurulan Şaziye Hanım'ın yapısı bu ana hatlarla belirlenir.

Şaziye Hanım da tıpkı Leman Hanım gibi burjuva kökenli bir karakterdir. Yaşı ve tavırlarıyla çelişkili biçimde davranması onun romanda, ahlâkî açıdan zayıf



olduğunu belirlemesine yardımcı olur.

Şaziye Hanım, Osman Nuri ile ilk karşılaşmasındaki resminde kolundaki platin bilezikler ve parmağındaki tek taşlı yüzükler önemli bir belirleme olarak görünür. Zenginliğini, sınıf göstergesini mücevheratıyla dolduran Şaziye Hanım'ın bu resmi, yaşı da düşünülerek, çizilir. Ekonomik anlamda, Leman Hanım kadar varlıklı olmasa da mücevherleriyle Osman Nuri'ye ve okura görünmesi, onun sınıfsal özelliğinin yanına yaşının getirisi düşünülerek belirlenir.

Ahlâkî bir çöküşün ve ekonomik bir zirvenin çeperiyle üzerine giydirilen gömleği taşıyan Şaziye Hanım da tüketimin bir simgesi olarak öne çıkan, toplumsal bir karakter olarak rolünü gerçekleştirir.

#### Salih Firaki

Salih Firaki, Osman Nuri ile Leman Hanım'ın tanışmasına aracılık yapmasıyla, karşımıza çıkar. Salih Firaki, Viyana İmparatorluk Sarayı'nda vazifelerde bulunduğu bilgisinin haricinde, herhangi bir bilgi taşımaz; fakat önemli bir görevde bulunana bir diplomatın romandaki uğraşı, mizahî bir yapıya bürünür.

#### Mısırlı Hüsamettin, Deri Tüccarı Kadri ve Miras Yedi Zekai

Bu üç karakter romanda, otel müşterileri olarak isimlerinin geçildiği karakterlerdir. Bir sınıfın kalesi olarak görebileceğimiz mekânın (otel) oluşumunda, sosyo- ekonomik konumlarıyla, mekânın ayakta durmasını sağlayan çok önemli yerlere sahip olmaları bakımından önem taşıyıp; hatta bu mekânın var oluşunda kolon görevlerini üstlenseler de romanın olay ve olay örgüsünün alt elmanı olarak bile görünmezler.

### 1.3. Mekân

*Sahte Serseri* romanında mekân, sosyolojik bir nitelime taşıması bakımından önemli bir fon olarak konuşlanır. Yazar bakış açısı ile mekân algısının paralel bir düzlemde kurguladığı mekânı; barındırdığı insanların ekonomik, sosyal, sınıfsal özelliklerini taşıması ve kimi yerlerde yazar tarafından mekânın, bir sistemin kalesi biçiminde gösterilmesi açısından sosyolojik bir nitelik taşımaktadır. Mekânlarını “dış” ve “iç” mekân olarak sınıflandırmamızın mümkün olabileceği “Sahte Serseri” de, öncelikle, mekânları belirtmemizde fayda vardır: a) Ahmet Yazar’ın yalısı, b) Kahvehane, c) Büyük Kar Oteli, ç) Vapur, d) Uludağ, e) İstanbul. Mekânı daha da özele indirgememiz gerekirse “iç mekân” olarak: a) Ahmet Yazar’ın yalısı, b) Kahvehane, c) Büyük Kar Oteli, ç) Vapur; “dış mekân” olarak ta: a) İstanbul ve b) Uludağ olarak tasnif etmemiz mümkündür.

#### Ahmet Yazar’ın Yalısı

Ahmet Yazar’a miras kalmasından sonra, Bebek’te “muhteşem bir” yalı yaptırmasıyla yalı, romanda yerini edinir. Yalı, roman boyunca, neredeyse hiç tasvir edilmemiş; sadece “yalının içi de, yüzü de, bahçesi de dillere destandı”<sup>35</sup> ifadesiyle yalının, algımıza açık konumuna yakışır bir süslemeyle tasvir edilir.

Yalı, *Sahte Serseri* de Ahmet Yazar’ın sıçrayan ekonomisinin sosyal yaşamına yansımalarını göstermesi bakımından, Yazar’ın sınıfsal konumu kodlamamız bakımından, önemli bir imge haline dönüşür. Bunun yanında, Yazar’ın kendisini para eksenli ilişkilere iten sisteme müdahil edilmesinde de yalı, romanda yine önem kazanır. Yalnız Ahmet Yazar’la çizilmeye çalışılan olumlu tip, bu yalının getirisi olan yaşam biçimine uymaması bakımından, yalı ile Yazar bir çelişki halindedir. Yalının sunduğu hayat, Ahmet Yazar’a fakirlik günlerini özletecek kadar çıkar ilişkileriyle çevrelenmiş insan dairelerinin alt kümesi halindeyken Yazar, bu

<sup>35</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

çemberin dışına çıkmak istemektedir.

İçerisinde bulunduğu sistemin bir uzvu olarak gösterilen yalı, romanda gösterilmek istenen çelişkinin de önemli adreslerinden biridir. *Sahte Serseri* de farklı sınıflardan ve statülerden karakterlerin seçildiğini, “Şahıs Kadrosu” bölümünde incelediğimiz, alt başlıklarda görmemiz mümkündür. Sosyolojik manada, makasın çok geniş açıldığı *Sahte Serseri* de, mekânlarda dolayısıyla farklılık gösterir. *Sahte Serseri* de Ahmet Yarar yalıyı değil; yalı, Ahmet Yarar’ın yaşamını doğurduğu için sosyolojik bir önem kazanır.

### Büyük Kar Oteli

Romanın ve romanda verilmek istenilen mesajın asıl mekânı olan Büyük Kar Oteli, karakterlerin bulunduğu, olayların yoğunlaştığı; geniş, kapsayıcı ve sosyolojik bir mekândır. 1938’de yazılan *Sahte Serseri*’deki mekân seçimi, tarihsel bir gerçekliğin de ürünüdür. Cumhuriyet sonrasında oluşan burjuvazinin uğrak mekânlarından olan otel, palas, kulüp, salon gibi mekânlar, değişen sosyal yaşamın da mimari alandaki izdüşümlerindedir. Bu değişim *Sahte Serseri*’ye de yansıtılarak “mirasyedi”, “züppe” tiplerin artık Çamlıca, Göksu, Beyoğlu gibi açık, soylulaştırılmış alandan kopup “soylu” bir alana doğru geçiş yaptığı görülür.

Üst yapının yaşam biçimini, özelliklerini, ilişkilerini vermesi bakımından özenle seçilen “otel”, sosyolojik bir mekân olmasının ötesine geçerek psikolojisinde barındırdığı “geçicilik” i de vermesi bakımından önemlidir. Otelin barındırdığı “geçici hâl”, çatısı altındaki ilişkileri de geçici kılar. Metres hayatları, para için kurulmak istenilen günübürlük ilişkiler otelin ruh halini insanlara yansıtması bakımından da romanda önem kazanır.

Kapitalizmin kalesi\* olarak romanda inşa edilen otel, bütün sınıfları içinde barındırması; fakat yalnız bir kesme imkânlarını cömertçe sunması bakımından da

---

\* “Kale” kavramını burada kurtarılmış, sivil, sosyo- ekonomik yapı olarak düşünüyoruz.

zincirleme bir yapının ürünüdür. Fakir kılığına girmiş zengin bir müşteri zannedilen Osman Nuri, parası olduğu zannından dolayı sıcak, otel hizmetlerinin sınırsız imkânlarından faydalanabildiği bir odaya yerleştirilirken; fakir olduğu düşünülen Necati (Ahmet Yarar) ise çatısı akan, soğuk, asansörün çıkmadığı bir çatı katına yerleştirilir. Otelde, herkese yer vardır; yalnız herkes eşit konumda **konuşlandırılmamıştır.**

Romanda, verilmek istenilen mesaja uygun bir biçimde resmedilen Büyük Kar Oteli' de, bu sosyolojik manasıyla önemli bir mekân konumundadır.

#### Kahvehane

Kahvehane, *Sahte Serseri* de, iki buçuk yıldan beri işsiz olan Osman Nuri ile karşımıza çıkan, romandaki önemli mekânlardan biridir.

Kahvehaneler, Osmanlı Türkiye'sinde önemli bir "kamusal alan" olması bakımından önem arz eden mekânlardır. Osmanlı'daki toplumsal örgütlenmenin baş mekânları olarak görülen kahvehaneler, sosyal yaşantımızın da önemli bir kültürel ürünüdür.

Değişen sosyal yapı ve dönemsel özellikleriyle kahvehaneler, işsiz kitlenin ana mekânı olarak algılanmaya başlanır. *Sahte Serseri* de de kahvehane, bu değişimi yaşayan bir mekân olarak karşımıza çıkar. Osman Nuri ile arkadaşı Recep'in diyaloglarına şahitlik eden kahvehane, Osman Nuri'nin işsiz oluşuna paralel bir seçimle kurgulanır.

Osman Nuri'nin işsizliği ve işsizliğinin getirdiği olumsuz sosyal dönüşümün bilgileri bu mekânda verilirken; Büyük Kar Oteli'nin "soylu" algısına karşılık kahvehane, toplumun alt kesimlerine kucak açmasıyla da romanda, açılan makasın belirtilmesi bakımından da önemli bir göstergedir.

Tasvire gidilmeden, sadece Osman Nuri'nin ekonomik ve sosyal statüsüne uygun biçimde kurgulanan bu mekân da, taşıdığı sosyolojik nitelikle romandaki yerini edinir.

### Vapur

Vapur, İstanbul'dan Mudanya'ya kadar süren yolculukta karşımıza çıkan bir mekândır. Mehmet Sadık, Ahmet Yarar ve Osman Nuri'nin birbirleriyle karşılaşmadan yolculuk yaptıkları vapur; zengin Hintli tüccar kılığına giren Sadık'ın birinci sınıfta, Osman Nuri'nin ikinci sınıfta ve Necati'nin (Ahmet Yarar), ikinci sınıfta bilet almasına rağmen, ambar yolcularıyla yolculuk etmesi vapura, ekonomik sınıflandırmasıyla, bir önem kazandırır. Vapurda da tıpkı Büyük Kar Oteli'ndeki gibi herkese yer vardır; fakat herkese aynı rahatlıkta hizmet verme yoktur. Vapur bu anlamda sosyolojik bir gösterge olması bakımından önemlidir.

### İstanbul

İstanbul Bebek'i, Babıâli'yi, Osman Nuri'nin evini, sokakları, kahvehaneyi alt kümesine alması bakımından romanın, en geniş mekânıdır. Tasvirine hiç gidilmeyen İstanbul, "kapsayıcı" yapısıyla romandaki yerini edinir.

### Uludağ

Uludağ, *Sahte Serseri* de, İstanbul'dan sonra, kapsadığı oteller ve mesire yerleri bakımından geniş bir mekân konumundadır.

Türk burjuvazisinin değişen yaşam biçimiyle birlikte değiştiği eğlence alanlarının bir göstergesi olan Uludağ, romanda diğer mekânlar gibi, tasvir edilmeyen bir başka mekândır.

#### 1.4. Zaman

Kemal Tahir *Sahte Serseri* romanını 1938’de “askerî isyana tahrik ve teşvik” suçundan 15 yıl ağır hapse mahkûm olacağı dönemin öncesinde yazar. İlk tefrikası 6 Ocak 1938 tarihli *Karikatür* dergisinde “TA-KA” takma ismiyle yayımlanan *Sahte Serseri*, 21 Nisan 1938’e kadar, on beş tefrika halinde, *Karikatür* de yerini alır.

15 tefrika ve 30 bölümden oluşan *Sahte Serseri* de olaylar 11 günlük bir zaman dilimi içerisinde verilirken, geriye dönüşler ve zaman atlama teknikleriyle roman, II. Abdülhamit döneminin başlangıcından (1875) romanın anlatıldığı âna kadar (1937) 62 yıllık uzun bir süreci kapsamaktadır. Romandaki zamanı olaylarla da ilişkilendirilip üç düzlemde incelemek mümkündür:

##### 1) Karakterlerin Oluşum Süreci

- 1.1) Ahmet Yazar’ın hayatı: eğitim ve iş.
- 1.2) Amcanın vefatı ve Ahmet Yazar’a miras kalması.
- 1.3) Ahmet Yazar’ın dâhil olduğu sosyal ortama kendisini eklemememesi.

##### 2) Olayların Oluş Süreci

2. 1) Ahmet Yazar ve Osman Nuri’nin tatile gitmeleri.
2. 2) Osman Nuri’nin tatile gitmesindeki sebepler.
2. 3) Büyük Kar Oteli’ndeki yaşam.

##### 3) Sosyal Zaman

3. 1) Dönemin sosyal ve insan manzaraları.

İlk düzlem, romanın 62 yılını oluşturur. Romanda geçen isimler, birer roman karakteri olması (sosyal, ekonomik, eğitimsel, yaşam şekli gibi unsurlarıyla) bakımından önem kazanırken; ikinci düzlem ise (11 günden meydana gelmektedir) romanın roman olmasını sağlayan olay ve olay örgüsünün şekil kazandığı dönem olacaktır. ”Sosyal zaman” ise romanın içerisine serpiştirilmiş halde karşımıza çıkar.

Kemal Tahir, “Sahte Serseri”yi kaleme aldığında 27 yaşındadır. Romancılığa ilk adımı olarak nitelendirebileceğimiz “Sahte Serseri” de henüz, gerçek anlamda, romancı kimliğini kazanmamasına rağmen, uygulamak istediği tarihsel arka planla bireyi ve bireyin içerisinde bulunduğu sosyal şartları beslemek istemesi, romandaki zaman unsurunun en dikkate değer yönüdür.

*Sahte Serseri* de olaylar kronolojik bir şekilde hareket eder. Roman bir kış günü başlayıp 11 günde oluşup biten olaylarla sona erse de kurgulanma biçimiyle “geniş” diye adlandırabileceğimiz bir tarihsel plana oturtulmak istenmektedir. Bu zamanın bir görevi vardır. Osmanlı’nın çöküşünün aksine bu çöküşten nemalanan zenginler/ zengin olanlar (amca gibi), bir şekilde yaşamı/ yaşam biçimi değişenler (Ahmet Yarar gibi), küçük yaşta elleri soğuktan morararak çalışmak zorunda olan çocuk/ çocuklar (müvezzi çocuk gibi), yıllarca işsiz kalan/ kalmış gençler (Osman Nuri gibi) ve emek harcamadan yaşayan ve bu yaşamla oluşan “züppe” tip/ tipler. Kemal Tahir, romanı geniş bir zamana serpiştirerek zamanı, salt romandaki olayların yürümesi gereksinimiyle değil, bu 62 yıllık sürecin (1875 – 1937) getirdiği bütün toplumsal şartları da bir mıknaş gibi karakterlerin bünyesine oyalamak ister.

Romandaki zaman olgusu, karakterlerin kişiliklerinin oluşumuna da önemli bir katkı yapar. Ahmet Yarar’ın olumlu bir zengin tip olarak algılanmasının sağlaması romanda, “karakterlerin oluşum süreci” adıyla tanımladığımız süreçte verilir. Ahmet Yarar’ın fakir bir ailenin çocuğu olarak okuyup çalışma hayatına atılması, müvezzi çocuğu görüp onu “tepeden tırnağa” giydirmesi, “züppe” tiplerle uyumsuzluğu, çalışanlarına değer vermesi ve sade yaşantısı Ahmet Yarar’ın, olumlu yönlerinin beslendiği dilimdir.

Olayların oluşum sürecinde ise Ahmet Yarar’ın içerisindeki sosyal ortamdan kaçışı verilirken Kemal Tahir artık karşımıza zengin; fakat karşı- Bihruz Bey gibi yaşayan ve davranan Ahmet Yarar’ı çıkarır.

Zaman, romanda, karakterlerin şahsî tarihlerini vermesi bakımından canlı bir olgu olarak tutulur. Zamanın dinamik hali sadece Ahmet Yarar için kurgulanmamıştır. Amca Bey ve Osman Nuri içinde geçerli olan zamanın canlı hali bu iki isime de, âdeta, nüfuz ettirilir. Amcanın kasalarının dolması, II. Abdülhamit döneminin “istibdât”ıyla değil, kimi kasaların istikbalini oluşturması bakımından önemlidir. Yine, I. Dünya Savaşı yıllarında milletler kan akıtırken amcanın, servetine servet “akıtarak”, zamanın diğer yüzünü görmemiz sağlanır.

Osman Nuri’de ise zaman, doğar ve gelişir. Zaman, Osman Nuri için iki buçuk yıl öncesinden geriye giderek romandaki var oluşunu yakalar ve Osman Nuri’nin bir Amerikan şirketinden ayrılmasıyla zaman bu defa Osman Nuri için doğar. Olayların oluşum sürecinde ise (Büyük Kar Oteli’nde tatile gidişi ve akabinde gelişen olaylar) zaman, Osman Nuri için gelişen bir unsurdur.

Büyük Kar Oteli’nin daimî müşterileri olan Leman Hanım, Şaziye Hanım, Mısırlı tüccar, Salih Firaki gibi isimler için de zaman, yalnız 8 günlük kısa bir dilimde şekillenir. “Bihruz Bey Sendromu” nu içselleştiren bu tip insanlar için tarihsel bir geçmiş ve gelecek yoktur. İletken bir karakter olan bu “züppe” tipler, zamanın dibe vurmuş hâlini zirvedeki ekonomileriyle yaşayarak her zaman ters orantıyla zamanın içerisinde oluşurlar. “Roman anlayışım, toplumun tarihsel gelişimi içinde drama çatmış tek insana dayanır... İnsan dramı ancak insanın kapana kısıldığı yerde vardır”<sup>36</sup> diyen Kemal Tahir, romanını kuramsallaştırmaya gider. *Sahte Serseri* de Kemal Tahir’in bu algısını görmemiz mümkündür. Zaman burada insanı, bireysel drama sürüklemiştir. Dahası zamanın “gayya kuyusu” nu şahsî tarihine çeken insan \* drama düşer. İnsanın kapana kısılması da yüzyılının barındırdığı para, gayr-i ahlakî yaşam şekli, insanî ilişkilerdeki çarpıklık gibi aygıtlar bireyin üzerine saldırır. Zamanın *Sahte Serseri* de salt bir roman tekniği olarak değil, sosyolojik bir manası olması itibariyle de anlama ve algılandırmak isteği açıkça görülür.

<sup>36</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış- 2*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.176

\* “Sahte Serseri” de bu kuyu ahlakî ve sosyal çöküntüye düşmüş kişileri karanlığında barındırır.



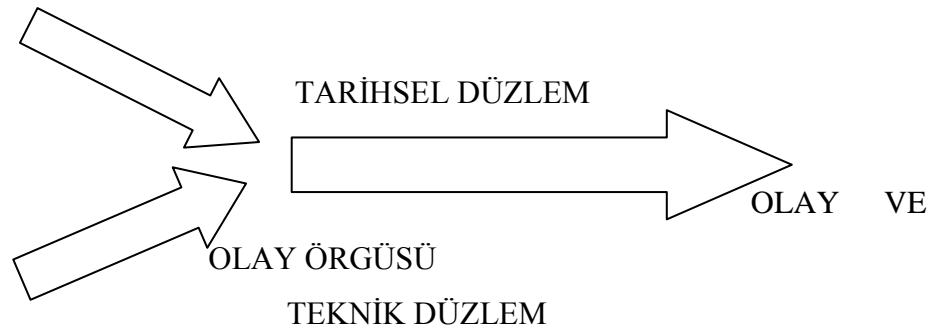
Romanda zaman, teknik olarak geleneksel romanın izlerini de taşır. Kronolojik bir güzergâh izleyen zaman, 11 güne yoğunlaştırılmış; fakat 11 güne eşit biçimde yayılmamıştır:

GÜN	OLAYLAR
1. GÜN/ İSTANBUL	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Osman Nuri hakkında bilgi</li> <li>* Osman Nuri'nin gazete yarışmasında aldığı birincilik haberi</li> <li>* Osman Nuri'nin tatile gitmek istemeyişinin nedenleri ve tatile gitme kararını vermesi</li> <li>* Ahmet Yazar'ın müvezzi çocukla ilişkisi</li> <li>* Ahmet Yazar'ın ailesine, gazete yarışmasında ikinciliği kazandığı haberi</li> <li>* Ahmet Yazar'ın ailesi tarafından Ahmet Yazar'ın Uludağ'a gitme girişimini engellemeleri</li> <li>* Sadık'ın, Hintli deri tüccarı olarak Ahmet Yazar'a eşlik etmesinin gündeme gelişi</li> <li>* Ahmet Yazar'ın tatile gitmesinin kesinleşmesi</li> </ul>
2. GÜN/ İSTANBUL	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Otele gitmek için hazırlıklar</li> <li>* Ahmet Yazar'ın, Mahmutpaşa'dan, eski kıyafetler alması</li> </ul>
3. GÜN/ OTELDE BİRİNCİ GÜN	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Otele hareket ediş</li> <li>* Vapur yolculuğu</li> <li>* Otele varış</li> <li>* Oteldeki diğer müşterileri hakkında bilgi</li> <li>* Osman Nuri ile Necati'nin (Ahmet Yazar) odalarının farklı pozisyonları</li> <li>* Osman Nuri ile Necati'nin(Ahmet Yazar) tanışması</li> <li>* Osman Nuri ile Sadık'ın tanışması</li> </ul>
4. GÜN/ OTELDE İKİNCİ GÜN	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Sadık'ın Belma'ya mektubu</li> <li>* Necati'nin otelden gönderilmek istenilmesi</li> <li>* Necati'ye otel işlerinin yaptırılması</li> </ul>
5. GÜN/ OTELDE ÜÇÜNCÜ GÜN	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Necati'ye (Ahmet Yazar) otelin temizletilmesi</li> </ul>
<b>İKİ GÜN ATLANDI</b>	<b>İKİ GÜN ATLANDI</b>
8. GÜN/ OTELDE ALTINCI GÜN	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Necati'ye (Ahmet Yazar) otel işlerinin yaptırılması</li> <li>* Şaziye Hanım'ın Osman Nuri'ye yaklaşımı</li> <li>* Belma'nın ve Ayşe Hanım'ın otele gelişi</li> <li>* Osman Nuri'nin Belma ile tanışması</li> <li>* Osman Nuri ve Belma yakınlaşması</li> </ul>
9. GÜN/ OTELDE YEDİNCİ GÜN	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Osman Nuri ile Belma'nın nişanlanma kararı alması</li> <li>* Osman Nuri'nin Ahmet Yazar tarafından işe alınması</li> </ul>

10. GÜN/ OTELDE SEKİZİNCİ GÜN	*Osman Nuri'nin annesine para göndermesi * Necati, Belma, Ayşe Hanım ve Sadık'ın otelden ayrılışı * Osman Nuri'nin otelden ayrılışı * Şaziye ve Leman Hanım'ın otelden ayrılması * Otelin müşterisiz kalışı
11. GÜN/ İSTANBUL	* Osman Nuri'nin Necati'yi aramaya çıkışı * Ahmet Yarar'ın yemek daveti * Olayların, Osman Nuri tarafından anlaşılması

Tabloda da şematize etmeye çalıştığımız gibi olaylar 1. , 3. , 8. , 10. ve 11. günlerde, önem sırası bakımında, yoğun biçimde yaşanırken; 2. , 4. , 5. ve 9. günlerde yaşanan olaylar ikinci planda kalır.

Zaman için kurgulanan bir diğer unsur da zamanın, tarihsel boyutu ile teknik boyutunun kesiştiği ânla romanın başlamasıdır:



“Sahte Serseri” de zaman atlamaları da dikkate değer bir zaman unsuru olarak göze çarpar:

“Ahmet Yarar beyefendi delikanlıyı ciddiyetle selamladıktan sonra postanenin karlı merdivenlerinden çevik adımlarla çıktı”<sup>37</sup> cümlesiyle biten üçüncü bölüm son bulurken, aynı günün akşamına şu şekilde atlanılır:” Ahmet Yarar yemekten sonra rahat koltuğuna yaslandı.”<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

<sup>38</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

“Küçük gazeteciyi tepeden tırnağa kadar giydirmek **yarım saat sürdü.**”<sup>39</sup>  
(Vurgu benim)

“**Ertesi gün** sabah kahvaltısında üçü de hazırды.”<sup>40</sup>(Vurgu benim)

“**İki gün çok sakin geçti.**”<sup>41</sup> (Vurgu benim)

“**Uzatmyalım, yarım saat geçmeden** nişanlanmıya tamamiie karar vermiş bulunuyorlardı.”<sup>42</sup>(Vurgu benim)

Romanda bu düzlemlerin yanı sıra sosyal zaman da işaret eden belli başlı kesitlere rastlamak mümkündür:

“Şu halde başka diyarlarda modası geçen milyonerler, bizde daha moda bile olmamış demek. Hem canım, hangi moda var ki, başka diyarlarda ipliği pazara çıkmadan, eskiyip pörsümeden memleketimize gelir?”<sup>43</sup>

“Hem de az buz değil, tamam iki buçuk senedir boştayım. Dile kolay Hasan, tamam iki buçuk sene.”<sup>44</sup>

Görüldüğü üzere *Sahte Serseri* de zaman teknik, sosyal ve tarihsel anlamda kurgulanıp bu üç düzleme yaslandırılmaya çalışılır.

<sup>39</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

<sup>40</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 9. Tefrika

<sup>41</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 9. Tefrika

<sup>42</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 12. Tefrika

<sup>43</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>44</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

### 1.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

*Sahte Serseri* romanında Kemal Tahir, farklı anlatım tekniklerinden yararlanıp “Tanrısal bakış açısı” ile romanını ele alır. Aşağıda, romandaki farklı anlatım tekniklerine değinirken *Sahte Serseri*’yi, günümüz okurunun veya günümüz romanının merceğinden değil; yazıldığı dönemin (1937) edebî zemini ve zevkini göz önünde bulundurmamız gerekir. Ayrıca *Sahte Serseri*’nin yazıldığı yıllarda roman sanatının bizde henüz 65. yaşını kutladığını da unutmamamız, objektif biçimde yaklaşmamıza katkı sağlayacaktır.

Romanın yazıldığı dönemde 65 yıllık bir serüveni olan roman binamıza bir tuğla koyma niyeti olarak görebileceğimiz *Sahte Serseri*, kendi içerisinde farklı oluşumlarla inşa edilip okura sunulmak istenir. Kemal Tahir bu insanın teşekkülünde farklı tekniklerden yararlanmışır.

*Sahte Serseri* de göze çarpan ve romanın kilit noktalarında var olan teknik, diyalogdur. Romanda karakterlerine belli bir saha çizen Kemal Tahir, bu saha içerisinde karakterlerini doğallıklarına bırakmış ve bunu da diyalogla sağlamak istemiştir. Karakterler kendilerini böylece en olası biçimde ifade etme şansını yakalarlar.

Mektup da romanda karşımıza çıkan bir başka anlatım tekniğidir. Roman boyunca iki defa kullanılan mektup, her ikisinde de “Mehmet Sadık” tan “Belma” ya yazılmışır.

Mektup, karakterleri daha iyi tanımamıza ve onların sosyo- kültürel yapılarına daha derinlemesine bakmamıza yardımcı olması münasebetiyle önemli bir teorik unsurdur. Fakat *Sahte Serseri* de Kemal Tahir, “dil ve üslûp” başlığı altında da belirttiğimiz gibi, karakterlerin dil seçiminde titiz davranmamış ve karakterleri arka planlarıyla değerlendirmemize yeterince yardımcı olmamıştır. Önce “Amca” nın ardından da Ahmet Yarar’ın yanında uşak olarak çalışan Mehmet Sadık’ın,

gösterilen yönüyle kullandığı dil arasında yeteri kadar bir paralellik yoktur:

“Selâm tabiidir. Buraya salimen geldik. Bey sizin otele telefon ettiğinizin farkına vardı. Çok kızdı. Daha da çok kızacaktı ama bereket versin, müsabakada birinciliği kazanan Osman Nuri beyi zengin zannettiler. Osman Nuri bey hem iyi kalbli, hem de yakışıklı bir delikanlı. Buradaki bütün kötü karılar etrafında pervane oldular. Lâkin o birisine yüz vermedi. Çok ciddi, çok namuslu adam doğrusu. Şimdi bütün itibar onda... Size yine mektup yazarım. Yazımın çirkinliğini affedin. Yazım çirkin ama smokin giymesini biliyorum. Sadık hizmetkârınız.”<sup>45</sup>

Romanın tamamını okuduğumuzda, cümle yapısındaki diyalektiğin, Mehmet Sadık’a değil, Kemal Tahir’e ait olduğunu görmek mümkündür. Dikkat edilirse Sadık’ın kelimeleri kullanımında herhangi bir hatanın olmadığı gibi, dönemin kullanılan gramer yapısı içerisinde, Sadık’ın gramerinde de herhangi bir kusur yoktur. Üstelik yazısının çirkin oluşunun farkındalığını belirtmesi de Sadık’ın, çizilen resmine uyan bir yapı değildir.

Kemal Tahir’in *Sahte Serseri* de geriye dönüşlerden de yararlandığı görülür. Osman Nuri’nin hayatı hakkında bilgiler vermek için bu tekniğe başvurulur:

“ \_ Yak şuradan bir cigara, çay mı, kahve mi? Diyerek paketi uzattı. Ve:

\_ Çoktandır ortada yoksun, dedi, geçenlerde bizim Recepte beraberdik, hep senden bahsettik. Boşta olduğunu söyledi.”<sup>46</sup>

Romanda, “iç monolog” da kullanılır. Osman Nuri, Büyük Kar Oteli’ne gittiği ilk gün, yanlış anlaşılardan habersiz olmasından ötürü, oteldeki insanların yaklaşımlarını daha farklı tasavvur ettiğini belirtir ve:

<sup>45</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 8. Tefrika

<sup>46</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

“ Osman Nuri تنها salonda bir koltuğa yaslanmış, için için söyleniyordu: \_ Bu otel ne acayip yer. Meteliksiz olduğumu, gazete ikramiyesile buralara geldiğimi söylediğim halde bir türlü hürmet eksilmedi. Ben insanların bunca yıldır hakaretlerine alışığım, ter bakanlara alay edenlere karşı kendimi müdaafa ederim ama, şimdiye kadar vaziyette bir istihza sezemedim. Acaba buradaki insanlar, iş hayatındakilere hiç benzemiyorlar mı? Şımarıklığı, kibirliliğini, sersemliliğini duyduğumuz mirasyediler, hanım evlâtları, beyzadeler hakikaten başka türlü adamlar mı? Ne olurlarsa olsunlar, beni sıkıyorlar, yanlarında bir türlü rahat edemiyorum. Şu komisyoncu Necati efendi gelse de onunla dertleşsem. Pek babayani bir zat, onunla konuşurken benimle eğleniyor mu diye düşünmem, rahatlarım. Ah bir gelse...”<sup>47</sup>

Bu “iç monolog” romanın en çözümleyici “iç monolog” unu oluşturmaktadır.

“Gösterme” (showing) de romanda kullanılan bir diğer teknik unsurdur. “Gösterme yönteminin tipik uygulamaları, bir romanda yer alan diyalog parçalarıdır. Okuyucu, bu parçalarda yer alan olay, duygu ve düşüncelere doğrudan tanık olur. Diyaloglar, olayların akışına göre ya sırf diyalog olarak verilir, yahut konuşmaların arasına birtakım bağlantı cümleleri yerleştirilerek verilir”<sup>48</sup>

“ \_ Annen ne âlemde?..

\_ Uğraşiyor fakir, evin alt katını kiraya verdi. Şikâyet etmiyor ama, bir de bana sor.

\_ Peki, öteye beriye başvurmadın mı? Bir zamanlar bir Amerikan şirketinde çalışıyor diye duydum da. İlân işleri mi yapıyor muşsun, böyle bir şey?”<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika

<sup>48</sup> Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I (Romanın Unsurları)*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2004, s. 194

<sup>49</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

Romanda, günümüz romanları kadar veya Kemal Tahir'in "önemli eserleri" kadar teknik unsurlar kullanılmamıştır. Fakat burada dikkate değer olacak olan bu kıyaslama değildir. Asıl önemli olan, romancılığa adım atan bir yazarın elinde kuyuyu kazacağı iğnenin var olup olmadığını görmektir. 27 yaşındaki genç Kemal Tahir'in kullandığı bu teknikler bir romancının doğuşunun muhabiri görevindedir.

### 1.6. Dil ve Üslûp

Kemal Tahir'in romancılığa adım atmasının ilk yıllarında yazılan *Sahte Serseri*, bizim de "düşüncenin evi" olarak adlandırabileceğimiz dil hânesi çatısının ilk tuğlalarını örmesi bakımından ayrı bir önem taşır. Kemal Tahir'in romancılığa adım attığı ilk yılları olması hem yazarın ilerleyen yıllarda oluşan eserlerinin diline nasıl ulaştığını görmek hem de ilk yıllarındaki dil çerçevesinde netleştirmek açısından *Sahte Serseri*, ayrıca önem taşır.

Yazar *Sahte Serseri* de "anlatıcı yazar" konumundadır. Romanın birinci bölümünde roman hakkında bilgi vermek amacıyla, konuşma diliyle romana başlar:

"Milyonerlerin bütün dünyada modası geçiyor. Amerikan filimleri bile böyle zevatın yavaş yavaş yakasını bırakıyorlar"<sup>50</sup>

"Velâkin bizde milyoner denilen mahlûk henüz palazlanmadı. Paracığı yedi rakamla sayılan üstatların mevcudiyeti kulaktan kulağa şayi ise de, biz henüz milyoner olmayı ayıp sayıyoruz ve milyoner olanlar bu mazhariyetlerini ilân etmiye henüz sıkılıyorlar"<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>51</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

Görüldüğü gibi birinci ağızdan kurulan cümleler ikinci bölümde ise “roman dili” olarak belirlenen dile geçiş yapar:

“ \_ Vay Nuriciğim, seni gören ne olur?  
\_ Ne olacak, işleri üstüste uğursuz gider de kepaze olur”<sup>52</sup>

1937’de kaleme alınan *Sahte Serseri* de toplumun farklı kültürel ve statülerinden seçilmiş kişiler mevcuttur. Ayrıca bu kişilerin yaş grupları arasında da belli bir genişlik de bulunur. Fakat ne kültürel etmenler ne de yaş sınıflandırması romanda, karakterlerin dillerini kullanımı açısından dikkate alınmadığı gözlemlenir. Romanda lise eğitimi aldığı belirlenen ve *Sahte Serseri* de eğitim hayatı vurgulanan tek karakter olan Ahmet Yarar (45 yaşında olduğunu belirtmemizde de yarar var) ile eğitim hayatı belirtilmeyen ve 21 yaşında olan kızı Belma’nın kullandığı kelimeler ve kurduğu cümleler arasında bir farklılık konulmamıştır. Hatta Ahmet Yarar’dan yaşça büyük olan ve eğitim düzeyi hiç belirtilmeyen Ayşe Dadı ile Ahmet Yarar arasında da bir farklılık yoktur:

“ \_ Daha ne olsun, iki çift laf edecek adam bulamıyorum. Belma şarkılar mırıldanıyor, sen tavuk gibi hemen yatıyorsun. Sadık dersin, göçtü gitti. (A. Y.)  
\_ İnsanı şaşırtmasana baba, dedi, çıkar ağzından şu baklayı.  
\_ Yağma yok, hele şöyle bir oturun karşıma...

...

\_ Ahmet evlâdım, işte oturduk dinliyoruz, dedi, söylesene artık...

Belma atıldı:

\_ Neden merak ediyorsun, Ayşe Hanım, elbette olmayacak bir şeydir

<sup>52</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika



\_ Hay aklınla yaşa kızım.  
 \_ Yok canım, telaşlanmayın... Bakın havadisim ne... Bizim Celâdet gazetesi var ya, geçenlerde bir müsabaka çıkmıştı.”<sup>53</sup>

Romandan aldığımız yukarıdaki parçada da görüldüğü gibi karakterlerin eğitim, sosyal yaşam, bakış açısı gibi formların dikkate alınmadığını görmek mümkündür. Bu, genç Kemal Tahir’in romancı kimliğinin henüz tam manasıyla oturmadığının da bir göstergesi olarak değerlendirilir.

Fakat romanda konuşurulan iki karakter (Salih Firaki ve Kapıcı Bodos) için bu düşüncelerimizi devam ettiremeyiz. Eski bir bürokrat ve Batı taklitçisi olan Salih Firaki’ nin kullandığı şu cümleler onun, olumlu/ olumsuz kültürel arka fonunu yansıtır:

“\_ Mühim bir komisyonum var **monşer**, dedi, henüz tanışmıyoruz ama kadınlarla âdabı muâşeret yan yana yürüyemiyor. Bendeniz sabık Viyana sefiri Salih Firaki.

\_ Osman Nuri

\_ Müşerref oldum. Sizinle tanışmak istiyen güzel bir bayan var. Kavalyesi işlerinin çokluğundan İstanbulda kalmış , güzel bir kadın. Tavassutuma rica etti. Bendeniz de Komilfo bir adam olduğum için hemn **Olrayt**, dedim. Lütfen beni takip ede misiniz **monşer**.”<sup>54</sup>  
 (Vurgular bana ait.)

Büyük Kar Oteli’nde kapıcılık yapan Bodos’ un roman boyunca yaptığı konuşmalar da, tıpkı Salih Firaki’ nin konuşmaları gibi, özenle gerçekleştirilmiştir. Kayserili bir karakteri canlandıran Bodos’ un yöresel ağzı dikkat çeker:

<sup>53</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>54</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

“Sen gasavet çekme, Bodos işini bilme mi ceerim?..”<sup>55</sup>

“He, görmemin beem, arha bahçede dop yerine gitti. Onun işine akıl sır irer mi ki?”<sup>56</sup>

“İnsan içi ni demek beem, yabanın hoyratı! Bir gılıh bir gıyafet... Bitti utilin namusu... Bitti”<sup>57</sup>

Kemal Tahir, romanın neredeyse tamamında sıralı (düz) cümle yapısını tercih eder. 1930’lu yılların Türk insanı ve günümüz Türk insanının anlayabileceği, sade bir dili romanda kullanan Tahir’in karakterleri kısa cümleleriyle de dikkati çeker. Diyaloga romanda bolca yer veren yazar kısa, anlaşılır ve sade bir cümle yapısını, bu teknik aracılığıyla inşa eder.

Kemal Tahir’in *Sahte Serseri*’deki dili, sadece Ahmet Yarar için söyleyebilmemiz mümkün olacak, karakter psikolojisini de zaman zaman yansıtmıştır. Ahmet Yarar’ın, içindeki sosyal ortama kızgınlığını belli eden aşağıdaki cümleler, psikolojik dil konusunda verebileceğimiz önemli bir örnektir:

“\_ Çok sevinçliyim Belma, dedi, eski gençlik günlerimi, yoksul günlerimi tekrar yaşıyor gibiyim. **Gençlik keskin şey. Ne kuvvet.** Onu tekrar yaşamak ne zevkli. Bunu tasavvur edemezsin ki... Sonra bir düşün yavrum, insanları bir daha ve başka türlü tanımak fırsatı bu. Ahmet Yarar olarak gitseydim mesele yoktu. Fakat kendilerini memleketin yüksek tabakası **vehmeden züppelerin** en lüks bir eğlence otelinde fakir komisyoncu Necatiyi nasıl karşılayacakları hakikaten görülmüye şayandır. **İnsanları çırılçıplak göreceğim, onları etiketten, menfaat hırsile düştükleri köpek**

<sup>55</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

<sup>56</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

<sup>57</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

**menzilesinden sıyrarak, çamurlarına** bakmak istiyorum. Şimdi derdimi anlatabildim mi sana?”<sup>58</sup> (Vurgular bana ait)

Karakterlerini sokak Türkçesiyle konuşuran Kemal Tahir, toplumcu gerçekçi/ sosyal realist yazarların sıkça başvurduğu gündelik yaşamdaki bütün dili romana aktarma (küfür, argo, deyim, atasözleri) yolunu henüz *Sahte Serseri* de gerçekleştirmemiştir. Roman boyunca sade bir dil seçen Kemal Tahir, dile herhangi bir ritim veya kırılma da katmaz. Düz bir tempoda ilerleyen dil, Kemal Tahir’in romancılığa adım attığı ilk yıllarındaki üslubunu aramasının “emekleme” döneminin de göstergesi niteliğindedir.

---

<sup>58</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

## 2. AŞK MODASI

### 2.1. İçerik

Kemal Tahir'in *Aşk Modası* adlı romanı, *Karikatür* dergisinde 28 Nisan 1938- 28 Temmuz 1938 tarihleri arasında, "TA- KA" takma adıyla, on beş tefrika ve yirmi iki bölüm halinde yayınlanır. "Gülünç ve modern bir aşk romanı" olarak tanıtılan *Aşk Modası*, süreli bir gazete çalışan Ahmet Süleyman'ın, eşi Semiha Hanım'ın kendisini aldattığı şüphesine kapılmasıyla başlar.

Ahmet Süleyman çalışkan, keskin zekâlı, güler yüzlü, hukuk eğitimi almış biridir. Hayatı boyunca hem ailesi hem de kendisi eğitime önem vermiş, maddi olarak herhangi bir zorluk yaşamamış bir ailenin çocuğudur. Babası Süleyman Efendi'nin vefatından sonra annesi Ayşe Hanım'la yaşayan Ahmet Süleyman, babasından kalan bütün mirasıyla günlük bir gazete kurmuş, yayıncılığın her türlü uğraşını imbiğinden geçirmiş, işleri yoluna girince de önemli bir gelir elde etmiştir. Bu ekonomik tırmanışın ardından Şişli de bir apartman dairesine taşınan Ahmet Süleyman'ın (34) evlilik için zamanının geldiğini düşünen annesinin ısrarları da Şişli'ye taşınmalarının akabinde artış gösterir.

Ahmet Süleyman'ın müstakbel eşi Semiha Hanım ise, II. Abdülhamit döneminde, Anadolu'dan İstanbul'a göç eden Keleşlerin Recep'in kızıdır. Keleşlerin Recep marangozluktan anlayan ve okuma yazma bilmeyen, dönemin, tipik bir Anadolu insanı olarak İstanbul'a gelir ve kısa sürede zanaatıyla Kasımpaşa da ün salar. Abdülhamit'in özel marangozhanesine bir marangoz lazım olur ve Keleşlerin Recep kendisini birden Yıldız Sarayı'nda, II. Abdülhamit'in özel marangozu olarak bulur. Recep, Abdülhamit'in desteğiyle, kısa sürede paşalığa kadar yükselir. Abdülhamit'in tahtan düştüğü yıl (1908) kızı Semiha dünyaya geldiğinde ise Semiha kendisini, Beşiktaş'ta bir konakta ve "asil bir ailenin" göbeğinde bulur.

Devrin üst statüsünde yaşayan Semiha babasının vefatının ardından annesi Pakize Hanım'la önce Maçka sonra Akaretler ve ardından da Şişli'ye taşınır. Şişli de

ise yine kendileri gibi zengin ve “asil” bir ailenin çocuğu olan Ahmet Süleyman ile tanışıp evlenir.

Ahmet Süleyman ve Semiha Hanım evliliklerinin ilk yıllarında herhangi bir sorun yaşamazken Ahmet Süleyman’ın annesinin ölümüyle evliliklerinde de sorunlar gün yüzüne çıkmaya başlar. Semiha’nın “asrî” yaşama hevesi iyiden iyiye nükseder ve evli bir kadın gibi düşünemez, yaşayamaz hâle gelir. Dönemin “önemli” ve ciddi sanatkârlarıyla da tanışan Semiha, kübik resme ve “sanat, sanat içindir” anlayışına kendisini kaptırmış bir ressama (Cihat Bey) duygusal mânâda ilgi duymaya başlar.

Bohem bir hayat yaşayana Cihat, evli olduğunu bilmesine rağmen, Semiha Hanım’a yakınlık gösterir. Aşklerini daha rahat yaşamak için Semihaların Suadiye’deki köşklerine giden çiftin yanlarında, Semiha’nın bu ilişkisine olumlu bakan ve “asrî” yaşam hülyasına kapılan anne Pakize Hanım da vardır. Karısının tavırlarından ve girip çıkmaya başladığı ortamlardan rahatsızlık duymaya başlayan Ahmet Süleyman ise böyle bir durumun farkındadır ve Semiha’nın, Suadiye’ye de bu tarz bir ilişki için gittiğini sezer. İşlerinin yoğunluğuna ara verip ailesini kurtarmak için Suadiye’ye giden Ahmet Süleyman, yaşananları önce anlayama çalışır. Karısının kendisini aldattığı şüphesiyle Suadiye’ye gelen Ahmet Süleyman, gelişinin sebebini kurgusal bir olayla açıklar. Bir arkadaşının, karısını ve sevgilisini öldürdüğünü duymasıyla bütün sinirlerinin alt üst olduğunu ve bu olaydan çok etkilendiğini belirtir. Bu hayalî arkadaşı (Sadık) ile kendisinin karakter olarak birçok benzer yanları olduğunu ve aynı durumda kendisinin de aynı tepkiyi vereceğini belirterek, karısının içinde bulunduğu duruma “dur” demesini bekler. Bu hayalî arkadaş üzerinden tehditvâri bir yaklaşım gütse de Semiha buna aldırmaz ve aşığı Cihat’la kaçmaya karar verir. Tam bu noktada Ahmet Süleyman’ın keskin zekâsı kendisini göstermeye başlar ve çiftin kaçma planlarını, Cihat’ın uşağı Katina’nın taşıdığı mektubu yakalayarak, bozmaya başlar.

Cihat, Semiha ve Pakize Hanım Haydarpaşa’dan kalkan trene farklı farklı duraklarda binip İstanbul’dan uzaklaşacaklardır. Saf bir karaktere sahip olan Cihat hakkında bilgileri, Katina’dan, öncesinden alan Ahmet Süleyman Cihat’la karısının

kaçacağı gün, Cihat'la tanışır ve kendisini Cihat'a okul arkadaşı olarak tanıtır. Cihat Ahmet Süleyman'ı hatırlamasa da Ahmet Süleyman, Katina'dan aldığı bilgilerle, Cihat ile kendisinin sözde ortak arkadaşlarından bahseder ve kaynaşmaya başlarlar. Bu sırada, Katina yardımıyla, Cihatla karısının kaçış saatini geçirmek için Ahmet Süleyman, Cihat'ın saatini ileri aldırır. Hem saat ilerlemiş hem de sohbete dalmış olan iki arkadaştan Cihat kaçış saatini geçirmiş, Ahmet Süleyman da bu planı böylece bozmuş olur. Cihat'ın trene gelmediğini gören Semiha da trene binmez; fakat Pakize Hanım trende müstakbel damadı Cihat ile kızı Semiha'nın trene bindiği zannıyla trenle “bilmediği memleketlere doğru” hareket eder.

Ailesini kurtarmak için Suadiye'ye gelen Ahmet Süleyman yaşananları uygunlukla engellemeye çalışırken, âdeta bir ahlâk hocası gibi Cihat ve Semiha'ya ders verir. Ahmet Süleyman sadece bununla da kalmaz ve evliliklerini kurtarmak adına, eşini ihmal ettiğini düşündüğünden olsa gerek, Semiha'yı mutlu etmek ve onu kendisine yakın hissettirmek için de mücadele etmeye başlar. Semiha'nın Cihatla münâsebetini öğrenen Ahmet Süleyman, fevri değil mantıklıca hareket edip bu olayı yatıştırmak istese de karısı Semiha'nın, kafasında bu evliliği bitirdiğini anladığı sırada İstanbul'a döner. Bir gece İstanbul da kaldıktan sonra Suadiye'ye dönen Ahmet Süleyman, kaynanasının da nihayet trenden kurtulup geldiğini görmüştür. Karısının ve kaynanasının yalanlarına artık tahammül edemeyen Ahmet Süleyman İstanbul'daki evlerini boşalttığını, avukata boşanma dilekçesini verdiğini ve nafaka parasını hiç düşünmemeleri gerektiğini belirtip, ne Sadık diye bir arkadaşının olduğunu ne Sadık'ın karısı ve sevgilisini öldürdüğünü ne de Cihat'la okul arkadaşı olduklarını belirterek Suadiye'deki evden ayrılır.

## 2.2. Şahıs Kadrosu

Kemal Tahir'in, *Aşk Modası* adlı romanında karakterlerini oluştururken onları, sadece yaşadıkları çağın birer bireyi (dönem) olarak değil; büyüdükleri ortamı (çevre) ve kalıtımsal özelliklerini(soy) dikkate alıp bireysel özellikleri(ana yeti) de karakterlerine eklemeyerek inşâ ettiği gözlemlenir. H. Taine'in geliştirdiği “soy”

kavramını yazarın, karakterlerinin oluşumunda dikkatle uygulamak isteği, roman boyunca, göze çarpar.

H. Tainé' e göre, bireyi oluşturan: a) irsî ve b) çevresel faktörler kişinin hayatında önemli bir yer tutarlar. Tainé, bireyin birey olma yolundaki serüveni esnasında, kişiliği şekillendiren bir unsur olarak “ırsîyet” i görür. Karakterin şekillenmesinde bireyin anne ve babasının etkisinin büyük bir rol oynadığını savunan Tainé, çevresel etkenleri de önemsemiştir. Çevresel faktörlerin (semt/ mahalle, köy/ kent, arkadaşlıklar, toplumsal unsurlar vb.) bireyin oluşumuna etkisinin de en az kalıtımsal etkenler kadar önemli olduğunu vurgular.

Bu bağlamda, *Aşk Modası*'nın “asıl” karakterleri olan Ahmet Süleyman ve Semiha Hanım'ın şekillenmelerinde önce, onların çevresel ve kalıtımsal özelliklerinin verilmesi, yazarın kurguladığı tümevarımla kişiyi oluşturmada önemli bir olgu olduğunun belirtilmesinde yarar vardır.

#### Ahmet Süleyman

Süleyman Efendi ve Ayşe Hanım'ın oğlu olan Ahmet Süleyman, *Aşk Modası* romanının, Semiha ile birlikte, asıl karakteri konumdadır. Romanda çizilmeye çalışılan en olumlu tip olarak belirtebileceğimiz Ahmet Süleyman, hukuk eğitimi almış, çalışkan, keskin zekâlı, ciddi görünümlü bir portre oluşturur. Otuz dört yaşında olan Ahmet Süleyman, babasının vefatından sonra annesiyle Babiâli'de yaşarken, babasından kalan on bin liralık mirası gazete işleri için kullanır. Gazeteciliğin her alanıyla içli dışlı olan Ahmet Süleyman, bir dönem gazetelerde yazılar dahi yazar.

Ahmet Süleyman, bu yönüyle biraz yazarın kendisine benzemektedir. 1932-1938 yılları arasında gazetecilikle uğraşan Kemal Tahir de gazeteciliğin en alt seviyesinden gazete müdürlüğüne kadar gazetecilikle uğraşmıştır.

Ahmet Süleyman, işlerinin yoluna koyulmasıyla da, annesinin ısrarıyla Şişli de “mükellef” bir apartman dairesine taşınmasının ardından annesi aracılığıyla

Semiha Hanım ile evlenir. Semiha'nın paşa kızı olduğunu öğrenen Ahmet Süleyman önce bu evliliğe olumsuz baksa da Semiha'nın güzelliği karşısında fikrini değiştirmiştir.

Ekonomik bakımdan, iyi bir konumda olan Ahmet Süleyman küçük bir burjuva ailesi oluşturur. Hizmetçisi, Suadiye de bir köşkü, Şişli de bir apartman dairesi, eşinin aracılığıyla evlerinde düzenlenen kabul günleri, sık sık olmasa da gittiği sanat galerileri gibi unsurlar Ahmet Süleyman'ı Cumhuriyet burjuvazisinin alt kümesine dâhil olduğunun göstergeleri arasındadır. Bunun yanında Ahmet Süleyman, toplumsal meselelere de duyarsız değildir. Mesleğinin getirileri olarak değerlendirebileceğimiz bu durum, alafranga bir yaşam sevdasına düşen eşi Semiha tarafında iğnelense de, dönemin uluslararası siyasî havasını da takip eder. Ahmet Süleyman'ın, Cihat'ın kübik resim algısını eleştirerek sanatsal yönünün de geliştiğinin gösterilmesi, sosyo- ekonomik yapısının bir parçası olarak değerlendirmemizde de yardımcı olacaktır.

Bir Cumhuriyet genci olan Ahmet Süleyman, romanda bu arka planla resmedilir. Çok yönlü bir karakter olan Ahmet Süleyman'ın, bu kazanımlara nasıl ve ne şekilde ulaştığının belirtilmemesini romanın bir eksikliği olarak değerlendirebileceğimiz gibi romanda kurgulanan olumlu tipin “nasıl ve ne şekilde olması gerektiği” sorusuna verilecek yanıtın, Kemal Tahir'in bakış açısını göstermesi bakımından önemlidir.

Ahmet Süleyman *Aşk Modası*'nda karşımıza, arkadaşı İsmail Bey ile girdiği diyalogdan anlaşılacağı üzere, şüpheli bir tavırla çıkar. Eşi Semiha'nın kendisini aldattığı şüphesine kapılan Ahmet Süleyman, Semiha'nın bir aydan beri annesi Pakize Hanım'la Suadiye'deki köşklerine gittiğini ve hareketlerindeki değişimlerden ürktüğünü belirtir. Çok sık gitmediği edebiyat toplantılarının birinde tanıştığı Cihat Bey adındaki bir ressama eşinin duyduğu hayranlık dikkatini çekmiş ve Cihat'ın da Suadiye de bir evinin olduğu bilgisini hatırlamaları üzerine bu şüpheli yönü kuvvetlenmiştir.



Keskin bir zekâya sahip olduğunu belirttiğimiz Ahmet Süleyman, şüphesini gidermek adına Suadiye'ye gider. Köşke gittiği zaman, şüphelendiği Cihat Bey'i de köşkünde gören Ahmet Süleyman, Suadiye'ye geliş sebebinin zekice niteleyebileceğimiz bir yöntemle açıklar. Sadık adında hayalî bir arkadaş kurgular ve: “Başına bir felaket geldi. Aynı senede evlenmiştik. Mühim bir şirketin müdürü idi. Geçen gün karısını bir herifle yakaladı. İkisini de vurup öldürdü. Kadının göbeğine bir kurşun sıkılmış, namus düşmanının da beynini patlatmış”<sup>59</sup> deyip, bu olaydan çok etkilendiğini ve biraz dinlenmek için köşke geldiğini belirtir. Gazetelerde böyle bir habere rastlamadıklarını belirten Semiha ve Pakize Hanım'a da bu olayın yazılmaması için diğer gazetelere rica ettiğini belirtir.

Ahmet Süleyman, hayalî bir kahraman üzerinden olayları yansıtarak anlatırken, eşi ve kayınvalidesinin Sadık'a tepki vermeleri de Ahmet Süleyman'ın şüphesine şüphe katar. Sadık üzerinden uyarı mahiyetinde bir mesaj vermek isteyen Ahmet Süleyman, Sadık ile kendisinin aynı karakterlere ve başına böyle bir olayın geldiği takdirde aynı tepkiyi vereceğine inandırmak için, yine bir olay kurgular:

“Bu zavallı Sadıkla beraber kırdığımız ceviz az daha bini aşıyordu. O, gözünü budaktan sakınmaz bir oğlandı, ben de ona uymuştum. Çok da çabuk severdi. Bir kere sevdi mi, çam sakızı kesilirdi. Hiç unutmam, mütareke yıllarında meşhur kokotlardan birine tutuldu. Meğer kadının dehşetli, bir dostu varmış. Belâlı bir herif. İngiliz polisi hesabına çalışıyormuş. Sokakta adam kesse soran olmazmış. Sadık, sevgilisi, ben bir gazinoda içerken birkaç arkadaşla bastırmaz mı? Çaresiz kalınca tabancalara sarıldık”<sup>60</sup> diyerek, silaha yabancı olmadığını ve gözü kara bir yapıya sahip olduğunu vurgular. Ardından, sonradan bozuk olduğunu öğreneceğimiz, silahı göstererek eşinin ve kayınvalidesinin gözünü iyice korkutur. Eşinin içerisinde bulunduğunu tahmin ettiği; fakat Cihat'ı da evine geldiğinde evinde görmesi üzerine, şüpheden gerçeğe dönüşen bir hisle, eşini bu olumsuz durumdan çıkmak için üstü kapalı bir şekilde uyaran Ahmet Süleyman, olgun bir davranış sergiler.

<sup>59</sup> Kemal Tahir, *Aşk Modası*, Karikatür, 5. Tefrika

<sup>60</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

Bunun üzerine eşini ve kayınvalidesini bir korku sarar ve eşi de kayınvalidesi de, Ahmet Süleyman'ın istediği gibi, Ahmet Süleyman'ı elini kana bulayabilecek bir katil olarak görmeye başlar.

Semiha'nın Cihat'la evlilik planları yapmaya başladığı dönemde çıkan bu aksilik (!) onları bir plan yapmaya iter. Mektupla Semiha'ya planını anlatan Cihat, trene binip kendisi, Semiha ve müstakbel kayınvalidesinin kaçmaları gerektiğini belirtir; fakat Ahmet Süleyman bu mektubu ele geçirmeyi başarır. Bunun yanında, Cihat'ın hizmetçisi Katina ile bir anlaşma yapıp Cihat hakkında bilgileri alarak koyacağı tavrı netleştirir. Mektuptaki plana fevri değil, mantıklıca cevap vermek ister. Cihat'la karısının kaçacağı gün, Cihat'ın evinin önünden geçerken Cihat'ı görür. Cihat'ın yanına yaklaşip kendisini okul arkadaşı olarak tanıtır. Cihat Ahmet Süleyman'ı tanımadığını belirtse de Ahmet Süleyman, Katina'dan aldığı bilgiler sayesinde de sözde birkaç okul arkadaşlarından bahseder. Romanda pek de gerçekçi bulmadığımız bu kısım Ahmet Süleyman'ın zeki sıfatına layık olması için başarısızca kurgulanan bir bölümdür.

Yine Katina ile anlaşması neticesinde Cihat'ın duvar saatini durduran Ahmet Süleyman, Cihat'la uzun uzun konuşarak kaçış saatini iyiden iyiye geçirmeyi başarır. Konuşmalar esnasında Cihat'ın resimlerine bakıp hayran kaldığını da belirten Ahmet Süleyman, gazetesinin Cihat'la bir röportaj yapıp Cihat'ın ününü arttıracığını belirttiikten sonra Ahmet Süleyman, bu defada Cihat'a bir hayalî karakter yaratır. Bu konuşmalar esnasında Cihat'a karısının peşinde koşan Ali adında birinin olduğunu ve kendisinin Suadiye de olmadığı sıralarda karısına göz kulak olmasını istediğini belirterek karısına “kız kardeşi gibi” yaklaşacağına söz verdirir.

Cihat'ın şöhret düşkünlüğünü hissedip onun tanınmasında yardımcı olacağını belirtirken Ahmet Süleyman esasında karısı için Cihat'tan söz almak amacındadır. Bunu da başarır.

Ahmet Süleyman, evliliğini kurtarmak adına Semiha ile güzel vakitler geçirmeye başlar. Birlikte denize giren, gezintilere çıkan çiftin evliliklerinin

devamlılığını göremeyeceğini anlayan Ahmet Süleyman, Semiha'nın kendisini aldattığını bilmesine rağmen bir *ahlâkî* öğüt vermek istemektedir.

Birkaç gün köşkte kaldıktan sonra İstanbul'a gidip bir gece sonra geri geldiğinde; İstanbul'daki evlerini boşalttığını, ayrılmak için avukata dilekçe verdiğini, nafaka meselesini hiç merak etmemeleri gerektiğini ve Cihat'ın resimlerini beğenmediğini Cihat'a iletmelerini isteyerek romanı sonlandırmıştır.

*Aşk Modası* Ahmet Süleyman ile başlayıp Ahmet Süleyman ile biterken, Ahmet Süleyman: a) çalışkan, b) olgun ve c) ahlâklı yönleriyle okura sunulmak istenir. Şişli'de oturan, ekonomik anlamda geniş bir sahaya ait olan Ahmet Süleyman, devrin alafranga yaşam biçiminin rüzgârına kapılmayarak; fakat yaşadığı çağın da olumlu getirilerini bünyesinde barındırarak Kemal Tahir'in, *Aşk Modası* romanının olumlu bir karakteri olarak resmedilir.

### Semiha

*Aşk Modası* romanının asıl karakterlerinden olan Semiha, Recep Paşa ve Pakize Hanım'ın kızıdır. Semiha sultanın adına kinaye olması maksadıyla Recep Paşa tarafından, ismi Semiha konulur. 1908 de İstanbul Beşiktaş'ta bir konakta dünyaya gelen Semiha, babası Recep Paşa'nın ekonomisinin ve kariyerinin en üst düzeyde oluşunun sona erdiği gün dünyaya gelir. Semiha'nın doğduğu yıl, otuz üç yıllık Abdülhamit saltanatı çökmüş ve Recep Paşa'nın apoletleri sökülüştür. Bu, *Aşk Modası* 'nda, siyasî dönüşümün doğrudan olmasa da dolaylı bir biçimdeki sosyal getirileri bakımından önem arz eden bir tarihtir.

Beşiktaş'taki konakta, iyi bir ekonomik ortamda, büyüyen Semiha, günümüz lise dengi eğitiminden sonra öğrenim hayatına devam etmez. Babası Recep Paşa'nın öğretmen olmasını istediği Semiha, annesi Pakize Hanım'ın itirazları neticesinde hayatı boyunca çalışmama “şansını” yakalamıştır. Yazar, Semiha'nın öğrenimine devam ettirilmemesini eleştirel bir şekilde aktarır:

“Biraz kalın kafalı ve çok şımarık olduğundan zaten dersleri beceremiyorda. Kalın kafalı dedikse, büsbütün sersem anlaşılmasın. Giyime, süse, fıkırdaklığa pekâlâ akıl erdiriyordu.”<sup>61</sup>

Recep Paşa'nın vefatından sonra annesiyle yaşamaya devam eden Semiha; Maçka ve Akaretler deneyiminden sonra Şişli de bir apartman dairesine yerleşir. Şişli de yaşamaya başladığı yıllarda, Ayşe Hanım'ın oğlu Ahmet'e eş arayışları sonucunda, Ahmet Süleyman ile tanışıp evlenen Semiha, kendisine daha geniş bir ekonomik ve sosyal alanı da böylece açmış olacaktır. Ahmet Süleyman'ın yüksek maddî getirisi Semiha için yeni bir sınıf edinme arayışı olur. Kabul günleri, yazlık, “Frenk” ahabplar, sanat galerileri ve edebî cereyanların yoğunlaştığı kamusal alanlar gibi olgular, Semiha'daki “para”nın açtığı yeni sosyal sahalardır. 1908'in siyasî dinamizminin bir bölümünü konaktan apartmana geçerek yaşayan Semiha, Batılı bir birey gibi yaşam alanları yaratarak bu dinamizmin bir başka yönünü tamamlamış olur.

Semiha kentli ve Batılı gibi yaşamaya çalışan temelsiz bir karakterdir. Üretimsiz ve eğitimsiz bir karakter olarak karşımıza çıkartılan Semiha, bu temelsizliğin üzerine kurmaya çalıştığı kentlilik ve Batılılık kalıplarını taşıyamaz hale geldiğinde ise ahlâkî anlamda bir çöküşün içerisine, yozluğun sınırlarına geldiği gözlemlenir.

Semiha'nın çöküşü ise yine kendisi gibi yoz bir karakter olarak çizilen Cihat ile kurduğu münasebetle gösterilir. Cihat'ın sanatsal yönü (!) Semiha'yı çeker:

“Asrî bir kadının her şeyden evvel ruhu tatmin edilmelidir. Manevî hayatımıza ehemmiyet vermeliyiz. İşte Cihadın üzerimdeki tesiri bundan. Bir kere son derece hassas. Sonra şövalyemi şövalye...”<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

<sup>62</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

Semiha'nın paraleli bir ekonomiye, sosyal duruma ve kişiliğe sahip olan Cihat, böylece Semiha ile aynı düzleme oturtulur. Suadiye'yi aşklarını daha rahat yaşamak için seçen çift kısa bir süreden sonra evlenme kararı alır.

Semiha, eşi Ahmet Süleyman'ın zekice niteleyebileceğimiz oyunlarına yenik düşer ve Cihat ile istediği bir evliliği kuramaz. Fakat romanda verilmek istenilen bu evliliğin kurulması veya kurulamaması değildir. Anadolu'da eski bir toprak ağasının oğlu iken Paris'e öğrenim görmeye giden; fakat Paris'teki "serseri öğrencilerin" sürükleyişi sonucu bohem hayata kapılan yoz bir kişi ile kentli olma mücadelesinde sıkışıp kalan bir kişinin düştüğü ironik haldir. Gösterilen bu ironik hal de tensel herhangi bir temas veya söylem yoktur. Yazarın Semiha'ya cinsel bir çözülüş çizmemesi, ahlâk kavramının hangi boyutuyla ele alındığını göstermesi bakımından önemlidir.

Kemal Tahir, bu iki karakteri birleştirirken sosyal arka planları dikkatle çizmiş; fakat yeteri kadar işlememiştir. Bunun bir eksiklik olduğunu belirtmemizde fayda vardır. Fakat bu iki seçimin de (Semiha ve Cihat) titizce hazırlandığını belirtmek, bütünü değerlendirmemiz açısından önemlidir.

Kemal Tahir *Aşk Modası*'nda, Semiha ile vermeye çalıştığı alafranga tipi: a) üretmeyen, b) öğrenim görmemiş ve c) tüketici konumda (maddî ve manevî) bir çerçeveye yerleştirerek resmetmeye çalışmıştır.

#### Cihat Paleter

Cihat Paleter, öğrenimini gerçekleştirmek için Orta Anadolu'dan İstanbul'a küçük yaşlarda gelmiş bir ağanın oğludur. Öğrenim hayatının bir bölümünü İstanbul'da bir Fransız okulunda tamamlayan Paleter, eğitimine Paris de devam eder. Paris de "serseri öğrencilere" ayak uydurunca da olumlu bir öğrenim hayatı geçiremeden İstanbul'a döner.

Babasının ölümünün ardından bütün miras Cihat'a kalır ve Cihat bir süre memleketine geri döner. Ardından çiftlikleri amcasına devreden Cihat, toprakların bir kısmını ortaklarına verip hem ekonomik anlamda güvencesini sağlamış hem de toprakların idaresi sorumluluğunu da üzerinden atmış bir halde İstanbul'a döner.

Cihat Paleter *Aşk Modası*'nda bu arka planla karşımıza çıkar. Fakat Cihat'ın Paris'teki yaşantısı veya oradaki sosyal çevresi hakkında herhangi bir bilgi bize verilmez. Kemal Tahir burada roman okurunun, Tanzimat'tan bu yana, aynı kodlamalarla defalarca çizilen bir "alafranga züppe tip" in üst bilgisinden yararlanmıştı.

Cihat, otuz iki yaşında kübik bir ressamdır. Cihat Paleter'in: a) yoz bir kişiliğe sahip olması, b) kentli köylü oluşu ve c) sanat ve edebiyat görüşlerinin eleştirilmesi bakımından önemli bir karakterdir. Kemal Tahir'in sosyalist dünya görüşüne sıkı sıkıya bağlı olduğu dönemlerde yazdığı *Aşk Modası*'nda (1934- 1938) Cihat'ın bir ağa çocuğu olması, yazarın perspektifinden, olumsuz bir karakter olacağını açıkça göstermektedir. Cihat, Semiha ve Pakize Hanım gibi alafranga bir yapıya sahip olmasının yanı sıra, bir ağa çocuğu olması da devrin sosyal durumuna bir eleştiri getirmek açısından da önemli bir karakter olur. Cihat, yoz bir kişilik olarak çizilirken Semiha ve Pakize Hanımlar gibi üretmeyen bir yapıya sahiptir. Babasının mirasıyla geçimini sağlayan Cihat, etrafındaki kişilerin niteliksiz eleştirileri sayesinde kendisini "dahiyâne ressam" zanneder. Paris'teki sosyal ortamı ve İstanbul'daki alafranga yaşantısı "sanat, sanat içindir" anlayışına ittiğini gördüğümüz Cihat, kübik resme de merak saran bir kişidir.

"Kübizm, sanatın ve sanatkârın dış gerçeklikten, tabiattan kopuşu ve kendi üzerinde yoğunlaşması demektir."<sup>63</sup> 1930'larda "Toplumcu Gerçekçi/ Sosyal Realist" eksende bir edebiyat algısı ortaya koyan Kemal Tahir'in toplumcu yaklaşımının, eleştirisi olarak göreceğimiz Cihat ve Cihat'ın çizdiği resimler romanda alay konusu edilir. Cihat'ın romandaki sanatkâr yönü karşımıza "İstanbulda

<sup>63</sup> İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.126

sanatkâr geçinen serseri kıtlığına kıran girmedi ya..”<sup>64</sup> cümlesiyle çıkar. Burada Cihat’ın sanatkârlığının serserice gösterilmesi, Kemal Tahir’in “sanat, sanat içindir” algısına gösterdiği eleştirinin en sert tepkisidir.

Cihat’ın evli bir kadın olan Semiha ile münasebeti de ahlâkî zafiyetinin bir göstergesi olarak çizilir. Cihat burada bir Tanzimat romanı karakteri gibidir. Tanzimat romanında görülen üst sınıfı mensubu babasız çocukların düştüğü çelişkili durumlar, Cihat’ta da kendisini göstermiştir. Köy kökenli bir kişi olan Cihat’ın giymeye çalıştığı Batılı gömlek, biçimsiz durur. Sanat anlayışının toplumdan uzak olması, Semiha ile kurduğu gayr-i ahlâkî ilişki, Tanzimat’ın babasız veya otoritesiz kalmış genç Türk burjuvazisinin, bir anlamda, dramını yansıtır.

#### Süleyman Efendi

Süleyman Efendi, romanda belirtilmese de, II. Abdülhamit döneminde doğmuş ve Osmanlı Devleti’nin son yıllarına şahitlik etmiş bir kişidir. Ayşe Hanımla evli olan Süleyman Efendi deri tüccarıdır. Hayatı boyunca “bütün gayretini oğluna biraz para bırakmakla iyi bir tahsil vermiye”<sup>65</sup> adanmış bir kişidir. Öldüğünde ise oğlu Ahmet Süleyman’a, hayatı boyunca kurguladığı, eğitimi ve iyi bir ekonomik konumu yakalaması için uygun şartlar bırakır.

Ahmet Süleyman’ın çizileceği olumlu tipinin “çalışkanlık” sıfatı ile Süleyman Efendi’nin çalışkanlığı örtüşen bir olgu olarak romanda belirir. Süleyman Efendi’nin diğer bir dikkat çeken yönü de tek çocuklu bir baba olmasıdır. Tek çocuklu bir ailenin 19. Yüzyılın sonu ile 20. Yüzyılın başında, yaşadığımız coğrafyada varlığı pek rastlanan bir durum olmaması münasebetiyle Süleyman Efendi’nin bu yönünü belirtmemizde fayda vardır. Kanatkâr bir adam olan Süleyman Efendi’nin bu yapısı da Ahmet Süleyman’a yansıyacak bir diğer özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

<sup>64</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

<sup>65</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

Romanda hiç görülmeyen ve sadece bir defa yapılan bir geri dönüşle hakkında bilgi sahibi olabildiğimiz Süleyman Efendi, romandaki “dekoratif karakter” sınıflandırmamıza giren ilk isim olarak karşımıza çıkmaktadır.

### Ayşe Hanım

Ayşe Hanım, *Aşk Modası* romanında Süleyman Efendi'nin ölümünden sonraki süreçle; oğlu Ahmet Süleyman ile Semiha'nın evliliklerinin ikinci yılları arasındaki dönemde (10- 15 sene ) romanda karşımıza çıkmaktadır. Ayşe Hanım'ın ortaya çıktığı bu dilim, büyük bir ivmeyle Batılı bir yaşam biçimine doğru kayan; fakat bir yanıyla da Doğulu bir anne gibi davranan bir kadının, içinde bulunduğu çelişkili durumun ifadesinin anlatıldığı dilimdir.

Türk romanında, Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâtin Beyle Rakım Efendi* (1875) sinin “Mihriban”ıyla karşımıza çıkan kendisini Batıya eklemeye sevdalı kadın karakter, *Aşk Modası*'nda da, tam anlamıyla olmasa da, Ayşe Hanım'la kurgulanarak karşımıza çıkar. Süleyman Efendi'nin ölümüyle değişime başlayan Ayşe Hanım, ilkin oğlu Ahmet Süleyman'ın matbaa işlerinin yoluna girmesiyle, paranın getirileriyle, Batılılaşma adımlarının motorunu tetiklediği görülür. Ayşe Hanım semtini değiştirmek için Ahmet Süleyman'a ısrarcı davranmaya başlaması bu değişimin ilk kıvılcıklarının belirtisidir. Babıâli de oğluyla küçük bir evde yaşayan Ayşe Hanım, oğluna uyguladığı yoğun ısrarların ardından, Şişli de bir apartman dairesine geçer. Kemal Tahir bu durumu “atiklik” olarak vurgularken, Ayşe Hanım'ın bu “atik” davranışlarını tüketim hırsıyla süsleyecektir. Eli açık bir insan olan Ayşe Hanım'ın mutfağının “saray kıları gibi” işlemesi; elbiselere önem vermeye başlaması, “Viyanadan kostüm, Paristen truvakar, Rusyadan kürk, Amerika'dan hususî otomobil, gramafonlu radyo”<sup>66</sup> ısmarlaması da Ayşe Hanım'ın içindeki tüketimle yoğrulmuş değişimin dinamizmini göstermesi bakımından önemli belirtilerdir.

<sup>66</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika



Ayşe Hanım'ın yaşam biçimindeki bu değişimi göstermek isteyen yazar, Ahmet Süleyman ile Semiha Hanım'ın birleşmesindeki rolü de Ayşe Hanım'a yüklemiştir. Oğlunu evlendirmek için bir kız arayan Ayşe Hanım, bir gereklilik olarak “asâlet” i öne sürmesi de önemli bir husustur. İlerleyen zamanda, tam anlamıyla, alafranga bir yaşam şeklini benimseyip eşini aldatan “kötü kadın” olarak karşımıza çıkacak olan Semiha'yı “uygun” bulan Ayşe Hanım'ın değerlendirmesi de dikkat çekicidir: “soyu soppu belli bir kibarzade ile baş göz ettim, aman ne devlet ne devlet!”<sup>67</sup>

Şeklî anlamda, Batılılaşma yoluna giren Ayşe Hanım'ın, tüketim kültürünün sunduğu albenili yaşantısı romandaki bir yönünü tamamlarken; bir diğer yönü de Doğulu bir kadın gibi davranmasıyla tamamlanmak istenmektedir. Bu anlamda; genç, bekâr ve zengin oğlu Ahmet Süleyman'ın “en uçarı çağlarında” oğlunu “ne kahvehaneye ne meyhaneye” bırakmayarak babasının vefatının yaratabileceği olumsuz ortamlarını engellemesi, geleneksel anne tipi göstergesi, olarak değerlendirmemiz mümkündür. Semiha'yı “asıl” bir kişi olarak değerlendiren Ayşe Hanım aynı zamanda Semiha'nın, “bol parayı bulunca büsbütün azacak, kırmadığı ceviz bırakmıyacak tiynet”<sup>68</sup> te olduğunu görmesi; ama “Semihanın densizliklerini ört bas etmek ona çocuk oyuncağı gibi”<sup>69</sup> gelmesi de Ahmet Süleyman ile Semiha'nın evliliklerinin yaşamasında, Ayşe Hanım'ın bir denge unsuru olarak karşımıza çıktığının göstergesidir. Ahmet Süleyman ile Semiha'nın evliliklerindeki ilk kavganın çıkışının da Ayşe Hanım'ın vefatının akabinde olması bu anlamda bizde, soru işareti bırakmamaktadır.

Kafasıyla Doğulu olan, yaşam biçimiyle de Batılı olmaya çalışan Ayşe Hanım, Türk okuruna yabancı bir karakter değildir. Bu iki kimliğini (Doğulu ve Batılı) aynı anda elde tutmaya çalışan Ayşe Hanım'ın sürüklendiği ironik durum romanda uzun uzadıya ele alınmasa da; Osmanlı Devleti döneminde doğup Cumhuriyet döneminde yaşamış bir karakter olması ve o devrin sosyal tabakasında

<sup>67</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

<sup>68</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

<sup>69</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

bu şekilde bulunan geniş bir kitlenin, yazarın perspektifiyle, gösterilmesi bakımından önem arz eden bir karakterdir.

### Recep Paşa

Asıl adı Keleşlerin Recep olan Recep Paşa'yı sosyal konumu ve buna bağlı olarak değişen karakteristik yapısını: a) Keleşlerin Recep'ten Recep Paşa'ya (...-1908), b) Recep Paşa'dan Recep'e (1908- ...) şeklinde ikiye ayırmamız mümkündür.

#### A) Keleşlerin Recep'ten Recep Paşa'ya (...- 1908)

Keleşlerin Recep, Anadolu'dan İstanbul'a askerliğini yapmak için gelmiş ve gelişen olaylar neticesinde memleketine bir daha dönmemiş usta bir marangozdur. İstanbul'a nereden geldiği belirtilmeyen Keleşlerin Recep'in, İstanbul'a geldiğinde otuz yaşının üzerinde olduğu bilgisi verilmektedir. (İleride de belirteceğimiz gibi Recep 1904'te kolağası olacaktır ve 1904 senesi Recep'in İstanbul'a gelişinin ilk yılı olarak romanda belirtilmiştir. 30- 32 yaşlarında memleketinden ayrıldığı belirtilen Recep'in tahminî olarak doğum yılını 1872- 1874 olarak belirtmemiz, kesin olmasa da, mümkündür.) Recep askerliğini "Bahriyeli" olarak Kasımpaşa'da, Camialtı "havuzlarında" yaparken, zanaatkârlığıyla, kısa sürede ismini çevresine yaymayı başarır. Okuma yazma bilmeyen Recep, dokuz ay gibi kısa bir sürede çavuş olur ve bu dönemde Yıldız Sarayı'na aranan "hem cahil hem usta" bir marangoz olarak girmeyi başarır.

Talihi açılan Recep, 1904'te kolağası ve yine bu yıl yüzbaşı mertebesine erişir. Yüzbaşı olduğu sene hemşehrisi Veli Dayı'nın baldızı Pakize Hanımla evlenir ve Vefa'ya yerleşir. Pakize Hanım'ın kardeşi, ismi verilmiyor, evli olmasına rağmen ikinci bir kişiyle, Veli Dayı ile, evlilik yapan bir kadının kardeşidir. Buradaki durum romanda hızlıca geçilse de, Recep'in ekonomisinin yükselişiyle ahlâkî anlamdaki çarpıklığın eşzamanlılığı dikkat çekmektedir.

Giderek sınıf atlayan Recep 1905'te binbaşı, 1906'da kaymakam, 1907'de miralay ve 1908'in başlarında da paşalık unvanına kadar yükseliş gösterir. Bu aşamalı durumun neden veya nedenlerinin romanda belirtilmemesi, romanın kurgusunda bir aksaklık yaratmasa da olay örgüsü açısından soru işaretleri bıraktığı açıkça görülmektedir.

Keleşlerin Recep köy kökenli, alt sınıf mensubu ve yönetilen bir kişiyken İstanbul'a gelmesinin ardından, fazlaca kurgusal diyebileceğimiz biçimde, kentli bir bireyin ulaşabileceği bürokrat, asker, yöneten ve üst sınıf seviyesine gelir. Burada romanın eksikliğini belirtmek, satır aralarındakileri kaçırmamıza neden olacaktır. Romanı bütünüyle değil, sadece Recep'in bu kısaca belirtilen değişimine şahit olan satırları incelediğimizde Recep'in, pasif bir konumdan aktif bir konuma geçirilerek *mobilizasyona* uğrayışı önemli bir husustur. Artık kıymetli olana, eşi Pakize Hanım aracılığıyla sürüklenen Recep 1908'in başlarında Vefâ'dan Beşiktaş/ Serencebey'de bir konağa taşınır ve ardından aynı konağı Recep Paşa satın alır. Hem Beşiktaş hem de konak kıymetli olanı göstermek açısından burada önem arz etmiştir. Yine aynı günler içerisinde Mısır Çarşısı'nda iki dükkân ve Eminönü'nde bir depo satın alan Recep Paşa ait olduğu üst sınıf resminin tonlarını, perspektifini bu biçimde ele alır. Her şeyin daha iyiye gitmesi beklenirken Meşrutiyet yıllarının gelişi Recep Paşa'nın düşüş dönemi olarak adlandıracağımız dönemin habercisi niteliğindedir.

#### B) Recep Paşa'dan Recep'e (1908- ...)

Recep Paşa, II. Abdülhamit'in tahttan düşmesiyle paşalıktan "mülazım sani" (teğmen) mertebesine ardından da "mülazım sani" maaşıyla emekliliğe zorlanmıştır. Emekliliğe zorlandığı gün (1908), "kötü bir sonbahar günü", kızının dünyaya gelir ve Semiha Sultan'a kinaye olarak kızının ismini Semiha bırakır.

Ekonomik anlamda yeterince beslenen Recep Paşa'nın 1908 sonrasında ekonomik değil sosyal bir değişimi gözlemlenir. Asker veya bürokrat olduğu yıllarda, mevkisine uyum sağlayamayan Recep Paşa bu yeni hayatından memnundur. Üst sınıfa uyum sağlayamadığı belirtilen Recep Paşa "kirli önlüğünü sırtlayıp

iskelelerde uğraşırken **memleket türküleri bile söylemeye başlamıştır.**"<sup>70</sup> (Vurgu benim.)

Ekonomik anlamda olmasa da, yaşam biçimi itibariyle döngüsel bir tarih çizelgesi atfedilen Recep Paşa romana, bir marangoz olarak başlamış ve yine bir marangoz olarak çalıştığı bir evde, kurulan iskeleden düşüp ölmesiyle romandaki işlerliğini tamamlamış olur. Recep Paşa'nın dikkat çeken bir başka yönü ise, Kemal Tahir'in babası Tahir Bey ile birçok ortak yönlerinin bulunmasıdır. Zamanlama ve mekân itibariyle her iki ismin Anadolu'dan İstanbul'a gelişi, her ikisinin Yıldız Sarayı'nda özel marangoz oluşu, padişahın gözüne girişleri, Abdülhamit'in tahttan düşmesiyle her ikisinin de görevden alınışları ve hayatlarının sonlarına doğru her ikisinin de tekrar marangozluğa dönmesi gibi olgular bu iki ismin çoğu defa kesiştiğini gösteren unsurlardır.

#### Pakize Hanım

Pakize Hanım İstanbul Vefa'da oturan genç bir kız olarak romanda karşımıza çıkar. "Sabahları ayaklarına takunyaları çeker çekemez, komşuya sabah kahvesine giden, akşama kadar yüz kapının ipini çeken bir mahalle"<sup>71</sup> kızıdır. 1904'te Recep Paşa'nın yüzbaşı olduktan sonra evlenmek için hemşehrisi Veli Dayı'dan yardım istemesinin akabinde, Veli Dayı baldızı Pakize'yi önerir ve kısa bir sürede bu iki isim evlenir.

Vefa'da yaşayan ve çıkarımlarımızla, takunya giymesi veya mahalledeki evlerde kapı ziline henüz olmayışı gibi, alt sınıf kodlamalarının görebileceğimiz bir ortamda ve biçimde yaşayan Pakize Hanım, bir yüzbaşıyla evlenince "büsbütün şirret büsbütün küstah" bir kişiliğe bürünür. Buradaki sosyal değişme romanda hızlıca geçilmesine rağmen önemli bir durumdur. Yine, "kibar yatağıdır" diyerek Vefa'dan Beşiktaş Serencebey'e taşınması da Pakize Hanım adına önemli bir değişimdir. Sosyal konumu itibariyle kısıtlı bir çerçevesi olan Pakize Hanım'ın bir yüzbaşı ile

<sup>70</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

<sup>71</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

evlenip ardından, Abdülhamit devrinin gelişen semtlerinden Beşiktaş'a taşınması, eğitimi hakkında herhangi bir bilgi verilmeyen; fakat ekonomik, sosyal ve dönemseller konumları itibariyle eğitimsiz bir kişi olduğunu belirtebileceğimiz Pakize Hanım da bir kültür çözülmesi yaşatır. Birbirinden çok farklı iki ekonomik ve sosyal hayatla tanışan Pakize'nin süratle değişen konumuyla ileride göreceğimiz Batılılaşma sevdalılığı ve düşeceği ahlâk karmaşasında da önemli bir etki teşkil edecektir.

Evlendikten sonra, ev içerisindeki hâkimiyeti eline geçiren Pakize Hanım, zaten Anadolu'dan gelmiş ve içindeki hayata uyum sağlayamamış Recep'i "ağzı var, dili yok haline" getirir. Yazar, Recep'in ev içerisindeki pozisyonuna durgun/ statik bir özellik kazandırırken, çiftin müstakbel kızları Semiha'nın da kişiliğinin oluşmasında annesini bir tip olarak ele almasını böylece sağlayacaktır.

Pakize Hanım Recep Paşa'nın, paşalıktan düşürüldüğünü duymasıyla baygınlıklar geçirmesi de onun, ait olduğu sosyo- ekonomik çerçeveden koparılma ihtimalinin korkusunu yaşamasından kaynaklanırken Semiha'ya hamile kaldığını da öğrenir. Semiha'nın çocukluk evresi ve bu süreçte Pakize Hanım'ın Semiha'ya yaklaşımı romanda hızlıca geçilir. Romanda önemli bir eksiklik olarak belirtebileceğimiz bu hızlı geçişler, Pakize'nin Semiha'ya yaklaşımında da kendisini gösterir. Çocukluğundan, Semiha'nın öğrenimine kadarki süreçte üretmeyen bir kişi portesi çizen Pakize Hanım, Recep Paşa'nın Semiha'yı öğretmen yapmak istemesine de karşı çıkar. Öğretmenliği "fakirlerin fukaraların, ayak takımlarının kızları hoca olur"<sup>72</sup> diyerek reddeden Pakize Hanım, Semiha'nın da hayatı boyunca çalışmamasına, üretmemesine bu şekilde destek (!) olacaktır

Pakize Hanım, Recep Paşa'nın ölümünden sonra konağı satar ve bir anlamda bu ölümden sonra âdeta hayal ettiği hayata kavuşur. Konağı satıp konağın paralarını bankaya yatıran Pakize Hanım Beşiktaş'tan dönemin sosyal havasına çok çabuk uyum sağlayan diğer semtlere geçiş yapar. Önce Akaretler ardından Maçka ve son olarak Şişli'ye taşınan Pakize Hanım ve kızı Semiha Şişli'deki alafranga hayata çok

---

<sup>72</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

çabuk uyum sağlamış ve “az zamanda Şişli’de çiçek gibi” açmışlardır.

Dinamik bir görüntü sergileyen Ayşe Hanım ve Pakize Hanım’ın buluşmaları da Şişli de gerçekleşir. Pakize Hanım, Osmanlı’nın son dönemlerinde Batılı bir sosyal havaya bürünen semtlerden; Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki Batılı semtlere geçerek, romanda asıl verilmek istenen Semiha’nın düşeceği ironik halde bu şekilde sağlanacaktır. Haliç’in öte yakasına, yani İstanbul’un hem sosyal hem de coğrafi anlamdaki Batısına geçen Ayşe Hanım ve Pakize Hanım böylece kesişirken, Ayşe Hanım’ın alafranga; Pakize Hanım’da batı özentiliğine bürünmüş yaşam alanı genişlemiş olur.

Ayşe Hanım’ın vefatının ardından Pakize Hanım da ölümü daha yakından hissetmiş ve “kızından daha beter” bir duruma gelmiştir. Yazar, Ayşe Hanım’daki alafrangalığın kodlarını birden bire derleyip önümüze sunarken Pakize Hanım’ın Batı özentiliğini romana yayarak göstermek ister.

Recep Paşa’nın ev içerisindeki konumunu bastırıp Semiha’nın model alacağı yolu önceden çizen Kemal Tahir, aşamalı bir halde Semiha’ya tanıyacağı “beter” hali Pakize Hanım’ın sunduğu anlamsız özgürlük alanlarına da giderek yaymaya başlar. Kızı Semiha’nın, evli olmasına rağmen, Cihat ile yakınlaşmasına göz yuman ve henüz eşinden ayrılmadan Semiha’nın evlilik dışı ilişki kurduğu Cihat’a, “damat” gözüyle bakan anne Pakize Hanım, ahlâk zafiyetine uğramış bir karakter olarak, roman boyunca çizdiği Batılı yaşam özentiliğinin sonucunun cevabı niteliğindedir. Hatta Pakize Hanım’ın, Semiha’nın yaşadığı yasak aşka, daha rahat bir ortam hazırlamak için Suadiye’ye gitmesi ve kızına bu anlamda eşlik etmesi de Pakize Hanım’ın düştüğü gayr-i ahlâkî ortam iyiden iyiye gösterilmek istenmektedir.

Artık elle tutulacak bir tarafı kalmayan Pakize Hanım’ın, kızıyla girdiği bu durum giderek komik bir hal alacaktır. Cihat’ın Semiha ile kaçma planına dâhil olan Pakize Hanım’ın Cihat ve Semiha ile birlikte kaçacakları trene bindiklerini varsayarak trenle “bilmediği memleketlere” doğru yol almasını, yazarın hışmına uğraması olarak ta değerlendirmemiz mümkündür.

Resmî damadı Ahmet Süleyman'ın, olayları fark edişi ve hayalî bir arkadaşı üzerinden karısını ve kayınvalidesini tehdit edişi sırasında Pakize Hanım'ın lüzûmsuz korkaklıkları da düştüğü komik hali, romanın “gülünç ve modern bir aşk romanı” sloganının “gülünç” kısımlarını önemle doldurması bakımından kayda değerdir.

Kentte doğmuş ve yaşadığı dönemin en üst katmanında yer edinmiş olan Pakize Hanım, bir türlü kentli olamamış bir karakterdir. Üretimsizliği, eğitimsizliği ve buna bağlı olarak meydana gelen özentiliği ile Pakize Hanım, Türk romanına kazandırılan Batılı yaşamı yüzeysel bir şekilde algılayan bir karakter olarak romanda bu şekilde kurgulanmıştır.

#### Katina

Katina, *Aşk Modası*'nda: a) mesleği ve b) olayların akışkanlığını sağlamasıyla romandaki yerini edinir.

Cihat'ın, Rum asıllı yaşlı bir hizmetçisi olan Katina, Cihat'ın sosyo-ekonomik yapılanmasında “hizmetçi” oluşuyla önemli bir kodlama haline bürünür. Yine, Cihat ile Semiha'nın mektuplaşmalarındaki taşıyıcı rolü; Ahmet Süleyman'a, Cihat hakkında bilgiler sızdırması ve Cihat ile Semiha'nın kaçacakları gün, Cihat'ın duvar saatiyle oynaması Katina'nın romandaki diğer etkenliğidir.

#### İsmail Bey

İsmail Bey *Aşk Modası* romanında Ahmet Süleyman'ın, romanın hemen başında, girdiği diyalogdan sonra karşımıza bir daha çıkmayan dekoratif bir karakterdir. İsmail Bey, aile sorumluluğu üstlenmek istemediği için bekâr kalmayı tercih eden ve bunu da “sultanlık” olarak değerlendiren bir kişidir.

Ahmet Süleyman'ın mahalle, okul ve iş arkadaşı olan İsmail Bey, Ahmet Süleyman'ın eşi Semiha'dan şüphelenmesini ve bu şüphesinin nedenlerini ortaya

çıkaran diyalogda karşımıza çıkar. Ahmet Süleyman'ın şüphelerini dinledikten sonra da Ahmet Süleyman'ı ve eşini “asrı”likle suçlayıp roman boyunca görünmeyen bir karakterdir.

### Sadık

Sadık, *Aşk Modası*'nın kurgusal bir karakteridir; ama kurgusu doğrudan yazar tarafından inşa edilmeyen bir karakterdir. Ahmet Süleyman'ın, eşi Semiha Hanım'ı uyarmak için kurguladığı Sadık, karakter sağlaması olarak romanda belirir. Ahmet Süleyman, Semiha'nın girdiği yanlış yolu düzeltmek adına Sadık'a önce bir olay yükler. Sadık'ın eşi, Sadık'ı aldatır ve Sadık eşi ile sevgilisini öldürür.

Ahmet Süleyman bu aldatma olayını önce Semiha'ya gösterir ve Sadık'ın kişiliğiyle kendi kişiliğini kesiktirerek aynı olay karşısında, aynı tavrı sergileyeceğini belirtir. Ahmet Süleyman, Sadık'ın karakter olarak kendisine benzediğini sadece kendi ağzından vermez. Sadıkla ortak arkadaşlarının da, Sadıkla kendisinin huylarını birbirlerine çok benzettiklerini söyleyerek Semiha'yı uyarır.

Romanın sonunda da Ahmet Süleyman, Semiha ve Pakize Hanım'a Sadık'ın hayalî bir kişi olduğunu söylemesiyle Sadık, romandaki görevini tamamlamış olur.

### Veli Dayı

Veli Dayı bir vezirin aşçıbaşılığını yapan ve İstanbul'un Vefa semtinde ikâmet eden bir karakterdir. Keleşlerin Recep'in, Recep Paşa olmasının akabinde görüştüğü tek hemşehrisi olan Veli Dayı, Recep Paşa'nın evlilik isteğinin oluştuğu süreçte karşımıza çıkar.

Veli Dayı, “biraz aptalca fakat bol bol hasis bir adam”<sup>73</sup> olarak tanıtılır. Veli Dayı'nın, evli bir bayanla evlilik yapmasıyla ahlakî zafiyeti gösterilirken; onun

---

<sup>73</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika



baldızı olan Pakize'nin, içerisinde bulunduğu aile ortamının gösterilmesi bakımından da önem arz eden sosyal yapısıyla, kısa da olsa, önem kazanır.

#### Mösyö Duran

Mösyö Duran, *Aşk Modası* romanında gösterilmeyen; fakat Ahmet Süleyman ve Cihat Palater'in, sözde ortak "hesap hocası" olan öğretmen olarak romanda belirtilmiş bir karakterdir. Mösyö Duran, öğrencilere daima düşük not vermesiyle nitelendirilir.

#### İhtiyar Kayıkçı

Ahmet Süleyman'ın, eşi Semiha ile Suadiye'de denize açılmak için kayık kiraladıkları kişidir. Suadiye'deki "serserilerin" Semiha hakkındaki yersiz konuşmaları duyan Ahmet Süleyman'ın, yatışması için telkinler veren ve romanda karşımıza bir daha çıkmayan dekoratif bir karakteridir.

#### 1041 Ahmet

1041 Ahmet, Ahmet Süleyman'ın Cihat ile kendisinin okul arkadaşları olduklarını inandırması adına sözde "ortak arkadaş" olarak romanda ismi geçen bir karakterdir. Ahmet Süleyman'ın, Cihat ile kendisinin okul arkadaşları olduklarına inandırmasında bir belge kimliğine büründürülmüş karakterden öteye geçmez.

#### Ali

Ali, Ahmet Süleyman'ın kurguladığı bir başka hayalî kahramandır. Sözde komisyoncu olan Ali, Ahmet Süleyman'ın Cihat'tan, eşi Semiha'ya sahip çıkmasını istemesine bir neden bulmak için, Ahmet Süleyman tarafından kurgulanan bir karakterdir. Zaten var olmayan bir kişi konumundaki Ali romanda, Ahmet Süleyman'ın yarattığı karakter olmaktan öteye geçmemiştir.

### 2.3. Mekân

Mekân, *Aşk Modası*'nda Kemal Tahir'in vermek istediği mesajın önemli bir halkasını oluşturur. *Aşk Modası*'nda, alafranga yaşam biçimine bürünmeye çalışan kitlenin değişen yaşam şekli, mekân üzerinden sosyal, ekonomik ve psikolojik açıdan desteklenir. Mekânı fiziksel bir unsur olarak değil, sosyal değişimin öznesi olarak ele alan Kemal Tahir, *Sahte Serseri* romanındaki mekânlara yüklediği görevle özdeş bir farkındalık inşa etmek ister.

Mekânları, “iç mekân” ve “dış mekân” olarak tasnif edeceğimiz “Aşk Modası”nda sırasıyla: 1)Ahmet Süleyman'ın Suadiye'deki köşkü, 2) Cihat'ın villası, 3)Şişli, 4)Recep Paşa'nın konağı, 5)Vefa, 6)Babıâli, 7)Anadolu/ Keleşler ve 8)Gazete binası olarak ele alacağız.

#### Ahmet Süleyman'ın Köşkü

Köşk: a)Ahmet Süleyman'ın özel mülkiyeti olması ve b)Suadiye de bulunması bakımından *Aşk Modası*'nın temel mekânlarından biri konumundadır.

Romancılığımızda, örneklerine sıkça rastladığımız köşk, *Aşk Modası*'nda da karşımıza Ahmet Süleyman'ın sosyo- ekonomik boyutunun yansıması olarak ele alınan bir mekândır. “İç mekân”/ “kapalı mekân” olan Ahmet Süleyman'ın köşkü, olayların yaşandığı mekân olması münasebetiyle önemli bir konumda ele alınır. Ahmet Süleyman, eşi Semiha'nın kendisini aldatma olasılığı üzerine kurgusal bir kişi (Sadık) ve olay (Sadık'ın eşini ve eşinin sevgilisini öldürmesi) inşa edişi, İstanbul'dan gelişinde Cihat'ı köşkünde görmesi, Semiha'dan ayrılma kararını aldığı konuşmayı yapması gibi romandaki gergin sahneler bu kapalı mekânda gerçekleşir. Olayların gergin hâle bürünmesi ve “aile içi” diye adlandırabileceğimiz özel konu ve olayların köşkte geçmesi, mahremiyet ile mekânın kapalılığının paralelliğine oturtulmuştur. Mekânın bu biçimiyle, psikolojik bir öge olarak şekillendiğini görmemiz mümkündür.

Köşkün Suadiye de bulunması da önemlidir. 1938 de kaleme alınan ve tefrika edilen *Aşk Modası*'nın temel mekânı olan köşk, devrin İstanbul'unun sosyal hayatındaki değişime uygunluğuyla da seçildiği gözlemlenir. Suadiye, İstanbul'un sonradan şekillenen bir semtidir. II. Abdülhamit döneminde Maliye Bakanı olan Ahmet Paşa'nın kızı "Suad Hanım"dan ismini alan semt, "Mabeyinci Sadi Bey'in korusu ve köşkü (şimdi yok) yanında açılan plaj (1930'larda) buranın kalabalıklaşmasına katkıda bulunmuştur."<sup>74</sup> Suadiye, 1930'ların İstanbul'una nispeten uzak sayılabilecek bir semt konumundadır. Kemal Tahir'in Suadiye seçimi, hem İstanbul'un "seçkin semt"lerine eklenen yeni bir alanı belirtmek hem de romandaki gayr-î ahlâkî ilişkiyi toplumdan uzak bir coğrafya da yaşatmak istemesi bakımından önemli bir seçimdir.

*Aşk Modası*'nda ele aldığımız köşk, karakterlerin ekonomik doğalarının oluşturduğu bir olgu; Suadiye ise "gözlerde uzak"lığıyla karakterlerin üzerinde hissettirdiği rahatlık açısından önemli bir mekân konumuna gelir.

#### Cihat'ın Villası

Cihat Paleter'in Suadiye'deki villası, tıpkı Ahmet Süleyman'ın köşkü gibi romanda iki boyutuyla ele alınır: a) Cihat'ın özel mülkiyeti olması, b) Suadiye de bulunması.

Romandaki bir diğer "iç/ kapalı mekân" olan Cihat Paleter'in villası, Cihat'ın sosyo- ekonomik yapısının bir aygıtı olarak gösterilir. Romanda bu mekânın sosyo-ekonomik boyutu da Cihat'ın hizmetçisi Katina ile desteklenir.

Cihat'ın villasının da Suadiye de inşa edilmiş nedenlerini, "Ahmet Süleyman'ın Suadiye'deki Köşkü" başlığında belirttiğimiz nedenlerle özdeş olduğundan, tekrara düşmemek adına, belirtmeyeceğiz.

<sup>74</sup> Murat Belge, *İstanbul Gezi Rehberi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 374

Fakat burada mekânın psikolojik etkisine ekleyeceğimiz bir husus olacaktır. Cihat, *Aşk Modası* 'nda salt asrî ilişkilerdeki sukutun belirtilmesi adına kurgulanan bir karakter değildir. Kemal Tahir, Cihat üzerinden dönemin edebî cereyanlarına değinmek, güncel sanatsal tartışmalara bir eleştiri getirmek adına Cihat'ı inşâ eder. Bu anlamda Cihat, "sanat, sanat içindir" anlayışına bağlı, toplumdan uzak, fütürist bir ressamdır. Marksist felsefeyi ve toplumcu anlayış üslubunu, romanın yazıldığı yıllarda (1938), şiddetle destekleyen Kemal Tahir'in, Cihat'ın sanatsal perspektifiyle toplumdan kaçışı adına kurguladığı Suadiye arasında, psikolojik bir halkanın varlığından da söz edilebileceğini belirtmemiz gerekmektedir.

### Şişli

Ahmet Süleyman'ın ve Pakize Hanım'ın daireleri romanda münferit bir mekân oluşturamamıştır. Dairelerin birer roman mekânı olarak değil, fiziksel bir mekân olarak ele alındığı ve romanın mesajıyla Şişli semti arasında kurulan paralellik, Şişli'yi mekân olarak incelememize iter.

Kemal Tahir, *Aşk Modası* 'nda roman okurunun zihnindeki Şişli algısının varlığını kabul ederek Şişli'yi seçer. Şişli, Türk sosyal hayatında ve Türk romanında Batılı yaşamın ilk belirtilerini hazmeden/ içselleştiren semtlerden biridir. Ve kentlileşme adına gelişen ilk kodların görüldüğü bir coğrafyadır. Kemal Tahir'in, okurun Şişli algısından yararlanarak, Ahmet Süleyman'ın ve Pakize Hanım'ın dairelerini neden Şişli de kurguladığına bir açıklama getirmeyişi, bu ön bilgiye dayanır. Şişli bir mekân olarak bu anlamda önemlidir.

Şişli romanda aynı zamanda bir kesişim noktasıdır. Ahmet Süleyman ve Ayşe Hanım'ın Babiâli'den; Pakize Hanım ve Semiha'nın da Maçka'dan gelip buluştukları bir merkezdir. Romanın bu merkezde, Şişli de, başlaması kurgulanan konu ile mekân arasında bir iç içelik yaratılmak istenilmesinden kaynaklanır.

Alafranga bir yaşam biçimini benimseyen Semiha ve annesi Pakize Hanım ile Batılı yaşama özenen Ayşe Hanım'a sunulmak istenilen burjuvazi yaşam biçimi için Şişli, rahat bir sahadır. Yurtdışından getirilen kıyafetlere kullanım alanı sağlaması, düzenlenen kabul günlerinin yadsınmaması ve bütün bunları gösterebilecek bir sınıfın varlığı, Şişli seçiminde Kemal Tahir'in özenle davranışının belirtileridir.

Bu noktada, genç Kemal Tahir'in mekân seçimi başarılı olmuş, ortaya koyduğu oyunla seçtiği dekorun uyumu *Aşk Modası*'nın bir başarısını teşkil etmiştir.

#### Recep Paşa'nın Konağı

Recep Paşa, Pakize Hanım ile evlendikten sonra Beşiktaş/ Serencebey'de bir konakta ikâmet etmeye başlar. Recep Paşa'nın yüzbaşı olup evlenmesi ve bunun akabinde konağa geçişi konağı mekânsallaştırmıştır.

Konak, çatısında bir çatışmayı barındırır. Bir taraftan Osmanlı kültürünü yansıtmasıyla geleneksellik algısını barındırırken, bu algının yanına Anadolu'dan gelen ve içinde bulunduğu/ bulunacağı hayata alışamayan bir askeri (Recep Paşa) eklemler. Diğer tarafta ise Batılı ve burjuvazi yaşama özenen kentli Pakize Hanım'ı barındırır. Bu çatışma nihayetinde üretmeyen, yoz, alafranga Semiha'yı doğurur. Konağın biçimsiz ve temelsiz doğurganlığı, Türk modernitesinin bir sancısı konumunda simgeleşir.

Konağın barındırdığı çatışma, gelenekselliğin simgesi olan Recep Paşa'nın ev içerisindeki etkisiz haliyle sonucunu bizlere önceden hissettirir. Galip gelen, Batılı yaşama kucak açan Pakize Hanım olunca da konak, Recep Paşa'nın sembolik ölümüyle birleştirilerek terk edilir.

*Kiralık Konak*'taki kültürel değişimin simgesi olan konaktan apartman hayatına geçiş, *Aşk Modası* 'nda da karşımıza özdeş sembolizasyonlarla çıkmaktadır.

## Vefa

Vefa, *Aşk Modası*'nda Pakize Hanım ile var olan bir mekândır. Vefa da doğup büyüyen Pakize Hanım, Recep Paşa ile evlendikten sonra Beşiktaş'a taşınacaktır. Vefa bu anlamda terk edilen ve roman boyunca bir daha dönülmeyecek olmasıyla sembolik bir mekân halindedir.

Kemal Tahir, romanında Pakize Hanım'ı Vefa'da doğurup büyütürken, Vefa'nın arka planını yalnız kaçınılan yer olarak gösterir. Pakize Hanım'ın Vefa'daki yılları, yaşam biçimi, mahallî hayatının belirtileri romanda belirtilmemiştir. Romanın, bu yönüyle, bir eksiklik taşıdığını, Kemal Tahir'in Vefa'yı Suadiye veya Şişli kadar değerlendirmedini söylemek, "Vefa" başlığı için sunacağımız ikinci bir tez olacaktır.

## Babıâli

Babıâli'de Vefa gibi romanda terk edilen bir mekândır. Ayşe Hanım'ın, oğlu Ahmet Süleyman'ın işlerinin yolunda gitmesiyle Şişli'ye taşınmak istemesinin ardından terk edilen Babıâli, roman boyunca bir daha dönülmeyen bir mekân olacaktır.

Babıâli, *Aşk Modası*'nda Süleyman Efendi ile karşımıza çıkar. Süleyman Efendi'nin tüccar olmasının yanı sıra eğitime olan düşkünlüğü de romanda vurgulanan bir diğer yönüdür. Eğitime önem veren Süleyman Efendi'nin, Osmanlı'nın yazın ve kültür hayatının cereyan ettiği bu semti seçmesi arasında bir paralellik kurmamız mümkündür. Bütün hayatını oğlunun (Ahmet Süleyman) eğitimine adanmış olan Süleyman Efendi'nin, çocuğunun da yazın ve kültür yaşamının canlı tutulduğu bu semtte büyümesini isteme olasılığı da bizce "aşırı yorum"a kaçmayacak bir saptamadır.

Kemal Tahir'in, bu mekânı da hızlıca geçmesi romanın bir eksikliğini oluştursa da mekânın seçimi, kayda değer bir unsurdur.

#### Anadolu/ Keleşler

Anadolu, Recep Paşa'nın, köyünden (Keleşler), askerlik için çıkıp İstanbul'a gelmesiyle karşımıza çıkar. "Geriye dönüşle" gösterilen Anadolu, *Aşk Modası*'nda mekân olarak işlenmeyen, tasvir edilmeyen bir diğer mekân konumundadır.

Kemal Tahir'in, romanlarının birçoğunda Anadolu önemli bir mekân olarak karşımıza çıkacaktır. Yazarın Türk toplumunu tanınması, toplumun kültürel çekirdeklerine inmek istemesi Kemal Tahir'i Anadolu mekânına itecektir. Anadolu'yu ve Anadolu insanını da sosyalizmle bütünleştirecek olan Kemal Tahir *Aşk Modası*'nda, kültürel öze inmek veya Anadolu insanına sosyalizmi yakıştıracak herhangi iz kurgulamadan Anadolu'yu mekân olarak ele alır. Fakat Anadolu ögesi Kemal Tahir de, ilk olarak, *Aşk Modası*'nda karşımıza çıktığı için önem arz eden bir mekândır.

#### Gazete Binası

Gazete binası, *Aşk Modası* romanın hemen başında Ahmet Süleyman'ın, arkadaşı İsmail Bey ile kurduğu diyalogun geçtiği mekândır. Ahmet Süleyman'ın eşi Semiha'dan şüphelendiğini belirten bu diyalogun haricinde karşımıza bir daha çıkmayan ve fiziksel bir unsur olmasının ötesine geçmeyen bir mekândır

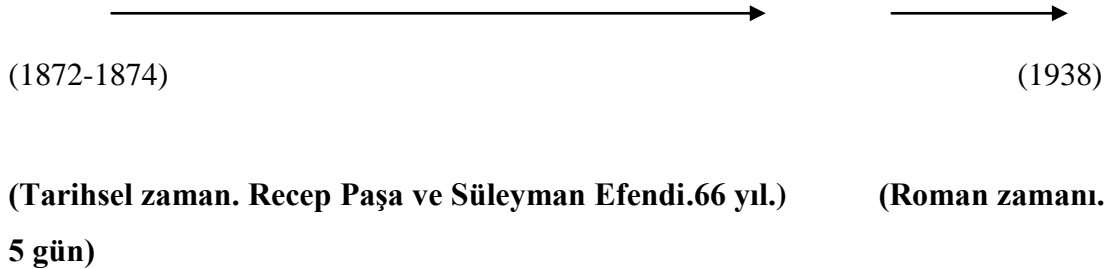
#### 2.4. Zaman

Kemal Tahir'in *Aşk Modası* adlı romanı *Karikatür* dergisinde, 28 Nisan 1938- 28 Temmuz 1938 tarihleri arasında tefrika edilir. Üç ay boyunca tefrika edilen romanda zaman: a)asıl karakterlerin (Semiha ve Ahmet Süleyman) ırsî şekillenişleri

66 yıllık bir süreci teşkil ederken, b) roman zamanının beş günlük bir dilimde verildiği görülür.

Romanda karakterlerin ırsî oluşumları, ailelerine inilerek verilir. Semiha ve Ahmet Süleyman'ın babaları hakkında, geriye dönüşlerle, verilen bilgiler romandaki zamanın panoramik görüntüsünü yansıtır. Özellikle Semiha'nın babası Recep Paşa hakkında verilen yıllar, romandaki zaman tespitimiz açısından önemlidir. Kemal Tahir'in, "yoz" ve "alafranga" bir kadın resmi çizmek istemesinden dolayı Recep Paşa ile bahsedilen yıllar önemlidir. Yazarın *Sahte Serseri* romanındaki gibi II. Abdülhamit dönemine dönmesi, yine *Sahte Serseri*'deki gibi roman zamanını geniş bir sürece yayması, bireyin tarihsel bir yapısının olduğu ve insanın bir birikimle (olumlu veya olumsuz) doğup gelişmeye başladığını aktarmak istemesinden kaynaklanır. Kemal Tahir'in *Aşk Modası*'nı yazdığı yıllarda, romancılık anlayışının nispeten oturmasına rağmen bu geniş tarihsel süreçteki sosyal ve siyasî başkalaşımın izlerinin bireye yansımaları tam anlamıyla vermemiştir. Türk yazın hayatına attığı ilk adımlar olarak değerlendirebileceğimiz *Aşk Modası*'nın geniş zaman yelpazesi yalnız Recep Paşa basamağıyla Semiha üzerinden verilmeye çalışılırken "zaman" yeteri kadar kavramsal bir kodlama olarak oluşturulamamıştır.

Ahmet Süleyman'ın aile yapısına inilmesi de, baba Süleyman Efendi ile verilir. Fakat Süleyman Efendi bahsinde herhangi bir zaman unsurundan bahsedilmediği için yalnız bir geriye dönüşle romanda karşımıza çıkar.



Zaman ikinci olarak, romandaki olayların başlamasıyla önem kazanan bir unsur olmuş ve sosyal ortamın bireylere etkisiyle de kavramsallaşabilecek bir olgu



haline gelmiştir. Kavramasallaşan zaman Mayıs ayı içerisinde geçen, beş günlük bir olay örgüsüne yayılmış; fakat bu olaylar beş güne eşit bir şekilde dağıtılmamıştır.

GÜN	OLAYLAR
1. GÜN	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Ahmet Süleyman'ın Suadiye'ye gidişi.</li> <li>*Ahmet Süleyman'ın Cihat'ı, kendi köşkünde görmesi.</li> <li>*Ahmet Süleyman'ın, eşine ve kayınvalidesine Sadık'ı ve Sadık'ın başından geçen olayı kurgulaması.</li> <li>*Ahmet Süleyman'ın Sadık ile yaşadıkları kurgusal olayların aktarımı.</li> </ul>
2. GÜN	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Ahmet Süleyman'ın Suadiye'de bir hafta kalma kararı.</li> <li>*Semiha ve Pakize Hanım'ın Sadık kurgusundan sonra, Ahmet Süleyman'dan korkuları.</li> <li>*Semiha'nın ayrılık kararının Ahmet Süleyman'a annesinin söylemesini istemesi.</li> <li>*Cihat ve Semiha ilişkisinin, Cihat'ın Ahmet Süleyman'a aktarılmak istenmesi</li> <li>*Cihat'ın bu teklifi reddi.</li> <li>*Cihat'ın Semiha ile kaçma planı.</li> <li>*Cihat'tan Semiha'ya kaçış planını içeren mektup.</li> <li>*Katina'nın mektubu gizlice okuması.</li> <li>*Ahmet Süleyman'ın mektubu model mecmuaları arasında yakalaması.</li> <li>*Ahmet Süleyman'n kaçış planını bozmak isteyişi.</li> <li>*Ahmet Süleyman'ın Katina'yı tehditi ve ahlâkî öğütleri.</li> <li>*Katina'nın, Cihat'ın saatiyle oynaması.</li> <li>*Cihat'ın, kaçış yerine (Derince İstasyonu) geç kalması.</li> <li>*Semiha'nın istasyondan dönüşü.</li> <li>*Pakize Hanım'ın Haydarpaşa'dan trene binışı.</li> <li>*Ahmet Süleyman'ın Cihat'a kendisini okul arkadaşı olarak tanınması.</li> <li>*Ahmet Süleyman'ın Cihat'a, hayalî karakter Ali'den bahsetmesi.</li> <li>*Ahmet Süleyman'ın Cihat ile röportaj yapma isteği.</li> </ul>

3. GÜN	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Cihat hakkında bilgi (geriye dönüş).</li> <li>* Ahmet Süleyman ile Semiha'nın Suadiye gezintisi.</li> <li>* Ahmet Süleyman'ın sahildeki serserilerle kavgası.</li> <li>*Ahmet Süleyman'ın Cihat'ı akşam yemeğine daveti.</li> <li>*Semiha'nın Cihat'tan kendisini kaçırmamasını istemesi.</li> <li>*Cihat'ın kaçırma olayına, sunduğu bahaneler.</li> <li>*Akşam yemeğinin sonlanması.</li> </ul>
4. GÜN	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Ahmet Süleyman'ın, İstanbul'a dönüşü.</li> <li>*Semiha'nın Katina'dan: <ul style="list-style-type: none"> <li>a)Kaçış planındaki bozukluğun sebebini</li> <li>b)Cihat'ın kaçmamak için öne sürdüğü bahanelerin yalan oluşu</li> <li>c)Ahmet Süleyman ile Cihat'ın okul arkadaşı olmadıklarını</li> <li>ç)Ahmet Süleyman'ın, Cihat'ın mektubunu yakaladığını</li> </ul> </li> <li>bilgilerini alması.</li> </ul>
5. GÜN	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Ahmet Süleyman'ın Suadiye'ye dönüşü.</li> <li>*Ahmet Süleyman'ın Semiha ve Pakize Hanım'a: <ul style="list-style-type: none"> <li>a)Cihat ile Semiha ilişkisinden haberdar olduğunu</li> <li>b)Ayrılma kararını aldığını</li> <li>c)İstanbul'daki evlerini boşalttığını</li> <li>ç)Sadık adında herhangi bir arkadaşının ve Sadık üzerinden anlatılan olayların olmadığını aktarması.</li> </ul> </li> <li>*Ahmet Süleyman'ın köşkten ayrılışı.</li> </ul>

Tabloda da görüldüğü gibi romandaki olay ve olay örgüsünün dağılımı, zamana eşit bir biçimde yayılmamıştır. 1. ,3. ,4. ve 5. günlerde olaylar zaman dilimine uygun bir şekilde dağıtılırken, 2. günde olayların yoğunluğu, dikkat çekici bir şekilde, şişirilmiştir.

Zamanı kozmik bir şekilde ele alan Kemal Tahir, yalnız üçüncü günde geriye dönüş yaparak tekdüzelilikten kurtulmaya çalışmak ister. Olay örgüsünde zaman bu

şekilde biçimlenirken, zamanın sosyal boyutu da karakterler ve mekânlar üzerinden verilmeye çalışılmıştır.

1930'lu yıllardaki Cumhuriyet kazanımlarının getirmiş olduğu sosyal, siyasî, ekonomik değişimin insanlar üzerinde birçok olumlu/ olumsuz etki yarattığı açıktır. Sanayileşme çabaları, modern devlete geçiş süreci, kadına toplumda kimlik kazandırma mücadelesi, Cumhuriyet devrimleri gibi toplumsal hadiseler *Aşk Modası*'nda ele alınan zamanın içerisinde cereyan eden olaylardır. Türk toplumunun hareketli bir sosyal yapı ve psikolojiye sahip olduğu bu dönem, farklı toplumsal tipleri de doğurmuştur. İşte, bu süreçte ortaya çıkan *Aşk Modası*, Türkiye coğrafyasının Tanzimat'tan bu yana (1938) hastalıklı uzvu olarak adlandırabileceğimiz alafranga tipi iyileştirememiştir. Bu anlamda Semiha, bir roman kişisi olmasının yanı sıra zamanın bir hatalıklı halidir. Semiha'nın kentte doğup büyümesine rağmen yoz, alafranga ve gayr-î ahlâkî kişiliği onun, zamanın bir atığı halinde karşımıza çıkmasına sebep olmuştur.

Sosyal zaman olarak karşımıza çıkan bir diğer unsurda İstanbul da yeşeren burjuvanın yaşam şeklidir. Esasında hiçbiri ne üretim araçları ne de yaşam şekliyle burjuva olamayan bu toplumsal tipler Batıyı çay partileri, balolar, smokinlerle taklitten öteye geçememişleridir. Romanda bu tiplere çokça değinilmese de, bu tiplerin varlığı Kemal Tahir'in romandaki zaman perspektifiyle gösterilmek istenilen sosyal hadiselerdir.

Cihat da romandaki sosyal zamanın bir diğer ögesidir. Semiha ile verilen zamanın alafranga yönü, Cihat'la da verilmeye çalışılır. Fakat Kemal Tahir Cihat'a, devrin sanatsal "hastalık"ını da yükler. 1930'lu yıllarda Türkiye'de görülmeye başlanan fütürist yaklaşımlar ve bu eksendeki toplumdan uzak sanat anlayışı, zamanın sanatsal faaliyetlerine bir eleştiri konumundadır.

*Aşk Modası*'nda zamanın bir diğer sosyal boyutu da Suadiye'dir. Suadiye'nin o yıllarda (1930 ve sonrası) İstanbul'un yeni gelişen bir yaşam alanı olması romana da yansımıştır.

Zamanın, psikolojik bir etkisi ise romanda görülmez. Kemal Tahir'in, 28 yaşında kaleme aldığı *Aşk Modası* romanında zaman, sosyal anlamda önemli kılınmaya çalışılmış ve dönemin İstanbul'unda var olan tipler ve mekânlarla uygun bir biçimde verilmeye çalışıldığı görülmüştür. Bu anlamda *Sahte Serseri*'deki roman zamanı ile *Aşk Modası*'ndaki roman zamanı, teknik düzlemde, özdeşlik gösterirken; sosyal zaman, *Aşk Modası* 'nda daha titiz bir şekilde ele alınmak istenmektedir.

## 2.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

*Aşk Modası* romanı, Kemal Tahir'in erken romancılık dönemine denk düşen yıllarda kaleme aldığı romanıdır. *Aşk Modası*'nın, yazarın romancılık serüveninin ilk yıllarına denk geldiği bilgisi, bizim bakış açımızın genişliğine bir sınırlama getireceği açıktır ve bu ön bilgi bizim, esere daha objektif yaklaşmamızı sağlar.

Kemal Tahir'in romanında farklı anlatım biçimi ve tekniklerinden yararlandığı gözlemlenir. Romana "Tanrısal Bakış Açısı" hâkimdir. Romandaki anlatım teknikleri de değişkenlik göstermiştir. Bu değişiklikleri diyalog ve mektuplarla vermeye çalışan yazarın, romanını farklı anlatıcılarla ayakta tutmaya çalıştığı görülür.

Kullanılan tekniklerden ilki diyalogdur. Diyalog, kahramanların iç dünyalarını, psikolojilerini, sosyal arka planlarını çözümlenmez açısından önemli bir tekniktir. Bu teknik *Aşk Modası*'nda karşımıza sıkça çıkmış, kahramanları gözümüzde daha gerçekçi kılmaya itmiştir. Kemal Tahir'in romanlarını tümüyle değerlendirdiğimizde, diyalogdan çok sık yararlandığını görmemiz mümkündür. *Aşk Modası* romanında, Kemal Tahir'in ayakları üzerinde duran romanlarındaki diyalogun temellerinin atılmaya başlandığını görmek mümkündür.

Romandaki bir diğer anlatım tekniği ise mektuptur. Romanda Cihat'tan Semiha'ya gönderilen mektup, olay örgüsüne yardımcı olmuş ve Semiha ile Cihat'ın düşeceği komik durumun habercisi niteliğine bürünmüştür.

Kemal Tahir'in kullandığı bir diğer teknik ise iç monologdur. İç monolog romanda, özellikle Cihatla önem kazanan bir tekniktir. Cihat'ın romanın “Aşka Karşı Şöhret” adlı bölümünde içindeki “aşk” ile “şöhret”in konuşurulması, düştüğü ikilemin gözler önüne serilmesinde ustaca kullanılmıştır. Cihat'ın aşkı:

“Verdiğin sözden nasıl vazgeçersin. Bahusus hayatını bağlamış bir kadına ihanet şimdi az çok moda olan arkadaşa ihanetten kaç kat beterdir, hesaplasana.. Sonra senin şövalyeliğin, centilmenliğin nerede kalır. Bahusus asil kaynanan da caddeyi çoktan tuttu. Usulü, âdetini bilmediği memleketlerde senin yüzünden sürünüyor. Yarın Semihanın suratına nasıl bakacaksın. Aşk her şeyden mukaddes değil midir? ...”<sup>75</sup>

şeklinde konuşurken içindeki şöhret duygusu ise: “..sen her şeyden evvel bir sanatkârsın, sanatını düşünmelisin. İşte son sözüm budur.”<sup>76</sup> sözleriyle devam ettirir. Aşk ve şöhret, iç monologla başarılı biçimde somutlaştırılmıştır. Romandaki geriye dönüşler bize, önemli bilgiler sunmanın yanı sıra, hem romandaki zamanın tarihsel boyutuna bir anlam hem de romanın tekdüzelikten kurtulmasına yarayan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Recep Paşa hakkındaki “yapıcı geriye dönüş” romandaki geriye dönüşlerin önemli bir alt elemanı konumundadır. Yazarın roman zamanından yaklaşık yetmiş yıl geriye dönmesi, kurguladığı karakterin okura vermek istediği yönlerini göstermesine yönelik başarılı bir tekniktir. “Yapıcı geriye dönüş”ü yazar Cihat'ın şekillenmesinde de kullanmıştır. Cihat'ın sırasıyla izlediği Anadolu, İstanbul ve Paris güzergâhı ile Cihat ve Cihat'ın babası hakkında verilen bilgi de romandaki başarılı bir diğer teknik ögedir. Ahmet Süleyman'ın babası Süleyman Efendi için de yazar “yapıcı geriye dönüş”ü kullanır; fakat Recep Paşa ve Cihat kadar başarılı bir kurgu olmamıştır.

Romanda, Ahmet Süleyman ve Semiha ile verilen “dar anlamda geriye dönüş”ler de mevcuttur. Bu geriye dönüşler, romanı tek düzelikten kurtarmaya

<sup>75</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 12. Tefrika

<sup>76</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 12. Tefrika

alışan sahneler arasına girmiştir.

Kemal Tahir'in *Aşk Modası* romanı ile Sahte Serseri romanının yazılış dönemleri arasında geniş bir zaman dilimi yoktur. *Aşk Modası* ve *Sahte Serseri* romanları yedi aylık kısa bir süreçte yazılmış ve tefrika edilmiştir. Bundan dolayı *Aşk Modası*'nda, *Sahte Serseri*'ye göre, teknik anlamda, büyük değişimler aramak yanlış bir arayış olacaktır. Fakat *Aşk Modası*'ndaki geri dönüşlerin daha nitelikli bir şekilde yapıldığını söylemekte yarar vardır.

## 2.6. Dil ve slp

Bu bölümde Kemal Tahir'in *Aşk Modası* romanında kullandığı dilin niteliğini incelerken, bir önceki romanı *Sahte Serseri*'nin diliyle de zaman zaman kıyaslamaya gideceğiz. Fakat bu kıyaslama bizi, "hangi roman daha nitelikli" sorusunun cevabına götürmeyecektir. Aralarında geniş bir zaman dilimi bulunmayan iki romanda sorunun yanıtını aramak bizi, Kemal Tahir'in, 1945 (Bu romanlardan sonra inceleyeceğimiz *Acaip Bir Aile* 1945'te tefrika edilir.) ncesindeki roman dilini tespitimizde saydam bir yargıya varmamızı sağlamış olacaktır.

*Aşk Modası* romanında, Türk sosyal hayatının ve Türk romanının klasikleşen alafranga tipini romanın vitrinine koyan Kemal Tahir, seçmiş olduğu bu tipin yapısına uygun bir dil seçer. *Aşk Modası*'nda, Semiha, Cihat ve Pakize Hanım ile verilmeye çalışılan bu alafranga tiplerin, yaşam biçimleriyle paralel bir dil kullandıkları gözlemlenir:

- “ \_ Ne o Cihat **bedbaht** görünüyorsun?
- \_ Hakikaten **bedbahtım** Semiha.
- \_ Sebep?
- \_ Anlatamam ki...

\_ Neden anlatamazmışsın? Ben senin **bütün ruhunu** bilen bir arkadaşın değil miyim? **Biz ruhlarımız, hislerimizin birleşmesiyle dost olmadık mı?**<sup>77</sup> (Vurgular bana ait.)

Bir başka yerde, Pakize Hanım'ın kullandığı şu ifadeler de dikkat çekicidir:

“Ahmet olacak **dangalağı** da hesaba katmalı. Maazallah bir **skandal** çıkarsa.”<sup>78</sup>

Semiha'nın, Derince İstasyonu'nda başından geçenleri Cihat'a anlatırken kullandığı ifadeler de önemlidir:

“Derinceye koştum. Tren geldi. Etraf iyice kararmıştı. Hani sen “**Hello Semi** diye bağırırım” demedin mi? Birisi trenin penceresinden böyle bağıırıyordu. Hemen koştum kucağına atıldım.”<sup>79</sup> (Vurgular bana ait.)

Kemal Tahir bu alafranga tipin dilini, devrin güncel sanatsal etkinliklerine katılan kesim için de kullanır:

“\_ **Çalışmak mı? Âdi şey. Sanatkâra yakışmaz.**

\_ Hele **para için çalışmak kepezelik.** Buna hangi edebiyatçı ruhu dayanır.

\_ **Fırça tutan bir el hesap yapmamalıdır. Asaleti kaçar.**<sup>80</sup> (Vurgular bana ait.)

Bu konuyla ilgili olarak Semiha'nın annesiyle girdiği diyalogdan alacağımız aşağıdaki pasaj da, belirtmeye çalışacağımız dil yapısının önemli bir örneğini oluşturmaktadır:

<sup>77</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

<sup>78</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

<sup>79</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 11. Tefrika

<sup>80</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

“Asrî bir genç kadının her şeyden evvel **ruhu tatmin edilmelidir**. Manevî hayatımıza ehemmiyet vermeliyiz. İşte Cihadın üzerimdeki tesiri bundan. Bir kere son derece hassas. Sonra **şövalyemi şövalye...**”<sup>81</sup> (Vurgular bana ait.)

Yukarıda verdiğimiz örnekler, kullanılan dilin resmedilmek istenilen alafrağa tipe uygun bir şekilde eklemlendiğini bize gösterir. Kemal Tahir’in başarılı, diye adlandırabileceğimiz dil seçimi *Aşk Modası*’nda kullanılan dilin, özenle seçildiğini gösterir. Kemal Tahir, romanın yazıldığı dönemlerde sosyalist dünya algısının en kuvvetli çağlarını yaşamaktadır. Nazım Hikmet’in de üzerinde büyük etkisinin olduğu bu dönemki ideolojisinin, getirmiş olduğu toplumcu bir edebî anlayışa sahip olan yazar, diğer toplumcu yazarlar gibi, sokak Türkçesini romanına aktarmaya çalışır. Suadiye de, Semiha hakkında konuşan “serserilerin” kullandıkları argo dil, romanda olduğu gibi verilir:

“ \_ Vay canına öteki züppeyi **dehlemiş**.  
 \_ Bak işte **bunu daha armut bulmuş** olmalı.  
 \_ **Ah be kınalım, bizim sıra** mahşerde mi gelecek.  
 \_ Mahşerde gelse razıyım, **be kardeşim**, elveriri ki fakire ümit versin.  
 \_ Bu iş böyle giderse dinim rabbena hakkı için bir gün gözüme **kodesi alıp sandala bastıracağım.**”<sup>82</sup> (Vurgular bana ait.)

Karakterlerin kullandıkları dil, onların üsluplarını vermesinin yanı sıra kültürel ve sosyal arka planını da anlatan önemli bir göstergedir. “Aşk Modası”nda, Ahmet Süleyman, roman karakterleri arasında verilen en eğitimli kişidir. Ahmet Süleyman’ın roman boyunca kullanmış olduğu dil onun, çizildiği ölçüdeki kültürel ve sosyal arka planı, bu özelliklerini rahatlıkla gösterir.

<sup>81</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

<sup>82</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 12. Tefrika



İkilemelerden ve deyimlerden sık sık yararlanan Kemal Tahir'in seçmiş olduğu cümle yapısı da basittir. Genellikle kısa ve anlaşılır bir Türkçeyle kurulan romanın dili, toplumun geniş kesimlerini kapsar.

Kemal Tahir'in *Aşk Modası*'nda kullanmış olduğu dili bu şekilde değerlendirirken, *Sahte Serseri*'nin ve *Aşk Modası*'nın dilleri için şunları belirtmekte yarar vardır:

- 1) Kısa ve anlaşılır cümleler tercih edilmiştir.
- 2) Sıralı cümlelerin yoğun olduğu bu romanlarda dil, tekdüzelilikten sıyrılamamıştır.
- 3) Cümle veya sözcük düzeyinde anlatım bozukluklarına rastlanmaz.
- 4) İkilemelere ve deyimlere başvurulmuştur.
- 5) Dilin psikolojik yönü neredeyse hiç kullanılmamıştır.
- 6) Dilde herhangi bir ritim yoktur.
- 7) *Sahte Serseri*'de karakterler değil Kemal Tahir konuşurken; *Aşk Modası*'nda karakterler konuşmuş ve bu anlamda *Aşk Modası* romanın dilinde daha özenli bir yaklaşım sergilenmiştir.

### 3. ACAİP BİR AİLE

#### 3.1. İçerik

Kemal Tahir'in *Acaip Bir Aile* adlı romanı, 2 Eylül 1945- 4 Nisan 1946 tarihleri arasında *Karikatür* dergisinde "TA-KA" takma adıyla tefrika edilir. "Komik roman" olarak tanıtılan *Acaip Bir Aile*, kurgusal aksaklıkların ve konuyla bağdaşmayan uzamaların yoğun bir şekilde yaşandığı bir romandır.

*Acaip Bir Aile* Cemal, Maksut ve İhsan adlı üç öğrencinin başından geçen aşk maceralarını anlatır. Roman, bu yönüyle üç hikâyenin birleşimi gibi görünse de hikâyelerin, karakterler üzerinden, örtüştürülerek roman havası yakalanmaya çalışıldığı görülür.

İhsan, hukuk öğrencisidir ve eğitimine paralel olarak adliyede çalışan bir gençtir. Adliyeye, eşine boşanma davası açmak için gelen Nadire Hanım ile karşılaşır ve İhsan, Nadire Hanım'dan etkilenerek Nadire'yi takip etmeye başlar. Nadire ile on günlük bir yakınlaşma kuran İhsan, bu on günlük sürecin son gecesinde sinemaya gider. Sinema çıkışında Nadire'yi evine bırakmak için yola koyulurken, mahallenin "kabadayılarından" Selim ile karşılaşır. Selim, Nadire'nin yaptığı bu "uygunsuz" davranışı tenkit ederken İhsan ile kavgaya tutuşacağı sırada İhsan, Selim'in elinden kaçıp kurtulmayı başarır. Arkadaşı Cemal'in evine sığınan İhsan, başından geçen on günlük süreci detaylı biçimde Cemal'e aktardıktan sonra "şerefini ve cesaretini" kaybettiğini öne sürer.

Cemal'in "umursamaz" yapısına takılan bu olay, Cemal aracılığıyla, orkestrada çalışan Kadri'ye ve eşi Habibe Hanım'a aktarılır. Bu süreç içerisinde İhsan alay konusu olurken söz bir diğer arkadaşları Maksut'a gelir. Maksut, uzun zamandan beri bir telefon şirketinde çalışan Berceste Hanım'a ilgi duyar; fakat bu ilgiyi Maksut, henüz arkadaşlarına anlatmamıştır. Maksut'un hareketlerinden şüphelenen Cemal, Kadri ve İhsan Maksut'a olayı iç yüzünü sorar ve Maksut durumu izah eder. Berceste'nin, yapılan aşk teklifine olumlu veya olumsuz yanıt vermemesi,

bu üç arkadaşı harekete geçirir ve Berceste'yi Maksut'la evlenmesi için kaçırma girişiminde bulunmaya sevk eder. Berceste'nin, evliliğe razı olmasıyla kaçırma eylemini gerçekleştirmeyen arkadaşlar kısa bir süre sonra Berceste'yi Keramet Bey'den istemeye giderler. Kızı isteme esnasında, Cemal'in Keramet Bey ile kahve arkadaşlıkları ortaya çıkınca isteme gecesinde hava biraz daha yumuşamış ve bu yumuşamanın etkisiyle bu üç genç bütün nişan masraflarını üzerine almıştır. Nişan masraflarının nasıl denkleştireceklerini o an için akıllarına getirmeyen üç arkadaş, masrafları karşılayacak miktarı edinebilmek için nişanı iki ay sarkıtır.

Nişan günü Maksut, bir gün öncesinden yüzükleri teslim ettiği halalarının yanına gider. Bu gidiş, bir gecikmeye yol açınca Cemal, Maksut'un olayları ciddiye almamasından dolayı adeta çileden çıkar. Fakat Maksut'un halalarını görünce Cemal'in bu sinirli halinden eser kalmaz ve nişanın yapılacağı eve doğru yola koyulurlar. Maksut'un büyük halası Selma Hanım, kalabalıktan bayılınca Cemal hemen yardıma koşar. Cemal ile odada baş başa kalan Selma Hanım, Cemal'in kendisine duyduğu hisleri öğrenir ve Cemal'in hislerine karşılık verir. Nişan günü, Maksut ile Berceste birleşirken, Cemal ile Selma Hanım'ın ilişkileri de başlamış olur.

Nişandan kısa bir süre sonra Yavru'nun Kahvesi'ne uğrayan Cemal şair arkadaşı Ertuğrul Hikmet ve muharrir arkadaşı Bedri Ekrem ile karşılaşır. Kahvede edebî ve sosyal sohbetlere girişen üçlü, yaşanan toplumsal değişmeden şikâyetçi olma mutabıklığa vardıldıktan sonra Cemal ikilinin yanlarından ayrılır.

Arkadaşı Maksut'u ziyarete giden Cemal, evin manzarasıyla şaşkına döner. Evin çok kirli ve düzensiz olduğunu gören Cemal, Maksut'dan dert yanacağı sırada Keramet Bey'den gelen bir tezkereyle paniğe kapılır. Keramet Bey'in Maksut'u ziyaret edeceğini belirttiği bu tezkeresinde evin haline bakıp utanan Cemal, Maksut ve İhsan'ı da yanına alarak evi, çarçabuk toparlamaya girişir. Oysa evde temiz oda varken Cemal'in sorgusuz sualsiz kendilerini yargılamaya girişmesi, arkadaşların Cemal'e bir ders vermesine dönüşür. Ve Cemal'in yüksek olan egosuna verilen bu ders, Maksut'un odasının temiz bir halde misafirlerini ağırlamasıyla neticelenir.

### 3.2. Şahıs Kadrosu

Kemal Tahir'in *Acaip Bir Aile* romanında geniş bir şahıs kadrosu karşımıza çıkar. Roman, Cemal adlı karakterin üzerine yoğunlaşırken Maksut ve İhsan da romanda öne çıkan karakterler konumundadır. Bu üç ismin haricinde: Nadire, Berceste, Keramet Bey, Kadri, Habibe, Ertuğrul Hikmet, Bedri Ekrem, Selma, Küçük Hala, Selim, Enver, Şevket Hüsnü, Sadi Nacullah, Berber, Müstakim Bey, Cüce Karı, Ayşe Hanım ve Hüseyin Paşa isimleri de romanın kurgusunda karşımıza çıkan yan karakterlerdir.

#### Cemal

Cemal, *Acaip Bir Aile* romanında Kemal Tahir'in ana karakteridir. 20 yaşında olan Cemal, İstanbul Üniversitesi'nde hukuk öğrenimini devam ettirmesinin yanı sıra bir gazetede de çalışarak geçimini sağlar. Shakspeare'den çeviriler yapabilecek derecede yabancı dili olan Cemal, romanda bu nitelikleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Maksut, İhsan ve Kadri ile iyi bir arkadaşlığı olan Cemal, bu üç kişinin arasından, kıvrak zekâsıyla öne çıkar. Arkadaşlarının roman boyunca yaşadıkları talihsiz olayları ilk planda Cemal'e aktarması ve Cemal'den çözüm önerileri beklemesi; sadece yazarın değil, diğer karakterlerin de Cemal'in öne çıkışındaki etkenleri arasında görülür.

Teknik anlamda dört bölümden oluşan romanda "İhsan- Nadire" ve "Maksut-Berceste" ilişkisi romandaki olay örgüsünün temelleridir. Bu temelin bir inşaya dönüşmesinde ise Cemal etkin bir rol üstlenir. Maksut ve İhsan'ın pasif duruşları, olayların sürekliliğinin Cemal'in eline geçmesine neden olurken, Cemal'in olaylar karşısındaki çözümleyici tavrı arkadaşları üzerinde hâkimiyet kurmasına da sebep olur.

Romanda Cemal'in kimi tutumları gerçek dışı, diye adlandırabileceğimiz bir yapılanmada meydana gelir. Cemal'in bu gerçek dışı veya aksak tutumlarını aşağıdaki gibi tasnif etmemiz mümkündür:

A) 20 yaşında olan Cemal'in, 50 yaşında olan Keramet Bey ile olan samimi ilişkisi.

B) Romanın mayıs, temmuz ve haziran aylarında geçmesine rağmen Cemal'in üniversiteye hemen hemen hiç uğramaması.

C) Maksut'un Berceste ile olan ilişkisinde bütün sorumluluğu üzerine alması (kızın istenmesindeki tutum, nişan günün ayarlanması vd.)

Ç) Selma ile bir saat içerisinde tanışıp, nişanlanma planlarını yapması.

Romanın tezli bir anlayışla kurgulanmaması, ana karakter Cemal'in de geçmişiyle değil, olaylara yaklaşım biçimiyle okura tanıtılmasına sebep olmuştur. Toplumsal değil, bireysel meselelerin gündemde olduğu romanda, yazarın ana karakterinin sosyo- ekonomik yapısının “önemli olmadığı” düşüncesinden hareket ederek Cemal'i kurguladığını söylememiz mümkündür.

### Maksut

Maksut, *Acaip Bir Aile* romanında hukuk öğrencisi ve Cemal'in iki yıllık arkadaşı olarak karşımıza çıkar. Romanın ikinci bölümünden sonra var edilmeye başlanan Maksut, Berceste ile olan ilişkisiyle öne çıkar.

Beyazıt Soğanağa Mahallesi'nde teyzesiyle birlikte yaşayan Maksut, bir telefon şirketinde çalışan Berceste'ye âşık olur ve Berceste ile evlenmek ister. Maksut'un, Berceste'yi henüz tanımadan veya Berceste ile henüz konuşmadan evlenmek istemesi kurgusal anlamda bir problem yaratır.

Geçmişi hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmadığımız Maksut, Berceste ile ilişkisinin başlamasıyla romandaki yerini edinir. Tek başına veya bir kişilik olarak

kurgulanmayan Maksut, romandaki pasif duruşuyla kendisini Berceste'ye yaslayarak ayakta durmaya çalışır.

### İhsan

*Acaip Bir Aile* romanında Cemal'in sosyal çevresindeki yakın isimlerden biridir. Hukuk öğrencisi olan İhsan, geçimini sağlamak için adliyede çalışır.

Romana, Nadire ile sürdürdüğü on günlük ilişkisini Cemal'e özetlemesiyle giren İhsan, romanın ilk bölümünde yoğun biçimde var edilir. Adliye'de gördüğü Nadire ile tanışmak için uğraşan İhsan, Nadire ile tanışmasının ardından on gün boyunca kısa bir macera yaşar. Bu kısa süreç içerisinde tanıdığı Nadire ile evlilik planları yapan İhsan'ın bu tutumu, tıpkı Maksut'un Berceste'ye yaklaşımı gibi kurgusal anlamda bir aksaklığa sebep olur.

Romanda, İhsan da geçmişi ile var edilmez. Maksut'un Berceste ile varlığını koruması gibi İhsan'da Nadire ile romanda varlığını korumaya çalışır. Romanın ilk bölümünde yoğun biçimde var olmasına rağmen, dinamik bir karakter olarak karşımıza çıkartılmayan bir kişidir.

### Nadire

Romanda, eşinden boşanmak için adliyeye tebligat verdiği bilgisiyle giren Nadire, İhsan ile tanışması ve İhsan'la yaşadığı on günlük sevgililiğiyle var edilir.

Nadire, Kurtuluş'ta annesiyle yaşayan ve romanın vak'a zamanından bir yıl öncesinde babasını kaybeden bir kişidir. Geçmişi ve sosyal yapısıyla elimizde sadece bu verilere sahip olduğumuz Nadire, İhsan ile ilişkisini sürdürdüğü süreç içerisinde karşımıza çıkar. Cemal tarafından "ev pilici" olarak adlandırılan Nadire, roman boyunca İhsan'ın ve Cemal'in ağzından romandaki yerini edinir.

## Berceste

Babasını küçük yaşlarında kaybeden Berceste, Keramet Bey'in yanında büyüyen bir kişidir. "Orta mektebin son sınıfına" kadar eğitim alan Berceste bir telefon şirketinde çalışır.

Romanda, Maksut'un kendisine âşık olmasıyla görünmeye başlayan Berceste, güzelliğiyle de ön plana çıkar. Maksut'un evlilik teklifine olumlu veya olumsuz cevap vermeyen Berceste, Cemal ve arkadaşlarının kaçırmak istemesiyle Maksut'un evlilik teklifini kabul eder.

Kemal Tahir, Berceste'nin kaçırılma olayını ironik bir şekilde ele alsada veya romanın tefrika edildiği *Karikatür* dergisinin başlığındaki gibi Berceste'nin kaçırılması "komik" bir şekilde var edilse de yazarın, kadının toplum içindeki durumunu özetlemesi bakımından Berceste, önemli bir yapılanmayı çizer. Evlilik kararının kaçırma tehdidiyle aldırılması ve evlilik aşamasında Maksut ile ilişkisinde kendisinden çok Cemal'in var olması Berceste'nin toplum içindeki "birey" olma halini reddeden bir tutumdur. Berceste okuru güldürürken, dramatik bir çemberin içerisinde varlığını yaşamaya çalışır.

## Kadri

Kadri 30 yaşında ve resmî bando ekibinde çalışan bir kişidir. 30 yaşında olan Kadri, kendisinden 17 yaş büyük olan Habibe ile evlidir. Romanda arka planıyla var edilen tek karakter olarak öne çıkar.

Kadri'nin arka planı, kültürel anlamdaki varlığıyla romanda yerini edinir. Klasik ve geleneksel müziği iyi bilen ve çevresine Verdi, Wagner, Toscani gibi isimleri tanıtan Kadri edebiyat bilgisiyle de öne çıkartılır. Fuzuli, Nedim, Nef'i; Namık Kemal, Ziya Paşa, Yahya Kemal, Faruk Nafiz gibi isimlerden oluşan geniş bir şiir bilgisine de sahiptir. Tarihe de meraklı olan Kadri, zengin kültürel

yapılanmasıyla öne çıksa da olaylara yeteri kadar müdahil olmaz. Maksut'a, Berceste'yi istemeye gittiğinde Keramet Bey ile Bektaşî nefeslerinden de örnekler okuyan Kadri, isteme esnasında da kültürel birikimiyle öne çıkartılır.

Kadri'nin bu kültürel yapılanmasının yanında Cemal'in, İhsan ile Nadire ilişkilerini anlatmaya gittiği gün Japon Konsolosluğu'nda gördüğü "mayonez"i meze olarak hazırlamaya girişmesi ve bu esnada Habibe ile yaptığı tartışma onun yapılandırılan kültürel arka planına gölge düşürür. Yazarın, Kadri'nin kültürel boyutunu uzun uzun çizmesinin ardından okurun karşısına çıkarma şekli, Kadri'nin çizilen kültürel motifiyle ironik bir hal alır.

Kadri bu açıdan, beslendiği kadar verilmeyen bir karakter olarak romandaki yerini edinmiştir.

### Habibe

Kadri'nin eşi Habibe Hanım, 47 yaşında ve Kadri ile evlenmeden önce üç defa evlenip boşanan bir kişidir.

Habibe, eşi Kadri'ye nazaran yeteri bir kültürel birikime sahip değildir. Fakat Kadri gibi müziğe ilgi duyan Habibe Hanım, iyi ud çalmasıyla öne çıkar. İtrî'den ve Dede Efendi'den güzel örneklere veren Habibe, bu yönüyle romandaki diğer kadın karakterlerden daha iyi bir yapılanma çizer.

Olayların akışına müdahil olmayan Habibe Hanım'ın, Kadri ile ilişkisi önemli bir vurgu olarak romandaki yerini edinir. Kültürel anlamda Kadri ile eşit bir yapılanmada karşımıza çıkartılmayan Habibe Hanım, evliliklerindeki ekonominin eksi yönde hareket etmesine paralel bir şekilde Kadri ile yeteri kadar anlaşamaz. Yazarın, "ilk seneleri tatlı geçti."<sup>83</sup> tespiti, çiftin ekonomik anlamda üst düzeyde buldukları döneme denk gelir. Yazarın buradaki ekonomi vurgusu dikkat çekicidir.

<sup>83</sup> Kemal Tahir, *Acaip Bir Aile*, Karikatür, 3. Tefrika



Habibe- Kadri ilişkisinde bütün sorunu yaş farkına bağlamak istemeyen yazar, ekonomik şartların, evlilik kurumunun ayakta durmasındaki önemine bağlamak ister.

### Ertuğrul Hikmet

Cemal'in sosyal çevresini oluşturan bir karakter olan Ertuğrul Hikmet, şairdir. Cemal'in pek sevmemesine rağmen şairin, Bedri Ekrem ile olan yakınlığından ötürü Ertuğrul Hikmet ile zorunlu bir ilişki kurmasına sebep olur. Romanda herhangi bir işlev yüklenmemiştir.

### Bedri Ekrem

*Acaip Bir Aile* romanında toplumsal eleştiriyi, romanın yüzeyine çıkaran isimdir. Bir muharrir olan Bedri Ekrem, Cemal'in en sevdiği isimlerden biri olarak tanıtılırken, "... kısacık boylu, şişman bir adamdı. Dudağından sigarası hiç eksik olmadığından daima gülüyor mu, yoksa duman yüzünü mü buruşturuyor, pek anlaşılmazdı."<sup>84</sup> sözleriyle tasvir edilir.

Romanda, Türkiye'nin yaşadığı toplumsal değişimi en net biçimde eleştiren Bedri Ekrem, bu değişimi "Biz böyle olacak delikanlı değildik!" sözleriyle özetlemesi dikkat çekicidir. Yaşanan toplumsal değişimi ele alırken, yaşadığı çağın bireylerini değişimin "kurban"ları olarak gören Ekrem, bir aydın olarak pasif bir isyan içerisine girip bu isyanını ise "biz böyle olacak delikanlı değildik" sözleriyle açığa çıkartıyor.

Romanda kimliğine en uygun biçimde oluşturulan bir karakter olan Bedri Ekrem, olaylardan uzak tutularak romanın içinde, ayrı bir romandan alınan karakter olarak diğer isimlerden ayrıştırıyor.

---

<sup>84</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 14. Tefrika

### Selma

Maksut'un büyük halası olan Selma Hanım, Maksut ile Berceste'nin nişan günü romanda karşımıza çıkar.

Erenköy'de oturan Selma Hanım, Maksut'un nişanında bayılıp Cemal'in kendisini öpmesiyle, Cemal ile nişanlanma kararını alıyor. Bu aksak kurgu arasında var edilen Selma Hanım, romanda Cemal ile yakınlaşmasının haricinde öne çıkartılmayan bir yan karakter olarak yer ediniyor.

### Küçük Hala

Herhangi bir şekilde tanıtılmayan ve sadece Maksut'un nişanına ablası Selma Hanım'ın gelmesiyle var edilen küçük hala, romandaki bir diğer yan karakter olarak karşımıza çıkartılır.

### Selim

Selim, Kurtuluş'ta oturan Nadire Hanım'ın mahallesindeki "külhanbeyi" olarak tanıtılan bir karakterdir. İhsan'ın, sinema çıkışında Nadire'yi evine bırakırken önünü kesen Selim, İhsan'ı kovalaması ve İhsan'ı tehdit etmesiyle romanda kenar mahallelerin, önemli bir ögesi olan "külhanbeyi" vurgusunu, tamamlayan bir karakter olarak karşımıza çıkar.

### Enver

Cemal, İhsan ve Maksut'un arkadaşı olan Enver romanda Paris de terzilik eğitimi almış bir kişi olarak karşımıza çıkar. Maksut'un nişanda giyeceği elbiseyi dikmesi için Cemal'in rica bulunduğu Enver, bu eyleminden sonra karşımıza bir daha çıkartılmayan bir yan karakter olarak romandaki işlevini yerine getiriyor.

### Şevket Hüsni

Romadaki bir diğey yan karakter olan Şevket Hüsni, mimardır. Maksut'un nişanı için yeteri parayı bulamayan üç arkadaşın (Maksut, Cemal ve İhsan) nişanı geciktirmek maksadıyla, evin mimarî durumuna onay vermesini bekledikleri isim olarak karşımıza çıkar. Şevket Hüsni, nişanı geciktirme planının haricinde herhangi bir şekilde olaylara dâhil olan bir karakter değildir.

### Sadi Nacullah

Cemal'in, çalıştığı gazetede ki iş arkadaşısıdır. Romadaki olay örgüsünde herhangi bir etki taşımamıştır.

### Berber

Şehzadebaşı'nın berberi olan bu karakter, sağır ve dilsiz bir kişiyi canlandırır. Sağır ve dilsiz olmasına rağmen, mahalledeki bütün "dedikodu"lardan haberdar olmasıyla var olduğu süreç içerisinde dikkat çekmeyi başaran bir yan karakterdir.

### Müstakim Bey

Selma'nın babası olan Müstakim Bey, avukattır. Romanda birebir anlamda değil, Selma'nın dolayısıyla yer tutar. Selma'nın Cemal ile yaptığı konuşmada adının geçmesinin ötesinde romanda karşımıza çıkartılan bir isim değildir.

### Cüce Karı

Maksut'un teyzesi olan "Cüce Karı", aklî dengesini yitirmiş bir kişi olarak karşımıza çıkar. Maksut'la birlikte yaşayan teyzesi, Cemal'in Maksut'u ziyaret edişiyile romanda beliren bir isimdir. Romanda herhangi bir dinamik hal göstermeyen bir diğey yan karakterdir.

### Ayşe Hanım

Cemal'in ev sahibi olan Ayşe Hanım, İhsan'ın Cemal'in evine sabaha karşı üç sularında gelmesiyle karşımıza çıkar. Cemal'i uyandırmasının ardından romanda bir daha karşımıza çıkmayan bir isimdir.

### Hüseyin Paşa

Maksut'un babası olan Hüseyin Paşa romanda, oğlunun nişan törenine katılmasıyla karşımıza çıkar. "Perişan, kalender bir adam"<sup>85</sup> olarak tanıtılan Hüseyin Paşa, tavla oyununa düşkünlüğüyle de dikkat çeker. Oğlunun nişanlanması sürecinde devreye girmeyen Hüseyin Paşa, romandaki kurgusal aksaklığın bir diğer parçasını oluşturur.

### 3.3. Mekân

*Acaip Bir Aile* romanında mekân bir "açık" ve üç "kapalı" olmak üzere, dört farklı şekilde karşımıza çıkar: "Gülhane Parkı"; "Keramet Bey'in Evi", Kadri'nin Evi" ve "Yavru'nun Kahvesi".

#### Gülhane Parkı

Gülhane Parkı *Acaip Bir Aile* romanında karşımıza çıkan ilk mekândır. İhsan'ın Nadire ile ilk buluşması Gülhane Parkı'nda gerçekleşir.

Yazarın, birbirlerini tanımayan bu iki karakteri bir araya getirmek için seçtiği Gülhane Parkı, dikkatle seçilen bir mekânsal oluşumdur. Bu dikkat, hem Nadire hem de İhsan'dan hareketle oluşturulur. Mekân, Nadire açısından düşünüldüğünde,

---

<sup>85</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 24. Tefrika

hayatında ilk defa gördüğü bir kişiyle tanışmak için gittiği mekânın açıklığı, Nadire'ye güvende olmasını sağlaması bakımından önemlidir. İhsan için de seçilen mekânın önemi yazar tarafından belirtilir: “Evet... Malûm ya, benim tenhalarda, açık manzaralar karşısında zekâma bir cevvaliyet gelir. Sözü arka arkaya yürütürüm.”<sup>86</sup>

Nadire için sosyal, İhsan için psikolojik rahatlık veren Gülhane Parkı; romandaki bu göstergesiyle önem kazanır.

### Keramet Bey'in Evi

Keramet Bey'in evi, romanda tasvirine en çok gidilen mekândır. Berceste'nin istenmesinde ve nişan gününde karşımıza çıkan bu ev, Unkapanı Caddesi'nde konumlandırılır.

“Sağ tarafta bir oda kapısı olan genişçe bir taşlıktan geçip karşıdaki merdivene sarıldılar. Birinci katta sokak üzerinde bir odaya alındılar. Burası yanmamış İstanbul evlerinde değişen devirlere göre, ‘lüks’ yükünü almış her hangi bir orta halli ailenin kabul salonundan farklı değildi. Ceviz kaplama, dört çekmeceli bir konsol. Üzerinde hazneleri alaca taştan karpuzlu gaz lambası.”<sup>87</sup>

Bu şekilde tasvirine gidilen ev, ilerleyen kısımlarda: “Yan duvarın köşesinde bir raf, rafın üzerine bir Bektaşî külâhı, bir teber, bir de eflâtun taşlı kemer koyulmuştu.”<sup>88</sup> Şeklinde anlatılır.

Keramet Bey romanda, kahvede oyun oynamasını sevmesinin yanı sıra Bektaşî kimliğiyle de öne çıkan bir isimdir. Keramet Bey'in bu dinî yapısı, onun evine de aksettirilerek Keramet Bey'in bir bütün olarak algılanmasına neden olur. Ev

<sup>86</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>87</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 11. Tefrika

<sup>88</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 11. Tefrika

bu anlamda sosyolojik bir özellik olarak karşımıza çıkarken, bireyin kimliğinin yansıdığı bir eşya olarak da belirterek romanda ayrı bir yer edinmeyi başarır.

#### Kadri'nin Evi

Kadri'nin evi, Aksaray da konuşlandırılan bir mekândır. *Acaip Bir Aile* romanında resmî bando takımında görev yapan bir karakter olarak kurgulanan Kadri'nin evinde “kütüphane” ön plana çıkar. Kadri'nin kültürel arka planın oluşmasında önemli bir gösterge olarak kurgulanan kütüphane, bu anlamda sosyolojik bir veri taşısa da kütüphane; sadece bir göster olarak var edilir.

Romanın geniş bir bölümüne hâkim olacak olan Maksut- Berceste ilişkisi de bu ev de okurun karşısına çıkartılır. Tasvirine gidilmeyen bu mekân, Kadri için bir simge olmanın ötesine geçememektedir.

#### Yavru'nun Kahvesi

Romandaki bir diğer “kapalı mekân” olan Yavru'nun Kahvesi, romandaki sosyal eleştirinin ortaya çıktığı çatıdır.

Bir kamusal alan olarak değerlendirebileceğimiz kahve, şair Ertuğrul Hikmet ve muharrir Bedri Ekrem'in uğrak yerleri olarak belirtilir. Romandaki bu iki “aydın”ın kahvehaneyle karşımıza çıkması ise: a) toplumun düşünen ve yazan kesiminin henüz halktan kopmadığının, b) kahvehanelerin, kıraathaneler olarak işlevini koruduğunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Osmanlı'dan başlayıp cumhuriyetin belirli bir dönemine kadar, toplumsal bir işleve ve kamuoyu oluşturmasıyla öne çıkan kahvehane, *Acaip Bir Aile* romanında da bu özelliğiyle karşımıza çıkar. Yani, kahvehanelerin Türk kültüründeki geleneksel algısı burada henüz yıkılmamıştır. Yazarın, “aydın”ını “café” yerine “kahvehane”de buluşturması da bu anlamda önemlidir.

### 3.4. Zaman

Kemal Tahir'in *Acaip Bir Aile* romanında zaman, netliğini belirleyemediğimiz bir olgu olarak karşımıza çıkar. *Acaip Bir Aile*, Kemal Tahir'in Çorum Cezaevi'nde kaldığı dönem içerisinde kaleme alınır. "Yazma zamanı"nı ve "roman zamanı"nı bilemediğimiz bu romanda, "vak'a zaman"ları da belli noktalarda karmaşık bir hal alır.

Romanda olayların geçtiği zamanı belirlemek için yazarın, "Şapka Kanunu"na bulunduğu atıf önemli bir veridir. Yine karakterlerin hiçbirinin soyadının olmaması dikkat çekicidir. Bu da yazarın, romanını "Soyadı Kanunu"ndan önceki bir dönemde kurguladığını gösterir. Bu verilerle romanın, en kaba biçimiyle, 25 Kasım 1925'te ilan edilen "Şapka Kanunu" ile 21 Haziran 1934'te ilan edilen "Soyadı Kanunu" arasında geçtiğini söylememiz mümkündür. Sosyal zamanın verilerinden hareketle, romanın geçtiği dönemi bu şekilde belirlememiz mümkündür.

Dört bölümden oluşan romanın birinci bölümü 3 günde; ikinci ve üçüncü bölümü iki buçuk ayda; dördüncü bölümü ise 1 günde geçer. Zamanın eşit bir şekilde yayılmadığı bölümlerin toplamında ise "vak'a zamanı" olarak karşımıza yaklaşık üç aylık bir süreç çıkar. Romanda yapılan geriye dönüşler ise "roman zamanı"nı II. Abdülhamit dönemine kadar sarkıtmaktadır. Yazar, şimdiye kadar incelediğimiz romanlarında olduğu gibi, *Acaip Bir Aile*'de "roman zamanı"nı uzun, "vak'a zamanı"nı ise kısa tutmuş ve olayları dar bir zaman içinde meydana getirmiştir. Tahir'in, tekniksel anlamda bir değişikli göstermediği zaman kurgusunda, "sosyal zamanı"nın karakterler üzerindeki etkisini de yer yer dile getirir.

Romanın geçtiği dönem üzerinden şekillenen sosyal zaman eleştirisi, toplumsal dönüşümlerin Türkiye'deki hızlı geçiş süreçlerine denk gelir. Bu eleştirilerini bir gazetecinin/ aydınının (Bedri Ekrem) ağzından dile getiren yazar, romandaki leitmotivi canlandıran "biz böyle olacak delikanlılar değildik!", tekrarını da sosyal zamanının getirilerine karşı kullanır.

Olayları kronolojik bir şekilde ele alan yazarın, karakterlerine zamanın psikolojik ögesini giydirmedeği gözlemlenir.

### 3.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Kemal Tahir, *Acaip Bir Aile* de farklı anlatım tekniklerinden yararlanır. Dört “kısım”dan oluşan romanın birinci kısmı 3; ikinci kısmı 2; üçüncü kısmı 2 ve son kısmı da 1 bölümden meydana gelir.

“Tanrısal bakış açısı”yla romanını kurgulayan yazar olaylar çoğunlukla Cemal’in bakış açısıyla yaklaşırken, zaman zaman yaptığı araya girişlerle okura konuya da kişiler hakkında da bilgi verir. Yazar, Cemal’e bakış açısını yönlendirme görevini verirken Cemal’i eğitimi, mesleği ve dinamik tutumuyla diğer karakterlerinden bir adım öne çıkarır. Bu arka planla Cemal’in gözüyle okuruna olayları aktaran yazar, öncelikle karakterini idealize etmiş ardından, romandaki bakış açısını Cemal’in eline vermiştir.

Kemal Tahir romanına “anlatma” ve “gösterme” ile başlar. Bu tekniği “anlatma- gösterme- anlatma” düzleminde veren yazar olayların daha gerçekçi kılınmasına yardımcı olmaya çalışır.

“Ayşe hanım, cevap vermeden dargın dargın başını sallıyarak dışarı çıktı.

\_ Saat kaç birader?

\_ Bilmem... İki mi, üç mü?

Cemal’in aklı başına geliverdi:

\_ Sen bu vakit burada ne arıyorsun? Sana ne oldu?

\_ Sorma... Ben artık mahvolmuş bir adamım.



\_ Ne olmuş bir adamsın? ...”<sup>89</sup>

Tahir’in, kullandığı bir diğer teknik öge ise “montaj”dır. Romanda, Berceste’nin istenme anında Keramet Bey ile Kadri’nin giriştiği “nefes atışması” romandaki “montaj”ın en önemli örnekleri olarak karşımıza çıkar. Fakat, yazarın bu uzun montajlardan yararlanması, romanın kurgusuna zamanla bir tekdüzelik kazandırır. Rıza Tevfik’ten alınan dörtlükler Keramet Bey ve Kadri tarafından romandaki yerini edinir:

“Nârı cehennemi önüme sürme  
Günahımı döküp kaygılar verme  
Kitapta yerini bana gösterme  
Ben pek o yazıyı seçemem hocam!

Filozof Rızayım, dinsiz anlama,  
Dini ben öğrettim kendi babama  
Her ipte oynadım cambazım ama  
Sırat köprüsünü geçemem hocam!”<sup>90</sup>

Kemal Tahir’in şimdiye karda incelediğimiz tefrika halinde kalmış romanlarında, “betimleme”ye pek fazla yer vermediğini gördük. Fakat Tahir’in *Acaip Bir Aile* de bunu kırarak, kimi zaman uzun tasvirlerle gittiği gözlemlenir.

“Süleymaniye camiinin etrafındaki gecelerin tuhaf bir hususiyeti vardır. İnsan, bu sokaklarda, güzel sesli hafızların okuduğu mevlûtten yeni çıkmış gibi gülsuyu, akide şekeri, ödağacı kokuları kokar... Burası yüksek olduğundan mıdır, nedir, gökyüzü açık ve yıldızlar uzaktır. Göğün üzerinde camiinin kat kat kubbeleri, endamlı minareleri, koyu lâcivert bir elişi kâğıdına kesilip yapıştırılmış gibi

<sup>89</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>90</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 12. Tefrika

yamyassı durur... Heybetini kaybedip bir tiyatro dekoru haline gelir.”<sup>91</sup>

Romanda, İstanbul’un çeşitli noktalarını tasvir eden yazarın, bu betimlemeleri İstanbul üzerinden yapmasını ve alanların açık oluşunu, cezaevindeki psikolojisinin bir yansıması olarak görmek mümkündür.

Romanda, sosyal zamanın getirisi olarak değişen toplumsal dönüşüm ise, romanda yazarı “leitmotiv”e iter. Yazar: “Biz böyle olacak delikanlı değildik!” sözünü karakterleri Cemal, Şair Ertuğrul Hikmet ve Bedri Ekrem’e sık sık tekrarlatarak romanda bir “leitmotiv” de yaratmaya çalışır.

Romanda, “iç monolog”da yer yer karşımıza çıkar.

“Cemal aynaya bakarak manasız şeyler düşünüyordu: ‘Berberler de müşterilerin karşısına bu aynayı niye koyarlar? Boğazımıza beyaz örtü sarılınca kendimizi mutlaka beğeniriz. Berber dükkânın aynasında herkes kendisini beğenir, güzel bulur. Tıraştan sonra dışarıda atılan ilk bir kaç adımda kendisini güzel saymaktan gelen nefis itimadını hareket halinde görmek mümkündür.’”<sup>92</sup>

Romanda diyaloglara da bolca yer veren yazar, diyaloglar aracılığıyla romandaki gerçekçilik unsurunu sağlamaya çalışır.

### 3.6. Dil ve Üslûp

Kemal Tahir Cemal, Maksut ve İhsan adlı üç karakterin üzerinde yoğunlaştırdığı *Acaip Bir Aile* romanda dili, sade bir üslûpla inşa eder.

<sup>91</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 9. Tefrika

<sup>92</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 21. Tefrika

Romanın bu üç karakter üzerinde yoğunlaşması, romanın dilinde bir tekdüzeliliğin de ortaya çıkmasına neden olur. Yaşları, eğitim seviyeleri ve bakış açıları aynı olan bu üç kişinin dillerinin de birbirine yakın olması tekdüzeliliğe sebep olurken, kendilerinden yaşça büyük olan Kadri ve Keramet Bey'in dillerinin de kendi dilleriyle paralel bir yapıda kurgulanması, bu tekdüzeliliği teknik bir aksaklığa sevk eder.

Romanda yalnız Selim'in dili, kültürel yapısına uygun bir şekilde inşa edilmiştir.

“Ulan kaltak! Sen bu vakit buralarda ne fişkı karıştırıyorsun?  
Ulan mahalleye zampara getirmeğe mi başladın?.. Ulan biz öldük mü?  
Ulan erkeklik bitti mi? ...”<sup>93</sup>

Selim'in kullandığı bu ifadeler Selim'in kültürel arka planına uygun bir şekilde kurgulanırken yazarın, küfürlere ve argo sözcüklere olduğu gibi yer vermesi de romanda verilmek istenilen gerçekçi havanın bir örneği olarak karşımıza çıkar.

Yazarın romanında bolca yer verdiği diyaloglarda cümle yapıları kısa bir şekilde oluşturulurken, konuşma dili olabildiğince yakalanmaya çalışılır:

“ \_ Sen bu vakit burada ne arıyorsun? Sana ne oldu?  
\_ Sorma... Ben artık mahvolmuş bir adamım.  
\_ Ne olmuş bir adamsın?  
\_ Mahvolmuş.  
\_ Allah belânı versin... Yoksa birisini mi öldürdün?  
\_ Daha beter...  
\_ Bunun daha beteri? .. Dur, anladım...”<sup>94</sup>

<sup>93</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

<sup>94</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

Romanda, yazarın kimi sözcüklerin yazımında da dikkatli davranılmadığı gözlemlenir. Romanın önemli karakterlerinden olan Maksut'un ismi kimi yerde, "Maksud" şeklinde yazılırken kimi yerlerde "Maksut" biçiminde yazılmıştır. Yazarın "d> t" değişiminde titiz davranmadığı gözlemlenir. Yine, unvan sıfatlarında belli bir çizginin yakalanmadığı gözlemlenmektedir. Özellikle "bey" ve "efendi" gibi çok kullanılan sıfatların yazımında bir bütünlülük sağlanamamıştır.

Kemal Tahir, deyim ve atasözlerinden de yararlanarak dili canlı tutmaya çalışmışsa da dil, araya girişler ve zaman zaman konunun fazladan uzatılmasının getirdiği durağanlığı, kıramamıştır.

## 4. ÖDEŞMEK

### 4.1. İçerik

*Ödeşmek* romanı 20 Ekim 1946- 14 Eylül 1947 tarihleri arasında, *Yedigün* dergisinde “Aşk ve Macera Romanı” ilanıyla tefrika edilir. Kemal Tahir’in cezaevindeki sekizinci yılında, *Yedigün* dergisinde tefrika edilmeye başlanan roman, iki kısımdan oluşur. İlk kısmı dört, ikinci kısmı üç bölümden oluşan roman; Murat ve Necla adlı karakterlerden hareketle, hem şahsî hem de toplumsal trajediyi anlatması bakımından önemlidir.

Murat Galatasaray Lisesi mezunu, yabancı dil bilen, çocukluğunda dans kursuna gitmiş, erken yaşlarda İstanbul’un randevu evleriyle tanışmış bir gençtir. 23 yaşındaki Murat, gazetecilikle uğraşır. Gazetecilik ve çevirmenlik yaparak kültürel yönünün olduğunu gördüğümüz Murat, diğer taraftan da İstanbul’daki “külhanbeyleri” nin tanıdığı, meyhanelerin ve randevuevlerinin aşına yüzü olarak, farklı bir yönüyle vardır.

Murat, Ayten adında bir bar çalışanıyla dost hayatı yaşayan bir genç olarak karşımıza çıkar. Ayten Matmazel Katina’nın “gözde kızları” ndandır. Ayten’i sevmediği halde Ayten ile olan Murat, önceleri Ayten ile evlenmeyi düşünmüş; hatta babasının Ayten’i görmesini isteyerek Ayten’in çalıştığı barda “müşteri” kılığında, Aytenle tanışmasını istemiştir. Ayten’in, bir polis baskını neticesinde, Zührevi Hastalıklar Hastanesi’ne girdiği sıralarda Murat, Ayten’in arkadaşı Afro ile yakınlık kurar. Murat ile Afro’nun yakınlaşması pek uzun sürmeyecek; çünkü Matmazel Katina’nın evindeki 17 yaşındaki Necla’ya âşık olacaktır. Yine aynı randevu evinde çalışan Hayriye ile Murat’ın yakın arkadaşı Mehmet Attila ilişki kurar. Mehmet, Hayriye’yi randevu evinden çıkartıp evlenmek ister. Murat’ın da aklına yatan bu kurtarma düşüncesi sonrasında Mehmet ve Murat ortak bir plan hazırlarlar. Plan başarıya ulaşır ve Hayriye, Matmazel’in randevu evinden kurtulur. Matmazel, bu olayı Murat’ın planladığını idrak eder ve Murat’tan öç almasını ister. Evinin en güzel kızlarından biri olan Necla’yı planına dâhil ederek Murat’a bir oyun düzenlerler.

Necla, Murat'a sözde yakınlık kuracak, bir gün beraber gezerken Murat, Matmazel'in dostu Berber Süleyman tarafından dövülerek Hayriye'nin yeri öğrenilecektir.

Fakat Matmazel'in planları Necla'nın, Murat'ın kendisine âşık olduğuna inanmasıyla suya düşer. Murat ile Necla da, Mehmet ve Hayriye gibi kendi hayatlarını kurmak için evlenmeye karar verirler. Bu Murat'ın Matmazel'e ikinci oyunudur.

Murat, Necla'yı Matmazel'in randevu evinden alıp kendi evlerine getirdikleri günün ertesinde, annesinin memleketi olan Adapazarı'nın Kayalar köyüne götürür. Bir süre burada kaldıktan sonra çift tekrar İstanbul'a döner. Murat İstanbul'a döndüğü günlerin akabinde Necla'nın geçmişini sorgular. Uzun uğraşlar sonucunda Necla hakkında bilgilere sahip olan Murat, Necla'nın Yalova'da bir ağabeyinin olduğunu öğrenir. Necla ve ailesi, Yunan harbinden sonra göçe zorlanmıştır. Ailesinden kalan tek fert olan ağabeyini ziyaret etmek için Yalova'ya giderler. Fakir bir hayatı olan ağabeyinin durumu Necla'yı üzer. Yalova dönüşü sonrasında psikolojik bir çöküntüye düşen Necla şahsî sorgulamaya girer. Murat'ın kendisini gerçekleriyle yüz yüze bıraktığını, randevu evinden çıkartıp iyi bir yaşam imkânı sağladığını; ama bunların yanında kendisinin, Murat'a yeteri kadar layık olmadığını düşünen Necla evden ayrılmayı düşünür. Önce eski hayatına devam etmeyi bir an düşünen Necla aslında o hayatın kirli yaşantısını istemediğini anlar. Ardından Murat'ın, Beyazıt'taki üvey babasının evine gider. Babaya bütün düşüncelerini anlatır ve baba Necla'ya, esprili bir dille, “bir erkek çocuk” doğurduğu takdirde Murat ile ödeşeceğini belirtir. Ve *Ödeşmek*, randevu evinden iyi bir yaşama geçen Necla'nın evinde kalmaya karar vermesiyle son bulur.

#### 4.2. Şahıs Kadrosu

Kemal Tahir'in *Ödeşmek* romanı, zengin bir şahıs kadrosuna sahiptir. Roman, “Murat” ve “Necla” adlı ana karakterlerin yanında: Ayten, Hayriye, Afro, Belma, Ekrem Bey, Rıfat Kaptan, İngiliz mühendis, Kadri Bey, Murat'ın Annesi, Şair

Ertuğrul, Mehmet Attilâ, Kapıcı Hüseyin, Ahmet Bey, Baştabip Ahmet Bey Rıdvan Bey, Madam Katina, Ressam Ali Kâzım, Berber Süleyman, Şahabettin, Mehmet, Murat'ın Dedesi, Sıtkı, Eşkiya Neş'et, Sıdika, Sadiye, Keramet'in ve Hasan adlı yan karakterle inşa edilir.

### Murat

Murat *Ödeşmek* romanının ana karakteridir. 23 yaşında olan Murat, gazetecilikle uğraşır. İstanbullu bir babanın ve kökeni Osmanlı padişahlarından Abdülaziz'e dayanan bir annenin oğludur. Beyazıt da doğup büyüyen Murat, Galatasaray Lisesi'nde eğitimini tamamlar. İyi derecede Fransızca bilgisine sahip olan Murat, bir dönem dans kursu almış ve ardından mahallesindeki kızlara da dans kursları vermiştir. Yazıya çocuk yaşlarında ilgisi olan Murat'ın, henüz 13- 14 yaşlarındayken, dönemin çocuk dergisi olan *Doğruyol Mecmuası*'nda da yazısı çıkar.

Türkiye'nin "Batıya açılan kapısı" olarak nitelendirebileceğimiz Galatasaray Lisesi'nde eğitim alan Murat, bir yönüyle Batılı bir birey gibi yetişirken; bir taraftan "külhanbeyi" gibi yaşar. Galatasaray Lisesi'nde eğitim gördüğü dönemlerde Murat, İstanbul'un randevu evleriyle de tanışır. Dans kursu verdiği mahalleli kızların bir kaçıyla cinsel ilişki kurmuş; hatta bir dönem kendisine âşık olan hayat kadınından dayak bile yemiştir.

Genel anlamda tezat gibi görünen bu durumu Murat, bir yandan külhanbeyi; "ama mektep tarafı fena halde aristokrat!"<sup>95</sup> şeklinde özetler.

Kemal Tahir'in biyografisini dikkatle incelediğimizde, *Ödeşmek* romanın ana karakteri olan "Murat" ile Kemal Tahir arasında birçok uyuşan taraf vardır. Bunlar, karakterin bütün hayatına yansıtılmamış; fakat Kemal Tahir'in hayatından kesitler "Murat"a giydirilmiştir. Ayrıca, Kemal Tahir'in kimi eserlerindeki "Murat" adlı

<sup>95</sup> Kemal Tahir, *Ödeşmek*, Yedigün, 3. Tefrika

karakterin “merkez yansıtıcı” rolünü üstlendiği görülür.\* *Ödeşmek* adlı romanda da “Murat”, yazarın kendisi rolündedir.

Kemal Tahir, *Ödeşmek* romanında toplumun birçok kesiminden kişileri ele alır. Ve bu kişilere bire görev yükleyerek onları birer roman karakterine dönüştürmeyi amaçlar. Murat ise romanda, Kemal Tahir’in toplumsal eleştirilerinin aktardığı karakter konumundadır. Kemal Tahir bu eleştirilerini dört ana başlık altında toplar:

- 1) Batılılaşma/ asrîlik
- 2) Yabancılaşma
- 3) Şehirleşme
- 4) Randevu evleri ve bunun ekseninde insanın konumu

Kemal Tahir, 1944- 1947 arasında yazdığı *Ödeşmek* romanı, 1930’lu yılların ilk yarısında geçer. Bu tarihlerde Türkiye’deki siyasî ve ekonomik hızlı dönüşümler görülmüştür. Bu dönüşümler sosyal hayata da yansımış ve modern Türkiye Cumhuriyeti’nin temelleri de bu dönemlerdeki devrimlerle belirlenmek istenmiştir. Kemal Tahir’in *Ödeşmek* romanı işte, bu devrimlerin merkezindeki dönemde inşa edilir. “Cadde üzerinde gezdirilen ayna”nın başkarakteri bu caddede yaşanan bütün dönüşümleri bir mıknaş gibi bünyesine toplar ve Kemal Tahir’i temsilen romanda yerini bulur. “Batılılaşma” veya “asrîlik”, mıknaştaki toplanan ilk olgulardır. Murat, Beyazıt’ta doğup büyüyen bir gençtir; fakat Murat’ın asrî yaşama eklemlenmesi, İstanbul’un merkezi ve geleneksel yaşamın simgesi sayılan Beyazıt’ta başlar. Bu eklemlenişe “dans”ın zemin hazırladığını söyleyen Murat:

“Dikkat buyur.. Dediğim mesele on sene evvel. O sıralarda İstanbul tarafı dans değil ya, zeybek oyununu bilmiyor. Oyun dedin mi akla çiftetelliden başka bir şeyin gelmediği devir. Biz evvelâ fokstrota giriştik.

---

\* “Bir Mülkiye Kalesi”, “Yol Ayrımı”, “Kurt Kanunu” gibi romanlarda da ”Murat”, yazarın kendisidir.



Deca gramofonunu ilk defa gördüm. (Sonya) plağını durmadan çalışıyor. Durmadan tepiniyoruz.”<sup>96</sup>

Murat’ın *Ödeşmek* romanında, Batı eksenli değişen yaşam şekli ilk olarak bu sözleriyle ifade ediliyor. Bahsettiği yıllarda 13 yaşında olan Murat, ardından bu değişimin süratini

“ Aman yarabbi! Biz Avrupa tarihi, Amerika coğrafyası, çiçeklerin üremesi, malûmlu meçhullü muadele derken Bayezitte bir eski garajı derhal (dans salonu) yapmışlar.”<sup>97</sup>

sözleriyle anlatır. Modernizmin, “yapıcı yıkıcılığı” romana böylece aksederken bu yıkıcılığın ardından Murat, “Sonra asrîlik mahallemize de yansıdı. Kızlar ve genç kadınlar dans dersi istediler.”<sup>98</sup> şeklindeki değerlendirmesiyle değişimin semte de yayıldığını belirtiyor.

Bir salon kültürü olan dans, romandaki Batılılaşma dönüşümünü gösteren ilk somut örnek olarak karşımıza çıkıyor. Dansın ardından, bir batı dili olan İngilizcenin de dans kültürünün bir getirisi olarak verilmesi de dikkat çekiyor: “Babama **gazeller** okuyan borulu gramofon başladı bülbül gibi **ingilizce** konuşmağa.”<sup>99</sup> (Vurgular bana ait.) Geleneksel edebiyatımızın bir ürünü olan gazellerin yerini, dansın getirisi olan İngilizce melodilerin yerini alması Batılı yaşamın ikinci somut örneği olarak Murat’ın zihnine kazılır.

Murat, Batılı yaşama geçişi vurgularken sert bir eleştiriden de kendisini alı koymaz: “Lon Şaney yüzünü değiştirir. Biz ruhumuzu değiştirmeyi zenaat edinmişiz. Ahlâksızlık böyle mi başlar?”<sup>100</sup>

<sup>96</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

<sup>97</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

<sup>98</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

<sup>99</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

<sup>100</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 16. Tefrika

Kemal Tahir'in, Murat merkez yansıtıcı karakteriyle, vermek istediği bir diğer toplumsal eleştirisi de, Marksizmin temel meselelerinden olan “yabancılaşma” üzerinedir. Murat'a, değişen sosyal ortam içerisinde bir kişilik kazandıran yazar bunun neticesinde kendisine ve bulunduğu ortama yabancı olan bir bireyi inşa eder. Murat, sürekli Beyoğlu'nun tanınmış pavyonlarında eğlenir ve yine bir eğlence sonrasında arkadaşlarına, İstiklal Caddesi'nde: “Ben Bayezitte doğdum, orada büyüdüm. Bayezidi burası kadar tanımam.”<sup>101</sup> der. Beyazıt ve Beyoğlu değerlendirmesi Murat için önemlidir. Değişimi küçük yaşlardan beri hisseden ve yaşayan Murat, on yıl içerisinde bu sözü söyleyecek kadar kendisine yabancılaştığını düşünür. Modernizasyona uğramış bireyin neticesi konumunda olan Murat, Kemal Tahir'in vermek istediği bir diğer sosyal meseleye bu şekilde değinir.

Kemal Tahir, Murat'ın bu düşünceleriyle eş zamanlı vermeye başladığı eleştiriler de dikkat çekicidir. Yabancılaşma vurgusuyla paralel olarak verilen olumsuz şehirleşme ve toplumun ezilen bir kesimi olarak hayat kadınlarının durumu paralelliğin diğer doğrusallarını oluşturur. Romanda, İstanbul'un değişen kentsel yapısı, bir mimarî mesele olarak karşımıza çıkmaz. Değişen mekân randevu evleridir ve randevu evleriyle verilmek istenen, bu mekânın çatısı altında yaşayan insanların durumudur.

“Umumî evlerle dolu sokakların, şehrin pek merkezinde olduğu **belediye tarafından nasılsa** farkedilerek, hepsinin bir **kenar semte** taşınması uygun görülmüş, **her zaman olduğu gibi yer hazırlanmadan icraata** girilmiştir. Bu sebeple randevu evlerine ilâveten evvelce serbest çalışan ticarethaneler de başta patronaları, direktörleri, hizmetkârları ve aşçıları, arkalarında sermayeler, sermayelerin dostları ve müşteriler olduğu halde, şilteler, karyolalar, gardroplar, bavullar, komidinler, kilim ve halılar ve diğer zarurî eşya ile beraber âdeta sokaklara dökülmüşlerdi.”<sup>102</sup>

<sup>101</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

<sup>102</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 13. Tefrika

Kemal Tahir, Murat'ın ağzından son olarak randevu evlerini ve orada çalışan hayat kadınlarını anlatır. Bu konuyla alakalı, doğrudan bir eleştirinin olmadığı romanda verilen ayrıntılar bu konuyla ilgili eleştirel tutumu da göstermektedir. Murat, henüz 13- 14 yaşlarında bir randevu evine gider ve bir dönem buranın dâimi müşterilerinden olur. Bir Rum kadınla randevu evinin odasında: “İçeriye bir kız girdi. **On dört, on beş yaşlarında bir kız!**”<sup>103</sup> (Vurgular bana ait.) Murat'ın, henüz on dört on beş yaşlarında bir kızın randevu evinde çalışıyor olması romanda örtülü biçimde verilen bir sosyal tenkittir. Murat'ın ilerleyen sürelerde, yine bir randevu evi çalışanı olan, Necla'yı randevu evinden çıkarıp evlenmesi: a) Kemal Tahir'in, toplumun genel ahlâk anlayışına ters bir bakış açısı getirmesinin kanıtı, b) kadını hedonist bir yaklaşımdan uzak tutmanın gerekliliği ve c) henüz 13 yaşında randevu evlerine giden bir gencin olumsuz resminin romandan silinmek istenmesi olarak değerlendirilebilir.

Murat, yaşanan bu şahsî değişimine ise, değişimin merkezi olarak baktığı Beyoğlu'nda, isyanını dile getirir:

“ Vatan hakkında ne biliyoruz? İnsan hakkında hep düşman karşısında imişiz gibi bir halimiz var. Ben usandım. Neden korkuyoruz? Adeta insan olmaktan... Bir de samimiyetten bahsederiz. Sen şairsin. Bende de öyle bir tabiat olduğunu söylüyorsun. İkimiz de ağlamayı sevmiyoruz. Neden? Korkaklıktan... İnsan ağlamaz mı? Ağlamayan demirdir, taştır. Ağaç bile yaralanırsa ağlar, haya etmez.”

104

Murat, insanî bir değer yitdiği sonucuna vardığı bu cümleleriyle romanda, önemli bir yer edinir.

Kemal Tahir, Murat ile ayna tuttuğu caddeden bu sosyal meselelerle okurunun yanına gelir.

<sup>103</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

<sup>104</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

## Necla (Emine)

Necla, *Ödeşmek* romanın bir diğer ana karakteridir. Romanda Necla'nın yaşamı üç ana kesitte incelenir: a) Matmazel'in evinde kaldığı dönemi, b) Murat ile evliliği ve c) geçmişi. Bu üç kesit içerisinde Murat ile yaşadığı aşkı ise evlilikle sonuçlanacaktır.

### A) Matmazel'in Evinde Kaldığı Dönemi

Necla'nın bu dönemi, roman zamanı ile eşzamanlı olarak karşımıza çıkar. Bu süreç, roman zamanı bakımından uzun; fakat karakterin iç zamanı bakımından kısa verilen bir süreçtir. Necla, bu döneminde 17- 18 yaşlarında, dans meraklısı, kibar erkeklere tahammülü olmayan, Berber Süleyman adında bir "külhanbeyi" ile "dost hayatı" yaşayan genç bir kadındır. Murat'ın, "Afro" adındaki arkadaşı, yine Katina'nın yanında çalışan biri, aracılığıyla yine bir dans kulübünde Murat ile tanışır.

Bu dönemde Necla, romanda, randevu evlerinde çalışan tipik bir konströmantist kadın ve Kemal Tahir'in sosyal eleştirisinin bir unsuru halindedir. Necla romanda karşımıza çıkarken, geçmişi hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmayan bir karakter niteliğindedir. Kemal Tahir geçmişini/ şahsî tarihini bilmeyen veya tarihinin yok edildiği bir karakter inşa etmesi Necla'yı, var olduğu gün içerisinde bir boşluğa sevk etmesiyle paralelliği dikkat çekicidir. Necla'yı önce Berber Süleyman'ın "dostu", ardından Murat'ın âşık olduğu kadın olmaktan öteye götürmeyen Tahir, bu açık gibi duran karakteristik yapıyı ise Murat sayesinde örtecektir.

### B) Murat ile Evliliği

Necla, Matmazel'in evinden kaçan Hayriye'nin yerini bulmak için Matmazel tarafından Murat'ın önüne sürülen bir koz rolündedir. Fakat Murat'ın kendisine olan

aşkının samimiyetine inanan Necla, Murat ile yakınlık kurmaya başlar ve kısa bir süre sonra da Murat ile evlenir. Evlilik öncesinde, Matmazel'in evinden çıkartılan Necla, evliliğin hemen ardından Adapazarı'na götürülür. Necla, randevu evleri ve dans kulüpleriyle özdeşleşen İstanbul'dan böylece uzaklaştırılmış olur. Necla'nın kent yaşamından çıkartılması önemli bir husustur.

“Bu seyahat mükemmel bir tesadüftü. **Tanışmaları ve birleşmeleri pek kaba ve pek pis şartlar altında vuku bulduğundan İstanbul'da kalsaydılar**, bu ilk günlerde çekingenlik ve hırçınlıktan gelen yapma bir şeyler duyacaklardı.”<sup>105</sup> (Vurgular bana ait.)

Yazarın araya girerek söylediği bu cümleler, yeni bir hayatın yeni bir mekânla inşa edilmesinin ve Necla'nın İstanbul algısının biraz değişmesinin istenmesinin göstergesidir.

Necla, Anadolu ile tabiatı da tanımaya başlar. Ata binip, avcılık yapan Necla'nın, yazar tarafından, benliğini tanınması için yapılan bir uğraş olduğu görülür: “Dünya sanki dönmüyor, hayat yürümüyordu. Böyle kaldıkça ihtiyarlamak ve ölmek mümkün değildi. Gençliğin merkezinde idiler.”<sup>106</sup>

Tabiat, Necla için bir yeniden doğuş sürecini veren bir unsur gibi görünürken kurdukları yeni hayatında temelini oluşturan bir unsur olarak romanda ele alınır.

### C) Geçmiş

Murat sayesinde kurulan bu yeni hayata, Necla'nın şahsî tarihi de eklemlenir. Murat'ın, Necla'nın geçmişi hakkında bilgiye sahip olmak istemesiyle, ortaya çıkartılan geçmişi Necla için romandaki zincirin son halkasıdır.

<sup>105</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 32. Tefrika

<sup>106</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 33. Tefrika

Murat'ın Necla'nın kimliğini sormasıyla başlayan bu serüven, Necla'nın kimliğinin olmayışı ve gerçek adının "Emine" oldu bilgisiyle başlar. Romanda inşa edilmeye çalışılan Necla/ Emine'nin geçmişi Murat tarafından irdelenir. Emine, Bakırköy'de Hüseyin adında bir kişinin evlatlığıdır. Hüseyin Bey'in hanımı ölünce, damadı Ahmet Bey Emine'yi sokağa atar. Ardından "Bir mektep arkadaşımın evine sığındım. Meğer o kız, arada sırada, Madamın evine devam edermiş. Beni de götürdü..."<sup>107</sup> sözleriyle Matmazel Katina'nın evine girişi sürecini anlatan Necla, daha önceki yaşamı hakkında herhangi bir bilgiye sahip değildir.

Ahmet Bey'e ulaşan Murat, Ahmet Bey'den Necla hakkında bilgiler alır ve Necla'nın "Yunan Harbi" sırasında Yalova'nın Bayat Köyü'nden İstanbul'a göç eden bir ailenin kızı olduğu, Bayat Köyü'nde Necla'nın bir ağabeyi olduğu bilgisini edinir.

Bu bilgiler ışığında Yalova'ya giden ve ağabeyi Hasan ile tanışan Necla'nın şahsî tarihi de romanda, böylece inşa edilir.

Romanın sonunda, Murat'ın kendi hayatını düzene sokmasının mutluluğunu bir "ödeşme" olarak algılayan Necla ise, artık tarihini bilen bir birey ve bir anne adayı olarak karşımıza çıkar.

Necla'nın randevu evinde başlayan macerası, Murat'tan hamile kalmasıyla son bulurken artık, yeni bir hayatın içerisine doğar.

Ayten, Hayriye, Afro ve Belma

Bu dört isim, *Ödeşmek* romanında, İstanbul'un çeşitli barlarında konstromantis olarak çalışan ve Matmazel Katina'nın randevu evinde kalan karakterlerdir.

<sup>107</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 42. Tefrika

Fakat bu dört isim, devrin İstanbul'unun çözülen ahlâkî yapısını simge etmezler. Barlarda ve pavyonlarda çalışan bu kadın karakterler, toplumun içerisinde var olan bir kesimi nitelemelerinin yanında kadının, cinsel bir metaa haline getirilişlerinin sembolleridir.

Kemal Tahir'in toplumcu anlayışının bir getirisi olarak romanda var olan bu yan karakterler, toplumun alt kesimini ve sömürülen kadınının gösterilmesi bakımından önemli bir yere sahiplerdir.

### Keramettin

Murat ile Necla'nın, Tünel'deki komşusu olan Keramettin, Sadiye'nin kocasıdır. Anadolu kökenli olduğu belirtilen Keramettin'in İstanbul'a Anadolu'nun neresinden geldiği belirtilmemiştir.

Fiziksel özellikleri Murat'ın ağzından aktarılan Keramettin: “Sadiye Hanım'ın kocası ablak yüzlü, kırmızı yanaklı, bir çocuktur. Güldüğü sıralarda pek şirin bir hal alıyordu.”<sup>108</sup> sözleriyle aktarılır. Ticaretle uğraşan Keramettin'in, ticaretten başka herhangi bir uğraştan anlamadığı da belirtilmiş ve Sadiye Hanım'ın gözünde “kaba” bir kişi olmaktan öteye gidememiş bir kişiliktir.

*Ödeşmek* romanında, birden bire ortaya çıkan bu isim romanın gidişatında aksaklıklara ve romanın ritminin yavaşlamasına neden olsa da, Anadolu sermayesinin İstanbul'a girmesine de Keramettin üzerinden değinilmesi önemli bir unsurdur.

### Sadiye

Keramettin Bey'in eşi olan Sadiye Hanım, romanda ahlâkî yönü zayıf bir karakter olarak gösterilir. Murat'ın ilk karşılaşmasında Sadiye Hanım'ın, Murat

<sup>108</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 38. Tefrika

tarafından, tasvir biçimi bu anlamda karakterin karşımıza çıkışı ve romandaki çizilen yönü örtüşen bir unsurdur:

“Komşu hanım çok serbestti... Güzelliklerinin bizzat farkında olduğu, bunları cömertçe göstermekten hazzettiği belliydi. Şimdi otururken kıvrılmış eteğinden sol diz kapağı görünüyordu. Gerdanı, yüzü, gözleri ve hele gülerken çukurlaşan yanakları hârikulâde idi.”<sup>109</sup>

Murat ve Necla'nın evlerine misafir olarak gelen Sadiye'nin yemek esnasındaki tavırları da, Sadiye'nin bu zayıf yönünü ortaya koyan sahnelerden biri olarak verilir:

“Sözün tam burasında, Murad masanın altından ayağına birisinin dokunduğunu hissetti. Oturuşlarına göre... Sadiye hanım sarhoş mu oldu acaba? Ayağını biraz daha uzattı. Kadının baldırına kolayca yetişti.”<sup>110</sup>

Murat, Keramet'in Bey'e ve Sadiye Hanım'a o akşam, anlattığı müstehcen hikâyeler sayesinde komşuluklarını bitirme çabası da Murat'ın, “İstanbul hakikaten asrî olmak için istemişler”<sup>111</sup> diye tanımladığı komşularıyla ilişkilerini kesmesi ile romanda, Sadiye Hanım'da işlevini yitirmiş olur.

Ekrem Bey

Romanda, Murat'ın “ağabeyim” diye adlandırdığı kişi olmasına rağmen Murat'ın gerçek ağabeyi değildir.

Ekrem Bey romanda Ayten'i görmek için Papağan Bar'ına, Murat'ın amcası Rifat Kaptan ile, karşımıza çıkar. II. Abdülhamit dönemlerinde bir “dostu”nun

<sup>109</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 38. Tefrika

<sup>110</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 39. Tefrika

<sup>111</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 39. Tefrika



olduğu ve “dostu”yla kaldığı eve düzenlenen bir baskında, baskını düzenleyen kanun zabitanı öldürdüğü vak’a’sıyla romanda var olan bir yan karakterdir.

### Rifat Kaptan

Rifat Kaptan, Murat’ın amcası rolündeki bir yan karakterdir. Rifat Kaptan’da Ekrem Bey gibi romanda bir defaya mahsus Papağan Bar’ında karşımıza çıkar. Rifat Kaptan’ın fiziksel gücünden öteye hakkında herhangi bir bilgi romanda verilmemiştir.

### Kadri Bey

Murat’ın babası olan Kadri Bey, romanda, Murat’ın ağzından tanıtılan bir yan karakterdir: “Namaz kılar. Kuran okur. Oruç tutar. Ama, gene de oğlunun arkasından barlara gelir.”<sup>112</sup> İfadeleriyle karşımıza çıkan Kadri Bey, gözü açık bir kişidir.

Murat’ın randevu evinde çalışan bir kadından dayak yediğini ve Murat’ın dans kursu verdiği kızla ilişki kurduğunu ortaya çıkartan Kadri Bey, romanda bir karakter olarak var olmaz. Murat aracılığıyla verilen baba, romanda sadece Murat’ın olumsuz tavırlarını gün yüzüne çıkartan bir kişi rolündedir.

### Murat’ın Annesi \*

Murat’ın annesi, romanda ve hayatta olmayan bir karakterdir. Fakat bu karakterin, Kemal Tahir’in gerçek hayattaki annesiyle örtüşen yönlerinin olması önemli bir unsurdur. Saraya dayanan bir tarafı olan anne, Adapazarılı bir kişidir. Adapazarı’nın Kayalar Köyü’nden olan anne, bir Abaza’dır. Murat’ın Necla ile

<sup>112</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

\* Murat’ın annesinin ismi romanda verilmediği için, tahlilimizde “Anne” olarak adlandıracağız.

Adapazarı'na gittiğinde, geri dönüşlerle verilen bu bilgiler haricinde romanda annenin, herhangi bir yönü vurgulanmamıştır.

#### Rıdvan Bey

Murat'ın, baba evinde kaldığı dönemlerdeki komşusudur. Dışişleri Bakanlığı'nda yüksek bir memur olan Rıdvan Bey, Murat'ın dans kursuna gitmesine ön ayak olan isimdir.

#### Şair Ertuğrul

Kemal Tahir'in *Acaip Bir Aile* romanında da karşımıza çıkan Şair Ertuğrul, Murat'ın arkadaşıdır. Romanda yer yer şiirleri verilen şair, Murat'ın sosyal çevresini oluşturan karakterlerden biridir. Murat'ın arkadaşı olmasının ötesinde romanda herhangi bir etkinliği yoktur.

#### Mehmet Attila

Murat'ın arkadaşlarından olan Mehmet Attila, fabrikada çalışan bir işçidir. Topal olduğu bilgisi verilen Mehmet romanda, Matmazel Katina'nın evinde çalışan Hayriye ile yakınlık kurup evlenir. Romanda yer yer karşımıza çıksa da, önemli bir yer edinmemiştir.

#### İngiliz Mühendis

İngiliz mühendis, romanda bir eğlence mekânını dolduran bir müşteridir. Romanda, sadece bir defaya mahsus karşımıza çıkar.

### Kapıcı Hüseyin

Romanda, Zühreviye Hastanesi'nde çalışan kapıcı rolündedir. Tosyalı olmasının haricinde hakkında herhangi bir bilgi verilmez.

### Baştabip Ahmet Bey

Romanda, Zühreviye Hastanesi'nin başhekimisi rolündedir. Sinirli kişiliğiyle dikkat çeken Ahmet Bey, *Ödeşmek* romanında kullandığı dil itibariyle önem taşımasının ötesine geçmez.

### Ahmet Bey

Necla'nın, evinde hizmetçi olarak kaldığı Hüseyin Bey'in damadıdır. Kayınvalidesi öldükten sonra Necla'nın Matmazel Katina'nın evine gidişine sebebiyet veren Ahmet Bey, romanda, Necla hakkında verdiği bilgilerin ötesinde görünmez.

### Mehmet

Necla'nın Murat'tan, Mehmet Attila ve Hayriye için bilgi almaya çalıştığı gün, gittikleri lokantanın sahibidir. Murat'tan yaşça çok büyük olan Mehmet, romanda Murat tarafından terbiyeli bir adam olarak tanıtılmasının ötesinde var olmamıştır.

### Ressam Ali Kâzım

Kemal Tahir'in, *Ödeşmek* romanında sanatsal eleştiriyi üzerinden yaptığı bir karakterdir. Fütürizme ilgi duyan Ressam Ali Kâzım, aynı zamanda Beyoğlu'ndaki bir dans merkezinde dans hocalığı yapar. Romanda "Menekşe Dans Bahçesi"nde

karşımıza çıkan Ressam Ali Kâzım aynı zamanda, bir akademisyendir. Resimlerine veya üslubuna herhangi bir eleştirinin sunulmadığı Ali Kâzım romanda, asrî mekânların klasik müşterisi gibi gösterilerek, ince bir eleştiriye tâbi tutulmuştur.

### Berber Süleyman

Berber Süleyman, *Ödeşmek* romanında Necla ile eşzamanlı bir şekilde karşımıza çıkar. Romanda görünmeye başladığı dönemlerde Necla ile “dost hayatı” yaşayan Berber Süleyman, Beyoğlu’nda “Güzel Süleyman” lakabıyla tanınır. Beyoğlu’nda dükkânı olan bir berber esnafıdır.

Kavgacı ve kabadayı bir tavrı olan Berber Süleyman’ın, Necla’dan sürekli para isteyerek olumsuzlanan karakteri, Necla ile Murat’ı Mehmet’in lokantasında yemek yerken görmesiyle son bulur. Lokantada Murat ile kavgaya tutuşan Berber Süleyman, kavga neticesinde Murat’tan dayak yer. Bu, Necla’nın gözünde Murat’ın “ideal” bir erkek olarak görünmesine sebep olur.

### Şahabettin

Murat’ın sosyal çevresini oluşturan isimlerden biridir. Hukuk öğrencisi olan Şahabettin’in, *Ödeşmek* romanında herhangi bir işlevi olmayan bir isimdir.

### Hasan

Murat’ın, Necla’nın geçmişi hakkında edindiği bilgiler sonucunda romana dâhil olan Hasan, Necla’nın ağabeyidir. Yalova’nın Bayat Köyü’nde yaşayan Hasan koruculuk yapan, fakir, uzun boylu bir karakterdir.

Romanda çok az var olan Hasan, Necla'nın geçmişini tamamlayan bir yan karakterdir.

### Eşkîya Neş'et

Eşkîya Neş'et, Murat'ın Necla'ya Adapazarı ve civarı hakkında bilgi verirken karşımıza çıkan bir isimdir. Roman zamanında ölü olan Neş'et, Murat'ın çocukluğuna dair hatıralarında gitmesiyle romanda canlanır. Neş'et, Kuvayi Milliye dönemlerinde eşkıya olmak için yola koyulan Neş'et, "pek kuvvetli, iri, güzel bir delikalıydı."<sup>113</sup> sözleriyle tanıtılır.

Neş'et'in, köyleri Adapazarı'na bağlayan yollar üzerinde soygun yaptığını bilgisiyle romanda karşımıza çıkan eşkıya tipi, olumsuz bir şekilde resmedilmiştir.\* Nişanlısını Adapazarı'na doktora götürün bir genci de soymak istemesiyle, genç tarafından öldürüldüğü bilgisiyle Neş'et, romandaki işlevini tamamlamış olur.

### Murat'ın Dedesi

Murat'ın dedesi romanda, Murat ile Necla'nın Adapazarı'na gitmesiyle karşımıza çıkar. Yaşlı bir karakter olarak aktarılan dede, romanda herhangi bir yönüyle ön plana çıkmamıştır.

### Sıdika

Murat'ın sütkardeşi olan Sıdika, romanda tipik bir Anadolu kadını resmiyle karşımıza çıkar. Romanda, herhangi bir yönüyle ön plana çıkmaz.

<sup>113</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 34. Tefrika

\* Kemal Tahir'in eşkıyalık meselesine olumsuz yaklaştığı bilinmektedir. Hatta bu sorun için Yaşar Kemal'i, "İnce Memed"den ötürü, en sert eleştirenlerin başında gelir. "Ödeşmek"te karşımıza çıkan Neş'et'i, Tahir'in düşüncelerine telaffuzluk eden bir karakter olarak görmemiz mümkündür.

## Sıtkı

Murat'ın eniştesi rolündeki Sıtkı, ava merakıyla karşımıza çıkan bir karakterdir. Murat ile Necla'nın avlanmaya gittiklerinde kendilerine eşlik etmesiyle romanda var olur.

### 4.3. Mekân

Mekân, *Ödeşmek* romanında önemli bir yer tutar. Romandaki mekânlar, sosyal yapıyla alakalı olduğu kadar, yazarın anlatmak istediklerine aracılık eden kurgusal bir ortam ve karakterler üzerinde psikolojik etki yapan önemli bir edebî aygıttır. Romandaki mekânları “iç mekân” ve “dış mekân” olarak tasnif ederken, öncelikle İstanbul'daki mekânları ele alalım.

## Beyoğlu

### A) Papağan Bar'ı

Papağan Bar'ı, Murat'ın ilk zamanlarda ilişki kurduğu Ayten'in çalıştığı bardır. Ayten, Afro, Belma, Hayriye gibi isimlerin çalıştığı bu bar, İstanbul'un romandaki değişimin merkezi olarak gösterilen Beyoğlu ilçesindedir.

Romanda bir “iç mekân” olarak karşımıza çıkan bu mekân, romanda karakterlerin sık sık uğradığı bir kamusal alandır. Romana Ayten ve Murat'ın ilişkisiyle giren bu mekân, yine Ayten ve Murat'ın ilişkilerinin bitmesiyle romandan çıkar.

Bir “iç mekân” olan Papağan Bar'ı, içerisinde barındırdığı gazeteci (Murat), avukat (Şahabettin), şair (Ertuğrul), mühendis (İngiliz mühendis) ile karşımıza çıkarak toplumun, eğitimsel anlamda, üst kesimini kapsarken; çalışanlarıyla da, yine

eğitimsel anlamda, toplumun alt kesimini kapsayan bir kurgusal alan olması bakımından etken bir rol üstlenir. Murat'ın bu kapalı mekânda, geriye dönüşleri önemlidir. Murat'ın çocukluğu hakkında bu mekânda bilgi alırken, çocukluğundaki cinsel isteklerini nasıl ve ne zaman dindirdiği bilgileri bu mekân altında edindiğimiz bilgilerdir.

Murat'ın buradaki geriye dönüşleri daha ziyade, Batılı yaşam biçimiyle mahallesine giren dans kültürü aracılığıyla, edindiği cinsel tecrübeye yöneliktir. Yine Murat'ın Galatasaray Lisesi'nde öğrenciyken, okuldan kaçıp bir randevu evinde hayat kadınlarıyla birlikte olduğu bilgisi bu mekânın çatısı altında verilen bilgilerdir.

Mekânın Murat'a, içinde bulunduğu an ile geçmiş zamanlarda yine bu mekân eksenli anların örtüştüren bir geriye dönüş sağlamasıdır.

#### B) Menekşe Dans Bahçesi

Sıraserviler Caddesi'nde bulunan Menekşe Dans Evi, Beyoğlu'ndaki bir diğer "iç mekân"dır. Menekşe Dans Bahçesi romanda karşımıza: "Güzel zabıtlar, lise ve Darülfünun talebeleri, esnaf kalfaları..."<sup>114</sup> bünyesine alan bir mekan olarak karşımıza çıkar.

Romanda dans, Batılı yaşamın öznesi olarak verilirken, bu dans bahçesindeki toplulukların eğitimsel ve sosyal yelpazedeki genişliği dikkat çekici bir unsurdur. Dans bahçesi, barlara göre hem "genç kitle"nin daha rahat girebileceği bir mekân hem de toplumdaki dans merakının vurgulanması bakımından özenle seçilen bir "iç mekân" olarak karşımıza çıkar. Mekânın kalabalık oluşuyla, dansın "bizde altı yedi senedir umumîleşti"<sup>115</sup> sözleri; yine bu mekânın doluluğuyla, Batı kültürü olarak görebileceğimiz dansın bizde popüler kültüre ait bir kodlama olmaya doğru hızla kaydığını da görmek mümkündür.

<sup>114</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 8. Tefrika

<sup>115</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 8. Tefrika

Yazarın Menekşe Dans Bahçesi'nde Necla ile tanışması da, Necla'nın romanın sonundaki konumuyla, romandaki ilk konumu arasındaki farkın somut bir şekilde ortaya konulması bakımından önemli bir tarafı vardır.

### C) İstiklal Caddesi

Türk modernleşmesinde önemli bir görsel veri olan İstiklal Caddesi, *Ödeşmek* romanında da modernizasyona uğramış bireyin yabancılaşma çılgınlığını attığı mekân halindedir. Beyoğlu'ndaki tek “dış mekân” olan İstiklal Caddesi, Murat'ın Beyazıt ile İstiklal Caddesi arasındaki kıyaslamaya gitmesine neden olan bir “dış mekândır”: “Ben Bayezitte doğdum, orada büyüdüm. Gene öyleyken Bayezidi burası kadar tanımam.”<sup>116</sup> Yine Murat'ın: “Ben ne İstanbulu metediyorum, ne de Beyoğluna hakaret! Rezillik bizde... Burasını mesken edinmişiz.”<sup>117</sup> sözleri dikkat çekicidir.

Romanda, Murat'ın Beyoğlu algısıyla karşımıza çıkan bu üç mekân, yukarıda değindiğimiz sebeplerden ötürü bir dekor olmaktan çıkıp edebî birer aygıt halindedir. Tasvirlerine başvurulmayan bu mekânların vurgulanmak istenilen ortak yönü, Türk sosyal hayatındaki değişimin getirilerinin birer yansıması olmaları ve sosyolojik birer öge olarak ele alınmak istenmeleridir. Dikkat edildiğinde mekânın genişlemesiyle, Murat üzerinden yapılan eleştirilerin halkasının da genişlediği görülecektir. Bardaki eleştirel tutum bireysel iken, dans bahçesinde daha geniş bir eleştiri söz konusudur. İstiklal Caddesi'nde ise toplumun tümü, Murat'ın eleştirisinin merkezi haline geldiği gözlemlenir.

<sup>116</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

<sup>117</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika



## Anadolu

### A) Kayalar Köyü

*Ödeşmek* de karşımıza çıkan ilk Anadolu manzarasıdır. Murat ile Necla'nın bal ayı olarak değerlendirdikleri Kayalar'a gidiş Murat'a Faruk Nafiz'in *Han Duvarları* şiirini hatırlatır. Mekân *Han Duvarları*'ndan sonra artık övülmeye ve idealize edilmeye başlanan bir kurgusal mekân halini almıştır.

Murat'ın evliliklerinin daha iyi şekillenmesi için Kayalar'ı seçmesi önemli bir unsurdur. Evliliklerinin ilk günlerini hem şehir hayatından uzakta hem de Necla ile Murat'ın İstanbul algısındaki barlara, randevu evlerine bir karşı duruş olarak sergilenmesi bakımından köy önemli bir mekândır. Romanda Kayalar:

“Köy, oviden tepelere doğru serpilmiş yüz elli haneden ibaretti. **Her evin komşu evle mesafesi, iki yüz, üç yüzü, bazen dört yüz metreden ziyade idi.**”<sup>118</sup> (Vurgular bana ait.)

Kemal Tahir'in resmettiği köy, “dağınık köy” tipine verilebilecek bir örnektir. Hanelerin birbirinden uzak oluşu bireylerin, kendi çabalarıyla işlerine koyulmasına sebep olduğundan “dağınık köy” bireyleri, ferdîyetçi bir kimliğe sahip olur. Kemal Tahir'in Kayalar Köyü'ndeki yaşamı aktarması da bu mekânın, barındırdığı sosyolojik özellikle uyum sağladığı gözlemlenir.

### B) Bayat Köyü

Bayat Köyü'de romanda Anadolu'ya ait bir diğer “dış mekân” olarak romanda yerini bulur. Necla'nın geçmişi hakkında bilgi toplayan Murat'ın Necla'nın Bayat'ta bir ağabeyinin olduğunu öğrenmesiyle romana dâhil olan köy, Yalova'ya bağlıdır.

<sup>118</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 30. Tefrika

Bu köy, Kayalar kadar tasvir edilmese de, Kayalar'dan daha fakir oluşuyla karşımıza çıkar. Yine Kayalar gibi “dağınık köy” özelliğini taşıyan Bayat'ın da sosyal yaşamı, gösterdiği sosyolojik durumla eş doğrultuda kurgulanmıştır.

#### 4.4. Zaman

Kemal Tahir'in *Ödeşmek* romanı 20 Eylül 1946- 14 Eylül 1947 tarihleri arasında, yaklaşık, bir yıllık “yazma zamanı”na sahiptir. Bu dönemlerde Çorum Cezaevi'nde kalan Kemal Tahir, tefrika halinde kalan romanları arasında en uzun “yazma zamanı”nı *Ödeşmek* de harcar.

Romanda zaman net bir şekilde dile getirilmez; fakat Murat'ın Afro ile izlemeye gittiği *Mavi Melek* adlı sinema filmi bize “vak'a zamanı” hakkında bir ipucu verir. Bir Alman yapı olan *Mavi Melek* filminin, 1930'da çekildiği ve kısa sürede de Türkiye'de gösterime girdiği bilinir. Bizde bu bilgiye dayanarak, “vak'a zamanı”nı tam olarak tespit edemesek de, zamanı 1930'lu yılların başı olarak değerlendirebilmemiz mümkündür. “Anlatı zamanı”nın 1946- 1947 yılları olduğunu bildiğimiz *Ödeşmek* romanında, “vak'a zamanı” ile “anlatı zamanı” arasında, yaklaşık, 16- 17 yıllık bir süreç vardır.

Olayların, kronolojik bir şekilde kurgulandığı romanda “vak'a zamanı” bir yıllık süreci kapsarken geriye dönüşlerle II. Abdülhamit dönemine kadar gidilir. Fakat II. Abdülhamit döneminin de hangi yıllarına denk geldiğinin belirtilmediği romanda “geriye dönüş”ün ne kadar bir süreç içerisinde gerçekleştiği bilinmemektedir.

Zaman, romanda psikolojik bir öğe olarak ele alınmaz; fakat karakterlerin üzerine yansıyan “sosyal zaman” romanda, önemli bir yer teşkil eder. Türkiye'nin modernleşme sürecinde hız kazandığı bu dönemlerde, romanın ana karakteri olan Murat'ın, bunalım derecesine gelen ruh hali ve yabancılaşma hissi sosyal zamanın

karakter üzerindeki önemli bir unsurdur.

Yine, randevu evlerinin yaygınlığı ve bu evlerde çalışan bir hayat kadınının 14 yaşında oluşu, zamanın yansıyan sosyal bir yönüdür. Romanın, Anadolu da geçen kesimlerinde ise, kimi köylünün zenginliği kimi köylünün de fakirliği, sosyal zamanın bir göstergesi olarak ele alınabilir.

#### 4.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Kemal Tahir'in *Ödeşmek* romanı, tekniklerini itibariyle farklılıklar gösterir. "Tekil Bakış Açısı" ve "Gözlemci Bakış Açısı"nın bir arada kullanıldığı roman, "Tekil Bakış Açısı" ile başlar:

“\_Allo! Neresi?  
\_ Kimi istiyorsunuz?  
\_ Murat Bey...  
\_ Benim... Siz kimsiniz?”<sup>119</sup>

Romanın, "Tekil Bakış Açısı" ile başlaması, okurun merak duygusunu gidermeye yönelik bir durumdur. Romanda "Gözlemci Bakış Açısı" da önemli bir yer tutar:

“Murat Galatasarayın saatine baktı. Kaç olduğunu fark edemediği halde kolundaki ile mutabık olup olmadığı anlamak istiyormuş gibi yumruğunu döndürerek bileğini elektrige uzattı.”<sup>120</sup>

Veya:

<sup>119</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>120</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

“Halbuki kapının önündeki çengelde duruyordu. Başına geçirdi. Az uyumuştı. Akşamın saat dördüne kadar işi de yoktu. Yüreğini bir yokladı. Ayten ne kadar uzakta...”<sup>121</sup>

Her iki anlatım tekniğine yer verilen romanda, diyaloglarda önemli bir yer taşır. Kemal Tahir’in, daha önce incelediğimiz diğer romanlarında olduğu gibi diyalog, *Ödeşmek*’ de de önemli bir yere sahiptir:

“ \_ Sen epeydir burada mısın?  
 \_ Hayır. Yeni geldim.  
 \_ Farkındayım. Senden evvelki kapıcı beni tanırdı.  
 \_ Veli çavuş mu?  
 \_ Evet...  
 \_ Memlekete gitti. Kastamonuya...  
 \_ Bizim o tarafıdır.  
 \_ Ben de oralıyım. Tosyalı.  
 \_ Vay hemşeriyiz desene...  
 \_ Siz neredensiniz?...”<sup>122</sup>

*Ödeşmek* romanında kullanılan bir diğer teknikte montajdır. Romanda Murat ve Murat’ın sosyal çevresini oluşturan diğer karakterler tarafından okunan şiirler, olaylara psikolojik bir konum katarken, romanın tekniksel yönüne de ayrı bir yön kazandırır.

“Muzlim şeceristan arasında  
 Zulmet ile âlude, mükedder  
 Bir yoldur, açılmış sana derdim.  
 Kari! Bu kitabın gecesinde  
 Mehtabı seninçün yere serdim.”<sup>123</sup>

<sup>121</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

<sup>122</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika

<sup>123</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 13. Tefrika

Ahmet Haşim'in *Kari'e* başlıklı şiiri bu tekniğe göstereceğimiz bir örnektir. Yine Nâzım Hikmet Ran'ın *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* şiirinden alınan bir pasaj, bu tekniğin romandaki uygulanaşına bir diğer örnektir.

“Ayın on dördü...  
 Ayın on dördünü Pariste aç gezen gördü...  
 Dedi ki  
 ‘Bu gece ay  
 Dibi kalay  
 Bir tencere gibi!...’ ”<sup>124</sup>

Mektup ise, *Ödeşmek* romanında kullanılan bir başka teknik unsur olarak karşımıza çıkar. Murat ile Necla'nın aralarındaki ilişkiyi bozmak için Murat'a gelen bir isimsiz bir mektup romanda kullanılırken, aynı sebepten ötürü Necla'ya da “Ali Galip” adında bir kişinin yazmış olduğu mektupta romanda yer edinir.

Romanda, tasvirler de önemli yer edinir. Kemal Tahir'in işlediğimiz diğer romanlarında başvurmadığı betimleme, *Ödeşmek* romanında kendisini gösterir.

#### 4.6. Dil ve Üslûp

Kemal Tahir'in *Ödeşmek* romanında, incelediğimiz diğer romanlarda olduğu gibi, sade bir üslûbu vardır. Karakterlerindeki sosyal makasın geniş açılı tutulduğu romanındaki karakterler dünyasında, dili öne çıkan bir unsur olarak beklenirken, her bir karakterin dili üzerine ayrı ayrı düşünülmediği görülür. Geniş bir şahıs kadrosuna sahip olan *Ödeşmek* romanında yazar, karakterleri için ayrı bir sosyal, kültürel ve ekonomik bir arka plan inşa etmez. Bundan dolayı romanda yirmi sekiz farklı isim

<sup>124</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 13. Tefrika

varken: a) İstanbul ağzı ve b) Şair Ertuğrul'un dili olmak üzere belirleyebileceğimiz iki farklı dil kullanımının karşımıza çıktığı görülür.

Romanda kültürel ve sosyal arka planı en çok verilen Murat, Galatasaray Lisesi mezunu ve bir gazeteci olmasına rağmen romandaki diğer karakterlerden ayırt edici bir dil özelliğinin olmadığı görülür.

Murat'ın romandaki dili de diğer karakterlere göre özenle kullanmamış; fakat içinde bulunduğu ruh haliyle, kullandığı kelimelerin seçiminde bir paralellik olduğu gözlemlenmiştir. Sabah 03. 15 de bar çıkışında, İstiklal Caddesi'nde ve sarhoş bir halde Murat'ın kullandığı kelimeler onun, değişen dünya karşısındaki tavrını seçtiği kelimelerden yakalamak mümkündür:

“Sevmek lâzım. Biz giderek **hayvanlaşıyoruz**. Sevmemek (tehlike) demektir... **Neden korkuyoruz? Adeta insan olmaktan...** Bir de samimiyetten bahsederiz. Sen şairsin. Bende de öyle bir tabiat olduğunu söylüyorsun. İkimiz de ağlamayı sevmiyoruz. **Neden? Korkaklıktan...** İnsan ağlamaz mı? **Ağlamayan demirdir, taştır.**”<sup>125</sup>  
(Vurgular bana ait.)

İçerisine girilen değişimin veya kaybedilen insanî değerlerin Murat'taki sert tepkileri bu sözcüklerle ifade edilir.

Şair Ertuğrul'un kullandığı dilin ise romanda özenle seçildiği görülmektedir: “Yürüyelim. Ben boş caddelerde yürümeyi seviyorum. Bu bana diktatörlük hisleri veriyor. Azametli, kibirli, gaddar bir şey!”<sup>126</sup>

Karakterlerin dillerinin düşünülmeden kurgulandığı *Ödeşmek* romanında dil için kullanılan gramer kuralları da önemli bir konudur. 1946- 1947 yılları arasında

<sup>125</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

<sup>126</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

yazılan *Ödeşmek*, yazıldığı dönemin gramer yapısının belirlenmesi açısından önem arz etmektedir.

Romanın ana karakteri olan Murat'ın ismi, romanın kimi yerlerinde "Murad" şeklinde yazılmış ve "d" "t" değişimi romanda tam anlamıyla bir bütünlük sağlamamıştır. Romanda, özel isimlerin sonuna gelen eklerin de ayrılmadan yazıldığı görülür: "Afrunun", "Hayriyenin", "İstanbulda", "Yunanistanın", "Neclanın", "Parisin", "Beyoğluna" vd.

Kemal Tahir'in *Ödeşmek* romanında, incelediğimiz diğer romanlarına göre daha az deyim ve atasözüne yer verildiği görülür. Yine Tahir'in, incelediğimiz diğer romanlarında olduğu gibi *Ödeşmek* romanında da kısa cümleler ön plandadır. Buna da yazarın sık sık kullandığı diyaloglar sebep veriri.

## 5. MUHALLEBİ ÇOCUĞU

### 5.1. İçerik

*Muhallebi Çocuğu*, Kemal Tahir'in "TA- KA" takma adıyla, 7 Ocak 1947- 4 Mayıs 1947 tarihleri arasında *Son Saat* gazetesinde tefrika edilen romanıdır. 118 tefrika halinde neşredilen roman; "Paşazade", "Serseri", "İş Başına !" ve "Yolcu Yolunda Gerek" adlarıyla dört bölümden oluşmaktadır.

1927- 1929 yılları arasında geçen roman, Halim'in şahsî macerasını anlatır. Roman, Halim'in ablasının köşkünde başlar. Ablası ve eniştesinin komşularına gitmesiyle Halim, Neriman, Sadiye ve Fahriye köşkte yalnız kalır. Güzel bir yaz akşamı köşkün balkonunda oturup Boğaz'ı seyreden dört genç, köşke hırsız girdiği zannıyla irkilir. Ablasının görünmesi Neriman ile evi kolaçan etmeye başlayan Halim'in karakteristik yapısı, küçük kodlamalarla, bu olay sonucunda bize sunulmaya başlanır: Halim korkak, "pısrık", sosyalleşmemiş bir gençtir. Bu dönemlerde, Neriman'a karşı gizli bir aşk duyduğunu sanan Halim'in Neriman'a olan yakınlığı cinsellik tasavvurundan öteye gidemez. Bu erotik; hatta pornografik Neriman algısı yaklaşık iki sürer ve Halim, hayatının ikinci kırılma noktasını, yine bir kadın karakter üzerinden yaşamaya başlar: Sadiye.

Yirmili yaşlarının başlangıcında olan Halim, Galatasaray Lisesi öğrencisi (sonrasında mezunu), mülayim yapılı, edebiyata ve şiire meraklı, II. Abdülhamit döneminde pašalık eden bir paşazadedir. Devrin İstanbul'unun üst gelir grubuna dâhil olan Halim, yine Galatasaray Lisesi öğrencisi olan Sadiye'ye âşık olur. Sadiye'ye, arkadaşı Tarık'ın sevgilisi Şermin aracılığıyla duygularını açan Halim, iki yıl sürecek olan ilişkisine başlar. Sadiyelerin ekonomik durumları, ilk zamanlar oldukça iyidir; fakat Halim'le arkadaşlıkları boyunca giderek olumsuz bir tabloyla karşılaşacaklardır. Halim, Sadiye ile ilişkilerinin ikinci yıllarında Galatasaray Lisesi'nden mezun olur. Sadiye'nin ise henüz bir yılı daha vardır. Ailesine Sadiye ile evlenmek istediğini belirten Halim'e, olumsuz yanıt gelir. Bunun üzerine Halim, evden kaçmak ve iş bulup kendi ayakları üzerinde durduktan sonra Sadiye ile



evlenmek ister. Fakat Sadiye, bu duruma razı olmaz. Ailesinin ekonomik çöküntüden kurtulmasının tek yolu, kendisinin iyi bir ekonomiye sahip olan bir kişiyle evlenmek olduğu inancındadır. Bu sırada Halim'in babası, Anadolu'da bulunan bir arkadaşının kızını tavsiye etse de Halim bunu kabul etmez. Sadiye ile ayrılan, ailesiyle karşı karşıya gelen Halim çareyi İstanbul'dan kaçmakta bulur. İstanbul'dan kaçıp "muhallebi çocuğu" değil, ayakları üzerinde durabilen bir kişi olmayı kafasına koyar. Hayalinde, zengin olup Sadiye ile evlenme fikri vardır.

Bir gemiyle Samsun'a gitmeyi planlayan Halim, gemide tanışıp ileride de iyi dost olacağı Necati ile karşılaşır. Bu karşılaşma sonucunda Halim, Necati'nin fikirlerine uyup güzergâhını Zonguldak'a yöneltir. Necati ile Zonguldak'ta inen Halim kendisine, arkadaşı Necati ile yeni bir hayat kurmaya çalışır. İlk zamanlar Zonguldak'ta tanıdığı kimsenin olmadığını düşünen Halim'in aklına sütannesi Hasibe Hanım gelir. Hasibe Hanım, Halim henüz çocukken Kadri Ağa ile evlenmiş ve Zonguldak'taki Hayat Köyü'ne yerleşmiştir. Halim, Zonguldak'ta sütannesini bulur ve ailesine haber vermemesi için mühendis olduğunu, staj için Zonguldak'a geldiğini belirtir. Zonguldak'ta, iş aramaya koyulan Halim ve Necati bir zaman sonra Ereğli Şirketi'nde işe başlar. Necati "ateşçi", Halim ise merkez ambarında görev alır. Kısa bir süre içinde de kendi evlerini tutarlar.

Artık ayakları üzerinde durmaya başlayan Halim ve Necati kendilerini geçindirecek kadar para kazanmaya başlar. Kısa bir süre sonra Halim terfi eder. Bu terfi ile evlerini de genişletir ve daha rahat bir hayata doğru kaymaya başlayan iki arkadaşın yanında Halim'in sütkardeşi Mustafa ve kaçırdığı kız Cemile de ikamet etmeye başlar.

Yaklaşık bir yıldan beri Zonguldak'ta olan Halim ve Necati, bu şehre iyiden iyiye alıştıkları esnada Halim'e Sadiye'den bir mektup gelir. Halim'in Zonguldak'tan tanıdığı Turhan, İstanbul'da Sadiye ile tanışmış ve nişanlanmıştır. Halim'in Zonguldak'ta olduğunu Turhan vasıtasıyla öğrenen Sadiye durumu Halim'e yazar ve Zonguldak'a, müstakbel kayınbabası Ahmet Bey ile tanışmaya geleceğini belirtir. Bu haber üzerine Halim, hayatının ikinci kaçışını aynı kişi üzerinden yapar.

Zonguldak'tan Samsun'a deniz yoluyla "kaçan" Halim yolculuk esnasında açlık ve ölümlerle burun buruna gelir. Samsun'da yeni bir hayat kurmanın çabasına girmeye başlayacağı sırada, Zonguldak'tan tanıdığı İpsiz Recep'i hatırlar ve İpsiz Recep'i bulur. İpsiz Recep, Samsun'un en zengin ailelerinden birinin oğludur. O da Halim gibi ailesine kızıp bir süre Zonguldak'ta çalışmış ve Halim ile Necati'nin sayesinde aç kalmaktan kurtulmuştur. İpsiz Recep, hayatı boyunca unutamayacağı bu yardımın vefasını Halim'e sunmak ister.

İpsiz Recep'in binlerce dönüm arsası ve çiftlikleri vardır. Recep, çiftliklerin birinin başına Halim'i geçirir. Halim, Zonguldak'ta 40 lira aylıkla çalışırken çiftlikte, 250 lira aylıkla işe başlar. Çiftlikte yapacağı pek fazla iş yoktur. Kısa sürede çiftlik hayatına alışmaya başlayan Halim, çiftliğin çalışanlarından Hüseyin Çavuşla iyi bir ilişki kurar. Ata binmeyi, ava gitmeyi, ürünler hakkında bilgi almayı da eksik etmeyen Halim, komşu kızı Müzeyyen Hanım ile tanışır. Müzeyyen Hanım, İstanbullu zengin bir ailenin, eğitilmiş kızlarıdır. Hüseyin Çavuşla daha önceleri sık sık ava giden Müzeyyen Hanım, Halim'in gelişiyiyle, ava gitmeyi biraz askıya alsada da Halim'i tanıdıkça bu mesafeyi kırar. Halim'den Fransızca dersler almaya başlayan Müzeyyen Hanım, Halim ile yakın bir ilişki kurmaya başlar.

Müzeyyen Hanım ile bir gün at gezine çıkan Halim, attan düşer. Müzeyyen'in kendisini tedavi etme uğraşını gören Halim, bu kaza sonrasında artık Müzeyyen'i sevdiğini anlar. Müzeyyen'e, duygularını açan Halim kısa bir zaman sonra Müzeyyen'i, babası Rıza Bey'den istemek için Müzeyyen'in evine gider. Rıza Bey'in evinde babasının, annesinin ve kendisinin fotoğraflarını gören Halim duruma çok şaşırır. Halim kısa bir süre sonra babasının, kendisine evlenmesi için teklif ettiği Anadolu arkadaşının Rıza Bey, evlenmelerini istedikleri kızın da Müzeyyen Hanım olduğunu anlar.

## 5.2. Şahıs Kadrosu

Kemal Tahir'in *Muhallebi Çocuğu* romanı Halim, Sadiye, Necati ve Müzeyyen adlı ana karakterlerden hareketle kurgulanır. *Muhallebi Çocuğu*'nun ana karakterlerden Halim'in dinamik yapısından ötürü farklı kişilerle temas kurmasını sağlamış ve bu da, romandaki karakter sayısında bir artışa sebep olmuştur. Roman, bu dört ana karakterin yanında: Neriman, Enişte, Abla, Hizmetçi Kız, Fahriye, Tarık, Şermin, Rıdvan Paşa, Halim'in Annesi, Cadiye, İmam, Necmiye, Necati'nin annesi, Osman, Hasibe Hanım, Topal Şaban, Veli Mustafa, Kadri Ağa, Hafız, Ahmet Bey, Turhan, Mösyö Turkuaz, Mösyö Rivalte, Şükrü Bey, Mösyö Murci, Hüsamettin Bey, Cemile, Behlül Bey, Fatma Hanım, Kurubacak, İpsiz Recep, Hıdır, Kaptan Selim, Hatice Ana, Cemal, Emine, Ali, Hüseyin Çavuş, Şaziye Hanım ve Rıza Bey adlı yan karakterlerden meydana gelir.

### Halim (Mehmet)

*Muhallebi Çocuğu*'nun ana karakteri olan Halim romanda çift başlı bir karakter olgusu gösterir. Halim'in iki yönlü verilen hayatını "İstanbul Yılları" ve "Zonguldak- Samsun Yılları" şeklinde ayırmamız mümkündür. Bu tasnifi yapmamız bizi bireyleşemeyen Halim'den, var olma mücadelesi veren Mehmet'e nasıl ve niçin geçiş yaptığını görmemiz açısından daha sağlıklı bir sonuç verecektir. Bunun öncesinde Halim'i ve Halim'i oluşturan unsurları görmemizde, Halim'in kişilik ve karakter iskeletini çizmemizde yarar vardır.\*

Halim, isminden de anlaşılacağı gibi, "yumuşak huylu", korkak, ailesinin çemberinden çıkamamış, utangaç ve sosyal yönü, yok denecek kadar, az bir kişidir. Ömrüne "bedbaht" ve "ferah" hislerinin zıtlıklarını "kader" olarak değerlendiren Halim, bu zıtlığı salt edilgen anlamda ele almamıştır. Sinik ve silik bir yapıya sahip olduğu çağlarında toplumsal eleştiriler de yapabildiği Halim, bu zıtlığı bize etken bir halde gösterir.

---

\* "Kişilik" ve "karakter" tanımını H. Tainé 'e göre ele alıyoruz.

Galatasaray Lisesi'nde öğrenim gören Halim, çok iyi derecede Fransızca bilgisine sahip, Kant, Voltaire, Diderot, Prust, Baudelaire; Yahya Kemal, Tevfik Fikret, Nedim, Faruk Nafiz gibi isimleri bilen ve okuyan Halim, yaşına göre (16) zengin bir kültürel birikime de sahiptir.

Babası II. Abdülhamit döneminde paşalık görevinde bulunan Halim, Beyazıt'ta bir konakta doğar ve büyür. İki çocuklu bir ailenin küçük ve tek erkek çocuğu olan Halim, 20. Yüzyıl İstanbul'unun zengin bir ailesine mensuptur. Halim, Batı tarzda eğitim almasına ve Batılı bir kültürel arka plana sahip olmasına rağmen, babası Rıdvan Paşa'dan ötürü, geleneksel bir aile ortamında büyür.

*Muhallebi Çocuğu* romanı, yaklaşık altı yıllık bir süreç içerisinde geçer. Bu altı yıllık sürecin ilk dört yılında Halim Galatasaray Lisesi'nde öğrenimine devam etmektedir. Öğrenimini tamamladığında, sevgilisi Sadiye ile evlenmesine karşı çıkan ailesine, bir başkaldırı şeklinde niteleyebileceğimiz kararlarla İstanbul'dan ayrılır ve çalışmak, zengin olmak için önce Samsun'a ardından gemide tanışacağı arkadaşı Necati'nin fikirlerinden etkilenecek Zonguldak'a gider. Evden ayrılma fikrine kadar ki iki dört yıllık süreci "Öğrenim Yılları" başlığı altında; Zonguldak ve sonrasını da "Çalışma Yılları" başlığı altında inceleyeceğiz.

#### A) İstanbul Yılları

*Muhallebi Çocuğu* Halim'in ablasının Emirgan'daki köşklerinde arkadaşları Neriman, Sadiye ve Fahriye ile bir buluşma anında başlar. Halim bu dönemlerinde 14 yaşında, şiire meraklı, Neriman'a ilgi duyan ve içine kapanık bir kişidir.

Halim'in mülayim yapısı diğer arkadaşları tarafından alay konusu olduğu sırada hizmetçi kadının evde, hırsız olduğu zannıyla kesilir. Neriman ve Halim köşkü kontrol etmek maksadıyla köşkü dolaşırlar. Halim'in "korkak" yapısı burada karşımıza çıkarılır. Ağabeyinin tabancasını alan Neriman, Halim'i arkasına alarak

evde hırsız aramaya koyulurlar. Evde hırsız olmadığı anlaşılınca Neriman ve Halim, tabancayı yerine koymak için yatak odasına geri döndükleri esnada Halim'in Neriman'a bakışı önemli bir psikolojik hal alır:

“Neriman, bir iskemle çekti. Üstüne çıkıp uzandı. Bir an, eteği toplanmış, dizlerinden yukarısının, beyaz çıplak, nâmeahrem eti görünmüştü. Yutkundum. Kara sakallı haydut bu kısacık müddet içinde sanki evi terk etti.”<sup>127</sup>

Halim'in bu cinsel/ erotik vurgusu yaşı ve mekânın durumuyla paralel bir kurgu içerisinde verilmiştir. Halim'in 14 yaşında olması ve “yatak odası”nda ilgi duyduğu “kuzeni” Neriman ile karanlık bir ortamda baş başa kalması, bu cinsel dürtünün oluşumuna sebep verir.

Halim'in yukarıda da belirttiğimiz gibi “korkak” bir yapıya sahip olduğu, hırsızın zannıyla geçen gecenin ardından, “Neden saklamalı korkudan bademciklerim şişti. Bir hafta yatakta kaldım” sözleriyle somutlaştırılır.

Bu gecenin ardından zaman iki yıl atlanır. Halim, 16 yaşına girdiğinde artık Neriman'a olan ilgisi biter. Okuldan döndüğü bir gün evlerinde Sadiye'yi ve annesini görür. Odasına çıkıp Sadiye'yi seyreden Halim: “Böyle bir odada, onun anneleri ve benim annem olmadan, kombinezonla tahayyül ettim. (Af buyurun! İnsan yalnızken hayasız oluyor.)”<sup>128</sup> Sadiye hakkında ilk düşüncelerini açıklayan Halim'in tıpkı Neriman'a duyduğu cinsel arzuyu Sadiye'ye duyduğunu görmekteyiz.

Sadiye ile kısa bir zaman sonra aşk yaşamaya başlayan Halim'in Sadiye'ye karşı herhangi bir cinsel içerik taşıyan düşüncesi ve temâsı olmayışı dikkat çeken bir diğer yönü olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadiye'yi iki yıl boyunca öpmediğini belirten Halim'e, Sadiye'nin kendisini “bu sebepten” dolayı terk ettiği dahi söylenecektir.

<sup>127</sup> Kemal Tahir, *Muhallebi Çocuğu*, Son Saat, 3. Tefrika

<sup>128</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 8. Tefrika

Sadiye ile ilişkilerinin başlamadan öncesinde Halim, romanda klasik bir alafranga tip olarak Sadiye'yi şekillendirir: “Oturdu. Oturmanın bu kadar güzeli ne görülmüştür, ne de tarif olunabilir?”<sup>129</sup>, “Bembeyaz gerdanı elektriğin altında nasıl parlıyor Yarabbi! Buna artık beyazlıkta denemez! Bunun bir zerresini alıp beyazlığı icad etmiş Yaradan.”<sup>130</sup> Veya:

“İçerde koca karılar ne söyledilerse, kızını Allah onlardan razı olsun, güldürdüler. Kahkaha, bir altın çingirak gibi gecenin içinde dalga dalga yayıldı. Benim pencereye kadar yükseldi. Evvelâ, derimi, sonra yüreğimi sardı. Gülerken büsbütün arkasına yaslanıyor, kahkahası ses olarak değil, neşe olarak beyaz boynundan tamamen şeffaf teninin altından ballı şerbet yudumları gibi çıkıyordu.”<sup>131</sup>

Halim'in Sadiye'ye bakış açısı ilk olarak bu tasvirlerle karşımıza çıkar. Halim, Sadiye ile ilk buluşmasını Tarık ve Şermin ile Sarıyer de, bir arkadaşlarının köşkünde gerçekleştirir. Sarıyer'e gitmek için Ortaköy'den vapurla hareket eden arkadaşların vapur seyahatleri önemlidir. Halim'in bu seyahat esnasında edebiyat algısı ve eleştirileri onun bir diğer yönünü görmemiz açısından önemlidir. Halim ilk olarak Yahya Kemal'in “Ses” şiirinden bahseder ve şiiri “mükemmel” olarak değerlendirir; fakat bu mükemmeliyet Halim için olumsuz bir taraftır: “Hakikaten seven bir şair, o kadar büyük, o kadar uçsuz bucaksız, o kadar derin şeyler hisseder ki, hissettiklerini böyle kolayca ve pürüzsüz şiir yazamaz.”<sup>132</sup> der. Yahya Kemal'in şiirlerindeki mükemmeliyeti eleştiren Halim, Yahya Kemal'in karşısına Nedim'i çıkarır: “Eyvah! Şu üç çifte kayık aldı kararım/ Şarkı okuyup geçti bir âfet var içinde”<sup>133</sup>. Nedim'in şiirlerinde mükemmeliyetten ziyade “yürek” olduğunu belirtir. Burada Halim'in Yahya Kemal'in karşısına Nedim'i çıkartması da bir diğer önemli unsurdur. Nedim eğlencenin ve aşkın doruğa ulaştığı bir isimdir. Yahya Kemal ise

<sup>129</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

<sup>130</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

<sup>131</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

<sup>132</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 15. Tefrika

<sup>133</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 16. Tefrika

kargaşa döneminde ortaya çıkan bir isim. Aynı zamanda Nedim'in sarı saçlı, renkli gözlü sevgili tasviri Sadiye'nin fiziksel özellikleriyle de paralellik göstermektedir.

Halim ile Sadiye'nin aşkları iki yıl boyunca sürmektedir. Halim, okulunu bitirince Darülfünûn da hukuk eğitimi almak ister. Fakat öncesinde, okulunu bitirmesine henüz bir yılı olan Sadiye ile evlenmeyi kafasına koymuştu. Evlilik kararını aldığı gün Halim, kendisini: "18 yaşında, Sultanî mezunu, zengin, asil bir delikanlı... Seven ve sevilen bir delikanlı." Olarak tanımlar. Halim'in yaş, eğitim, asâlet ve aşk vurgusu bir anlamda onun "İstanbul Yılları" başlığının bir özeti niteliğindedir. Halim'in kendi varlığını, kendi ağzından şematize edişidir.

Halim, 18 yaş algısına değin bu şekilde karşımıza çıkarken, Sadiye ile evlenme fikrine karşı gelen ailesine başkaldırır ve evden ayrılma fikrini gündemine getirir. Bu başkaldırı öncesinde ailesinin de Halim'i, bir an önce evlendirme isteği vardır. Özellikle anne, Halim'in kısa bir sürede evlenmesi gerektiğini vurgular. Çünkü yaşanan toplumsal değişim aileyi korkutmaktadır. Cumhuriyet'in ilanından sonra "söz ayağa düşmüş, ayaklar baş, başlar ayak oluvermiş"<sup>134</sup> der anne. Bu ifade esasen sosyalist terminolojiye aittir. Fakat anne, toplumsal değişimi sosyalist terminoloji içerisinde değil; imparatorluktan, 1925 Türkiye'sine geçen coğrafyanın toplumsal dinamizmine bakış açısını yansıtır.\*

Fakat Halim, bu fikre kolay bir şekilde ulaşmaz. Bir sorgulama neticesinde Halim, baba evindeki soyut hayattan, gerçek hayata geçişte önemli bir tespitte bulunur:

"Birdenbire her şey tepetaklak oldu. Bir perde açıldı. Daha doğrusu bir duvar büyük bir gürültü ile yıkıldı. Ben çırılçıplak, hayatla karşı karşıya geldim. O zamana kadar, ancak romanlarda okuduğum, uzaktan bir masal gibi duyduğum, bir film gibi seyrettiğim hayatla..."

<sup>134</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 17. Tefrika

\* Bu sözün arka planı "Anne" başlığında ele alınmıştır. (bkz. Şahıs Kadrosu: "Anne")

Bin türlü mahrumiyetler, acılar, rezillikler ve haysiyetsizliklerle kirlenmiş, yaşanması, yaşanması bile değil, seyri bile korkunç hayatla...”<sup>135</sup>

Bu cümlelerde Halim’in gerçekle, sert bir şekilde yüzleşmesini görürüz. Halim’in gerçeklerle yüzleşmesi bu kadarla da sınırlı kalmaz. Evden kaçış fikrinin oluştuğu zamanda sokağa bakışı da önemlidir:

“Bahçeli **kahvede** Sava usta “vahim bir ciddiyetle” dama oynuyor. Dilsiz **berber** işaretle bir şeyler anlatmakta. **Cümbüş mucidinin beton dükkânı**, ağzına kadar cümbüş dolu. **Kitap barakalarının önünde**, okumaya meraklı olduklarına utanıyorlarmış gibi çekinerek duran birkaç **kılıksız adam**. **Beyazıt meydanının** sıra kahvelerinde henüz kalabalık toplanmamış.”<sup>136</sup> (Vurgular bana ait.)

Görüldüğü gibi, Halim, toplumun alt kemsinin resmini çizmeye başlar. Bu evden ayrılarak, hayata ve var olma çabasına gireceği zamanın ağır yüküne, bir ön bakış niteliğindedir.

Halim’in evden ayrılma fikriyle bir defa daha “bedbaht” ve “ferah” tezadına düştüğü gözlemlenir.

Halim, ailesinin kendisinin bir başka kişiyle evlenmelerini istediğini Sadiye’ye bildirir. Sadiye ile süren ilişkilerinin (romanda öne çıktığı kadarıyla) en önemli konuşmasında Sadiye Halim’den ayrılmak istediğini bildirerek Halim’in, Sadiye ile olan macerası sonlanır. Fakat bu son Halim’de yeni bir hayatın, bir var olma mücadelesinin başlangıcı olur. Halim, evini ve İstanbul’u terk edip bir gemiyle Samsun’a gitmek ister.

<sup>135</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 19. Tefrika

<sup>136</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 20. Tefrika



## B) Zonguldak ve Samsun Yılları

Halim'in hayatındaki kırılma anlarından olan İstanbul'dan kaçıışı romandaki, "Serseri" başlığından sonraki sürecin dâhilindeki kesittir. Halim gemiyle İstanbul'dan Samsun'a gitme fikrindedir. Gemide, ilerde iyi bir dostluk kuracağı Necati ile tanışır. Halim, Necati'ye kendisini "Mehmet" olarak tanıtacaktır. Halim'in kendisini Mehmet olarak tanıtmayı (romanın devamında da Mehmet olarak var olur) önemlidir. Halim bu kaçış fikrini bir dönüşüm, var olma mücadelesi olarak görür ve işe önce ismini değiştirmekle başlar. Seçtiği isim (Mehmet) manidardır. "Mehmet" isminin, o yıllardaki (1929) toplumsal algısı önemlidir. Milli Mücadele'den henüz çıkan Türk toplumu için en dik ve kahramanvari isim seçilir. Yine isim, bir nesnenin algılanış biçimidir. Halim'in ismini değiştirerek işe koyulması da üzerindeki sinik gömleği çıkarıp atmak istemesiyle özdeş bir tutumdur. Yeni bir hayata yeni bir isimle başlar.

Halim Necati ile kısa bir sürede tanıştıktan sonra, Zonguldak'taki Fransız maden şirketinin varlığından haberdar olur ve zihnindeki güzergâhı Samsun'dan, Zonguldak'a çevirir. Halim'in gemiyle İstanbul'dan ayrılırken Boğaz'a bakışı önemlidir. Burada Halim'in iki yılda değişen Boğaz algısında yine bir tezat söz konudur. Halim iki yıl önce Boğaz'ı Yahya Kemal'in *Ses* şiirini duyumsayarak aşarken; iki yıl sonra ise Tevfik Fikret'in *Sis*'ini ve *Balıkçılar*'ını hatırlar. Halim'in değişen yaşam şeklini şiir üzerinden görmesi önemlidir. Fakat Halim'deki eleştirel tutum, Fikret'teki gibi, sisteme değil; hayatın bizzat kendisinedir.

Zonguldak'a geldiklerinde ise Halim (Mehmet) artık hayatın gerçek yüzüyle karşılaşacaktır. Bunun farkında olan Halim, Karadeniz ile Marmara'yı karşılaştırır:

"Uzaklara kadar hiçbir meltem izi, hiçbir kıvıldağa olmadığı halde. Büyük suda insanın içini ürperten hain bir kurnazlık seziliyor

belki de bu husudiyet Karadenizi, masum bir küçük kıza benzeyen Marmara ayırıyordu.”<sup>137</sup>

Karadeniz’in kurnazlığına karşı Marmara’nın masumiyeti esasen Halim’in hayatındaki bir diğer tezdı teşkil eder.

Halim, kaçacağı yeri seçerken hiçbir tanıdığı kişinin olmamasına önem verir; fakat Zonguldak’ta Halim, sütanesi Hasibe Hanım’ın olduğunu hatırlar. Halim, arkadaşı Necati ile Hasibe Hanım’ı bulmak için, Zonguldak’ta birkaç kahvehaneye Hasibe Hanım’ı ve eşi Kadri Ağa’yı sorar. Hasibe Hanım, Hayat Köyü’nde oturmaktadır ve köye giden Musa Çavuş kendilerine yol gösterir.

*Muhallebi Çocuğu*’ndaki ve Halim’in hayatındaki önemli kırılmalardan biri de Halim’in, Musa Çavuş ile tanışmasıyla gerçekleşir. Musa Çavuş’tan, maden ve maden işçileri hakkında bilgi alan Halim’e Musa Çavuş:

“Görmiyen bilmez. Bu kömür, adama düşman olur beyim. Sanki, Beni ne sebebe yerimden rahatsız edersiniz!) diye öfkelenir. **Kömür insanoğlundan hayatını almazsa kendisini vermez.** Türkçesi karı gibidir. Kötü bir karı gibi. Adamın iliklerini boşaltır.”<sup>138</sup>  
(Vurgu bana ait.)

Musa Çavuş’un bu cümleleri Halim’in hayat karşısındaki ilk ağızdan aldığı ilk deneyimlerdir. Bu deneyim Halim’e, Zonguldak’ta bulunduğu sürece kendisini yer yer hissettirir. Yine romandaki “iş” vurgusu da bu sözcüklerle ilk olarak ele alınır.

Halim, “Hayat Köyü”nde sütanesi Hasibe Hanım’ı bulur ve kısa bir süre kalacakları “Hayat Köyü”ne şu cümlelerle bakar:

<sup>137</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 42. Tefrika

<sup>138</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 43. Tefrika

**“Burada insan ruhunu temizleyip tedavi edebilir.** Böyle düşünürken kendimi çok ihtiyarlamış, yorgun hissettim. İstanbul bana, gürültüsü, dedikodusu, bedbahtlığı ile içinde yaşanmağa değmez geliverdi.”<sup>139</sup> (Vurgu bana ait.)

Halim, ruhunun kirlendiğine dair cümleler sarf eder. Bu ruh kirlenmesi, geride kalan hayatına dair bir tespittir. Halim köye, Anadolu’ya bakışını bu cümleleriyle özetler. Halim için farkındalığına başlanan Anadolu, tabiatla olumlanırken; maden işçilerinin yaşamı da bir taraftan zihninde olumsuz bir tablo olarak durur.

Birkaç gün içerisinde Zonguldak’a dönen Halim (ve Necati) önce “Amele Birliği”nden iş isterler; fakat birlik kendilerine iş bulamayacağını belirtir. Ardından bir Fransız şirketinden iş talebinde bulunan Halim’in, Galatasaray Lisesi mezunu olmasına şirket yönetimi olumlu bakar ve Halim’e kısa bir sürede iyi bir iş vereceklerini açıklar. Necati ise şirkette alt kademe (“ateşçilik”) işe girer. Halim ve Necati önce bir ev tutmaya karar verirler. Halim, tuttuğu “köhne” evi düzenlemeye başlar. Halim’in bu evi düzenlemesi, kendi alanını inşa etmeye çalışması onun var olma mücadelesinin ilk somut adımıdır. Bu somut adım sırasında Halim’in bilinçli bir eleştirisi de görülür: “Galatasarayda bunu öğretmedikleri (çamaşır yıkamayı) malûm! Kantın felsefesini ezberlettiler de, mendil yıkamasını göstermezler.”<sup>140</sup>

Halim’in eleştirel tutumu önemlidir. Kant, Aydınlanma’nın filozofudur; fakat Kant’ın gerçeğiyle Halim’in gerçeği bir tezat oluşturmuştur. Kant, bilgiye sahip olmakla Aydınlanma’yı inşa ederken Halim, hayatla yüz yüze kalarak kendi aydınlanmasını kurar.

Halim, Fransız şirketinde işe başlar. Bu şirket Halim’e bir de lojman dairesi verir. İlk defa kendi kazancını sağlayan Halim’e, ambar memurluğu görevine getirilmiştir.

<sup>139</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 49. Tefrika

<sup>140</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 57. Tefrika

Kemal Tahir'in, hayatının kısa bir döneminde (1928-1930), daha iyi gelir elde etmek için Zonguldak da, ambar memurluğu yaptığı bilinir. Halim de *Muhallebi Çocuğu* romanında zaman, iş ve şahsî tarihiyle tam anlamıyla merkez yansıtıcı rolündedir.

Fransızca bilgisini kullanarak işe giren Halim, aynı zamanda Direkçi Ahmet Bey'in oğlu Turhan'a da Fransızca dersler de vermektedir. Ekonomik anlamda kendisi toparlayan Halim, ayakları üzerinde durabilecek bir gelire sahip olur. Lojmanda arkadaşı Necati ile kalan Halim'in yanına sütkardeşi Mustafa ve kaçırdığı kız Cemile de eşlik eder.

Halim, ekonomik konumunu düzenlemesinin ardından Zonguldak da belli bir sosyal çevre de oluşturmaya başlar. İstanbul'daki hayatından çok farklı bir ortama giren Halim, baba evindeki yaşam ve sosyal hayatla farklı sınıflardaki kişilerle iletişim kursa da bu yeni hayatının zihnî zeminini daha öncesinden hazırladığı için, bu çevreyi yadırgamamıştır. Halim'in kurduğu bu sosyal çevrede işçiler, patronlar, memurlar göze çarpar. Toplumun bütün katmanlarından kişilerle ilişki halinde bulunan Halim, bu yeni sosyal çevresiyle, var oluş sürecine hız kazandırmıştır. Halim, artık bir bütün olarak var olmaya çalışır.

Yaklaşık bir yıl boyunca Zonguldak da yaşamını devam ettiren Halim, Sadiye'nin Zonguldak'a geleceği haberini alır. Sadiye, Direkçi Ahmet Bey'in oğlu Turhan ile nişanlanmış ve Zonguldak da yaşamaya karar vermiştir. Bu haberi alan Halim, tekrar bir kaçış içerisine girer. Halim, sadece Necati'ye haber vererek Samsun'a yerleşeceğini belirtir. Hızlı bir şekilde Zonguldak ve Zonguldak'taki hayatla münasebetlerini kopartan Halim, Sadiye'den dolayı ikinci bir defa hayatını ters yüz etmeyi göze alır ve gemiyle Samsun'a yerleşme kararını alır. Kıyafetlerini ve cüzdanını dahi alamadan Zonguldak'tan ayrılan Halim, açlıkla çok net bir biçimde karşı karşıya gelir. Hava muhalefeti nedeniyle bir hafta süren yolculuk esnasında gemide zor bir yolculuk yaşar.

Samsun'a vardığında ise onun, Zonguldak'tan tanıdığı, İpsiz Recep'i hatırlar ve yardım etmesi için İpsiz Recep'e başvurur. İpsiz Recep, Halim'in hayatındaki büyük bir kırılmayı sağlayacaktır. Samsun'un sayılı zenginlerinden olan Recep, Halim'i Bafra'nın Tozköy civarındaki çiftliğinin başına geçirir.

Halim'in çiftliğin başına geçmesiyle iyi bir ekonomik konuma kavuşur. Zonguldak'ta 40 lira aylık kazanırken çiftlikte, 250 lira maaş elde etmeye başlar. Halim'in ekonomik tırmanışına paralel olarak aşk hayatı da tekrar canlanır. Komşularının kızı Müzeyyen Hanım ile önce arkadaşlık eder. Bu süreç içerisinde Halim Müzeyyen Hanım'a Fransızca dersleri verirken, Müzeyyen Hanım ise Halim'e doğaya, ekinler, üretim, avcılık, binicilik gibi konularda bilgiler aktarır. Halim, Müzeyyen ile çıktıkları bir atlı gezintide attan düşer. Bu sürece kadar Halim, hâlâ Sadiye'ye ilgi duyduğunu zannetmektedir. Fakat Halim, attan düştükten sonra, aylır ve : “Ben galiba tedavi oldum Müzeyyen Hanım, Sadiye'yi bir şok neticesinde seviyorum zannetmiştim. Başka bir şok neticesinde sevmediğimi anladım.”<sup>141</sup>

Halim'in attan düşmesi ve bir şok yaşaması onun vereceği evlilik kararında etkili olur. Halim, geçirdiği kaza Jungcu bir yaklaşımla ele alınır. Jung'un “Toplumsal (kolektif) bilinçaltı” kuramında olduğu gibi, Halim'in de geçirdiği bir “şok” onun hayatında yeni bir dönemin açılmasına sebep olur. Bu kazadan sonra Halim, Müzeyyen Hanım ile evlenme kararı alır ve Müzeyyen Hanım'ın, ailesinin Sadiye ile evlenmeden önce kendisine evlenmesi için önerdiği kızın kendisi olduğunu anlar.

Halim, *Muhallebi Çocuğu* romanında, Müzeyyen Hanım ile başlayıp Müzeyyen Hanım ile biten döngüsel bir yaklaşımla yerini edinir.

<sup>141</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 116. Tefrika

## Sadiye

Sadiye, *Muhallebi Çocuğu* romanında karşımıza Halim'in ablasının Emirgan'daki köşkünde karşımıza çıkar. Bu dönemlerinde, 13 yaşında ve Galatasaray Lisesi'nde okuyan Sadiye, ailesinin tek çocuğudur. Âşık olunan kızdan; ailesinin gözündeki metalaşan kadına dönüşen bir seyir izleyecek olan Sadiye, roman boyunca düşüncelerine pek fazla yer verilmeyen alafranga bir karakterdir. Bu alafrangalık ilk olarak Sadiye'nin sosyal ve aile çevresiyle verilir.

Ortaköy de bir konakta doğup büyüyen Sadiye, ailesinin tek kızıdır. Varlıklı bir ailenin kızı olarak gösterilen Sadiye, Batılı anlamda eğitim aldığı lise çevresiyle sosyal ortamı düzenlenir. Arkadaşlarının “Şeri” takma adıyla hitap ettiği Sadiye, Ortaköy'de sürekli “piyasaya” (gezinti) çıkan ve yabancı aktrislerin isimleriyle çağırılan “semtinin güzellik kraliçesi” olarak bilinen, sarışın, yeşil gözlü bir kızdır.

Sadiye romanda, üretmeyen, konformist bir yaşam algısı çizen ve bireyleşemeyen bir karakterdir. 1925- 1929 (1930) yılları arasında geçen *Muhallebi Çocuğu* romanında Sadiye, özellikle 1925- 1927 yılları arasında yoğun bir şekilde vardır. Bu dönemlerinde 16- 18 yaş dönemini yaşayan Sadiye'nin bu yoğunluğu kendisi üzerinden değil, Halim'in hisleri üzerinden romandaki yerini edinir. Romanda, Halim ile yaşadıkları aşk ilişkisi romancının, “bu hal (aşk ilişkisi) böylece iki yıl devam etti” sözleriyle atlandığı için, romanda Sadiye'nin, düşünlerini ilk ağızdan Halim ile ayrılık kararını aldığı kısımlarda görmekteyiz.

Sadiye'nin romanda kendi düşüncelerine yer verilmemesi, romancı tarafından özellikle vurgulanan bir unsurdur. Yanlı bir bakış açısı çizen romancı, Sadiye'yi alafranga hareketleri veya burjuvazi duyarlılığıyla karşımıza çıkarmamış; onu, konuşturmayarak bir anlamda okurun gözünde eritmiştir. Sadiye böylece, gösterilmeyerek inşa edilen bir karakterdir.

Halim'in, ailesinin kendisini bir başka kişiyle evlendirmek istediğini Sadiye'ye iletmesiyle Sadiye ayrılık kararı alır. Bu karar, iki yıl boyunca âşık olunan kızın sonudur. Yine bu karardan sonra Sadiye artık metalaşan bir kadın olarak karşımıza çıkmaya başlar. Sadiye'nin, Halim'le birlikteliği sürecinde ailesinin maddî durumunun çöküntüye uğradığı anlatır. Ve:

“Ailem perişan bir haldedir. Borç içindeyiz. **Bütün ümitlerini benim yapacağım iyi bir evlenmeye bağladılar...** Sizi sevmiyorum sanmayın. Elbette seviyorum amma, sevmek her şeyi halletmiyor. **Dadım gibi topukları aşınmış papuç, yamalı çorap giyemem. Ellerim soğan kokarsa beni siz de zaten sevmezsiniz! Birbirimizin etini yeyip derisini giyecek değiliz.**”<sup>142</sup> (Vurgular bana ait.)

Sadiye'nin yukarıdaki cümlelerinde de belirttiği gibi hayatı para merkezli algılamaya ve algılatılmaya başladığı görülür. Bu değişim, esasen salt bireysel anlamda değil; toplumsal anlamda aile kurumuna bakılan değişimin de bir göstergesidir.

Yine Sadiye'deki para merkezli bakış açısı ilerleyen sayfalarda şu şekilde dile getirilir: “Sizinle beraber Avrupaya gideceğimi tahayyül ediyordum. Siz şimdi bana Kasımpaşada bir yer odası teklif ediyorsunuz... Halimiz komik.”<sup>143</sup>

Sadiye'nin Halim ile yaptığı bu konuşmada Sadiye, Halim'i de değerlendirir:

“Siz tuhaf, bir insansınız, Halim Bey! Bazı isimler, sahipleri üzerinde hazin tesirler yapıyorlarmış. Galiba bu doğru bir tahlil! Siz mükemmel bir gemilanısınız. Muhallebi çocuğu...”<sup>144</sup>

<sup>142</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 22. Tefrika

<sup>143</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 23. Tefrika

<sup>144</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 23. Tefrika

Halim ile ayrılık kararını parasal nedenlere bağlayan Sadiye, burada Halim'in yapısal özelliğini de eleştirir. Halim'in yapısal özelliklerine karşı eleştirilerini bu cümlelerle açan Sadiye: “Amma ben kılıbık bir kocaya dayanmam. Muhallebi çocuğu olmasanız, şimdiye kadar öfkelenmeniz beni saçlarımdan tutmanız, hatta tokatlamamız lâzımdı.” Cümleleriyle sürdürerek: a) Ayrılma nedenini salt parasal sebeplere bağlamamak ve b) Halim ile uyuşmayan bir yapıya, kendisini koruyan bir güce ihtiyaç duyduğunu anlatmak düşüncelerine inandığını belirtmek ister.

Sadiye'nin bu düşünceleri ve kararı romanda bireysel anlamda bir varlık oluştururken Halim'in İstanbul'dan ayrılma kararına sebep olması bakımından da önemlidir.

#### Necati

Necati, *Muhallebi Çocuğu* romanında karşımıza “Serseri” bölümüyle birlikte çıkar. Halim'in gemiyle İstanbul'dan Samsun'a gittiği sırada tanıştığı Necati, romanda Halim'in Zonguldak'taki yaşantısı (yaklaşık bir yıl) boyunca varlığını korur.

20 yaşında, Kastamonu sultanisini leyl-i meccani'yi yedinci sınıfa kadar okumuş, burnu büyük, boyu kısa bir gençtir. Ana hatlarıyla çizilen Necati *Muhallebi Çocuğu* romanında, Halim'in İstanbul'dan ayrıldığı anda, iletişim kurduğu ilk kişidir. Halim'e, hayatın gerçek yönünü göstermek adına karşısına çıkartılan bu işçi genç, fakir bir ailenin çocuğudur.

Necati sultanide, yedinci sınıftan sekizinci sınıfa geçerken İstanbul'a gelir. Babasını 15 yaşında kaybeden Necati, annesiyle İstanbul'a geldiklerinde evden kaçan ablasının yanında bir medresede kalırlar. Sefaletin arttığı yıllar olarak değerlendirdiği bu yıllarda Necati, okulu bırakır ve küçük yaşta bir komisyoncunun yanında çalışmaya başlar. Ardından bir dönem evi terk eden Necati, çeşitli işlerle uğraşır hayatını kazanmaya çalışan bir kişidir. Necati, Halim ile toplumun üst



sınıfının gösterildiği romanda; toplumun alt sınıfını temsil eden kişidir. Ve bu temsiliyeti olgunlaştırmak için göç, ekonomik darlık ve eğitimsizlik olguları Necati’de toplatılır.

İstanbul’dan çıkılıp Anadolu’ya geçilen romanda bir Anadolulu’nun Anadolu’ya bakışı da Necati ağzından yapılır:

“Malûm ya, Kastamonuda okuduk. Sinema yok, tiyatro yok. Futbol bile bizim zamanımızda, bir parça hayasızlık isterdi. Gece, gündüz camiden çıkmıyan sakalı kınalı hacı efendiler, kısa donlu talebeleri geviş getire getire seyre gelirlerdi.”<sup>145</sup>

Necati’nin Anadolu algısı: a) ekonomik darlık ve b) olumsuz dinsel yön olarak şekillenir. *Muhallebi Çocuğu* romanındaki din eleştirisi, ilk olarak burada karşımıza çıkmaktadır. Necati ile dile getirilen eleştirel tutum, sonrasında Necati’nin kardeşi üzerinden ve kardeşinin eşi imam üzerinden yapılacaktır.

Halim’in kendisini Mehmet olarak tanıttığı ilk isim olan Necati, Zonguldak da bir Fransız şirketinin olduğunu ve Halim’in de Fransızca bilmesinden dolayı bu şirkette işe başlayabileceğini söylemesiyle Halim’in Samsun’a olan istikametini Zonguldak’a çevirir. Halim’in Zonguldak da kaldığı bir yıl boyunca iyi bir arkadaşlık yakalayan Necati, Zonguldak’daki maden ocağında ateşçiliğe girer.

Halim hakkında bütün bilgilere sahip olan Necati, roman boyunca ön planda görülse de, Halim ile gemide girdiği diyalog haricinde herhangi bir yönüyle öne çıkmaz. Halim’in Samsun’a gittiği dönemde, yanına geleceğini belirten Necati romanda, işçi, ekonomik darlıklarla pençelesen, eğitimsiz bir karakteri yansıtan kişidir.

<sup>145</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 29. Tefrika

### Müzeyyen Hanım

Müzeyyen Hanım, romanda “Çiftlik Kahyası” bölümünde (son bölüm, 21 tefrika) karşımıza çıkar.

Müzeyyen Hanım, Ankara da lise eğitimini tamamlamış, babasının görevlerinden ötürü küçük yaştan itibaren Anadolu da yaşamış, “köy çocukları gibi” büyümüş bir kişidir. Babasının çiftlik işleriyle de ilgilenen Müzeyyen Hanım’ın aynı zamanda tarım üretimi hakkında da bilgi sahibidir.

Halim’e önceleri soğuk davranan Müzeyyen Hanım, Halim’in ata binmesi ve avcılığa merak sarmasıyla Halim ile arasındaki mesafenin sıfırlanmasına yardımcı olan unsurlar olarak karşımıza çıkar. Sonrasında Halim ile arkadaşlık kuran Müzeyyen, Halim’den Fransızca dersleri almaya başlayarak, aralarındaki iletişim daha sık bir hal alır.

Romanda, “Anadolululuk” yönüyle şekillendirilen Müzeyyen Hanım, bu şekillenmeden sonra, Halim’e yakınlaştırılır. Sadiye’den sonra Halim’in karşısına çıkartılan Müzeyyen Hanım’ın: a) yerelliği, b) eğitimliliği, c) doğayı tanınması, ç) üretkenliği, d) öğrenme isteğiyle idealize edilir. Bu idealize edilmiş Kemal Tahir’in “yerellik” ve “üretim tarzı” anlayışıyla ilgilidir.

Müzeyyen Hanım’ın, Halim ile olan yaklaşması kısa süre sonra bir aşka dönüşür. Fakat bu aşk, Halim’in Sadiye ile olan iki yıllık ilişkisi gibi şiirlerle, Boğaz gezintileriyle, alafranga yaşam kodlamalarıyla değil; Anadolu’da ve üretim halinde bir yaşam biçimiyle yeşermiştir.

## Neriman

Neriman *Muhallebi Çocuğu* romanında, ağabeyinin Emirgan'daki köşkünde görünür. Neriman, Halim'in ablasının görümcesi ve "kuzeni" rolündedir. Cesur, güzel ve zeki olarak nitelendirilen Neriman, romanda kısa bir yer edinir; fakat Halim'in: a) korkan ve b) cinsel dürtülerini göstermesi bakımından önem kazanan bir yan karakter konumundadır. Neriman'ın cesareti evdeki hırsız zannıyla karşımıza çıkar. Halim'den önce hareket edip evi ağabeyinin tabancını alarak gözden geçirmesi onun bu cesur yönünü ortaya çıkartır. Bu yön, Neriman'ın gösterilmek istenilen veya idealize edilen bir yönü olmasından ziyade, Halim'in korkaklığını vurgulamak adına inşa edilmiştir.

Yine Neriman'ın, vücudunun "nâmahrem" bölgelerinin görünmesiyle Halim tarafından cinsel/ pornografik bir nesneye dönüşmesi, Halim'in psikolojisini göstermesi bakımından önemlidir.

Halim'in Neriman'ın cesur yönünü görmesiyle "ulaşılmaz" hissinin uyandığı Neriman romanda, bu şekliyle misyonunu tamamlar.

## Rıdvan Paşa

Halim'in babası olan Rıdvan Paşa, *Muhallebi Çocuğu* romanında II. Abdülhamit döneminde paşalık görevinde bulunan bir kişidir. Geçmişi hakkında küçük bilgilerle aktarılan Rıdvan Paşa romanda, Osmanlı kültürüyle yetişen isimlerden biridir.

Rıdvan Paşa'nın geleneksellik vurgusu yaşıyla hazırlanırken konağındaki harem- selamlık uygulaması bu yönünü destekleyici bir diğer özelliği olarak karşımıza çıkar. Yine Rıdvan Paşa'nın, kızını bir akrabasıyla evlendirmesi de onun geleneksel aile modeliyle örtüşen hareketleri arasındadır. Yine Rıdvan Paşa'nın oğlu

Halim'i, kendisinin istediği bir kızla evlendirmek istemesi onun bu yönüne yapılan bir diğer vurgudur.

Rıdvan Paşa'nın bu yönleri romanda, geleneksel-modern çatışmasını inşa etmek için kurgulanmaz. Roman boyunca statik bir karakter örneği çizen Rıdvan Paşa, imparatorluk kültürünün bir yansıması olarak kurgulanmış ve bu kültürün getirilerini yansıtmasıyla da bu tip geleneksel vurgularla desteklenmiş bir karakterdir.

Sert mizacıyla beliren Rıdvan Paşa, II. Abdülhamit döneminden elde ettiği gayr-i menkullerle yaşamını idame ettiren bir kişidir:

“Babamın oturduğu konağından başka, İç Erenköyünde, bir köşkü, dört beş tane kiralık evi, bir hanı, birkaç dükkânı bir de Salkımsöğütte apartmanı var. İkametgâh olarak kullanılanların odalarını üşenmeden saydım. Yüze yaklaşıyor.”<sup>146</sup>

Rıdvan Paşa'nın sosyal konumunun yanında ekonomik pozisyonunun da belirlendiği bu cümlelerde, karşımıza asker- burjuva bir yapı ortaya çıkıyor.

Bu yapının askerî/ militarist yönü, cumhuriyetle beraber çökmesinden dolayı, kamusal alandan ziyade ev içerisindeki sert mizaçla kendisini gösterirken; ekonomik yönü ise konformist ve iktisadî seçkin yönüyle, varlığını net bir şekilde koruyor. Osmanlı'dan arda kalan bu kitlenin varlığı, Kemal Tahir'in romanlarındaki Abdülhamit vurgusuna da *Muhallebi Çocuğu*'na Rıdvan Paşa aracılığıyla böylece yansımış oluyor.

<sup>146</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 20. Tefrika

### Halim'in Annesi\*

Anne, *Muhallebi Çocuğu* romanında Osmanlı kültürüyle yetişmiş bir diğer karakteridir. Romanda, anne hakkındaki önemli bilgilerden ilki Halim'in ağzından şu sözlerle edinilir:

“Annemin bir sürü hastalığı vardır. Bunlar başkalarındaki illetlere benzemezler. Öyle diledikleri gibi hüküm yürüten cinsten değillerdir. Annemin fermânına tâbi bulunurlar. Hangisini münasip görürse, mevsimine, gecesine, gündüzüne göre onu koleksiyonundan çekip alır, ya, kalbine, ya başına, ya diz kapağına, ya gözüne, ya kulağına, ya dişine takar, kullanır.”<sup>147</sup>

Halim ile aktarılan bu cümlelerde Türk romanındaki alafranga kadın tipinin, tipik özelliklerinden bir tanesi (“hastalık hastası”) karşımıza çıkar.

Anne, romanda alafranga yönüyle dikkat çekerken Sadiye hakkında dile getirdiği düşünceler önemlidir:

“Aman, şu sarı çıban mı? Vallaha da istemem billaha da istemem. Rabbim ruzi kılmasın! Kaba kaba hamallar gibi sırtımları. Gülerken gerdan kırmaları. Senin kitaplarını gelir gelmez karıştırırdı. Vay bana vay! Demek büyü yaptılar, muska koydular. Evlâdımın aklını çeldiler. Hep kabahat bende. Düşünmeliydim. **Meteliksizler. Açlıktan ölüyorlar. Sırtlarına giyecek gömlekleri yok! Borca batmışlar.**”<sup>148</sup> (Vurgular bana ait.)

\* Romanda, Halim'in annesinin ismi belirtilmediği için, “Anne” şekliyle ifadelendireceğiz.

<sup>147</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

<sup>148</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 18. Tefrika

Annenin bu cümlelerinde dikkat çeken önemli vurgusu ekonomik konumdur. Sadiye'nin ailesi Sadiye'yi metalaştırırken, buna Halim'in annesinin de bu cümlelerle destek olması açıkça görülmektedir. Aynı zamanda, kendi ekonomik durumlarına denk gelmeyen bir ailenin kızını reddetmesi, annenin statülerini korumaya yönelik bir hareket olduğu da görülür. Bu statü koruması anne tarafından yalnız Sadiye'nin ailesine karşı takınılan bir tavır değildir. Annenin toplumu algılaması da statü koruması için önemli bir bilgi arz eder. Halim ile yaptığı konuşma da, annenin düşünceleri Halim'in ağzından şu cümlelerle ifade edilir: “ Hürriyet ilân edileli beri, söz ayağa düşmüş, ayaklar baş, başlar ayak oluvermiş. Asalet, asilzadeye hürmet yerine, düşmanlık, haset gösteriliyormuş.”<sup>149</sup>

Romanda, Halim'in İstanbul'dan ayrılmasından sonra bir daha karşımıza çıkmayan anne Halim'in arka planını oluşturmak için inşa edilen bir statik karakter olmanın ötesinde karşımıza çıkartılmamıştır.

#### Enişte ve Abla\*

Halim'in eniştesi ve ablası romanda görünmeden var olan karakterlerdir. Halim'in ablası ve eniştesi, romanının ilk sahnesinde, Emirgan'daki köşkün sahipleridir. İki akraba olan bu kişilerin, kendiler değil; köşkleri (mekânları) bizim için önemli bir unsurdur. Mekânın algısı bize sadece İstanbul'un ve cumhuriyetin genç burjuvalarını aktarması bakımından önem arz eder.

#### Hizmetçi Kız

*Muhallebi Çocuğu* romanında karşımıza bir defa çıkan hizmetçi kız, Halim'in ablasın ve eniştesinin sosyo- ekonomik konumunun önemli bir alt elemanıdır. Evde hızsız olduğunu iddia ettiği sahnenin dışında karşımıza çıkmayan hizmetçi, romanda alt sınıfı temsil eden ve bir yan karakter konumundadır.

<sup>149</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 17. Tefrika

\* “Enişte” ve “abla”nın isimleri, romanda belirtilmediği için, bizde bu ifadeleri kullanacağız.

## Fahriye

Fahriye, *Muhallebi Çocuğu* romanında Emirgan'daki köşkte, balkonda Halim ile oturan üç kişiden biridir. Romanda sadece ismi geçer.

## Tarık

Tarık, Halim'in okuldan arkadaşıdır. Tarık sert mizacıyla karşımıza çıkan bir diğer isimdir. Halim'in gözünden tanıtılan Tarık: "Boks yapar, futbol oynar, külhanbeyliğe heveslidir." sözleriyle tanıtılır. Tarık'ın "külhanbeylik" hevesi ise onun kurduğu cümlelerde kendisini hissettirir:

**"Ben olmasam halin haraptı!** Benim semtin delikanlıları, **kendi çöplüklerinde başka horozların ötmesini hoş görmezler.** Kaldı ki Froylayn mevzuubahis. Bu kız buralarda yakmadık yürek komadı ki. **Seni bir marizlerler bir marizine koyarlardı..** Kızı kandırmak şurada dursun, **burnun bile kırılırdı.** Bereket versin, oğlanlar, bizim hatırımızı sayarlar.." <sup>150</sup>

Tarık'ta romanda, bir yan karakterdir ve Halim'in Sadiye ile ilişkisini kurmasının ardından karşımıza bir daha çıkmaz.

## Şermin

*Muhallebi Çocuğu* romanında Tarık'ın sevgilisi ve Sadiye'nin arkadaşı olan Şermin, Halim ile Sadiye'nin arasında yakınlık kurmak için aracılık rolünü üstlenen bir yan karakterdir.

<sup>150</sup> ) Kemal Tahir, a. g. t. , 10. Tefrika

## Cadiye

Halim, Sadiye, Tarık ve Şermin, Halim ile Sadiye'nin ilk buluşmalarında Cadiye'nin köşküne giderler. Sadiye ve Şermin'in arkadaşı olan Cadiye, ev içerisinde dahi Fransızca konuştuğu belirtilen bir yan karakter olmanın ötesinde romanda, var olmamıştır.

## İmam

*Muhallebi Çocuğu* romanında bir din adamı ve dolaylı olarak üstyapı unsuru olarak dinin eleştirisi imam ile yapılmaktadır. İmam, elli beş yaşında ve bulunduğu mahallenin ekonomik durumuna göre çok daha iyi bir konumdadır.

İmam, Necati ve ailesinin İstanbul'a taşınmasının ardından karşımıza çıkar. Önce Necati'nin dul ablası ile evlenen imam, ekonomik açıdan Necati'ye ve ailesine yardımcı olmadığı belirtilerek, olumsuz bir şekilde çizilir. Necati'nin ablasının vefatından sonra, Necati'ye ve ailesine yakınlık kurup, Necati'nin on üç yaşındaki kız kardeşi Necmiye ile evlenir.

İmam karakterin olumsuz yönü, kendisinden kırk iki yaş küçük olan bir çocukla evlenerek bir kez daha perçinlenir.

Türk edebiyatındaki Sosyal Realist yazarların birçoğunda olduğu gibi Kemal Tahir'de de din, olumsuz bir imam resmi çizilerek verilmek istenir. Necati ve ailesinin ekonomik darlığını fırsat bilerek, Necmiye ile evlenen imam, aileyi bir sömürü aracı olarak kullanır. Bu sömürüde ise elindeki: a) dinsel ve b) ekonomik güç önemli bir aygıt halindedir. Necati'nin ağzından imamın davranışları dinsel eleştiriye bir örnek teşkil edecek ifadelerdir:



“Bir gece, uykum kaçmış, konuşmalarını dinliyordum. Kız kocasını koynuna almak istemiyor, herifin bütün yalvarmalarına olmaz! diyordu. Neden olmazmış biliyor musunuz? Cuma gecesi değilmiş. Ancak Cuma gecesinden Cuma gecesine kesişmişler, yıkanmağa üşeniyormuş. Bunca senelik imam efendi, yıkanmanın mutlaka şart olmadığına yeminler etmez mi?”<sup>151</sup>

Necati'nin cümleleriyle aktarılan olay, imamın yozlaşan kimliğe sahip olduğunu göstermesi açısından önem taşır.

Romanda, imamın yozlaşmış kimliğinin yanı sıra gayr-î ahlâkî tutumu da romanın gündemindedir. Karısı Necmiye'nin kendisini aldattığını bilmesine rağmen, bunu dile getirmemesi ve imamın “cuma gecesinden cuma gecesine verilen sadakaya çoktan razı”<sup>152</sup> olması bu ahlâkî çöküntünün temel kodlamalarını oluşturmaktadır.

### Necmiye

Necati'nin kardeşi olan Necmiye, on üç yaşında küçük bir kız çocuğudur. Bir alt sınıf üyesi ve bunun akabinde bir meta olarak algılanması Necmiye'yi romanda var eden unsurlardır.

Necmiye, İstanbul'a ailesiyle taşınınca bir mahallenin medresesinde büyür. Herhangi bir eğitimi ve sosyal yanı olmayan Necmiye, annesinin ısrarıyla imam ile evlendirilir. Bu evlilik ekonomik temelli olması bakımından Necmiye, bir metadır; fakat toplumsal bir eleştiri aracı olarak, romancının en sert kozlarından biridir. Necmiye'nin imam ile evlenmesi ekonomik darlıklarıyla örtüştürülerek oluşturulan bu sertliğin yanında, içerisinde bulunduğu sosyal yapının travması olarak değerlendirileceğimiz, asi bir kimliğe de sahiptir.

<sup>151</sup> ) Kemal Tahir, a. g. t. , 36. Tefrika

<sup>152</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 37. Tefrika

Necmiye, annesinin zorlamasıyla imam ile evlendirildiği gün, Necati'nin kız kardeşine bakışı dramatik bir sahneyle verilir:

“Ancak gerdek akşamı bir cinayet işlediğimizi anladım. Saçını toplamışlar, zavallıyı süslemişlerdi. Meğer ne kadar güzelmiş. Bu hal unutulur gibi değildi. **Ruhu kocaman bir ıstıraptan ibaret olan çocuğu, ırzına geçmesi için imamın yatak odasına, arkasından itekleyerek soktular.**”<sup>153</sup> (Vurgular bana ait.)

Bu dramatik sahnenin, cümlelerin kurgusal yapısına baktığımızda, Necati'nin değil; Kemal Tahir'in ağzıyla aktarıldığı görülür. Kemal Tahir'in din insanına eleştirisini temellendirmek için kurguladığı Necmiye, bir toplumsal olgu olarak yaşadığı ahlâkî kargaşaya, bir kunduracı kalfası olan Osman ile birlikte olarak cevap verir.

Osman

Osman, Necatilerin mahallesindeki “kunduracı kalfası” bir genç rolündedir. Necmiye'nin imam ile evlenmesinden sonra, Necmiye ile ilişki kuran Osman, romanda sadece ikici ağızların ifadeleriyle vardır.

Hasibe Hanım

Hasibe Hanım, Halim'in Zonguldak'ın Hayta Köyü'nde yaşayan sütannesidir. Halim'in süttten kesilmesinin ardından Kadri Ağa ile evlenip, Zonguldak'a yerleştiği belirtilen Hasibe Hanım, romanda idealize edilen bir Anadolu kadınıdır. Bu idealize edilmiş Hasibe Hanım'ın “iki metreye yakın boyu ile dev gibi bir köylü kadını”<sup>154</sup> sözcükleriyle fiziksel anlamda oluşturulur. Ardından, Topal Şaban'ın ağzından devam ettirilir:

<sup>153</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 36. Tefrika

<sup>154</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 48. Tefrika

“ Bundan beş sene evvel “Bizim korumuzu yakıyorlar” diye Avlon köyü halkı hep birden hücum ettiler. Kadriğa, oğlu Veli Mustafa, bir de Hasibe hanım, elli altmış kişinin karşısına çıktı. Görenlerden işittim. Hasibe hanım Hazreti Ali gibi nârâ atarak heriflere dalmış. Elindeki pala bıçağı, Zülfikar gibi yetmiş arşın uzarmış. 20, 22 kişi yaraladılar. 14 tanesini Hasibe hanım tepeledi.”<sup>155</sup>

Bu idealize edilişin yanına Hasibe Hanım’ın iyi ekonomik durumu da, Mustafa aracılığıyla eklenir:

“Katırlarımız var. Yirmi iki tane katır. Yirmi ikisine de kömür yükleriz. Her hayvan on lira, on beş lira kâr bırakır. Anam para destelerini şuraya buraya sokar, orada unuttur da fareler keser.”<sup>156</sup>

Romanda bu iki şekilde karşımıza çıkan Hasibe Hanım, Anadolu kadını tipini yansıması bakımından önemli bir karakterdir.

#### Kadri Ağa

Hasibe Hanım’ın kocası olan Kadri Ağa, siyah çember sakallı, geniş göğüslü ve heybetli yapısıyla tasvir edilir. Romanda Hasibe Hanım’ın varlığıyla gündeme gelen Kadri Ağa, üzerinde durulmayan bir yan karakterdir.

#### Veli Mustafa

Halim’in sütkardeşi olan Veli Mustafa, tipik bir Anadolu gencidir. 15- 16 yaşlarında olan Mustafa iyi ata binmesi ve cesaretiyle romandaki yerini edinir

<sup>155</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 41. Tefrika

<sup>156</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 48. Tefrika

Anadolu’da sıkça görülen “kız kaçırma” olayı *Muhallebi Çocuğu* romanında Mustafa aracılığıyla verilir. Hafız tarafından kaçırılan kız kardeşini 22 yerinden bıçaklayan Mustafa, babasının uğraşlarıyla herhangi bir ceza almaz. Mustafa, sevdiği kızı kendisine vermeyen ailesinden kaçıır ve kaçırma olayının ardından Cemile ile Zonguldak’a yerleşir. Halim ile Necati’nin yanlarında ikamet ederek hayatını devam ettirir.

### Cemile

Mustafa’nın eşi olan Cemile, romanda sadece bu yönüyle vardır. Hasibe Hanım gibi herhangi bir idealizasyona gidilmeden kurgulanan Cemile romandaki bir diğer Anadolu karakteridir.

### Topal Şahin

Halim ve Necati’nin Zonguldak’a indiklerinde iletişim kurdukları ilk kişidir. Bir anlamda Halim’in, Anadolu da bir Anadolu ile ilk karşılaştığı kişi olması bakımından önem arz edebilecek yönü vardır.

Topal Şaban romanda, üzerinden “eşkıyalık” meselesine vurgu yapılan bir karakterdir. Şaban’ın “topal” oluşu eşkıyalık yıllarından kendisine kalır. Halim’in Zonguldak’a gittiği günlerde roman, 1928- 1929 yılları arasında yaşanır. Şaban’ın yaşının verilmemesine rağmen, Osmanlı’nın son dönemlerinde Anadolu’da görülen siyasî boşluğun bir yansıması olarak ortaya çıkan “eşkıyalık”, *Muhallebi Çocuğu*’nda Topal Şaban ile vurgulanan, anımsatılan bir olgudur.

### Hafız

Romanda, Anadolu da sıkça görülen “kız kaçırma” ve “eşkıyalık” olayının, üzerinden anlatıldığı bir diğer karakterdir. Musa Çavuş tarafından bilgi sahibi olduğumuz Hafız: “Molla takımından sanma! Eşkıyanın domuzu. Bin metreden

serçenin kafasını koparır kurşunla.”<sup>157</sup> İfadeleriyle eşkıyalık yönü öne çıkartılır.

Kadri Ağa'nın kızını kaçırmayla da Anadolu'daki bir gerçeğin aktarıldığı, bir diğer karakterdir.

### Musa Çavuş

Zonguldak'tan, Hayat Köyü'ne gidecek olan Halim ile Necati'ye yoldaşlık eden Musa Çavuş, ihtiyar bir maden işçisidir. Dedesinin ve babasının da madende çalıştığını belirten Musa Çavuş için, maden ve madencilik bir döngüsel oluşum gibidir:

**“Biz, yüz senelik madenkeşiz efendi, benim dört göbek evvelki dedem madende kalmış onun oğlu da maden de kaldı. Babamın babası, keza madende kaldı ve babamda.”**<sup>158</sup>

Romanın yazıldığı yıllarda komünizm suçlamasından cezaevinde yatan Kemal Tahir'in, toplumun alt kesimlerini ve özellikle “işçi” olan karakterleri öne çıkartmadığı roman boyunca gözlemlenir. Musa Çavuş'ta Kemal Tahir'in, içinde bulunduğu durumun olumsuz şartlarına uğrayan bir karakterdir. İşçilik yönü ağır basan Musa Çavuş'un şimdi “muhtar” olarak gösterilmesi de önemli bir olgudur. Musa Çavuş bu anlamda, Kemal Tahir'in içinde bulunduğu dramatik durumun bir ürünüdür.

### Ahmet Bey

Romanda, Anadolu'daki burjuvazi oluşumu simgeleyen karakterlerden biridir. “Direkçi” olan Ahmet Bey, Zonguldak'ın sayılı zenginleri arasındadır.

<sup>157</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 44. Tefrika

<sup>158</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 43. Tefrika

## Turhan

Ahmet Bey'in oğlu olan Turhan romanda iki defa karşımıza çıkar. İstanbul'da "mühendislik okuyan" Turhan, kısa bir dönem, Halim'in Fransızca bilgisinden dolayı Halim ile yolları kesişir.

Halim ile yolları ikinci defa kesişen Turhan bu defa, Sadiye'nin nişanlısı olarak vardır. Sadiye'nin, zengin bir kişiyle evlenme isteğine cevap verecek kadar zengin olan ve mesleği dolayısıyla zenginleşecek Turhan, Sadiye'yi ailesiyle tanıştırmak için Zonguldak'a getirdiğinde Halim'in Zonguldak'tan ayrılmasına neden olur.

Romanda, bu iki çıkışıyla inşa edilen Turhan resmedilen bir başka yan karakterdir.

## şükrü Bey

şükrü Bey, Halim'in çalıştığı Fransız şirketinden arkadaşıdır. "şışman" ve "sevimli" biri olarak tanıtılan şükrü Bey, binbaşılıktan emekli bir kişidir. Kuva- yi Milliye zamanında İstanbul da bulunmuş olan şükrü Bey romanda, Fransız şirketinde direk ambarı şefi olarak çalışmaktadır.

## Mösyö Turkuaz

Otuz beş, kır yaşlarında bir Fransız olan Mösyö Turkuaz şirkette çalışan bir diğer kişidir. I. Dünya Savaşı'na katılmış olan Turkuaz da asker kökenli (yüzbaşı) bir karakteri canlandırır. Savaşın bütün olumsuz yönlerini gördüğünden dolayı, insanlara merhamet etmesini bilen bir yapıya sahip olan Turkuaz, Fransız edebiyatına olan bilgisiyle dikkat çeken bir karakterdir.

### Mösyö Rivolte

Fransız şirketinde kâtip olarak çalışan Rivolte, alkolik bir İtalyan karakterdir. Hayatının büyük bir kısmını Türkiye de geçiren Rivolte, on bir çocuk babası olması bakımından dikkat çeken bir karakterdir. Yine Rivolte, eski Türkçeyi güzel konuşup ve yazan bir karakter olarak romanda, bir şirket çalışanı olarak inşa edilir.

### Mösyö Murci

Fransız şirketinde kooperatif şefi olan Murci, “kıs boylu tıknaz” bir İtalyan’dır. Yeteri derecede Türkçe ve Fransızca bilmeyen Murci, sürekli mide rahatsızlığı geçirdiği belirtilen bir yan karakterdir.

### Hüsamettin Bey

Hüsamettin Bey, Halim’in çalıştığı şirkette görev yapan benzin ve gaz yağı ambarının şefidir. “Telgrafçılık”tan emekli olan Hüsamettin Bey, Talat Paşa ile Selanik’te çalışmakla övünen bir karakterdir. Halim’in iş çevresini oluşturan bir karakter olan Hüsamettin Bey, muhalif ve küfürbaz bir yapıya sahip olması haricinde herhangi bir yönüyle karşımıza çıkmamıştır.

### Behlül Bey

Halim’in Zonguldak’ta kaldığı dönemde, kapı komşusu olan Behlül Bey, “merkez muhasebesi”nde çalışan İstanbullu bir karakterdir. Alkole olan ilgisi ile ön plana çıkar.

### Fatma Hanım

Behlül Bey'in eşi olan Fatma Hanım, Halim ile arasındaki gayr- î ahlâkî romanın gündeminde yer bulur. Fatma Hanım, Halim'in ağzından: "Fatma Hanımın kestane rengi gözleri, beyaz derisi vardı. Güldükçe yanakları çukurlaşıyor, göğsü titriyordu."<sup>159</sup>

Romadaki farklı bir kadın tipi olarak karşımıza çıkan Fatma Hanım, Halim'in Zonguldak da kaldığı dönemlerde cinsel dürtülerini gıdıklayan ve cinsel duygularına ihtiyaç veren bir kadın karakter olmanın ötesine geçememektedir.

### Hıdır ve Kaptan Selim

Halim'in, Zonguldak'tan Samsun'a yaptığı deniz yolculuğunda, geminin mürettebatındaki iki isimdir. Halim'in gemi ücretini verememesinden dolayı, Halim'i polise teslim etmekle tehdit etmelerinin ötesinde, romanda herhangi bir varlıkları söz konusu değildir.

### İpsiz Recep

İpsiz Recep, Samsun'un tanınmış zenginlerindedir. Ailesine kızıp, bir dönem Zonguldak da bulunan İpsiz Recep, Zonguldak da Halim ile tanışmış ve Halim'in birçok (maddî- manevî) yardımını görmüştür. Halim'in Samsun'da oluşunun haberini alan Recep romanda, çiftliklerinden birinin başına Halim'i geçirmesiyle Halim'in hayatına farklı bir yön katmasıyla ortaya çıkar.

Samsun da oldukça iyi tanınan İpsiz Recep'in maddî varlığı, romanda vurgulanan tek niteliğidir: "Benim iki tane çiftliğim var. Birisinden otuz bin balya, ötekenden kırk bin balya tütün çıkar..."<sup>160</sup>

<sup>159</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 73. Tefrika

<sup>160</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 98. Tefrika



Hatice Ana, Cemal, Emine, Ali, Hüseyin Çavuş

Bu dört isim, İpsiz Recep ile romanda karşımıza çıkar. İpsiz Recep'in çiftliğinde yaşayan bu ailenin bireylerinden Hatice Ana sütanne, Hüseyin Çavuş sütbaba; Cemal, Emine ve Ali ise Recep'in sütkardeşleri rolündedir.

Hüseyin Çavuş avcılığa olan merakı ve bilgisiyle Halim'in avcılık zevkinin gelişmesine yardımcı olan bir karakterdir. Askerliğini Yıldız Sarayı'nda çavuş olarak yapan Hüseyin Çavuş, aynı zamanda Abdülhamit'e olan hayranlığıyla dikkat çeker.

Hatice Ana ve diğer karakterler ise romanda, Hüseyin Çavuş'un ailesini oluşturan karakterlerin ötesine geçmezler.

Rıza Bey ve Şaziye Hanım

Rıza Bey ve Şaziye Hanım Halim'in çiftlikteki komşularıdır. Müzeyyen Hanım'ın babası ve annesi olan bu iki karakter, Rıdvan Paşa'nın tanıdığı bir ailedir.

Romanda, manda dövüşüne olan merakıyla öne çıkan Rıza Bey, Halim ile sadece Halim'in Müzeyyen'i istediği zaman ortaya çıkar.

Şaziye Hanım ise tavuklara olan ilgisiyle köy hayatının getirilerini yaşayan bir yan karakterdir.

### 5.3. Mekân

“Mekân” başlığında işleyeceğimiz bu bölümde, *Muhallebi Çocuğu* romanında karşımıza çıkan altı mekânı ele alacağız. Bunlar sırasıyla: 1) Köşk, 2) Konak, 3) Boğaz, 4) Zonguldak, 5) Hayat Köyü ve Çiftlik ve 6) Selâmet Vapuru.

“Halim” adlı karakter üzerine inşa edilen romanda, romancının karakterine dinamik bir yapı kazandırdığı görünür. Bu dinamik yapı içerisinde Halim, farklı yaş grupları ve farklı sosyo- ekonomik konumlarda mekânları tamamlarken mekânların, sosyolojik ve psikolojik etkilerini de içselleştirdiği dikkat çeker. Bu başlıkta iç ve dış mekânları incelerken, mekânların hangi zaman dilimlerinde ne tür sosyal ve bireysel iletiler içerdiği de ele alınacaktır.

#### Köşk

Halim’in ablası ve eniştesinin olan köşk, romanda karşımıza çıkan ilk mekândır. Romandaki köşkün, sahibi olması bakımından: a) ablanın ve eniştenin sosyolojik, b) Halim’in ise psikolojik bir etkiyle kodlandığı görülür.

#### A) Köşkün Sosyolojik Boyutu

1925 yılında kurgulanmaya başlanan romandaki köşk, Halim’in ablası ve eniştesine aittir. Romanda, görünmeyen abla ve eniştenin sosyal ve ekonomik konumu yansıtan Emirgan’daki bu köşk, uzun tasvirlerle ele alınmış ve sosyal bir tabakayı yansıtan piramit gibi şekillendirilmiştir.

Romancının gözüyle bizlere aktarılan köşkün mimari yapısı önemlidir. Dört katlı olan bu köşkün en üst katında bir balkonu bulunmaktadır. Üçüncü katında ise bir kütüphane, yatak odası ve bunların haricinde iki de oda bulunur. Üçüncü katta dikkat çeken unsur “kütüphane”nin bulunuşudur. Ablanın ve eniştenin romanda

yalnız köşkleriyle var olması onlar hakkında herhangi bir bilgiye sahip olamayışımızı sağlar; fakat köşkte bir kütüphanenin bulunması ev sahiplerinin kültürel arka planlarına ulaşmamız açısından önem arz eden bir unsurdur. Kütüphane, bireylerin kültürel arka planını yansıtmaya yarayan önemli bir kodlama olurken, bu kodlamayı bir “eşya” olmanın ötesine geçirip geçiremediği sorusu ise, bireyleri tanıyamadığımız için, açıkta kalan bir sorudur.

Köşkün ikinci katında da dört odası bulunur. Bu kat hızlıca geçilirken birinci katta: misafir odası, yemek salonu, kiler ve iki küçük oda bulunur. Köşkün ilk katı, geçici diyebileceğimiz zamanlar için ayrılmıştır. Misafir ve yemek odalarının, süreklilik arz etmeyen mekânlar olması ve köşkün dış dünya ile bağlantılı noktasında kurgulanması bu açıdan dikkat çeker.

Birinci kattaki “salon” ve “kiler” ise önemli bir ayrıntıdır. Salon, Türk mimarisine Batıdan gelen bir mimari hususken; “kiler” ise Doğulu ülkelerin mimarisinde sıkça görülen bir özelliktir. Bu iki mekânın bir ardılığı, kültürel öğelerden henüz tam anlamıyla kopulmadığının göstergesidir.

Zemin kat ise, bahsettiğimiz sınıf piramidi kavramını kullanmamıza sebep olan bir öğedir. Zemin katta kömürlükler, odunluklar, hamam ve uşak odaları bulunur. Evde çalışan görevlilerin bulunduğu bu katta yakılacak, temizlenecek mekânlar varken, zemin katın küf kokması da önemli bir detay olarak romanda inşa edilir. Alt sınıfın, toplumsal konumu gibi evin şekillenen mimarisi bu özelliğiyle de dikkat çeker.

## B) Köşkün Psikolojik Boyutu

Köşk, abla ve eniştenin sosyolojik yerini belirlemeye yardımcı olan bir unsurken; Halim’in psikolojisine etkisiyle de dikkat çeker. Köşk, Halim’in “korkak” ruh halini yansıtmada önemli bir unsuru oluşturur.

Köşke hırsız girdiği zannıyla köşkün içerisinde dolaşan Halim ve Neriman, köşkün elektriklerinin kesilmesiyle dört katlı köşkü, cılız bir ışıkla gezerler. Köşkün, mimari anlamdaki genişliği, bu sahnelerin uzatılmasına da yardımcı olurken, Halim'in de korkusunun doruğa ulaştırılmasında yazara kolaylık sağlar.

Bu korku hali, Halim'de “Medet Ya Resülullah” sözlerini bir leitmotiv gibi kullanmasına sebep olur. Korkunun verdiği bir ruh haliyle, dinsel göndermelerin/ söylemlerin sıklaşması da önemli bir olgudur.

Köşkün bir diğer psikolojik etkisi de Halim'in cinsel dürtülerini canlandırmasıyla karşımıza çıkar. Neriman ile ablasının loş ışıklı yatak odasında, eniştesinin tabancasını yerine bırakmak için giren Halim, Neriman'ın “nâmahrem etine” şahit olur ve sonrasında erotik sahnelere dalmasına sebep olduğu görülür. Korkunun yerini alan cinselliğin: yatak ve karanlık imgeleriyle süslenmesi de, başarılı bir psikolojik paralelliğin göstergesidir.

Bir “iç mekân” olan köşk, *Muhallebi Çocuğu* romanında karşımıza bu iki vurguyla çıkar.

### Konak

Konak, geleneksel kültürel hayatımızın önemli bir parçasıdır. Konak, şehirlerin yapısı içerisinde varlıklı ailelerin sahip olduğu sivil mimarilerdir. Birçok romanda yer bulan konaklar, *Muhallebi Çocuğu*'nda da yerini bulurken, ekonomik ve kültürel dokusuyla da okura gösterilir.

II. Abdülhamit döneminde paşalık görevinde bulunan Rıdvan Bey'in konağı, barındırdığı tarihsel birikimin verilerini de çatısı altında yaşayanlara hissettirir. Rıdvan Bey'in geleneksel yapısı, konakla özdeşleşirken bu gelenekselliğe askerî bir boyutun da katılması, gelenekselliğin yanına sert bir üslubun eklenmesine yardımcı olur.

Konak, sadece Rıdvan Bey ile değil; Beyazıt da bulunmasıyla da gelenekselliği perçinlenmek istenilen bir mekân olarak algılanır.

Konak, Rıdvan Paşa'da geleneksel bir vurgulamayla iç içelik taşıırken; Halim'in annesi için ise bir kurtarılmış bölge gibidir. "Ayakların baş, başların ayak olmaya" başladığı dönemlerde, sosyal statüsünden endişelenen annenin bu sözleri, konağın çatısında şekillenirken; Sadiye'nin ailesiyle yaşayacakları ekonomik uçurumun varlığına dikkat çekmesi, yine bu konağın içerisinde cereyan eden düşüncelerdir. Konak anne için, Osmanlı'dan kalan toplumsal saygınlığın ifadesini oluştururken, şehrin ortasında geçmiş günlerin özlemini çeken ve yok olmamaya karşı verilen mücadelenin önemli aygıtı halindedir. Halim'in bireyleşemeyen yapısının bu konakta şekillenmesi de önemlidir. Halim'in Batı tarzında eğitim alması ve kişiliğinin oturmaya başlamasının ardında ortay bir var olma mücadelesi çıkar. Bu mücadele, baskıya ve tepeden inme yaklaşımlara bir başkaldırıdan ibaret olmaya başladığı dönemlerde konak, terk edilen bir mekân halini alır. Halim için sadece İstanbul veya ailesi değil konağın da terk edildiği bir gerçektir. Bu terk edişten sonra Halim'de bir "konak" tahayyülü oluşmaması, birey olabilmesi adına konaktan da sıyrılmaya çalıştığı bir sağlamasıdır.

Bir "iç mekân" olarak konak, üç farklı karakter için ayrı yansımaların ürünü halindedir.

### Boğaz

İstanbul Boğaz'ı romanda Halim ile mekânlaşır. Boğaz, Halim'in farklı yaş gruplarında farklı algılarla ortaya çıktığı bir mekândır.

Sadiye ile birlikteliği sırasında 16- 18 yaş dönemini yaşayan Halim için Boğaz, şiir ve aşkın birleştiği bir mekân halindedir. Bu dönemlerinde Nedim'den ve Yahya Kemal'in aşk şiirlerinden dizeler okuyan Halim için Boğaz, mutlu bir dönemin simgesi halindedir.

“Şimdi çırıl çıplak, fakat Venüs kadar edepli, ondan çok daha canlı kıvıldaşıp durmakta idi.”<sup>161</sup> İstanbul’dan ayrıldığı dönemde ise (18 yaş ve üstü) Boğaz Halim’de, yine şiirle ifade edilen bir mekân halindedir; fakat bu defa daha karamsar bir tabloyle ele alınır: “Ey debdebeler, tantanalar, şanlar, alaylar – katil kuleler, kaleli zindanlı saraylar.”<sup>162</sup>

Tevfik Fikret’in *Sis* manzumesi burada, Halim’e Tevfik Fikret’in karamsar *Sis Tablosu*’ndaki gibi bir Boğaz algısını ortaya çıkartır. İstanbul’dan ayrılırken Bebek sırtlarında hatırladığı *Sis*’in yanında Halim’in, *Balıkçılar* şiirinden okuduğu dize de önemlidir: “Bugün yine açız evlâtlarım! diyordu peder.”<sup>163</sup> Halim’in hayatın gerçekleriyle yüzleşeceğini bilmesi ve bu algıyla İstanbul’dan ayrılması, Boğaz’ın Halim’deki değişimi açık ve keskin bir şekilde ortaya konmuştur.

### Zonguldak

Zonguldak, *Muhallebi Çocuğu* romanının önemli “dış mekân”larından. Halim’in Anadolu’ya ilk defa gitmesi, bu önemin ilk verisidir. Kemal Tahir’in biyografisine bakıldığında Anadolu, Kemal Tahir’in hayatında da Zonguldak ile keşfedilir. Romanda “merkez yansıtıcı” karakter olan Halim, bir anlamda yazarın Anadolu algısını vermesi ve Zonguldak’taki maden işçilerinin ve 1929 Zonguldak’ının sosyal hayatının gösterilmesi bakımından önemli bir mekândır.

Zonguldak, öncelikle, Halim için bir var olma mücadelesine çıkılan yolculuğun ilk durağıdır. Ve Halim’in Zonguldak’a gelişiyle bir roman kavramı olarak mekân halini alır.

<sup>161</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 16. Tefrika

<sup>162</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 29. Tefrika

<sup>163</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 29. Tefrika

Zonguldak, zengin yer altı kaynağı olan kömür madeni ve maden işçileriyle romanda öne çıkan bir mekândır. 1947 yılında yazılan *Muhallebi Çocuğu* romanı, Kemal Tahir'in sosyalizmi ve toplumcu gerçekçiliği artık içselleştirdiği dönemleridir. Fakat bunun yanında, ideolojisinden dolayı cezaevindeki dokuzuncu yılını sürdüren Kemal Tahir, sıkıştırılmış siyasi ve toplumsal baskının içerisinde, bir toplumcu yazarın ele alabileceği kodlamalarla işçilerin ve kentin yaşam dinamiklerini ele alamaz. Zamanın bütün aygıtlarıyla üzerine gelinen isimlerden olan Kemal Tahir, bunlara rağmen romanlarında önemli vurgulamalarla ve okura bırakılan açık uçlu yorumlarla kendisini ifade eder. Bu ifade edişin önemli bir noktası da *Muhallebi Çocuğu* romanındaki maden işçileridir.

Yukarıda belirttiğimiz nedenlerden ötürü, doğrudan verilemeyen bu kodlamalar romanda, örtülü ifadelerle karşımıza çıkar. Halim Zonguldak'ın sokaklarını şu cümlelerle aktarır:

“Birlik binasından, kömür tozile sim siyah olmuş caddeye çıktığımız zaman şaşkın şaşkın birbirimize baktık... Galiba ikimiz de bu kap kara memleketin bizi dört gözle beklediğini...”<sup>164</sup>

Şehrin iktisadî döngüsüyle, şehir arasında bir dramatik bağ kuruluyor.

Zonguldak'a sinen bu siyahlığın yanında, Zonguldak'taki maden işçilerinin sömürülmesi da yazar tarafından, mekâna atfedilen bir diğer toplumsal meseledir:

“Anbarda yirmi, yirmi bir amele var. Tekmili seni sever. Niçin sever? Amelenin parasında gözün yok. Senden evvel biz neler gördük? (Bu ne? ) (Pul parası...) (Bu ne?) (Tayyare parası ), (bu ne?) (öllünün körü parası...) Aklın mı erer? Soracak olursan gözlerini belirtirler.”<sup>165</sup>

<sup>164</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 52. Tefrika

<sup>165</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 85. Tefrika

Zonguldak'taki maden işçisinin sistem karşısında yalnızlığı da vurgulanır: “Kime şikâyet edeceksin. Bir şikâyet edersen << Yanlışlık olmuş!>> diyerek parpayı tamamlarlar. İşin içinde sıyrılır. Sonra çengeli sana takar. On gün geçmez, yallah, bakarsın ki anbardan sepetlenmişsin.”<sup>166</sup>

Üstün, alta baskısını ve sömürsünü anlatan bu ifadelerin bir işçinin ağzından verilmesi de, mekân ile iç içe giren bir çalışanın gözünden verilerek, mekânın gerçekliği ortaya konulmaya çalışılır.

*Muhallebi Çocuğu* romanında Zonguldak, bu algıyla mekânsallaşmıştır.

#### Hayat Köyü ve Çiftlik

Hayat Köyü, Halim'in Anadolu'daki ilk köy mekânıdır. Köyü tabiat ile birleştiren yazar, bu “dış mekân”la, köydeki toplumsal meseleleri ve şehirden kaçışı aktarır.

Sütanesi Hasibe Hanım'ın yanına giden Halim, burada “ruhunu” dinlendirir. Yorgun bir ruh halinin olduğuna inanan Halim, köyü kent hayatından bir kaçış olarak algılar:

“ Burada **insan ruhunu temizleyip tedavi edebilir**. Böyle düşünürken kendimi çok ihtiyarlamış, yorgun hissettim. **İstanbul bana, gürültüsü, dedikodusu, bedbahtlığı ile içinde yaşanmağa değmez geliverdi.**”<sup>167</sup> (Vurgular bana ait.)

Halim'in Samsun'un Tozköy civarındaki çiftlikte çalışmaya başlamasıyla karşımıza çıkan bir diğer mekânda çiftlik ve buradaki coğrafyadır. Halim için bu mekânda tıpkı, Hayat Köyü gibi doğaya kaçışın bir göstergesidir:

<sup>166</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 85. Tefrika

<sup>167</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 49. Tefrika



“Tanyeri ağarıyor, dünya en ufak zerrelere kadar uyanıyordu. Toprağın, otların, ve havanın kendilerine mahsus bâkir kokularını sanki karanlık tutuyormuş da şimdi salıverdi. Bir tek bülbül ötmeğe başladı. Sonra yüzlercesi, binlercesi şakımayı, ele aldı, yüreğimde, maddî olmaktan ziyade, manevî bir rahatlık hissettim.”<sup>168</sup>

Romanda, kentten kaçışın bir mekânı olarak köy, bu şekilde algılanır.

### Selâmet Vapuru

Vapur da romandaki bir diğer “iç mekân”dır. Halim’i Zonguldak’tan Samsun’a götüren Selâmet Vapuru, Halim için, açlığın çok net biçimde ortaya çıkmasıyla önem kazanan bir mekân haline dönüşür.

Vapur, İstanbul’dan Artvin’e kadar Karadeniz sahili boyunca yolcu taşıyan bir şirkete aittir. Halim’in yolculuk yaptığı zaman ile (1929) seçtiği toplu taşıma aracı bir paralellik gösterir. Anadolu’da henüz motorlu taşıtların azlığından, romancı tarafından önemle seçilen bu taşıma aracı bir kamusal alan olmasının yanı sıra, toplumu değil; topluluğu oluşturan sosyolojik bir tarafı da vardır. “Topluluk” kavramını oluşturan Selâmet Vapuru’nun, yolcularının geçici birlikteliği ve bir kamuoyu oluşturmama işlevi Halim’in açlığına ve gemide bir süre rehin tutulmasına sebep olur.

Bir kere daha Halim ile karşımıza çıkan mekân ve mekânın Halim üzerindeki olumsuz izi, bu anlamda önemlidir. Halim’in Samsun’a, kaçarcasına, giderken yanına para alamaması ile başlayan müşkül durumu, mekândaki kitle tarafından

<sup>168</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 105. Tefrika

önemsenmezken; parasızlığından dolayı vapurda rehin bırakılmak istenmesi de dramatize edilmiştir.

Açlıkla ilk defa bu denli yüz yüze gelen Halim ve roman için vapur, önemli bir mekândır.

#### 5.4. Zaman

Kemal Tahir'in *Muhallebi Çocuğu* romanının ilk tefrikası 4 Ocak 1947'de *Son Saat* gazetesinde tefrika edilmiş ve yaklaşık dört ay boyunca 118 tefrika halinde yayınlanmıştır. Romanın yazma zamanı ise, Kemal Tahir'in Çorum Cezaevi'nde kaldığı yıllara denk gelir.

Halim adlı karakterin üzerine oturtulan roman, geri dönüşlerle II. Abdülhamit dönemine kadar gider. Olay zamanı: “Dünyanın bundan daha güzel bir yaz gecesi görmediğine yemin edebilirim.”<sup>169</sup> sözleriyle başlayan romanda olaylar, yaklaşık altı yıllık bir süre zarfında meydana gelir. Bu altı yıllık süreç içerisinde olayların kurgusu, eşit bir şekilde dağıtılmaz. Romanı, olayların yoğunluğuna göre tasnif ettiğimizde dört ana bölüm ortaya çıkar. Bunlar: 1) Halim- Neriman ilişkisi, 2) Halim- Sadiye ilişkisi, 3) Halim'in gerçeğe yüzleşmesi ve çalışma yılları, 4) Halim- Müzeyyen ilişkisi.

1. Bölüm	2. Bölüm	3. Bölüm	4. Bölüm
2 Yıl	2 Yıl	1 Yıl	1 Yıl

Yukarıdaki tabloda da görüleceği üzere olaylar, Halim'in hayata birey olma mücadelesiyle dâhil olduğu kısımlarda daha yoğun biçimde yaşanır.

<sup>169</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra kurgulanan roman, geriye dönüşlerle II. Abdülhamit dönemine kadar indirgeniyor. Rıdvan Paşa ile yapılan bu geriye dönüş romanın başlangıç zamanından (1925) yaklaşık yirmi yıl geriye gidiyor. Rıdvan Paşa'nın yaşı ve paşalık görevinde bulunduğu tarih verilmediği için, bu tarihi tam anlamıyla tespit edemiyoruz. II. Abdülhamit'in tahtan indirildiği 1908 senesini ele aldığımızı roman on yedi yıl geriye dönüyor.

*Muhallebi Çocuğu* romanın inşa edilmeye başladığı dönemlerle, romanın sosyal zamanı arasında bir paralellik olduğu görülüyor. 1925 yılında inşa edilmeye başlanan roman Cumhuriyet'in henüz çok taze olduğu dönemlere denk düşüyor. Bu yıllarda ise Kemal Tahir, Halim'in karşısına önce alafranga, sonrasında da metalaşmaya doğru giden bir kadın karakteri çıkartıyor. Alafranga kadından, metalaşmaya doğru giden kadın romanda üretime dâhil olmayan bir biçimde verilirken, farklı coğrafyada; ama aynı dönemlerde var olan Anadolu kadın tipi Hasibe Hanım ise üretime dâhil edilerek idealize edilen bir karakter olarak karşımıza çıkıyor. Kemal Tahir eğitimi değil; üretimi esas alarak dönemin var olabilen kadını yansıtıyor.

Romanın sosyal zamanına ekleyeceğimiz bir diğer husus olarak din eleştirisi geliyor. Romanın yazıldığı yıllarda din eleştirisine farklı bir yaklaşım getiren Tahir; eleştirisini sekülerizmi yüceltmek adına kullanmıyor. Cumhuriyet'in ilanından sonra, bir üst yapı unsuru olarak dinin, din adamları tarafından bir sömürü aracı haline geldiğini belirtmesiyle zamanın değerlendirmesini kendi perspektifine göre ele alıyor.

Romanda sömürü, üst yapı olarak dinin tekelinde tutulmuyor. Üretim araçlarını elinde bulunduran sistemin de işçileri sömürü nesnesi olarak ele alması ve özel şirketin bu sistem içerisinde işçilere, "hak arama" hakkını tanımamasıyla korporatist bir tutuma sahip olduğunu gösteriyor.

Zaman, *Muhallebi Çocuğu* romanında psikolojik bir öge olarak ta kullanılıyor. Halim'in 1928- 1929 dönemlerinde ismini "Mehmet" olarak

değiştirmesiyle, toplum içerisindeki algısının değişeceğine inanıyor. Milli Mücadele'den henüz, altı- yedi yıl önce çıkan Türk toplumu için bu ismin vurgusu ve psikolojik arka planı hafızalarda taze olmasından dolayı, romancı bu seçimini zamanın kodlamalarına göre yapıyor.

Kronolojik bir seyir takip eden roman zamanı, zaman atlamaları ve geriye dönüşlerle dinamik bir hal içerisinde karşımıza çıkıyor.

### 5.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Kemal Tahir'in *Muhallebi Çocuğu* romanında farklı bakış açılarını kullandığı görülür. 1947 yılında kaleme alınan romana, "Tekil Bakış Açısı"nın ve "Gözlemci Bakış Açısı"nın hâkim olduğu görülür. "Gözlemci Bakış Açısı"nda yazar bütün bir olayı karakterlerinin genişletip veya daralttığı perspektifine göre kurgular. "Tekil Bakış Açısı" ise "otobiyografik yöntemin hakim olduğu romanlarda uygulanan bir bakış açısıdır. Bu tür romanlarda 'anlatıcı' ile 'anlatılan' aynı kişidir."<sup>170</sup> Kemal Tahir'in bu iki bakış açısını bir arada tutması, romancılık gelişiminin bir göstergesi olarak algılayabileceğimiz gibi, romanı canlı tutmak için de yapılan kuramsal bir algıdan da söz edilebilir. *Muhallebi Çocuğu*, "Tekil Bakış Açısı"yla başlar:

"Dünyanın bundan daha güzel bir yaz gecesi görmediğine yemin edebilirim. Emirgânda, büyük bir köşkün balkonunda oturuyorduk. Ben ve benimle yaşıt üç tane kız. Kızlar, birbirlerinden ve tabii yaz gecesinden güzeldiler."<sup>171</sup>

Bu bakış açısı romanın, "Halim" adlı karakterin şahsî tarihine oturtulmasından ötürü meydana gelir. Fakat yazar, bütün bir romanı bu açıyla kurgulamaz. Olayları, kimi zaman diğer karakterlerin bakış açılarına göre ve onların

<sup>170</sup> Mehmet Tekin, *Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları)*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2004, s. 53.

<sup>171</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

kültürel, sosyal arka planlarına göre derlemesine yardımcı olur.

Kemal Tahir romanında, çeşitli anlatım tekniklerini de kullanır. Özellikle diyalogun romanda öne çıktığı görülür. Kemal Tahir'in "büyük romanları" nda ve bütün edebî varlığında diyalogun yeri ve önemi büyüktür. Yazar *Muhallebi Çocuğu*'nda da diyalog yoluyla okurlarına belirli bir saha çizer ve bu saha içerisinde onların var olmasına yardımcı olur:

- “\_ Ya gelmezse..  
 \_ Gelmez mi? Mutlaka hastadır.  
 \_ Hasta değilse mutlaka gelir mi demek?  
 \_ Mutlak’  
 \_ İnşallah hastalanmamıştır. Ne münasebet kardeşim.  
 \_ Görürsen selâmlar mısın?  
 \_ Bilmem ki. Eğer kendisi âşinalık gösterirse elbette selâmlarım.  
 \_ Selâmla. Ben senin yerinde olsam âşinalık göstermese de selâmlarım. Selâmlarım da bizim oğlanları hasetten çatlatırım.  
 \_ İcap etmez.  
 \_ Eder, eder. Sen keyfine bak! Hah, işte benmki..  
 \_ Hani? Hangisi?  
 \_ Lâcivert etekli... Büyük annesiyle beraber ane annesiyle..  
 Beğendin mi?”<sup>172</sup>

Romanda “iç monolog”lar da önemli bir unsurdur. Yazar, özellikle Halim ekseninde geliştirdiği “iç monolog”lar sayesinde, Halim’in değişen psikolojisini net bir şekilde yansıtmayı başarır:

“Nerimanın sesi gök gürültüsü gibi patlamıştı. Lambanın şişesi düşerse.. bir kere gürültü olur. Kara sakallı öfkelenir. Sonra ben

<sup>172</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 11. Tefrika

karanlıkta kalırım. Karanlıkta kalınca tersim döner ne de olsa yabancı bir ev. Aman yarabbi! Medet ya Resullah”<sup>173</sup>

Mektup ise, Kemal Tahir’in ele aldığı bir başka teknik unsurdur. Necati’den Halim’e yazılan ilk mektubun tamamı, romanda verilir. Necati’nin diğer mektubundan ise sadece bahsedilir:

“ Biz her hafta takım, taklavat sinemada hazır ve nazırız. Yalnız Mustafa karısını bir türlü göndermiyor. Sana bir fena havadisim daha var. Metin ol azizim. Başını alıp giden unutulmağa dayanmalıdır. Ne yapalım, firar eden bir adam da arkasından iyi haberler beklememeli. Hep mağlûbiyet haberleri alacağına hazırlanmalı...”<sup>174</sup>

*Muhallebi Çocuğu* romanında montaj da kullanılan bir diğer roman unsurudur. Montaj ile romana, edebî metinlerle girer. Yahya Kemal’in *Ses* manzumesinin romana, montajla girdiği görülür: “ Her yerde o hep aynı bakış, aynı emelde- Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde- her yerde o hep aynı güzellikle göründü- sandım bu biten gün, beni ram ettiği gündü.”<sup>175</sup>

Halim’i “merkez yansıtıcı” olarak ele alan Kemal Tahir, “merkez yansıtıcı” ile romanda “Otobiyografik Teknik”i de kullanmış olur.

Kronolojik bir halde incelediğimizde, Kemal Tahir’in tefrika romanlarında romanların salt dilinin, anlatımının, kurgusunun değil; tekniğinin de gözle görülür bir ivme kazandığı açıktır. Ve bu ivme, ayakları yere basan bir romancının habercisi niteliğindedir.

<sup>173</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

<sup>174</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 104. Tefrika

<sup>175</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 15. Tefrika

## 5.6. Dil ve Üslûp

Kemal Tahir'in *Muhallebi Çocuğu*'nda kullandığı dil ve üslûp bu romandan önce işlediğimiz romanlarına göre farklılıklar taşır. Bu farklılığın temel sebebi ise, diğer romanlarla *Muhallebi Çocuğu* arasında bulunan sekiz yıllık sürecin yazara getirileridir.

Kemal Tahir, *Muhallebi Çocuğu* romanını yazdığı 1947 senesi, cezaevindeki sekizinci yılına denk düşer. Sekiz yıl devam eden bir mahkûmiyet sürecinin de psikolojisi roman çeşitli konularla yansıtılırken, yazarın dili ve üslûbu da bu psikolojiden etkilenir.

Kemal Tahir, *Muhallebi Çocuğu*'nda, toplumun farklı kesimlerinden kişilerle okuru yüzleştirir. Bu yüzleşme esnasında, adı geçen karakterlerin kullandıkları dille seçtikleri kelimeleri ve cümle kurgularına dikkat edildiği gözlemlenir.

Alafranga kadın tipini yansıtan Sadiye ve Şermin adlı karakterlerin birbirlerine hitap şekli bu anlamda dikkati çeken ilk unsurdur: “Biz küçük isimleri tercih ediyoruz. Meselâ ben **Şermine şeri** derim . **O da bana (Sâay) der.**”<sup>176</sup>

Halim'in Galatasaray Lisesi'nde eğitim gördüğü dönemlerinde, Halim'in de gördüğü eğitim sisteminin dilini, gündelik dilin içerisine sokmaktan çekinmediği gözlemlenir. Halim'in bu yıllarında babasına, “iyi akşamlar” ifadesi yerine, “Bonsuvar babacığım” şeklindeki Fransızca hitabı bu anlamdaki ilk örneklerden biridir. Yine Halim'in Tarık'ı gördüğü zamanlarda, Tarık'ın okul numarasını\* Fransızca teleffuz edişi, eğitiminin olumlu/ olumsuz kültürel bir yansıması olarak gösterilebilir: “İadei ziyaret neden icap etmezmiş bakalım? Diye düşünürken **nöfsan kartz** Tarık içeri girmesin mi?”<sup>177</sup> (Vurgu bana ait.)

<sup>176</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 14. Tefrika

\* 914.

<sup>177</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 9. Tefrika

Halim'in bu dönemlerinde kullandığı özentili dil bir başka yerde: “Belki de kızcağız lâfi kendisi açar. Beğendiği mevzua götürür. Böylesi daha iyi olur. Daha kibar. Daha **jantiyomca** bir iş. Pekâlâ.”<sup>178</sup> (Vurgu bana ait.) Halim, bir iç monologunda: “Doğrusu istenirse bu Verharen aslında Fransız bile değil. Polonyalı mı, Belçikalı mı? Bana yine neler oluyor **monşer?**..”<sup>179</sup> (Vurgu bana ait.)

Halim'in, İstanbul'dan ayrılmasıyla değişen yaşam biçimi onun diline de yansır. Fakat bu yansıma, Halim'in kültürel arka planı göz önünde tutularak kurgulanır. Bu ayrılıştan itibaren görülen kullanılan dilin en önemli yönü ise psikolojik dilin inşa edilmiştir. Halim vapurla İstanbul'dan ayrılırken vapuru gözlemlediği sırada kurduğu cümleler, onun psikolojisini de yansıtır :

“Vapur küçük bir şeydi. **Pislik içinde** bulunan güvertesinde insanlar birbirlerini **itip kakıyorlardı**. Küfeler, sepetler, sandıklar... **Vinçin istim kokusu. Katran ve iyot... Vapur**, elinden, ceblerinden mütemadiyen bir **şeyler düşüren telâşlı bir adama benziyordu.**”<sup>180</sup>

Halim'in vapuru gözlemlerken duyumsadığı koku, yalnız kalışının dramatik yönünü vurgularken; vapuru kişiselleştirerek yalnızlığını örten bir yoldaş arayışının neticesinde ortaya çıkar. Kemal Tahir'in, karakterinin psikolojisiyle karakterine kullandığı dilin paralelliği dikkat çekicidir.

Halim, üzerindeki “muhallesi çocuğu” sıfatını atmaya kararlı olduğu anda ise, vermiş olduğu bu kararın psikolojisi şu cümlelere yansır:

“Bir an, vücudumu pelte halinde hissettim. Mahallebiden bir vücut. Damarlarımda kan yerine süt, şekerli süt akıyor, sinirleri, tavukgöğsünün liflerinden ibaret. Yapış yapış bir şey! Davrandım. Bu

<sup>178</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

<sup>179</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

<sup>180</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 26. Tefrika



yağlı ve şekerli vücudün içinde yavaş yavaş sert bir nokta belirdi. (Öfke) denilen erkek hissi! Buna var kuvvetle sarıldım. Öfke büyüdü, genişledi, demirleşti. Kaşlarımı çattım.”<sup>181</sup>

Halim’in, Zonguldak’a ayak basmasıyla, gözlemlerindeki dil yine onun psikolojisini yansıtan unsurlar arasındadır:

“**Bastığım yer, kömür tozundan ibaretti** ve açıktan gördüğüm beyaz köşkler tepenin üstünde kaldıklarından burası, bir başka memleket zannedilebilirdi. **Kömür, sanki zorlayıp toprağın yüzüne çıkmış, zerreleri, teneffüs edilen havaya karışmıştı.** Bu son derece bulanık, son derece esmer renk her tarafa, binaların cephelerine, ağaçlara, elektrik ampullerine **insanların yalnız maddî varlıklarına değil âdeta ruhlarına yapışmıştı.**”<sup>182</sup>

Halim’in bu ilk Anadolu algısında hem hissettiği yabancılaşma duygusunun hem de kentle bireylerinin birbirini tamamladığı hissini uyanmasına sebep olduğu görülür.

Kemal Tahir, *Muhallebi Çocuğu* romanına Anadolu insanını da dâhil eder. Romandaki Anadolu karakterlerin de yöresel ağızla konuşması, romancının yöresel dili olduğu gibi aktarması, edebî anlayışının bir getirisidir. Halim’in, Hasibe Hanım ile girdiği diyalogdan alınan aşağıdaki pasaj, yöresel ağzın romanda geçen önemli örneklerinden bir tanesidir:

“ \_ **Vay başıma gelenler** ocakta mı çalışacaksın?

\_Hayır! Mühendisler ocağa girmezler. Şirkette falan çalışacağım.

\_ **Anan seni gözünden nasıl ayırdı?**

<sup>181</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 26. Tefrika

<sup>182</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 38. Tefrika

\_ Artık kocaman delikanlı oldum. Çocuk değilim. Zaten her hafta mektup yazacağım.

\_ İyi öyleyse. Geldiğin iyi oldu. Biz **şaştıktı yavrum!**<sup>183</sup>

Halim'in, Samsun'a yolculuk yaptığı esnada karşılaştığı Anadolulu bir kişiyle konuşmasında da yöresel ağız dikkat çeker:

“\_ Demek zengin mi olursunuz?

\_ **Ossaat... Temsil**, sen elli lira alırsın öyle ya?..

\_ Alırım. Elli de alırım seksen de alırım.

\_ İşte gördün mü? **On kaymesini ye...** Şu kadarını at **keseye...**”<sup>184</sup>

Romanda kullanılan yöresel ağızlar, bu biçimiyle şekillenirken, romanda yer yer kullanılan cümlelerin uzunluğu da dikkat çeker. Önceki romanlarda inşa edilen karakterlerin kısa ve sıralı cümleleri dikkat çekerken; “Muhallebi Çocuğu”nda görmeye başladığımız uzun ve devrik cümleler romanın, terimsel diline daha yakınlaştığını gösterir.

1947 de yazılan *Muhallebi Çocuğu* romanı döneminin, gramer kuralları esas alınarak yazılmıştır. 1947'den günümüze gelinen süreçte gramer kurallarımızdaki farklılıkları göstermesi bakımından romanın dili, yine önemli bir belge halindedir. Özellikle: “tamamile”, “sallıyarak”, “bilmiyerek”, “görmiyen” vb. Örneklerde de görüleceği gibi bu sözlüklerde ünlü daralmasına rastlanılmaz.

Romanda dilindeki bir diğer konu ise, özel isimlerin yazılışıdır. Türkçe de özel isimlerden sonra gelen unvan sıfatları, günümüz gramer kurallarına göre büyük harfle yazılmayı şart koşar. Fakat romanda geçen “Hasibe hanım”, “Sadiye hanım”, “Müzeyyen hanım”, “Kadri ağa”, “Şaban ağa” vb. ifadelerdeki unvan sıfatlarının

<sup>183</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 50. Tefrika

<sup>184</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 85. Tefrika

küçük harflerle yazıldığı görülmektedir.

Kemal Tahir'in tefrika halinde kalmış romanları arasında bulunan *Muhallebi Çocuğu* romanında dil, genel anlamda, yukarıda belirttiğimiz özelliklerle meydana gelir. Ve *Muhallebi Çocuğu* romanı, yukarıda belirttiğimiz hususlardan dolayı, tefrika romanlar içerisinde, roman dilinin inşa edilmesi bakımından kırılma noktası olarak değerlendirilebilir.

## 6. BİR GECENİN BEYLIĞİ

### 6.1. İçerik

*Bir Gecenin Beyliği* romanı Kemal Tahir'in, 29 Mayıs 1947- 4 Eylül 1947 tarihleri arasında, "TA- KA" takma adıyla, *Karikatür* dergisinde 15 tefrika halinde yayınlanmış romanıdır. Kemal Tahir'in Çorum Cezaevi'nde kaldığı dönemde tefrika edilen roman, dört bölümden oluşur. Romandan çok, romans özelliği taşıyan *Bir Gecenin Beyliği* gazeteci Cemal'in on bir günlük aşk macerasını anlatır.

Anne ve babasını kaybeden Cemal, tek başına yaşayan bir gazetecidir. Kadınlara karşı zaafı olan Cemal, dönemin ses sanatkarı Nazlı ile iyi bir dostluk kurar. Nazlı ile tanıştıkları dönemlerde Nazlı'ya da ilgi duyduğunu bildiğimiz Cemal, Nazlı'nın aralarındaki ilişkiye mesafe koymasıyla, aşktan dostluğa dönüşen bir ilişki halindedirler.

Nazlı'nın Avrupa da yaşayan film aktristi arkadaşı Melike Nuran İstanbul'a gelir. Dönemin tanınmış Avrupalı ve Amerikalı artistleriyle film çeviren Melike Nuran ile röportaj yapması için Nazlı, arkadaşı Cemal'i evine davet eder. Melike Nuran'ın İstanbul'a geldiği gün verdiği ilk röportajın Cemal'e büyük katkısının olacağını düşünen Nazlı, aslında Melike ile Cemal'i yakınlaştırma niyetindedir. Nazlı'ya göre, Cemal'in daha önceki sevgilileri Cemal'e iyi bir eş olamamış; fakat Melike Nuran'ın Cemal ile iyi anlaşabileceklerini kestirmiştir.

Romanda olaylar, Melike Nuran'ın İstanbul'a gelmesiyle başlarken Cemal ile tanışan Melike, Cemal'e ilgi duymaya başlamıştır. Fakat Cemal bu ilgiyi, romanın sonuna kadar kestiremeyecektir. Cemal'i Melike Nuran'a yakınlaştırmak isteyen Nazlı, Cemal'in misafiri Melike'yi ve kendisini İstanbul'u gezdirmelerini ister. Bunun üzerine Cemal, Melike Nuran ve Nazlı'yı İstanbul'un modern ve geleneksel eğlence yerlerine götürür. Cemal'e olan ilgisi giderek artan Melike, Cemal'i daha yakından tanımak için Cemal'e özel sorular da sormaya başlamıştır.

Cemal'in etrafındaki genç kızları gören ve Cemal'in İstanbul'daki eğlence terlerinde tanınan bir siması olduğunu gören melike Nuran, Cemal'i de yavaş yavaş kıskanır. Fakat Melike Nuran'ın, Avrupa ile Türkiye'yi sık sık kıyaslamaya gitmesi ve yer yer Türkiye'deki yaşam biçimini yadırgaması Cemal'in kendisine soğuk davranmasına sebep olur.

Cemal'in, teyzesinin kızı Şükran ve Şükran'ın dikiş kursundaki on iki arkadaşıyla Nazlı ve Melike Nuran'ın birlikte sahneye çıkacakları Belvü Bahçesi'ne gittikleri gece ise romandaki olaylar düğümlenmeye başlanır. Sahneye çıkmadan önce Melike Nuran ve Nazlı'nın yanına giden Cemal'in yanına Mehmet Sabri adındaki "sarhoş romancı"nın gelmesi ve Melike Nuran'ın, Kadıköylü Fatma Hanım olduğunu iddia etmesi Cemal'in aklında soru işareti yaratır. Geldiği günden itibaren Fransızca konuşan Melike Nuran'ın, Kadıköylü Fatma Hanım olma ihtimalini düşünen Cemal, Melike Nuran'ın sahnedeki dans gösterisinin ardından bu düşüncelerini perçinleştirir. Melike Nuran'ın, tamamen Türk ve Arap motifleriyle süslenen dansında etkilenen Cemal, Melike Nuran'ı izledikten sonra Melike Nuran'a âşık olur. Melike Nuran'ı tebrik edemediği için Nazlı'nın evine giden Cemal, Melike Nuran'ın gerçekten de Kadıköylü Fatma Hanım olduğunu öğrenir. Melike Nuran'a âşık olduğunu ilan eden Cemal, Melike Nuran'dan da aynı duygu ve düşünceleri aldıktan sonra Fatma'nın (Melike Nuran) ellerini sımsıkı tutar.

## 6.2. Şahıs Kadrosu

*Bir Gecenin Beyliği* ana karakterler "Cemal" ve "Melike Nuran"(Fatma) üzerinden inşa edilir. Bu iki ana karakterin yanlarına ise birçok yan karakter ekleyen yazar, romandaki şahıs kadrosunu geniş bir yelpazede okura sunar. Nazlı, Emine, Mehmet, Emine'nin Ağabeyi, Şakire, Necati, Topal Şükrü, Udî Hirant, Marko, Koço, Matmazel Eleni, Matmazel Direkryan, Matmazel Kristian, Matmazel, Ester, Matmazel Kolyapi, Naciye, Şükran, Mehmet Betonman, Sadiye, Kâzım, Tanburî Selahattin ve Mehmet Sabri Bey romandaki yan karakterleri oluşturan isimlerdir.

Cemal

*Bir Gecenin Beyliği* romanın ana karakteri olan Cemal, 25 yaşında İstanbullu bir gazetecidir. Çok iyi Fransızca bilgisine sahip olan Cemal, Fransızca bilgisini, “mektepten” edinir.\*

Romanda, kesin bir zaman verilmezken bizim, romanda değinilen sosyal olaylardan roman zamanını yakalamamız mümkündür. “Vak’a zamanı”nda gerçekleşen “İspanya Muharebesi” roman zamanını yakalamamızdaki en somut örnektir.\*\* 1936- 1939 yılları arasında 25 yaşında olduğumu bildiğimiz Cemal 1911-1914 yılları arasında doğar. Cemal, henüz 10 yaşında, yeni bir ülkenin kuruluşuna ve Kemalizm’in ülke geneline yayılmasına şahitlik eden bir karakterdir. Bu yıllar içerisinde batı tarzında eğitim veren bir okulda ve “Cumhuriyet’in Batılı yüzü”nü yansıtan bir eğitim sistemiyle büyümesi önemli bir kişilik oluşumudur. Cumhuriyet’in ilk yıllarında şekillenen mizacı ve karakteri ile\*\*\* Cemal, tarihsel varoluşu ile önemli bir dönemin parçası halindedir. Fakat Kemal Tahir, romanını inşa ederken bunlara değinmez. Yine Kemal Tahir, gerek tefrika halinde kalan romanlarında gerekse yayınlanmış romanlarında ana karakterlerini oluştururken, ana karakterin ailesini ve sosyal çevresini özenle kurgular. Bu karakteri bir bütün olarak ele almamıza yardımcı olan baş etkenlerden biridir; fakat *Bir Gecenin Beyliği* romanında Cemal’in ne ailesi ne de sosyal çevresi yapılandırılmıştır.

Bütün bunlar bizim, Cemal’i değerlendirirken Cemal’in: a) Sosyo- ekonomik yapısını, b) yetiştiği aile ortamını, c) eğitim durumunu ve ç) toplumsal statüsünü belirlememizde aksaklıklar yaratır. Ve bütün bu aksaklıkların toplamı da Cemal’i, hızlıca kurgulanmasından dolayı, yarım kalan bir ana karakter olarak değerlendirmemiz fikrine iter.

\* Kemal Tahir’in tefrika romanlarındaki karakterlerin Fransızca bilgileri aldıkları eğitimin kazanımıdır. Bu eğitimin de Galatasaray Lisesi’nde şekillendiği görülür. Kesin olmamakla birlikte, “Bir Gecenin Beyliği” romanın ana karakteri Cemal’in de, Galatasaray Lisesi mezunu olduğunu söylememiz mümkündür.

\*\* İspanya İç Savaşı, 1936 ile 1939 yıllarında Cumhuriyetçiler ile Milliyetçiler arasında gerçekleşmiş ve İspanya’da Franco döneminin kapanmasıyla neticelenmiştir.

\*\*\* “Mizaç” ve “karakter” kavramlarını H. Tainé’i esas alarak kullanıyoruz.

Romanda Cemal, geçmişiyile değil yaşadığı ân'ı ile var edilir. Bu ân'lık var oluş yazarı, Cemal'de toplumsal değişimlerin olumsuz yönünü bünyesinde barındırmasına iter. Yine bu ân'lar Cemal'in "yaşadığı zamanın hazzını" alma dürtüsünün şekillenmesine yardımcı olur. Bu olumsuz yön, Cemal'e, dönem dönem hedonist diyebileceğimiz bir yaklaşım şeklini getirir. Cemal'in arkadaşı Nazlı ile geçen diyalogu Cemal'in hedonist tutumuna verebileceğimiz bir örnektir:

“ \_ Evimi batıracaksın. Büfede bardak bırakmayıp kıracaksın.  
**Geçen defa bir tane sağlam plâk bırakmamıştınız.**  
 \_ **Geçen defaki içkiye dayanamıyormuş** da o sebepten bazı  
 kazalar oldu. **Bu seferkini** bir görsen...”<sup>185</sup>

Yine Cemal'in bu tip tutumuna verebileceğimiz şu örnekte hedonist tutum eksenlidir:

“ Bayan Nazlı yalnızken böyle kaynana kaynana hırçınlaşır ama, pazar günü sevgilimi ona götürünce bizi apatımanın kapısında karşılar. İlk sözü şu olur: ‘Aa... Arkadaşın ne güzel. Sinema yıldızı gibi... Gel şekerim seni öpeyim. Hemen kanım kaynadı gelinime.’ **Bu sözlerle karşılaşmaya dayanabilecek hiçbir kız görmedim.** İlk anda Bayan Nazlıya kanları kaynar. Abla, ablacığım! diye, kul kurban olurlar.”<sup>186</sup> (Vurgular bana ait.)

Yarım/ eksik inşa edilen kurgusal yapının yanında romanın “tezli roman” oluşu da Cemal'in ana karakterliliğine amaç yükleme görevini doğurur. Bu amaç doğrultusunda Cemal, sosyal aksaklıkların kendisi üzerinden hareketle belirtildiği bir görevle donatılmıştır. Türk düşün hayatının, Fransız düşüncesinden hareketle entelektüel bir bina inşa etmeye giriştiği bir gerçektir. Bu gerçek, Kemal Tahir tarafından küçük kodlamalarla kurgulanmaya çalışılır:

<sup>185</sup> Kemal Tahir, *Bir Gecenin Beyliği*, Karikatür, 1. Tefrika

<sup>186</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

“ Aman! Biz ki Fransız kültürü ile beslenmişiz, söz Avrupaya intikal etti mi, Fransadan bahsetmekten başka çaremiz yoktur. Bu belânın altından nasıl kalkacağız?”<sup>187</sup>

Kemal Tahir’in düşüncesindeki “yerlilik/ yerellik” fikri buradaki satır aralarında görülebilecek bir husustur. Fransız düşüncesinden hareketle, bir ideoloji yaratmaya çalışan Türk aydınına karşı alınan bu eleştirel tutum romanda kendisini baş gösterirken, bu karşı çıkış romanın geneline veya kurgusuna etki etmez.

Cemal’in eleştirdiği bir diğer mesel de siyasî hayatımıza karşı alınan bir tavidir. Ve burada alınan tavrın, komünist düşünceden dolayı cezaevinde tutulan bir mahkûmun ağzından yapılması önemli bir göstergedir: “Hükûmet şeklimiz diktatörlüğe benzerse de biz millet olarak demokratız.”<sup>188</sup> Cemal’in ağzından yapılan bu siyasî eleştiriyi, 1947’de tefrika edilen ve tutukluluk halinin dokuzuncu yılını tamamlayan bir yazar için, önemli bir entelektüel tavır olarak değerlendirmemiz mümkündür. Bunun yanı sıra bir gazeteci olan Cemal’in de siyasî sahneye bakış açısı, Cemal’i romanda var eden ayrı bir karakteristik özelliştir.

Kemal Tahir’in, toplumsal kazanımlarımızın yanlış bir eksene doğru kaymasını da Cemal’in ağzından açıkladığı görülür:

“ Şimdi derin bir ciddiyetle, bizim müsikimizle Avrupa müziği arasındaki farkı gözden geçiriyordu.(Tanburî Selahattin) Kanaatimce bizim seslerimizin kifayeti ile ademi kifayeti, tâbi olduğumuz hayata bağlı bir şeydi. Dede efendi, hattâ Tanburî Cemil merhum, neden büyük eserler yaratabilmişlerdi de, bu gün meselâ kendisi, ömürsüz, berbat, moda şarkılardan başka bir ‘halt’ vücuda getiremiyordu? Çünkü o zamanlar, müsikimiz bir sosyal muhite malik idi. Bu gün ‘haydi bakalım haç dinleyici usul’e âşinadır. Yani hayatımız değişmekte olduğu için müsikimiz artık bizim hislerimize uymuyor ve

<sup>187</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

<sup>188</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika



dünyanın en hazin şeyi de meselâ bizde olduğu gibi ‘Yerli müzik mi Avrupa müziği mi?’ şeklinde münakaşalar açılmasıdır.”<sup>189</sup>

Cemal’in romandaki en net tavrı bu cümlelerdedir. Bir kültürel kazanım olan musikinin, sosyal yönünün çürütülmesi Cemal’in tavrı alışıandaki anahtar cümleler halinde karşımıza çıktığı görülür.

Bunun yanı sıra Cemal’e Melike Nuran olarak tanıtılan; fakat romanın sonlarında “Kadıköylü Fatma” olduğunu öğrendiğimiz Melike Nuran’a Cemal’in âşık olması da önemlidir. Fatma’yı/ Melike Nuran’ı alafranga tutumlarından dolayı eleştiren ve bu karakterle alay eden Cemal’in, Melike Nuran’ın/ Fatma’nın dansındaki Türk ve Arap motiflerini sezinlemesinden sonra değişen tavrı dikkat çeker. Burada Cemal’in hem bu motifleri tanınması hem de “bizden” olan unsurdan etkilenişi yine yazarın “yerlilik/ yerellik” algısına yaptığı bir vurgudur.

Tam anlamıyla ana karakter olma özelliğinden uzak Cemal’in romandaki işlevi, özünde ağır; fakat işlenişinde hafif bir tutumla çevrelendiği görülür.

#### Melike Nuran/ Fatma

Melike Nuran, *Bir Gecenin Beyliği* romanında ikili bir karakter özelliği gösterir. Karşımıza önce Melike Nuran ardında da Fatma olarak çıkarılan bu karakterin, esasında birbirinden çok farklı yapıda kişiler olarak tanıtılmasından dolayı, ikili tahlilini yapmamızda fayda vardır.

Nazlı’nın arkadaşı olarak romanda adı geçmeye başlayan Melike Nuran, Avrupa’da yaşayan bir film aktrissidir. 26 yaşlarında, Mısır prenslerinden bir babanın ve Parisli bir annenin kızı olan Melike Nuran, Avrupa da büyür. Esmer, lacivert gözlü ve güzel bir bayan olarak fiziksel özellikleriyle karşımıza çıkan Melike

<sup>189</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 10. Tefrika

Nuran, Nazlı'nın aracılığıyla Cemal'e yakınlaştırılmaya çalışılır.

İstanbul'a yaz mevsimini geçirmek için geldiğini belirten Melike Nuran, gösterildiği sosyal yönüyle paralel bir yaşam şekli çizer. Avrupa'nın tanınmış aktörlerinden olan Fransız Moris Chevalier, Alman Emil Janning ve İtalyan Rudolf Valentino gibi isimlerle filmler çektiği belirtilen Melike Nuran'ı, Cemal ve Nazlı İstanbul'u gezdirir. Bu gezintiler esnasında, Türkiye ile Avrupa'yı kıyaslayan Melike Nuran, bu süre esnasında Cemal'e âşık olsa da Cemal'in önceleri ilgisini çekmez.

Romanda, bir şarkıcı rolünde olan Nazlı ile Beyoğlu'ndaki Belvü Bahçe'sinde sahneye çıkmadan önce, yazar Mehmet Sabri Bey tarafından tanınan Melike Nuran'ın esasında Kadıköylü Fatma Hanım olduğunu söylemesine rağmen Mehmet Sabri'nin "sarhoşluğundan" dolayı Mehmet Sabri'ye inanılmaz. Fakat Cemal, Melike Nuran ve Nazlı'nın da aralarında bulunduğu bir eğlence esnasında Melike Nuran'ın dans etmesini isteyen Cemal'in düşünceleri bu danstan sonra değişir. Dansında Türk ve Arap motiflerini çok iyi kullanabilen Melike Nuran, bu dans neticesinde Cemal'in kendisine yaklaşmasını başarır.

Melike Nuran'ın aslında Fatma Hanım olduğunun öğrenilmesiyle farklı bir karakter ortaya çıkar. Selahattin Binbaşı'nın kızı olduğu anlaşılan Fatma, babası öldükten sonra Fransız mürebbiyesi tarafından Paris'e götürülmüştür. Fakat ülkesini özlediği için, geçici bir süreliğine Türkiye'ye geldiği belirtilir.

Cemal'in de Melike Nuran'ın, Fatma Hanım olduğunu öğrenmesiyle aralarındaki ilişki başlar. Melike Nuran'ın bu çift başlı yapısı, romanda bir *avangart* oluşturmasının haricinde romanın seyrine işlerlik kazandırmış ve dans sanatı ile romandaki sanatsal vurguyu ön plana çıkartmıştır.

### Nazlı

Cemal'in "aziz arkadaşım" olarak tanıttığı Nazlı, romanda tek başına yaşayan, bekâr ve "meşhur ses san'atkârı" rolündedir. Geçmiş hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmadığımız Nazlı, Cemal ile Melike Nuran/ Fatma Hanım'ın aralarında bir diyalogun gelişmesini sağlamak için romanda kurgulanan bir isimdir.

Cemal ile Melike Nuran yakınlığını sağlamasının ötesinde, roman boyunca var olsa da, romanda herhangi bir farklı yönüyle karşımıza çıkmaz.

### Emine

Emine, *Bir Gecenin Beyliği*'nde Nazlı'nın şarkı söylediği gazinolarda "dansöz" olarak çalışan 15 yaşında bir kızdır. Romanda, en küçük kız karakteri canlandıran Emine, toplumsal eleştirinin önemli bir verisidir. 1930'lu yılların İstanbul'unda henüz 15 yaşındaki bir kız çocuğunun "dansöz" olarak çalışmasının sonuçlarını yazar, ekonomik bir göstergeye bağlar. Emine'nin ağabeyinin taksicilik yapması ve zengin bir kişiyle evlenmesini istemesi bu ekonomik göstergenin temel ipuçlarıdır. Yazarın, Emine üzerinden yaptığı eleştirel tutum, uzun bir şekilde verilmese de, popüler bir romanda böyle bir karakterin inşa edilişi ve bu karakterin cinsel/ pornografik bir metaa olarak sunulmayışı önem arz eden bir tutumdur.

### Mehmet

Romanda, Cemal'in bir gazeteci arkadaşı olarak var olan Mehmet roman boyunca yalnız bir defa karşımıza çıkar. Cemal'in ağzından tanıdığımız Mehmet: "iyi çocuktur, namusludur, merddir."<sup>190</sup> sıfatlarıyla Cemal'in gözünden aktarılırken, Emine'ye aşık bir özelliğiyle de romanda var olur.

---

<sup>190</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

### Emine'nin Ağabeyi \*

Ağabey, roman boyunca karşımıza çıkmayan; fakat Emine'nin ağzından zikredilen bir karakterdir. Emine'nin Mehmet ile evlenmesine karşı çıkışıyla romana dolaylı biçimde giren ağabey, Mehmet'in gazeteci ve fakir olmasından dolayı bu evliliğe karşı çıkar.

### Şakire

Şakire, romanın bir diğer yan karakterlerindedir. Melike Nuran, Nazlı ve Cemal'in eğlenmek için gittikleri Galata'daki "Siyahgöl Meyhanesi"nde şarkı söyleyen genç bir kadın karakterdir. Toplumun sosyo- ekonomik yelpazesinin geniş tutulduğunu belirttiğimiz romanda bu yelpazenin, ekonomik anlamdaki, düşük kesimini oluşturan bir isimdir.

Sesinin güzelliği Nazlı'nın dikkatini çekince, Nazlı tarafından, daha iyi gazinolarda şarkı söylemesi adına yardımcı olunur. Romanda herhangi bir arka planla var olmayan Şakire de fakir ve çalışan bir diğer kadın karakterdir.

### Necati

Necati'nin var oluşu da tıpkı Emine'nin ağabeyi gibi dolaylı biçimdedir. Şakire'nin nişanlısı olan Necati, Cemal'in şoför rolündeki bir diğer arkadaşıdır. Necati hem Cemal'in sosyal çevresini tamamlayan hem de romandaki toplumsal konumun alt grubunu dolduran bir diğer yan karakterdir

### Topal Şükrü

Cemal, Nazlı ve Melike Nuran'ın Galata'da gittikleri "Siyahgöl Meyhanesi"nin sahibidir. Muhitinde tanındığı, Cemal'in ağzından belirtilen Topal Şükrü: "İngiliz

---

\* Romanda ismi belirtilmediği için biz de "Ağabey" şeklinde adlandıracağız.

kumaşından elbise giyer. İpek kravat takar.” sözleriyle, yapılan bu tasvirin ötesinde romanda görünmez.

#### Udî Hirant

Cemal, Melike Nuran ve Nazlı ile birlikte “26 kişi”nin eğlenmeye gittikleri “Akıntıburnu Gazinosu”nda çalışan udîdir. Güzel ud çalışıyla Cemal’in takdirini toplayan bu karakter, romanda herhangi bir işleve sahip değildir.

#### Marko

“Akıntıburnu Gazinosu”nun sahibidir. Ud çalması ve birkaç bestesinin olduğu bilgisiyle romana dâhil olmanın ötesine geçmez.

#### Koço

Beyoğlu’ndaki “Belvü Bahçesi” nin garsonlarından. Cemal’in babasını da tanıyan Koço, “erbab adamdır” tanımlamasıyla romandaki bir diğer yan karakteri oluşturuyor.

Matmazel Eleni, Matmazel Direkyan, Matmazel Kristian, Matmazel Ester, Matmazel Kolyapi, Naciye

Cemal’in teyzesinin kızı Şükran’ın arkadaşlarıdır. “Hepsi birbirinden güzel, birbirinden şık”<sup>191</sup> olarak tanımlanan bu karakterler, Şükran’ın dikiş kursundan arkadaşlarıdır.

Rumların ve Yahudilerin kızlarını evlendirirken damada bir miktar para verme meselesine, Drahoma’ya eleştirel bir yaklaşım bu karakterler üzerinden

---

<sup>191</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

yapılır. Bu karakterlerin, Drahoma meselesine dair Cemal'den yazı yazmalarını istemeleriyle romanda var olurlar.

Kemal Tahir'in tefrika halinde kalmış romanlarında, kronolojik olarak altıncısı olan *Bir Gecenin Beyliği*'nde, sosyal eleştiri ilk olarak dinsel ve etnik grupla daraltılmış olur.

### Şükran

Cemal'in Divanyolu'nda\* oturan teyzesinin kızı rolündeki Şükran, romanda bunun ötesinde herhangi bir varlık göstermez.

### Mehmet Betonman

Müteahhit rolündeki bu karakter Belvü Bahçesi'nde Melike Nuran ile Nazlı'nın birlikte gösteri yaptıkları gece romanda karşımıza çıkar. Cemal'in, "bir şantaj dedikodusunun önünü almak meselesinden"<sup>192</sup> tanıdığı bu karakter, Belvü Bahçesi'ndeki sosyal topluluğu bir kolu olmasının ötesinde romanda yoktur.

### Sadiye

Mehmet Betonman'ın eşi rolündeki Sadiye, Cemal'in Şükran ve arkadaşlarıyla Belvü Bahçesi'nde eğlendikleri gecenin hesabını ödemek istemesiyle karşımıza çıkan bir diğer yan karakterdir.

---

\* Bugünkü Yeniçeriler Caddesi.  
<sup>192</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 9. Tefrika

### Kâzım

Belvü Bahçesi'nde karşımıza çıkan Kâzım Cemal'in babasının arkadaşı olduğu bilgisiyle şekillenir. Romanda “eski külhanbeylerinden” şeklinde tanıtılan Kâzım, bunun haricinde herhangi bir şekilde romanda var olmamıştır.

### Tanburî Selahattin

Romandaki bir diğer müzisyen karakterdir. Sanatını iyi icra ettiği bilgisinin haricinde romanda herhangi bir şekilde varlığını göremediğimiz bir diğer yan karakterdir.

### Mehmet Sabri Bey

Mehmet Sabri Bey, *Bir Gecenin Beyliği*'nde bir roman yazarı olarak karşımıza çıkar. Melike Nuran'ın Kadıköylü Fatma Hanım olduğunu söylemesiyle okurdaki “şok etkisini” yaratan karakterdir.

Mehmet Sabri Bey'in sürekli sarhoş olduğu bilgisi, romanda öne çıkan bir diğer özelliğidir.

### 6.3. Mekân

Kemal Tahir'in *Bir Gecenin Beyliği* romanında “Londra Gazinosu”, “Belvü Bahçesi”, “Siyah Gül Meyhanesi” ve “Nazlı'nın Evi” romanın mekânlarını oluşturur. Diğer romanları incelerken mekânları, “İç Mekân” ve “Dış Mekân” olarak ele aldık. *Bir Gecenin Beyliği*'nde ise mekânları “dar” ve “geniş” mekânlar olarak tasnif edeceğiz. Romandaki mekânların kapalı konumlarından dolayı bu tasnife giderken, romandaki dış mekânların, romana etki etmemesinden dolayı dış mekânları ele almayacağız.

## Londra Gazinosu

Romandaki ilk “geniş mekân” olan Londra Gazinosu, romanda karşımıza çıkan ilk mekân konumundadır. Kemal Tahir’in tasvirine gitmediği bu mekân romanda, Cemal’in bakış açısıyla karşımıza çıkar:

“Londra gazinosunun arka tarafında gayet geniş, tozlu bir yerde, fersiz bir elektriğin aydınlattığı bir masada yalnız başıma oturuyordum.”<sup>193</sup>

Oturduğu masanın ses sanatçısı Nazlı’ya ait olduğunu öğreneceğimiz masada, mekânı bize gösteren Cemal’in sarhoş olduğu bilgisiyle romana giren Londra Gazinosu, Beyoğlu’nda kurgulanan bir mekândır.

Mekân önemli bir adlandırmayla karşımıza çıkar. Bunlardan ilki adının “Londra” olmasıdır. Londra’nın Beyoğlu’nda bir gazinonun ismini alması bizi iki farklı algıya sürükler: a) Gazinonun bir eğlence mekânı olması münasebetiyle, sermaye tarafından, yaratılmak istenilen bir Batı algısı ki buna tüketimin özendirilmesi de denebilir, b) bir Avrupa kentinin Beyoğlu’ndaki bir mekâna adını verebilecek kadar sosyal hayatımızın içine nüfûz etmesi.

Mekân adlandırmasındaki bir diğer olgusu ise “gazino” oluşudur. Sosyal yaşantımızdaki değişimle verilmek istenilen gazino, aynı zamanda yalıtılmış bir mekân olarak karşımıza çıkar. Romandaki bu yalıtılmışlık, toplumsal bir yalıttır. Üst gelir grubunun dâhil olduğu bu mekânların toplumun belli bir kesimine hitap etmesi de önemli bir unsurdur.

Cemal’in Nazlı ile ilişkisinin aydınlatılmasında, geriye dönüşle, karşımıza çıkan mekânın, Cemal’in iki yıl gibi geniş bir zamana dönüşü ile paralel bir genişlik arz eder.

<sup>193</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika



## Belvü Bahçesi

*Bir Gecenin Beyliği* romanında bir diğer “geniş mekân” olarak ele alacağımız Belvü Bahçesi, Beyoğlu’nda kurgulanan bir mekândır. Nazlı ve Melike Nuran’ın sahneye çıkmalarıyla romana dâhil olan Belvü Bahçesi romandaki batı tarzı mekânı simgelerken, üst gelir grubunun çatısı altında toplandığı bir mekân olmasıyla da dikkat çeker.

Cemal’in teyzesinin kızı Şükran ve arkadaşlarıyla gitmeleriyle karşımıza çıkan Belvü Bahçesi, öncelikle kalabalık olmasıyla gösterilir: “Yoksa bu mahşer kalabalığında on üç kişiye yer bulmak hemen hemen imkânsızdı.”<sup>194</sup>

Cemal’in gazinoya on üç kişiyle gitmesinin hemen ardından Cemal’in şu cümleleri romanda dikkat çekici bir unsurdur:

“ Bilmem size de böyle bir hal, arada sırada olur mu? Ben bazı bazı kendimi uzaktan seyretmek arzusuna kapılıyorum. Bu gece de bu arzuyu şiddetle hissediyorum.”<sup>195</sup>

Cemal’in kalabalığa dâhil olmasıyla kendisini uzaktan seyretmek istemesi, önemli bir psikolojik durum olarak karşımıza çıkar. Kendisini mekânla içselleştiremediği çıkarımını yapabileceğimiz bu cümlelerde Cemal, sık sık gittiği bu tip mekânlara uyumluluğunu ölçmek istercesine panoramik bir bakış açısı sergiler. Fakat bu üst bakışın topluluğa değil, bizzat kendisine yönelişi ise toplumsal değil bireysel bir gözlemin ürünü olarak görünür.

<sup>194</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 8. Tefrika

<sup>195</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 8. Tefrika

### Siyahgöl Meyhanesi

Siyahgöl Meyhanesi romandaki bir diğer “geniş mekân”dır. Londra Gazinosu ile Belvü Bahçesine nazaran daha farklı bir sembolik değeri olan Siyahgöl Meyhanesi Galata’dadır.

Siyahgöl Meyhanesi romanda Cemal’in ağzından tasvir edilir: “Burası dışarıdan tahmin edilemeyecek kadar büyüktü. Masaları, gemiciler, tahmil tahliye ameleleri, birkaç esnaf ve semtin uçarı gençleri doldurmuşlardı.”<sup>196</sup> Gazinonun karşısında, toplumsal makasın eksi ucunda yer alan kitlenin dâhil olduğu bu mekân romandaki kapsayıcılığının yanında, Beyoğlu’ndaki konumuyla da önem kazanır.

Aynı zamanda mekânın: a)“meyhane” olması, b) geleneksel dansın burada Melike Nuran’a tanıtılmak istenilmesi de önemlidir. Yerel eğlence anlayışının yaygın olduğu bu mekân tarzı, batılı mekânların karşısına çıkartılan bir olgu olarak romandaki yerini edinmiştir.

### Nazlı’nın Evi

Nazlı’nın evi, *Bir gecenin Beyliği* romanındaki tek “dar mekân”dır. Bir apartman dairesi olan Nazlı’nın evi, Nazlı’nın sosyo- ekonomik konumuna uygun bir şekilde kurgulanır. Bir hizmetçisi, geniş salonu ve evi “donatan” plakların olduğu mekân, Cemal ile Melike Nuran’ın röportajıyla romana girer.

Mekân bu anlamda sadece Nazlı’nın değil, Melike Nuran’ın çizilen resmine de uygun bir fon olarak karşımıza çıkar.

---

<sup>196</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

#### 6.4. Zaman

Kemal Tahir *Bir Gecenin Beyliği* romanını, 29 Mayıs 1947- 4 Eylül 1947 tarihleri arasında Çorum Cezaevi'nde yazma zamanını gerçekleştirir. Dört ay gibi bir sürede ortaya çıkan roman, Cemal adlı ana karakter üzerinden şekillenirken bir yaz günü başlar.

Vak'a zamanının on bir günde geçtiği roman geriye dönüşlerle II. Abdülhamit devrine kadar uzar. Kronolojik bir zaman seyrinin izlendiği romanda, vak'a zamanı on bir gün sürerken bu on bir gün içerisinde de altı gün atlanarak vak'a zamanının altı güne sıkıştırıldığı görülür.

ZAMAN	OLAY
1. GÜN	* Melike Nuran'ın İstanbul'a gelişi. * Cemal'in Melike Nuran ile röportajı.
2. GÜN	* Gazetede röportajın yayınlanması. * Cemal, Nazlı ve Melike Nuran'ın İstanbul gezintileri.
3. GÜN	* Cemal'n Şükran'ı ziyareti. * Şükran'ın arkadaşlarının "Drahoma" meselesiyle ilgili istekleri. * Cemal ve 13 kişinin Belvü Bahçesi'ndeki eğlencesi. * Müteahhit Mehmet ve eşi Sadiye'nin hesabı ödeme isteği. * Eğlenceye devam etmek için mekân değişikliği kararı
4. GÜN	* Emine ile Mehmet'in evlilik kararına zorlanması * Haciosman Bayırı'nda eğlencenin son buluşu.

10. GÜN	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Melike Nuran ile Nazlı'nın sahneye birlikte çıkmaları.</li> <li>* Mehmet Sabri'nin, Melike Nuran'ın aslında Kadıköylü Fatma olduğunu belirtmesi.</li> <li>* Cemal'in Melike Nuran'ın dansından etkilenişi</li> </ul>
11. GÜN	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Melike Nuran'ın Cemal' kırılması.</li> <li>* Cemal'in Melike Nuran'ın, Kadıköylü Fatma olduğunu Nazlı'dan öğrenmesi.</li> <li>* Cemal ile Melike Nuran'ın (Fatma) birleşmesi.</li> </ul>

Olayların, altı güne eşit bir şekilde yayılmadığı romanın zamanında, İspanya İç Savaşı'na yapılan göndermeyle, tespit mümkünleşir. 1930'lu yılların ikinci yarısında gerçekleşen roman zamanının karakterler üzerine evrensel değil, ulusal bir toplumsal etki oluşturduğu da görülür. Türkiye'nin içerisine girdiği dinamizm ve bu dinamizmle yeni yaşam şekline geçişteki sancılar roman karakterlerinin üzerine giydirilirken zamanın, psikolojik bir etkisi olmadığı gözlemlenir.

1930'lu yılları ikinci yarısında gerçekleşen romanda “yazma zamanı” ile vak'a zamanı arasında sekiz yıllık bir fark vardır. Yazarın, seçtiği döneme yaptığı siyasal eleştiriler bu döneme aitken yazarın, Türkiye'nin politik yaşantısına bakış açısının değiştiği de gözlemlenir. Kemal Tahir, İsmet İnönü için “...tarihin en büyük devlet adamlarından biri demek doğru olur”<sup>197</sup> ifadesini kullanan Kemal Tahir romanında: “Hükûmet şeklimiz diktatörlüğe benzerse de biz millet olarak demokratız.”<sup>198</sup> diyerek İsmet İnönü dönemine yaptığı eleştirel tutum bu sözlerle açıkça görülür.

Zamanın romandaki konumu bu şekilde meydana gelirken gazino ve meyhane gibi mekânların çokluğu da romandaki sosyal zamanın bir göstergesi olarak algılanabilir.

<sup>197</sup> Sezai Coşkun (2006), *Kemal Tahir –Şahsiyeti, Eserleri, Fikirleri-*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi

<sup>198</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika

### 6.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Kemal Tahir'in *Bir Gecenin Beyliği* romanında farklı bakış açıları ve anlatım tekniklerinden yaralandığı gözlemlenir. Roman "Tekil Bakış Açısı" ile başlar:

"Hani sarhoşluğun bir ânı vardır. Cebinizdeki üç lira ile kâinata pey sürersiniz. İnsanlar gözünüze şirin, yüreğinize kardeş gelir. Bütün kadınlar, en çirkinleri bile, size bir hususiyetleriyle güzel görünürler. (Seksapel nesne dedikleri bu olacak.) Rakı şerbet kadar tatlı "Akşam oldu yine de bastı kareler" türküsü şaheser olur. İşte tam böyle bir andı ki, Londra gazinosunun arka tarafında gayet geniş, tozlu bir yerde, fersiz bir elektriğin aydınlattığı bir masada yalnız başıma oturuyordum."<sup>199</sup>

"Tekil Bakış Açısı"nın yanı sıra "Gözlemci Bakış Açısı"nın da kullanıldığı romanda, "Gözlemci Bakış Açısı" diyaloglarda karşımıza çıkar.

Kemal Tahir'in incelediğimiz diğer tefrika romanlarında olduğu gibi "Bir Gecenin Beyliği"nde de diyalog, önemli bir yere sahiptir:

\_ Sizinle bir mesele konuşacağım. Beni iyi dinleyin. Hemen de cevap vereceksiniz.

\_ Dinliyorum.

\_ Arkadaşım Mehmedi tanıyorsunuz değil mi?

\_ Ne münasebet!.

\_ Artık ne münasebet olduğunu bilmem. Tanıyorsunuz.

Geçenlerde konuşmuşsunuz. Sizi Allahın emri, peygamberin kavli ile istiyor. İyi çocuktur, namusludur, merddir.

<sup>199</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

- \_ Annesini de gönderdi. Ağabeyim vermiyor  
 \_ Şimdi ağabeyinizi bırakalım. Siz razı mısınız? Onu söyleyin.  
 \_ Ağabeyim razı olmazsa, ben de olmam. ...”<sup>200</sup>

Romandaki bir başka teknik ise iç monologdur:

“ Apartımının merdivenlerini inerken: ‘İnşallah, diyorum, bizim körpe külhanbeylerinden bir kaç başımıza musallat olurlar da şunları bir güzel korkuturlar.’ ”<sup>201</sup>

Romanda geriye dönüşler de önemli yer tutan teknik olgular arasındadır. Cemal’in: “Biz bu lafları birkaç sene evvel bir gece sabaha karşı bir barda konuşmuştuk”<sup>202</sup> sözleriyle Nazlı ile aralarındaki ilişkiyi açıkladığı pasaja gönderme yapması romandaki en açıklayıcı geriye dönüştür.

Kemal Tahir’in *Bir Gecenin Beyliği*’nde montaja da yer verdiği gözlemlenir. Cemal’in bir gazete haberinden aldığı pasaj hem montaja verilebilecek hem de dönemin gazete dilini gösterebilecek önemli bir örnektir:

“Meşhur sinema ve sahne san’atkârı Bayan Falancanın yaz mevsimini şehrimizde geçirmek üzere Paristen hareket edeceği öğrenilmiştir. Bu haber san’at muhitimizde büyük akisler yapmakta, büyük san’atkârı değeriyle mütenasip bir şekilde karşılayıp ağırlamak için hazırlanılmaktadır.”<sup>203</sup>

Yine romanda şarkı ve türkü sözlerinden alınan parçalarda birer montaj örneği olarak karşımıza çıkar: “Hayatı gel içelim, gel içelim buseden kadehlerde.”<sup>204</sup>

<sup>200</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

<sup>201</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

<sup>202</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>203</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

<sup>204</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

Veya “Akşam oldu yine de bastı kareler.” Roman, bu tekniklerin bütününden oluşan bir kurgusal hal alırken diyalogun haricindeki tekniklerin kısa ve hızlıca kullanılışı romanda yer yer aksaklıklara da sebep olduğu gözlemlenir.

## 6.6. Dil ve Üslûp

*Bir Gecenin Beyliği* romanında Kemal Tahir’in, şu ana kadar ki tefrika romanlarında gördüğümüz dilden farklı bir dil kurgusu ortaya koymadığı görülür.

Romanın geneline yayılan kısa cümleler, karşımıza çıkan ilk dikkat çekici noktalardır:

“Hesapladık, kitapladık. Başka çare bulamadık. Türkçesi, benim ilk günlerde fikrim biraz bozukça idi. Az daha malûm yollara saparak işi ilânı aşka dayatıyordum. Bereket versin bayan Nazlı atik davrandı.”<sup>205</sup>

Veya :

“Bir şişe rakı istedim. Üstüste üç kadeh yuvarladım. Bir büyük hatâ işlemişim gibi telâşlıydim. Bir çare bulmalı...”<sup>206</sup>

Romanda, diyalogun bir getirisi olarak kullanılan kısa cümlelerin yanında karakterlerin iç monologlarında da kısa cümleler bu anlamda dikkat çeker.

Romanda, karakterlerin kültürel arka planları dikkate alınmadan kurgulanan bir dil ile karşılaşırız. Özenilmeden kullanılan roman dili, karakterler arasındaki farklılığı ortadan kaldırmış ve tek bir ağızdan çıkan sözcükler dizini halini almıştır. Ses sanatkârı olan Nazlı’nın kullandığı dil ile Cemal’in kullandığı dili arasında herhangi bir fark göze çarpmaz. Nazlı:

<sup>205</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>206</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 13. Tefrika

“Emin ol, bunun hiçbir lezzeti ve faydası olmayacak. Bin defa denenmiş, bir defa yanlışlığı meydana çıkmış bir işe girişmek aptallık olur. Huylarımız birbirini son derece tutuyor. Başkaları bu tesadüften acaip bir netice çıkarırlar...”<sup>207</sup>

Cemal:

“Ben şimdi buna ne soracağım? Meslek icabı, bir çok basit insanları okuyucularıma, alâkadar olunmağa değer imişler gibi takdim etmişimdir, ama, hiçbirisinde, bu anda duyduğum vicdan azabını hissetmedim. Ben bu karı için neler yazacağım?. Meslek haysiyetimin ne olacak benim yarabbi?. Ben ne halt edeceğim.”<sup>208</sup>

Fakat, bir ironi olması bakımından romanda, romancı karakterinde olan Mehmet Sabri Bey’in dili dikkat çeker: “Müşerref oldum hanımefendi... Müşerref oldum. Daha doğrusu bütün şeref bendenize aittir. Ve şerefın hakkı için... -bir an durdu, sanki sarhoşluğu bir an kaybolmuştu: Adınız neydi?”<sup>209</sup>

Romanda psikolojik bir dilin de kullanılmadığı göze çarparken dilin, yazıldığı dönemin gramer kurallarına uygun bir yapıda kullanıldığı görülür. Özel isimlere gelen eklerin ayrılmaması dikkat çekicidir: “Nazlının”, “Paristen”, “Marsilyadan” vd. Yine özel isimlerden sonra kullanılan unvan sıfatlarının yazımı da, incelediğimiz diğer tefrika romanlardaki gibi, büyük yazılmaması dikkat çeker: “Abdülhamit han”, “Cemal bey” vd. Tekdüze bir dilin kullanıldığı *Bir Gecenin Beyliği* romanında, *Muhallebi Çocuğu* romanından sonra, gerek dil gerek kurgusal anlamda bir düşüş gösterir.

<sup>207</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>208</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

<sup>209</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 11. Tefrika



## 7. GÖNÜL DENEN HAYVAN

### 7.1. İçerik

Kemal Tahir'in *Gönül Denen Hayvan* romanı, 7 Haziran 1947- 5 Eylül 1947 tarihleri arasında, *Son Saat* gazetesinde, "TA- KA" takma adıyla yayınlanan romanıdır. Üç kısım ve 88 tefrika halinde yayınlanan roman Cevdet ve Semiha adlı ana karakterler üzerinden hareketle inşa edilir.

Cevdet, anne ve babasını kaybetmiş 33 yaşında ve bekâr bir gazetecidir. Çok iyi Fransızca bilgisine sahip olan Cevdet'in, İstanbul'un tanınmış ses sanatkârlarından olan Semiha Hanım ile iyi bir dostluğu vardır. Semiha Hanım İstanbullu, eğitimci bir ailenin kızıdır. Devrin en iyi hocalarından musiki dersleri alan ve kendisini alanında iyi yetiştiren Semiha, 24 yaşında büyük bir şöhrete ve paraya sahip olur. Cevdet ile iyi bir dostluk kuran Semiha, Beyoğlu'nda "Gardenbar Gazinosu"nda müziğini yorumlarken Necip adından bir bankacı ve şairden aldığı mektuplardan etkilenir ve nişanlanmaya karar verir.

Necip, Semiha'nın sesinden çok etkilenmiştir. Semiha hakkında birçok bilgi toplayan Necip, kısa bir süre sonra Cevat ile tanışır. Cevat'ın da Necip'i onaylamasından sonra Semiha ile nişanlanan Necip, Semiha'ya büyük bir aşk duyar. Necip, nişanlılığının ikinci aylarında Cevat ile eğlenmeye gidecekleri bir akşam, Boksör Salih ile tuttuğu kavgada burnun kırılmasıyla Semiha'nın gözünden düşüp Semiha'dan ayrılır.

Cevat ile dostlukları pekişerek devam eden Semiha ve saz ekibi, Beyoğlu'ndaki diğer sanatkârlar ve saz ekipleri gibi, gazino patronlarının değişen ticari politikalarından dolayı işsiz kalır. İşsiz kalan bu sanatkârların imdadına ise Cevat yetişir. Cevat, arkadaşı Şadan aracılığıyla Maçka ile Taksim arasındaki Küçük Çiftlik Parkı'nın kiralar. İşinden atılan sanatkârları ve saz ekiplerini bir araya getirip Küçük Çiftlik Parkı'nda İstanbul'un en geniş orkestrasını kurup, sanatkârların ve saz ekiplerinin kendi gazinolarında çalıp söylemelerine imkân yaratır. Artık kendi

işyerlerinde çalıp söyleyen sanatkârlar, İstanbul'un en büyük ve tanınmış gazinosunun sahibi olurlar.

Semiha Hanım ise ikinci nişanlılık deneyimini Cevat'ın arkadaşı Şadan ile bu dönemlerde yaşamaya başlar. Kısa süren nişanlılık döneminde Şadan ile uyum sağlayamayan Semiha, Cevat'ın farklı kadınlarla birlikteliğini yüksek sesle eleştirmeye başlar. Cevat'ın sürekli farklı kadınlarla olan düzensiz yaşantısı, Semiha'nın İzmir'deki arkadaşı Sabriye Hanım İstanbul'a gelmesiyle değişmeye başlayacaktır.

Sabriye, İzmir'den İstanbul'a gelişinden kısa bir süre sonra arkadaşı Semiha'nın nişanlısı Şadan ile kaçır. Şadan'ın arkadaşı ile kaçmasına hiç üzülmeyen Semiha ise artık Cevat olan aşkını yavaş yavaş duyumsamaya başlamıştır. Sabriye ile kaçan Şadan'ı on beş gün sonra bir mahkemede gören Cevat, Sabriyelere yemek davetine gider. Bu yemekte, Semiha'nın kendisine âşık olduğunu söyleyen Sabriye, aslında Cevat'ın da Semiha'ya âşık olduğunu ve ikisin birleşmelerinin gerektiğini söyleyerek hem Semiha'nın hem de Cevat'ın aşkını tahlil eder. Bu tahlille, Semiha'ya olan aşkına inanan Cevat ise duygusal bir boşluğa düştüğü anda, Semiha'nın eski işyerinin patronunun kızı Şerife ile kısa bir ilişki yaşar. Cevat'ın, Şerife ile olan ilgisini öğrenen Semiha artık Cevat ile olabilecek aşklarının da bittiğine inandığı anda, Cevat'ın aşkını ilan edışıyle üç yıllık arkadaşlık sevgililiğe dönüşür.

Cevat ile Semiha'nın birleşmesiyle biten roman, genel anlamda bir aşk romanı şeklinde görünür. Oysa *Gönül Denen Hayvan*, içerisinde barındırdığı sosyal ve örtülü siyasî eleştirileriyle sadece bir aşk romanı değil, inşa ettiği karakterleriyle toplumsal ve siyasî bir eleştirel bakış açısına sahip bir romandır.

## 7.2. Şahıs Kadrosu

Kemal Tahir' in *Gönül Denen Hayvan* romanı, Cevat ve Semiha adlı iki ana karakterin üzerine bina edilir. Cevat ve Semiha'nın yanında romana hızlıca giren ve aynı hızla çıkan Necip ise önemli bir yan karakter rolündedir. Kent kökenli karakterlerin yoğun olduğu roman: Neriman, Ayşe, Ayşe, Rıza Kaptan, Lâyükseza Hanım, Cevat'ın annesi, Behlül Bey, Şerife Hanım, Kantarcızade Şadan Bey, Sabriye, Ali, Boksör Salih, Tosun, Emine, Koço, Cemile, Nadide, Hacı Efendi, Kevork Ağa, Gülizar Dadı ve Benli Leylâ adlı yan karakterlerden oluşur.

### Semiha

Bir ses sanatkârını canlandıran Semiha Hanım, *Gönül Denen Hayvan* adlı romanın ana karakterlerindedir. 24 yaşındaki Semiha, fakir bir çocukluk yaşar. Haşarı bir yapıya sahip olan Semiha Hanım, aynı zamanda merhametli kişiliğiyle de öne çıkar. Öğretmen bir babanın kızı olan Semiha, yedinci sınıfta babasını; onuncu sınıfta da annesini kaybeder.

Öğrenimini gördüğü yıllarda bando öğretmeni olan musiki hocasından dersler almaya başlayan Semiha, kendisini bu anlamda iyi yetiştirmek için uzun uğraşlar verir. Öğrenimini tamamlamasının ardından çeşitli gazinolarda sahne almaya başlayan Semiha aynı zamanda radyoda da şarkıları yorumlar. Eğitimci bir ailenin kız ve eğitim almış bir kişi olarak romandaki arka planı şekillendirilen Semiha, roman boyunca bu açısını kaybetmeyecektir.

Gazinolarda şarkı söyleyerek geçimini sağlayan Semiha, kısa sürede İstanbul'un tanınmış ses sanatkârları arasına girer. Fakir bir çocukluktan, zengin bir hayata geçişini gazinolarda şarkı söyleyerek kazanan Semiha roman zamanında:

“Hâsılı bugünkü şöhrete erişmek için çok kirli çukurları, çok pis beşerî zaafı, türlü düşmanlıkları, eteğinzin ucunu kirletmeden

aşmak mecburiyetinde kalmışsınız.”<sup>210</sup> sözleriyle olgun bir birey olarak var olur.

Eğitimli, zengin ve merhametli bir birey olarak inşa edilen Semiha Hanım, çalışma yaşamındaki ahlâklı ve olgun duruşuyla romanda, Kemal Tahir’in kurguladığı ideal kadın tipidir. Semiha’nın idealizasyonunu Cevat’ın ilişki kurduğu kadınlarla tamamlayan yazar, bu idealize edilişi hem ahlâkî hem de yerellik vurgusuyla öne çıkarır. Yerel musikiye olan bağlılığı ile karşımıza çıkan Semiha’nın musikisini icrasında, radyoda şarkı söylemesiyle toplumsal bir değer kazandıran Kemal Tahir, gazinoda toplumun üst kesimlerine seslendiğine inanan Semiha’nın; radyoda sanatını icra ederek toplumun alt kesimlerine de ulaştığı inancıyla Semiha’ya bir bilinçlilik hali kazandırır.

Burada Kemal Tahir’in, Semiha üzerinden oluşturduğu iki önemli vurgu karşımıza çıkar. Bunlardan ilki Semiha ve radyo aracılığıyla toplumun alt kesimlerine ulaşılması sağlanan sanat eseridir. Sanat eserinin, radyo aracılığıyla toplumun belli bir kesiminin elinden alınarak toplumun tamamına yayılmak istenilmesi: bir üst yapı unsuru olan sanatın, kendisini besleyen alt yapıya indirgenmek istenilmesidir. Bir diğer önemli vurgu ise daha örtülü bir şekilde karşımıza çıkar. Popülerleşmeye dair olan bu vurgu veya gösterge Kemal Tahir’in, Semiha karakteriyle vermek istediği/ verdiği bir anlamda bir üst kültür ürünü olan musikinin alt küre geçişin tarihsel seyridir. Enformatik bir olguyla (radyo), üst kültür ürününün giderek alt kültüre yayılması; üst kültürün, alt kültür üzerindeki hegemonyasının başlangıcının belirtileri romanda, karşımıza çıkan toplumsal bir gerçek olarak algılanabilir.

Semiha ile verilen bu toplumsal vurgunun yanı sıra romandaki aşk ta romanın inşasındaki önemli bir husustur. Semiha’nın, Cevat ile nişanlanmadan önceki dostlukları sırasında Necip ve Şadan adlı iki karakterle nişanlandığı görülür. Necip ile iki; Şadan ile üç ay nişanlı kalan Semiha’nın nişanlılarından ayrılması, yine

<sup>210</sup> Kemal Tahir, *Gönül Denen Hayvan*, Son Saat, 18. Tefrika

Semiha'nın arka planına göndermelerle doludur. Henüz eğitimi sırasında anne ve babasız kalan Semiha'nın gazinolarda çalışmaya başlamasıyla, üzerindeki cinsel baskının getirdiği sığınma ihtiyacı bu iki nişanlılık dönemlerinde karşımıza çıkar. Necip'in çalıştığı gazinonun güvenliklerinden Salih ile kavga etmesi ve Necip'in Salih'ten dayak yemesi sonucunda ayrılan Semiha; Şadan'la da aynı sebepten dolayı ayrılır. Kendisinden, karakteristik anlamda, daha güçlü bir kişiye ihtiyaç duyduğunu gördüğümüz Semiha'nın şahsi tarihinin tortuları Necip ve Şadan karakterlerinde karşımıza çıkar. Kemal Tahir'in Cevat karakterini sağlam bir şekilde çizerek Semiha'ya yaklaştırması ise Semiha'nın duygusal boşluğunu ve sosyal baskıdaki korunmaya muhtaç kimliğini tamamlar.

#### Hüseyin Cahit

Hüseyin Cevat *Gönül Denen Hayvan* romanının bir diğer ana karakteridir. 33 yaşında bir gazeteci rolünde olan Cevat, İstanbulludur. Anne ve babasını küçük yaşta kaybeden ve tek başına yaşayan Cevat'ın geçmişi hakkında pek fazla bilgi verilmez. Romandaki olaylara verdiği tepkilerle inşa edilmeye çalışılan Cevat, Kemal Tahir'in birçok romanında olduğu gibi Kemal Tahir'in biyografik özelliklerini de taşımasıyla dikkat çeken bir karakterdir. Annesinin köken itibariyle saraya dayanması, Fransızca bilmesi, Semiha adında bir kişiyle duygusal ilişki kurması, gazeteci oluşu gibi veriler Cevat'ı merkez yansıtıcı olarak değerlendirmemizdeki önemli öğeler arasındadır.

Roman zamanı boyunca Ayşe, Nadide ve Şerife gibi farklı toplumsal statüden insanlarla ilişki kuran Cevat'ın bu isimlerle olan ilişkisi, Nadide hariç, genellikle cinsel anlamda kurgulanır. Romanın sonunda Semiha ile nişanlanan Cevat, karakteristik anlamda Semiha'ya yakınlaştırılır. Çözüm üretici, sert ve sosyal çevresinin geniş olmasıyla ideal bir eş konumuna getirilen Cevat, Semiha'ya yakınlaştırılırken kurduğu cinsel birlikteliklerin birer öç gibi algılanması da önemlidir.

Cinsel anlamdaki ilk ilişkisini Ayşe ile kuran Cevat, bu ilişkiyi bir öç alma olarak algılar. Semiha'nın nişanlısı Necip ile kavga eden Boksör Salih'in, sevgilisi

Ayşe ile kısa bir birliktelik yaşayan Cevat bu cinsel ilişkiyi Semiha'nın öcü olarak görür. Semiha'nın çalıştığı gazinonun sahibi Behlül Bey'in kızı Şerife ile de cinsel bir birliktelik yaşayan Cevdet bunu da Semiha'yı işten çıkartan Behlül Bey'den alınan bir öç olarak görür. Ayşe'ye olan tepkisini cinsel anlamda veren Cevat'ın, bu öç duygusu Semiha'ya dair örtülü aşkın bir tepkisi olarak algılanabilir. Bunun yanı sıra, Şerife'ye olan cinsel tepki ise "patron"a olan bir karşı tavır almadır. Cevat'ın Şerife ile olan cinsel ilişkisi sırasında sadece Semiha'yı değil, büyük bir saz ekibini de işten çıkartan "patron"a olan bir tepkidir.

Cevat'ın bu tepkisi hem psikolojik hem de toplumsal bir tepki olarak algılanabilirken, Cevat'ın gazinodan atılan saz ekibini birleştirip kendi çalışma sahalarını ve patronsuz bir iş sahasını yaratması da önemlidir. İşten atılan işçilere seslenen Cevat:

"Dayanacaksınız dostlarım. Buna mecbursunuz. Sermaye denen canavarın karnı ancak (kâr) la doyar. Kârsız kaldı mı, bitti. Alın terinizle meydana gelen kuvvet, bugün size kafa tutuyor. Ona haddini bildirmek lâzım. Eğer boyun eğerseniz senede iki defa aynı kahbelikle karşılaşacaksınız. Yevmiyeler kesile kesile iki liraya iner... Sürünmek mukadderse, bunun önünü teslim olmakla alamayız. Borç ediniz... Parası olmıyan arkadaşlar bir müddet borçla yaşasınlar. Size söz veriyorum. Bu borçları faiziyle beraber onlara ödeteceğiz."<sup>211</sup>

Metnin tümünde sosyalist bir anlamın ve terminolojinin varlığından açıkça söz edilebilir. Muhalif bir söylemin barındırdığı cümlelerin sertliği ve argoya kaçan tarafları muhalif kimlikle söylemin paralelliği doğrultusunda verilmiştir.

Cevat'a bu sözleri sarf ettiren Kemal Tahir'in cezaevinde kaldığı dönemde, sol eksenli söylemi romanına dâhil etmesi entelektüel duruşun bir göstergesi olarak ta karşımıza çıkmaktadır. Yine Cevat'ın gazinoda çalışan saz ekibini/ işçileri bir

<sup>211</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 35. Tefrika

araya getirip Küçük Çiftlik Parkı'nda kendi gazinolarını açmaları için giriştiği mücadele de Marksist bakış açısının getirisi olarak algılayabileceğimiz bir unsurdur.

Cevat'ı bir bilinçlilik halinde inşâ eden Kemal Tahir'in, bu inşâsındaki bir diğer rolü ise Cevat'ı Semiha'ya yakıştırılan bir eş olarak algılatmak imkânının vermek isteysisidir. Semiha'yı romanda ideal bir kadın olarak çizen yazar, toplumsal duruşu ve karakteristik özellikleriyle bir diğer ideal erkeği birleştirerek romanın yüzeyindeki anlatıyı tamamlamış olur.

### Mehmet Necip

Mehmet Necip *Gönül Denen Hayvan* romanın önemli bir karakteridir. Romana, Semiha'ya olan ilgisiyle dâhil olan Necip, anne ve babasını kaybetmiş, fakir bir kişidir. Bankacı olan Necip de tıpkı Semiha Hanım gibi öğretmen bir babanın oğludur. İçkiye düşkün olan ve annesini hemen hemen her akşam döven bir babası Necip'in mülayim yapısının oluşmasındaki önemli psikolojik bir veri halindedir. Babasını gırtlak vereminden kaybeden Necip, babasının ölümünün hemen ardından annesini de kaybeder. Komşuları tarafından büyütülen ve eğitilen Necip ilk olarak "Darüleytam" da (Kimsesizler Okulu) eğitim görür. Ardından Edebiyat Fakültesi'ne gitmek istese de Yüksek Ticaret Mektebi'ne giden Necip, aldığı eğitim sonrasında bir bankada işe başlar.

Yüksek Ticaret Mektebi'nde eğitimine devam ettiği sıralarda şiire olan ilgisi ortaya çıkan Necip, roman boyunca kendisini de hem bankacı hem de şair olarak tanıttacaktır. Cevat'ın, Necip'in *Kaldırımlar* şiirinden alıntı yapmasıyla, buradaki karakterin esasında Necip Fazıl olduğu ortaya çıkar.

Necip'in bir bankada yetmiş lira aylıkla çalıştığını belirtirken, Cağaloğlu'nda bir pansiyonda tek başına yaşadığı bilgisi de romanda verilir. Necip, yaşam şekli itibariyle olgun bir kişilik çizer. İnsanlara olan saygınlığıyla bilinen Necip'in, romandaki var oluş sürecinde olumlu bir erkek karakter olduğu gösterilse de,

Semiha'yı koruyucu bir yapıya sahip olamayışı onu Semiha'dan uzaklaştırır.

Semiha'dan ayrıldıktan sonra Anadolu da, elektriğin ve ulaşımın zor olduğu bir yere taşınacağını belirtilen Necip, Semihasız bir halde romanda tutunamayan bir yan karakterdir.

#### Lâyıkseza Hanım

Lâyıkseza Hanım, Semiha'nın musiki hocasıdır. "Cariyelikten yetmişmiş, İstanbulun en muhteşem konağına hanımefendi olmuştu. Dünyada Semiha gibi birkaç sanatkârdan başka kimsesi yoktu."<sup>212</sup> sözleriyle tanıtılan Lâyıkseza Hanım, önemli bir tamburîdir. Zengin bir ekonomik yapısı olan Lâyıkseza Hanım'ın bu zenginliği salt maddî değil; manevî bir zenginlikle de çeşitlendirilmiştir. Yerel musikinin önemine vurgu yapılmasıyla isminin paralelliği arasındaki bağlantı Lâyıkseza Hanım'ı romanda öne çıkartırken, Lâyıkseza Hanım'ın mekânında karakterlerin duyduğu manevî his de önemli bir vurgudur.

Romandaki birçok karakter Osmanlı Devlet'i döneminde doğmuş ve büyümüş kişilerden oluşur. Fakat romanda yaşayan en eski Osmanlılı olan Lâyıkseza Hanım, aynı zamanda Osmanlı kültürünü tam mânânsıyla taşıyan tek isimdir. Osmanlılığı ve musiki bilgisiyle romandaki yerini alan Lâyıkseza Hanım, bu anlamda Kemal Tahir'in en yerel karakteri olması münasebetiyle de önem kazanır.

#### Kantarcızade Şadan Bey

Kantarcızade Şadan Bey, *Gönül Denen Hayvan* romanın bir diğer yan karakteridir. Romana, kovulan saz ekibine ve ses sanatkârlarına yeni bir mekân

<sup>212</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 16. Tefrika



açmak isteyen Cevat'ın arayışları sürecinde giren Şadan, hayatını piket oyunu oynayarak kazanır. Cevat'ın çalıştığı gazetede bir dönem “piyasa muhabiri” olarak çalışan Şadan, tapu ve kadastro işleriyle de ilgilenir.

Cevat'ın Küçük Çiftlik Parkı'nı kiralamasında yardımcı olan Şadan, Semiha'nın ikinci nişanlısıdır. Korkak kişiliğiyle de romanda öne çıkan Şadan, romanda herhangi bir misyona sahip değildir. Fakat Semiha ile nişanlı olduğu dönemde Semiha'nın okul arkadaşı Sabriye ile kaçıp evlenerek okurda bir “şok” etkisi yaratması da önemlidir.

#### Rıza Kaptan

Rıza Kaptan, Necip'in ailesini kaybetmesinin akabinde Necip'in eğitim hayatıyla ilgilenmesiyle karşımıza çıkar. Romanda herhangi bir varlık göstermeyen Rıza Kaptan'ın, Necip'in Semiha'ya gönderdiği mektuptaki bahsinden sonra romanda bir daha görünmeyen bir kişidir.

#### Ayşe

Ayşe, Kemal Tahir'in *Gönül Denen Hayvan* romanında Cevat'ın psikolojik halini tamamlayan bir yan karakterdir. Sarı saçlı, mavi gözlü, kalın dudaklı, tıknaz bir kadın olarak tanıtılan Ayşe, Semiha ile aynı gazinoda çalışan bir diğer ses sanatçısıdır. Ayşe, gazinonun güvenlikçilerinden Boksör Salih ile birlikte oldukları dönemde Salih'in, Necip ile kavgasının ardından bir öç alınan metaa olarak karşımıza çıkar. Ayşe, Semiha'nın Salih'ten alınan bir öç nesnesi olmasının yanı sıra, Cevat ile olan cinsel birlikteliklerini de Salih'e duyduğu kızgınlığın da bir intikamı olarak görürü. Romandaki cinselliğiyle, pornografik değil; çevreye alınan bir tavır olarak romanda beliren bir yan karakterdir.

### Ayşe

Romandaki bir diğere Ayşe karakteri olan Ayşe, Cevat'ın evlenmek için ilk girişimde bulunduğu kişidir. Kocamustafapaşa'da ikamet eden Ayşe, romanda Cevat'ın, Semiha ile evlilik üzerine yaptığı sohbetin esnasında, geri dönüşüyle karşımıza çıkar. Ayşe'de romandaki bu göreviyle bir diğere yan karakteri teşkil etmektedir.

### Neriman

Neriman, Cevat'ın bir dönem sevgilisi olarak romanda belirtilse de roman boyunca ne varlığı ne de ismi geçen bir karakterdir. Cevat'ın Neriman ile birleşip ayrılma zamanları verilmediğinden Neriman, bir roman hatası kişisi olarak durmaktadır.

### Cevat'ın Annesi

Romanda Cevat'ın ağzından duyduğumuz annesi Cevat'ın çocukluk döneminde vefat eder. Saray kökenli bir kişi olduğunu bildiğimiz anne, Cevat'ın merkez yansıtıcı olmasın da önemli bir veridir.

### Behlül Bey

Behlül Bey, *Gönül Denen Hayvan* romanındaki Gardenbar Gazinosu'nun sahibi rolündedir. "Yalanları yüzde yüz doğru söyleyen, zabıtlıktan müteakit, şişman, güler yüzlü bir adamdı. Dünyaya düğünler, nişanlar, büyük ziyafetler için gelmiş denilebilirdi."<sup>213</sup> sözleriyle tanıtılan Behlül Bey, romandaki toplumsal yelpazenin en artı ucundaki kişidir. Romanda, Cevat'ın işçileri birleştirmesindeki hareketin çıkış kaynağı olan Behlül Bey'in bu aksiyonu dışında romanda herhangi bir misyonu yoktur.

<sup>213</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 20. Tefrika

### Şerife Hanım

Şerife Hanım, Cevat'ın toplumsal tepkisini cinsel yolla verdiği bir diğer kadın karakterdir. Behlül Bey'in kızı olan Şerife Hanım, eşinden boşanmış bir genç kadın rolünü canlandırırken Cevat ile girdiği cinsel ilişkinin haricinde romanda herhangi bir şekilde yer edinmemiştir.

### Sabriye

Sabriye *Gönül Denen Hayvan* romanına sonradan girse de, romanda: a) Şadan ile kaçması ve b) Cevat'ın Semiha'ya olan duygusal ilgisinin varlığını ortaya çıkarması bakımından önemli bir yan karakterdir.

Semiha'nın İzmir de yaşayan; fakat eşinden ayrıldığı için bir süreliğine İstanbul'a gelen arkadaşı Sabriye romanda, Semiha ile Şadan nişanlıyken Şadan ile kaçmasıyla dikkatleri üzerine çeken bir karakterdir. Şadan ile kaçışında, Semiha'yı Şadan'dan "kurtaran" yazar, Sabriye'nin telkinleri sonucunda Cevat'ın Semiha ile iyi bir çift olmasını düşündüren karakterdir.

### Nadide

Cevat'ın bir dönem ilişki kurduğu kadın karakterlerden biridir. Nadide ile kısa bir süre birlikteliği kurgulanan Cevat'ın, roman zamanında cinsel değil, ahlâkî vurguyu üzerinden yaptığı bir karakterdir. Florya'ya Cevat ile yüzmeye giden Nadide'nin, Cevat'ın arkadaşı Ali ile yaklaşmasıyla gösterilen olumsuz bir kadın karakter örneğini oluşturur.

### Ali

Cevat'ın arkadaşı olan Ali, Nadide'nin ahlâkî düşkünlüğünü göstermede aracı bir yan karakterdir.

### Boksör Salih

Boksör Salih, romanda şarkıcı Ayşe'nin sevgilisi rolündedir. Ayşe'ye karşı takındığı baskıcı yapısıyla karşımıza çıkarılan Salih Semiha'nın ilk nişanlısı Necip ile kavga etmesiyle karşımıza ikinci defa çıkar.

Gazino sahiplerinin, Küçük Çiftlik Parkı için tehdit girişimlerinde “fedai”liğe de bürünen Salih, romandaki bir diğer yan karakterdir.

### Tosun

Tosun, *Gönül Denen Hayvan* da karşımıza bir defa çıkartılan bir yan karakterdir. Boksör Salih ile Şadan'ı ve Küçük Çiftlik Parkı Gazinosu çalışanlarını tehdit için patronlar tarafından “fedai” olarak tutulan Tosun, romanda Cevat ile giriştiği kavgadan sonra karşımıza bir daha çıkartılmaz.

### Emine

Romandaki toplumsal yelpazenin en eksi uçlarında gördüğümüz Emine, Semiha'nın hizmetkârıdır. Emine, roman boyunca Cevat'a küskün bir tavır takınmasıyla dikkat çeker. Romanda, Cevat'ın Semiha ile evlenmesi gerektiğini Semiha'ya söyleyen kişi olan Emine, Semiha'nın Şadan ile nişanlandığında yüzüğüne dahi “Cevat” yazdırır. Cevat'ın Semiha ile nişanlanmasından sonra Cevat'a olan küskünlüğü de giderek, romandaki “gizli” misyonunu böylece tamamlayan bir yan karakterdir.

### Koço

Bir Rum karakteri canlandıran Koço, Küçük Çiftlik Parkı'nın başgarsonudur.

### Cemile

Cemile, romandaki bir diğer kadın ses sanatkârıdır. Cevat'ı Küçük Çiftlik Parkı'nda gören Cemile, Cevat ile tanışmak ister. Cevat'ı, Kadıköy de çalıştığı gazinoya davet eden Cemile, romana hızlıca giren ve aynı hızla çıkan bir diğer yan karakterdir.

### Hacı Efendi

Hacı Efendi, Cevat'ın Şerife Hanım ile gittikleri bedestendeki bir esnaftır. Muhafazakâr bir yapıya sahip olan Hacı Efendi, çarşının en yaşlı ismi olmakla romandaki yerini edinir.

### Kevork Ağa

Kevork Ağa, Yenikapı da “yazma” satan bir esnaftır. Romanda, ağız taklidinin yapıldığı tek isim olan Kevork Ağa tavladaki iyi oyunculuğuyla Yenikapı da tanırılığıyla belirtilir.

### Benli Leylâ

Şerife'nin, Cevat'a teyzesi olarak tanıttığı Benli Leylâ esasında, randevu evi işleten bir kadındır.

### Gülizar Dadı

“Benli Leylâ” lakaplı randevuevi sahibesinin yardımcısıdır.

### 7.3. Mekân

Kemal Tahir'in *Gönül Denen Hayvan* adlı romanında Semiha'nın ve Lâyıkseza Hanım'ın evi "dar mekân"; Gardenbar Gazinosu ve Küçük Çiftlik Parkı da "açık mekân" olarak karşımıza çıkar.

#### Semiha'nın Evi

*Gönül Denen Hayvan* romanı, Semiha'nın evinde başlayıp yine Semiha'nın evinde biter. Döngüsel bir şekilde romanın ana mekânlarından olan Semiha'nın evi: a) kurgunun satır arasındaki aile kurumunun oluşmasıyla paralellik kazanırken, b) bir özel alan olarak Semiha'nın sosyal ve ekonomik konumunu belirlemesinde önemli bir simgesel veri şeklindedir.

Roman, ilk anlamda Cevat ile Semiha'yı birleştiren olay örgüsünden ibarettir. Bu olay örgüsü, Cevat'ın Semiha ile evliliğe karar vermesiyle son bulur. Bu süreç içerisinde Semiha'nın evinin çatısı altında gerçekleşen diyaloglar, tartışmalar, çözümler mekâna ayrı bir önem kazandırır. Semiha'nın evinde başlayan dostluk, yine Semiha'nın evinde birleşme kararıyla netlik kazanırken seçilen mekânın kadın karakterin evinde olması da aile kurumunun bilinçaltındaki oluşumunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Semiha'nın evi, romanda Semiha'nın sosyal ve ekonomik boyutunu göstermesi bakımından da önem kazanan bir öğedir. Gözlemci yazarın bakış açısıyla şekillenen ev şu tasvirlerle resmedilir:

"Yalnız tavla masasını aydınlatan **abajur**, **salonun** diğer taraflarını tatlı bir loşlukla gölgelemişti. Köşedeki **piyano**, taş kesilmiş, siyah bir gürültü yığınına benziyordu. **Plâk dolabının** üzerinde duran kocaman  **radyo** da aynı şey... Amma bunlardan

başkası, koltuklar, kanepeler, yastıklarla dolu **divan**, yerdeki halı, sigara iskemleleri, **duvardaki resimler...**”<sup>214</sup> (Vurgular bana ait.)

“Lüks” bir apartman dairesi olan Semiha’nın evi, bu şekilde tasvir edilirken, “abajur”, “piyano”, plâk dolabı”, “radyo” ve “resim” göstergeleri evin Batılı bir zevke göre dekore edildiğini gösterirken, bu dekorun arasında “divan”ın duruşu da önemli bir veridir. Fakir bir çocukluğu olan Semiha’nın geçmişini taşıyan bir veri olarak belirtebileceğimiz “divan”, ayrıca evin tamamen batı zevkine teslim edilmediğinin de bir önermesidir. Bu hem Semiha’nın hem de romanın geçtiği 1928-1934 dönemindeki Türk burjuvazisinin evinden yerel nesnelere tamamen atmadığının da belirtisidir.

Piyano ve plâk, özellikle piyano, Türk romanında Batılı yaşamın önemli bir göstergesidir. Fakat burada piyano ve plağın, Semiha’nın sanatkârlığıyla da özdeşleştirilmek istendiği bir nesne konumunda olduğu da açıkça karşımızda durur.

Evdeki eşyaların, Semiha’nın kendisine bir statü kazandırma aracı olarak kullanıldığı romanda, Semiha’nın zenginliğiyle eşyalar arasındaki orantının da doğru bir şekilde kurgulandığını belirtmek gerekir.

#### Lâyıkseza Hanım’ın Evi

Lâyıkseza Hanım romanda, Osmanlı döneminde doğmuş ve o dönemin kültürünü almış karakterlerden biridir. Fakat romanda, Osmanlı kültürünü taşımasıyla da romandaki tek Osmanlı diyebileceğimiz bir karakterdir. Bu yönüyle var olan Lâyıkseza Hanım’ın musiki hocası olması da önem arz eder.

Türk kültür hayatında önemli bir niteliğe sahip olan musiki, Semiha ile üst kurguda verilse de; esas anlamda Lâyıkseza Hanım ile vurgulanan bir kültürel kazanımdır. Kemal Tahir’in bu arka planla kurguladığı Lâyıkseza Hanım ve musiki

<sup>214</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

Lâyıkseza Hanım'ın eviyle de yoğrulur.

Romandaki Batılı yaşamla iç içe geçirilirken diğer mekânlara nazaran, geleneksel ögenin İstanbul'un gelenekselliğini yitirmemiş Beyazıt semtindeki bir mekânla var oluşu önemlidir. Beyazıt'ta Soğanağa Mahallesi'ndeki ev:

“Kocaman taşlıkta bir büyük çini soba yanıyordu. Tavanda kristal küpeleri ışıldayan bir kocaman avize asılı idi. Her taraf, tertemiz, ılık...”<sup>215</sup>

Cevat'ın bakış açısıyla gösterilen evin “tertemiz” ve “ılık” oluşu Cevat'ın psikolojisini vermesini yanı sıra, mekâna manevî bir değer yüklediğinin de göstergesidir. Musiki ile anılan Lâyıkseza Hanım'ın tamamlayıcısı olarak var olan ev kültürel bir nesne konumundadır.

#### Gardenbar Gazinosu

Gardenbar Gazinosu *Gönül Denen Hayvan* romanının ilk “geniş mekân”ıdır. Romanda tasvirine gidilmeyen Gardenbar Gazinosu, İstanbul'un Beyoğlu semtinde kurgulanır.

Kemal Tahir'in kurguladığı bu mekânda dikkati çeken ilk unsur mekânın ismidir: “Gardenbar”. Batılı yaşama geçiş sürecimizin hızlandığı bir dönemde (1928-1934) kurgulanan romanda, yaşam biçimimizin dışında bir dil emperyalizminin de ağır ağır toplumun içerisine girdiğini gösterir. *Bir Gecenin Beyliği* romanında “Londra” olan gazinonun adı bu romanda artık tamamen İngilizce bir isme bürünür. 1930-1935 yılları arasında geçen *Bir Gecenin Beyliği* romanıyla 1928-19234 yılları arasında geçen *Gönül Denen Hayvan* romanındaki dildeki yabancılaşma dikkat çekicidir. Kemal Tahir bunu bir mekânın ismine vermesiyle önemli bir sosyal mesele olarak gördüğünü açık bir şekilde ortaya konarken, yine mekâna verilen

<sup>215</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 15. Tefrika



isimle tüketiciye verilen iletinin bilinçaltındaki oluşumunda ise derin bir dilse çözümlenme vurgusu yattığı açıktır.

Romanda “Gardenbar Gazinosu” sahibi Behlül Bey’in, çalışanlarını/ işçilerini işten çıkartarak onları üretimsiz bir duruma düşürdüğü ve Cevat’ın işçileri birleştirerek farklı bir çalışma sahası yarattığı bilinir. Bu sahayı “Küçük Çiftlik Parkı”nı incelerken ele alacağız. “Küçük Çiftlik Parkı” romanda bir anlamda Gardenbar’ın da sosyolojik konumunu belirten bir unsur olacaktır.

#### Küçük Çiftlik Parkı

Küçük Çiftlik Parkı, *Gönül Denen Hayvan* romanında, Behlül Bey’in saz ekibini ve ses sanatkârlarını işten çıkarmasıyla karşımıza çıkar. Maçka ile Taksim arasında olan bu park, Cevat ile Şadan sayesinde inşa edilirken, patronlara karşı Cevat’ın işçileri birleştirerek oluşturduğu bir mekândır.

Romanda, sosyalist söylemin en net var olma alanı olan Küçük Çiftlik Parkı, saz ekibi ve ses sanatkârlarının kendilerinin inşa edip kendilerinin çalıştığı bir mekândır. Komünal bir yaşam sahası izlenimi veren Küçük Çiftlik Parkı, Kemal Tahir’in Marksist ideolojisinin yarattığı bir yaşam alanı sunmasıyla romanda kurgulanan en sıra dışı yaşam alanı olarak karşımıza çıkar.

#### 7.4. Zaman

*Gönül Denen Hayvan* romanı, 7 Haziran 1947- 5 Eylül 1947 tarihleri arasında 88 tefrika halinde yayınlanır. Kemal Tahir’in Çorum Cezaevi’nde kaldığı yıllarda yazılan roman altı günlük bir “yazma zamanı” içerisinde meydana gelir. Tahir, 03. 02. 1947 tarihli mektubunda: “(Gönül denen hayvan!) isimli bir romana

başladım.”<sup>216</sup> İfadesini kullanır. 09. 03. 1947 tarihli mektubunda ise: “(Gönül denen hayvan) isimli bir roman yazdım.”<sup>217</sup> diyerek romanın “yazma zamanı”nı bize bildirir.

Roman karlı bir kış gecesi başlar: “Sokağa, büyük lokmalar halinde, ağır ağır, kar yağıyordu.”<sup>218</sup> Ve yine bir kış gecesi roman biter. Kronolojik bir zamanın seyrettiği romanın, vak’a zamanı hakkında herhangi bir bilgi yoktur. Fakat romandaki bazı veriler sayesinde vak’a zamanını tam olarak olmasa da kısmen yakalamamız mümkündür. Romanda, karakterlerin soyadlarının olmadığı görülür. Soyadı Kanunu’ndan (1934) önce geçtiğini tespit edeceğimiz vak’a zamanını belirlememizdeki bir diğer veri ise *Kaldırımlar* şiiridir. Necip Fazıl’ın *Kaldırımlar* şiirinden (1928) alıntı yapan Kemal Tahir böylece, vak’a zamanını belirlememize yardımcı olur. 1928- 1934 yılları arasında geçen romanda ise vak’alar bir yıllık zaman diliminde aktarılır.

Zamanın psikolojik bir etki yaratmadığını gördüğümüz romanda, zamanın sosyal gölgesi ise kendisini kimi mekânlara \* verilen isimle ve karakterlerin yaşam biçimleriyle gösterdiği görülmektedir.

Romanda, geriye dönüşlerle Osmanlı Dönemi’ne kadar gidildiği görülür: “Cevat böyle bir saraylı olan fakat bu kadar ihtiyarlamağa fırsat bulamıyan annesini düşündü.”<sup>219</sup> Romanını böylece geniş bir tarihsel seyre yayan Kemal Tahir, incelediğimiz diğer tefrika romanlarındaki gibi roman zamanını geniş; vak’a zamanını ise dar tutmuştur.

Romanda, sürekli zaman atlamalarına gidildiği de gözlemlenir. Gün, hafta; hatta mevsim atlayan yazar, olayları zamanla çok fazla ilişkilendirmek istemeyişinden böyle bir yöneme başvurduğu gözlemlenir.

<sup>216</sup> Kemal Tahir, *Notlar/ Mektuplar*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1993, s.207

<sup>217</sup> Kemal Tahir, a. g. e. , s. 209

<sup>218</sup> Kemal Tahir, *Gönül Denen Hayvan*, Son Saat, 4.. Tefrika

\* Gardenbar Gazinosu

<sup>219</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 18. Tefrika

### 7.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Kemal Tahir'in, *Gönül Denen Hayvan* romanında farklı anlatım tekniklerine başvurduğu gözlemlenir.

Romana, "gözlemci bakış açısı" hâkimdir: "Bayan Semiha, ikinci partiyi de kazanmış olduğundan utanmış gibi, tavlayı yavaşça kapattı. Esniyen mağlûba sordu:"<sup>220</sup> sözleriyle başlayan roman, yazarın karakterlerine panoramik bir açıyla yaklaştığı hissini uyandırır.

Romandaki bir diğer teknik ise, Kemal Tahir'in hem tefrika halinde kalan romanlarında hem de yayımlanan romanlarında kullanmış olduğu diyalogdur:

“ \_ Aklımı karıştırma... Lokantaya ne olmuş?...  
 \_ İşte oradaki çınarların dibindeki kahveye (Küllük) diyoruz.  
 Bir kahvehaneki hasır iskemlelerinin her birisinde bir nevcivan, dâhi şair oturur da simiti ile beraber çay içer...  
 \_ Sen bu çocuğu neden sevmiyorsun?  
 \_ Hangi çocuğu, üstüme iyilik, sağlık..  
 \_ Enişteni..  
 \_ Lâkin cicim... Bir koyundan iki post çıkmaz ya... İşte sen güzelce sevdalanmışsın. Elverir... Aklıma fena bir şey geliyor. Söylersem, bana şom ağızlı dersin diye korkuyorum... ”<sup>221</sup>

Romanda, montajda önemli bir yer tutar. Şarkılar ve şiirler montaj için romanda kullanılan önemli metinlerdir: “Elimin emeği yâr,/ Gözümün bebeği yâr// Mihnet ile kazandım/ Soframın ekmeği yâr!”<sup>222</sup> Yine: “En ummadığın keşfeder esrârı derunu/ Sen herkesi kör, âlemi sersem mi sanırsın?”<sup>223</sup> dizeleri de montaja verilebilecek örnekler arasındadır. “Nolaydı yâr nolaydı, yâr bade dolduraydı, zülfün

<sup>220</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>221</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 9. Tefrika

<sup>222</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 88. Tefrika

<sup>223</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

karanlığında bezme çırağ olaydı” da romanda şarkılardan alınan bir montaj olarak dikkat çekmektedir.

Romanda mektupta önemli bir yer tutar. Roman boyunca dört mektuptan yararlanan yazar, Celal’den Semiha’ya bir; Necip’ten Semiha’ya ise üç mektup yazdırır. Necip ve Semiha’nın geçmişlerine dair edindiğimiz bilgilerin hemen hemen tamamı bu mektuplar aracılığıyla okura gösterilir.

“Muhterem Semiha Hanımefendi,

Ben kimsesiz, fıkara bir insanım. Bir evin önünden geçerken kafama bir saksı düşse de oraya serilip ölsem, ardından ağlayacak bir kimse değil, burkulacak bir yürek bile yok. Malik olunması âdet olan şeylerden yarısını kaybetmek adamı yıldırır. Hepsini kaybetmek ise, insana başka şeyler kazandırıyor. Eğer dünya üzerinde yapayalnız kalmasaydım, daha beter yıkılacaktım. Yalnızlık galiba bana cesaret verdi. Bu sayede yaşadım. Benim babam da muallimdi. Gırtlak vereminden öldü. O kadar ayyaştı ki, onu hiçbir zaman ayık gördüğümü hatırlayamam. Annemi bir hamal gibi döğerti. Annemi döğerti amma, talebelerine bir fiske vurmazdı...”<sup>224</sup>

Necip’in Semiha’ya gönderdiği üçüncü mektuptan aldığımız yukarıdaki pasaj, hem Necip hem de Semiha hakkında bilgiler veren önemli bir göstergedir.

Betimleme/ tasvir de Kemal Tahir’in *Gönül Denen Hayvan* romanında karşımıza çıkan önemli bir yaklaşımdır. Kemal Tahir’in, şimdiye kadar incelediğimiz tefrika romanlarında tasvirin en kuvvetle kullanıldığı roman olması itibarıyla, *Gönül Denen Hayvan*’daki tasvir önemli bir konum halindedir. Karakterlerin ruh halleriyle içselleştirilip kurgulanan tasvirler genellikle Cevat’ın bakış açısıyla yapılmıştır:

<sup>224</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

“Cevat, pencereden dışarısını seyre dalmıştı... Bahçe ölü... Damları karla örtülü karşı evler ölü... Boş yollar, cemaatsiz mahalle mescitleri, yangın yerleri, aşağıdan üzerinden asla bir tren bile geçmemiş gibi duran demiryolu ve üzerinden asla bir kere bile tekne dolaşmamış kadar تنها Marmara denizi ölü... Rüzgâr olmadığı için bacalardan dümdüz çıkan kurşunî dumanlar bile bu hareketsiz İstanbul kışının üzerinde ölü...”<sup>225</sup>

Giderek genişleyen bir perspektif yakalayan Cevat’ın, pencereden bütün İstanbul’u bir kuşbakışı açısıyla görmesi Kemal Tahir’in cezaevindeki ruh haliyle de bağdaşan bir özellik taşımaktadır.

*Gönül Denen Hayvan* da, geri dönüşlerde roman ait unsurlar olarak karşımıza çıkar. Genellikle “dar anlamda geriye dönüş”lerin kullanıldığı romanda, sadece Necip’ten Semiha’ya gönderilen mektuplarda “yapıcı geriye dönüş”lerin kullanıldığı gözlemlenir.

İç monolog da romanda kullanılan bir başka teknik unsur olarak karşımıza çıkar. İç monologlara fazla yer vermeyen yazar, iç monologu da Cevat üzerinden verir: “Cevat: ‘Ne acaip şey! Yürek ferahlığında bile biraz keder var. Vicdan azabına yabancı, temiz bir keder...’ diye düşündü.”<sup>226</sup>

Kemal Tahir’in *Gönül Denen Hayvan* romanı, incelediğimiz diğer tefrika romanlardaki kimi tekniklerin tekrarı kimi tekniklerin de daha iyi işlendiği görülür.

<sup>225</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 17. Tefrika

<sup>226</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 17. Tefrika

## 7.6. Dil ve Üslûp

Kemal Tahir'in şimdiye kadar incelediğimiz romanlarında kısa cümleler ve karmaşık olmayan bir dil kurgusuyla karşılaştık. *Gönül Denen Hayvan* romanında da kısa cümleler ve sade dil kurgusu roman dilinin oluşturur.

Romanına toplumun birçok kesiminden karakterleri dâhil eden Kemal Tahir'in Semiha, Cevdet ve Necip karakterlerinde karakterlerinin kültürel arka planına uygun bir dil yapısı kurguladığı gözlemlenir. Bir şair olan Necip'in Semiha'ya yazdığı mektup, Necip'in kültürel arka planına uygun bir şekilde kurgulanmıştır:

“Muhterem Semiha Hanımefendi,

Size bu mektubu yazıp yazmamak için uzun geceler düşündüm. Lâkin, işte bu gece, ötekilere, nedense benzemiyor. Artık yazmamağa muktedir değilim. Demincek, bu kararı vermeden evvel garip bir keder içinde idim. Şimdi şerefli bir işe başlamışım gibi mes'udum. Daima hislerimin sevkile yaşadığımdan şu anda insana lââyık, tertemiz bir hizmet gördüğüme eminim.”<sup>227</sup>

Yukarıda, Necip'den Semiha'ya yazılan mektuptan alınan pasajda Necip'in kullandığı kelimelerin ve ifade şeklinin, Necip'in şairlik yönüyle tezada düşmediğini gösterir. Vak'a zamanı boyunca var olan Semiha ve Cevat'ın dilleri de, şekillendirilen arka planlarına uygun ifadelerden oluşur. Fakat romandaki diğer karakterler için yazarın bu özeni göstermediği söylememiz mümkündür.

Romanda gayr-i Müslim bir karakteri canlandıran Kevork Ağa'nın dil mantığı da önemli bir dilsel özelliktir:

<sup>227</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

“ \_ Şu gelen Cevat Bey midir?.. Yoksam bana evham olmuştur  
 \_ Benim Kevork ağa! Merhaba!  
 \_ Burası çarşının tam göbek yeridir evlâdım. Bedavadan merhaba alınır hiç!...  
 \_ Neden?  
 \_ Senin (Şerife) kolunu tutup buralara kadar yorulmuştur. Geçenlerde, tavlada iki mars bir oyunla yenildiğini acaba hiç işitmemiştir?”<sup>228</sup>

Romanda ikilemelere ve zaman zaman atasözlerine de yer veren Kemal Tahir’in en önemli dil özelliği ise karakterlerine kısa cümleler kullandırmasıdır. Diyaloga da çok fazla yer veren Tahir, bu teknik sayesinde karakterlerin dilini de kısa cümlelerle kurgular.

Kemal Tahir’in *Gönül Denen Hayvan* romanında dile, olayların akışına göre hareketlilik veya durağanlık kazandırdığı da görülmektedir. Semiha’yı çalıştığı gazinodan alıp evine götürerek artık hayatlarını birleştirmek isteyen Cevdet’in Semiha ile yaşadıkları sahnede dilin aksiyonu özenle seçilir:

“Sokak fenerleriyle bir aydınlanıp bir karanlıkta kalarak başı ve sonu yok hissi veren korkunç bir yolculuğa çıkmışlardı. Sanki bir mahalleden bir mahalleye gitmiyorlar, şehirlerden şehirlere, memleketlerden memleketlere, kıtalardan kıtalara atlıyorlardı, İkisi de kâinatta sanki karşı karşıya kalmışlardı. Kendilerinden başka bütün diğer canlı şeyler mahvolmuş gibi müthiş bir korku ve birbirlerine sokulma ihtiyacı duyuyorlardı.”<sup>229</sup>

Dili bu iniş çıkışlarla romana işleyen yazar, romanına gerçek bir roman dilini kazandırmak istediği gözlemlenir.

<sup>228</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 79. Tefrika

<sup>229</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 86. Tefrika

Kemal Tahir'in romanda, özel isimlere gelen eklerin ayırmadığı dikkat çekici bir başka yönüdür. “Semihanın”, “Cevatın”, “İstanbulun” vd. gibi kelimelerde görüleceği üzere Kemal Tahir, özel isimlere gelen ekleri ayırmaz.

Romandaki bazı gramer hataları da göze çarpar: Bunlardan ilki ikilemelerin arasına virgül konulmasıdır: “Hangi çocuğu, üstüme iyilik, sağlık..”<sup>230</sup>(Vurgu bana ait.) Bunun yanı sıra özel isimlerden sonra ve önce gelen unvan sıfatlarının da büyük harfle yazılmadığı görülür: “Necip bey”, “Kevorkağa”, “Rıza efendi” vd. Fakat bu gramer hatası romanın tamamında görülmez. Yazar kimi yerde “Semiha Hanım” veya “Cevat Bey” ifadesini kullanırken kimi yerlerde de az önceki örneklerde olduğu gibi hatalı kullanımlara gider. Burada da roman dilinde yazarın zaman zaman özensiz davrandığı görülür.

Yazarın *Gönül Denen Hayvan* romanında dilsel özellikleri “önemli” gördüğü karakterlerde dilini daha düzgün bir şekilde kullandığı görülürken, yan karakterlerde ise bu özenin gösterilmediği görülür.

---

<sup>230</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 9. Tefrika



## 8. CAMI KIRAN ÇOCUK

### 8.1. İçerik

Kemal Tahir'in *Camı Kıran Çocuk* romanı 11 Ağustos 1949- 30 Ağustos 1949 tarihleri arasında, *Hürriyet* gazetesinde, "Bedri Eser" takma adıyla 20 tefrika halinde yayınlanan romanıdır.

Hamdi Bey adlı karakterin üzerine kurgulanan roman, evinin camının bir çocuk tarafından kırılmasıyla başlar. Camı kıran Mehmet'in korkmasıyla "suçu" üzerine alan arkadaşı Niyazi'yi Hamdi Bey, uşağı Sadık ile yanına çağırır. Camın, bir bez topla kırıldığını gören Hamdi Bey'in hikâyesi ve *Camı Kıran Çocuk* romanı böylece başlar. Hamdi bey'in topu görmesiyle kendi çocukluğundan başlayarak, romanın geçtiği ana kadar getireceği hikâye, kırk yıllık bir süreci kapsar ve Hamdi Bey bu süreci daha önce detaylarıyla anlatmadığı eşi Sadiye'ye anlatmaya koyulur.

Hamdi henüz on yaşındayken, bir Jön Türk olan babası Ali Bey'in ölümünün ardından annesiyle, Nazilli'den İstanbul'a amcası Şeref Bey'in yanına taşınır. Zengin bir tüccar olan Şeref Bey'in Bebek'teki yalısına gelen Hamdi, hem İstanbul'a hem de ilk defa gördüğü sosyal çevreye tipik bir Anadolu insanı gibi yabancı bakar. Babasının vasiyeti üzerine, bir efe kıyafetiyle amcasının karşısına çıkan Hamdi, kişiliğiyle de bir efe gibi davranır. Efeliğinin yanı sıra, İstanbul insanına biraz "vahşi" gelebilen tavırlara sahiptir. Annesi Cazibe Hanım ile, amcasının evine kısa sürede alışan Hamdi, amcasının kızı Peri ile de iyi bir arkadaşlık kuracaktır. İstanbul'un Bebek'ine giderek alışan Hamdi eğitim hayatına da burada başlar.

Hamdi 14 yaşına geldiğinde Anadolu'dan gelen "yabancı" ve "vahşi" kimliğini üzerinden atarak diliyle, eğitimiyle, kültürel gelişimiyle şehirli bireyin gömleğini giymeye başlamıştır. Bu dönemde annesini kaybeden Hamdi'nin, amcasının kızı Peri'ye olan ilgisi de giderek artarken annesinin yarattığı boşluğu da Fransızca eğitimiyle unutmaya yollarına gider.

19 yaşına giren Hamdi, artık tamamen bir İstanbullu gibi yaşamaya başlar. Spor yapan, okuyan, mühendislik eğitimi alan Hamdi, Balzac'ı Fransızca okuyabilecek kadar Fransızca da bilmektedir. Amcasının komşusu İbrahim Paşa'nın oğlu Ziya Bey ile de İstanbul'a geldiği günden beri tanışmış olan Hamdi, Ziya'nın Peri'ye gönderdiği kitapların arasında gördüğü bir mektupla, Ziya ile Peri'nin aşk yaşadığını düşünür. Bu düşüncenin cereyanından sonra Peri'ye âşık olduğunu anlayan Hamdi, uzun süre bunalımlı bir dönem yaşar. Ziya'nın, Peri ile evlenmesi gündeme geldiğinde ve Peri'nin de Ziya'yı sevdiğini anladığında amcasının evinde kalamayacağını anlayan Hamdi, Fransızca öğretmeni Mıgırđıç Efendi'nin evinde kalmaya başlar.

Peri ile Ziya'nın düğünlerinin olduğu bir perşembe gecesine, Mıgırđıç Efendi'nin de düğünde bulunduğu sırada, evde bulunmadığı anlaşılınca Hamdi'nin Mıgırđıç de ikamet ettiği anlaşılır. Hamdi, intihar etmeyi planlamış ve Ziya'ya küçük bir de not bırakmıştır. Mıgırđıç'ın evindeki odasında mangalı yakıp ölümü bekleyen Hamdi, evin yanındaki bir arsada bez topla futbol oynayan çocukların toplarının camdan içeriye girip Hamdi'yi uyandırmasıyla, Hamdi kendine gelir. Zehirlenen Hamdi, alevleri zorla söndürür ve çocuklarının toplarını da kırılan camdan dışarıya atar. Bu sırada Şeref Bey, Muharrem Baba'yı da Hamdi'nin yanına gönderir. Muharrem Baba, olayları gördükten sonra Hamdi'yi hastaneye kaldırır ve Hamdi ölümden kurtulur.

Bu hikâyesini eşi Sadiye'ye kırk yıl sonra anlatan Hamdi Bey, aslında Peri'yi sevmediğini ona, beraber büyüdükleri için farklı bir ilgi duyduğunu belirtir. Niyazi'nin Hamdi Bey'in evinin camını kırdığı bez topla Hamdi Bey'in geçmişinde yaşadığı bu olayı ilk defa duyan eşi Sadiye, on yaşında Nazilli'den İstanbul'a gelen Hamdi Bey'e benzettiği Niyazi'yi ve annesini evlerinde ikamet ettirmek için yanlarına alır. Niyazi'yi okutmak ve çocukları olmadıkları için Niyazi'yi evlatlık alan Sadiye Hanım ise, Hamdi Bey'in giydiği efe kıyafetini Niyazi'ye giydirerek Hamdi Bey'e bir sürpriz hazırlamıştır.

## 8.2. Şahıs Kadrosu

Kemal Tahir, *Camı Kıran Çocuk* da geniş bir şahıs kadrosuna yer verir. Hamdi adlı ana karakterden hareketle kurguladığı romanda: Peri, Ziya, Ali, Şeref Bey, Cazibe Hanım, Muharrem Baba, Sadiye Hanım, Niyazi, Mehmet, Mehmet'in Babası, Cahit, Cemal, İbrahim Paşa, Arnavut Kapıcı (Bayram Ağa) ve Mıgırdıç Efendi ise romandaki yan karakterlerdir.

### Hamdi Bey

Hamdi Bey, *Camı Kıran Çocuk* romanının ana karakteridir. Evinin camını kıran bez topu gören Hamdi Bey, bu eşyanın bilinçaltında oluşturduğu hikâyesiyle romanda var edilmeye başlanır. Hamdi Bey romanda bir karakter haline getirilirken, geçirdiği sosyolojik evrelerin sonucu olarak değerlendirebileceğimiz durumlarla karşı karşıya kalır. Bu durum gerek *Camı Kıran Çocuk*'un gerekse Kemal Tahir'in tefrika halinde kalan romanlarındaki diğer romanlardan farklı bir şekilde, önemli bir psikolojik vak'a olarak gördüğü/ görmeğe çalıştı bir kişilik oluşumudur.

Hamdi, henüz on yaşındayken babasını kaybeder ve annesiyle İstanbul'a, amcası Şeref Bey'in yanına, göç eder. Hamdi romanının hemen başında: a) babasının ölümü ve b) göç olgusuyla karşımıza çıkar. Hamdi'nin on yaşında babasını kaybetmesi Hamdi'de, roman boyunca üstün bir başarı, bir güç göstergesi olarak gördüğü işleri babasının "yapabildiğine" veya babasının "başarabildiğine" yorması ondaki baba eksikliğinin psikolojik belirtileri olarak görülür. "Nazilli'de öldü. Sen duymadın mı? Bir cenaze alayı yaptılar. Bütün memleket ağladı... Askerler geldi. Hocalar geldi. Nazilli hep ağladı. Babam iyi adamdı. Hem de tam efeydi!"<sup>231</sup> veya "Babam yiğit adamdı. Askerlerimizin arasında babam kadar yüksek adam yoktu. Bin kişinin içinde olsa, başı görünürdü."<sup>232</sup>

<sup>231</sup> Kemal Tahir, *Camı Kıran Çocuk*, Hürriyet, 5. Tefrika

<sup>232</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika

Hamdi'nin, babasını idealize ederek onu prototip olarak ele alması ise on yaşındaki bir çocuğun psikolojisiyle doğru orantıda işlenen bir kişiliktir: “Bir cura çalardı benim babam! Arap Efe haltetsin.”<sup>233</sup> veya “...Babam tam efeydi canım! Çakırcalı bile üstüne varamazdı babamın... Zabit olmuş lakin... Zaptiye zabiti olmasaymış efelikte nam verirmiş...”<sup>234</sup>

Hamdi'nin İstanbul'a gelmesi de önemli bir vurgudur. Anadolu'dan İstanbul'a gelen Hamdi'nin belli bir süre yaşadığı yabancılık, romanda dikkate değer bir kurgusal özellik olarak durur. Geldiği ilk dönemlerde evleri ve denizi yadırgayan Hamdi'nin kısa sürede İstanbul'a alışması da ikamet ettiği Bebek semtinin bir getirisi olarak değerlendirilebilir. Tarım ile uğraşılan, para mübadelesinin hızlı bir şekilde işlemediği coğrafyadan gelen Hamdi'nin, İstanbul'un Bebek semtine getirilerek şehir yaşamının merkezine atılmaması da İstanbul'a alışma evresindeki yardımcı unsurlar arasında değerlendirilebilir.

Anadolu'dan İstanbul'a gelen Hamdi on dört yaşına geldiğinde ise “rüştüye”yi bitirmiş, “idadi”ye hazırlanıp oradan da “Mühendis Mektebi Âli”sine gitme hazırlıkları yapan bir kişi konumuna getirilir. Hamdi'nin eğitim hayatına başlaması ve geleceğine dair hazırlıklarda bulunması, ondaki değişimin bir getirisi olarak karşımıza çıkar. Bu dönemde Hamdi'nin bireysel anlamda eğitime olan ilgisi vurgulanırken, yaşıtları sayılabilen amcasının kızı Peri'nin ve sık sık görüştükleri Ziya'nın da eğitim almalarıyla da Hamdi'nin sosyal çevresi bu anlamda beslenmiş olur. Bu dönemde Hamdi'nin sosyal yaşamındaki değişiklikler gözle görülür biçimde artar. Tenis oynayan, yüzen, spor yapan Hamdi, Nazilli'den geldiği dönemdeki “köylü” kimliğini çıkarıp “kentli” bir birey kimliğine bürünür/ bürünmeye başlar.

Hamdi bu dönemde annesini de kaybeder. Annesini kaybedişiyle eşzamanlı biçimde Peri ile daha çok ilgilenmeye ve onu “farklı bir gözle” görmeye başlar. Henüz dört sene önce babasını ve doğup büyüdüğü yerleri kaybeden Hamdi'nin dört yıl sonra annesini de kaybetmesi dramatik bir tarihsel süreç olarak karşımıza

<sup>233</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

<sup>234</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

çıkarken, Hamdi'nin içinde bulunduğu boşluk bir anlamda Peri ile doldurulmaya çalışılır. Hamdi'nin Peri de gördüğü *Vadideki Zambak* romanından hareketle Fransızca öğrenmeye başlaması da romanda vurgulanan farklı bir özelliğidir.

Hamdi'yi Nazilli'den İstanbul'a getiren yazar, on ile on dört yaşları arasında şehir kültürüne adapte etmeye başladığı karakterini, 19 yaşından itibaren kentli bir kişi olarak kurgulamaya çalışır. Hamdi'nin ağzından kendi şahsî tarihini aktaran yazar, zaman atlayarak ilerlediği bu süreçte Hamdi'nin yaşamını tasnif ederken Hamdi'ye 19 yaşından sonra bir kırılma yaşatır. Bu döneme kadar eğitimi ve kültürel gelişimi öne çıkaran yazar, bu döneminden sonra Hamdi'ye farklı bir işlev yükler. Peri'ye âşık olan ve aşk buhranları geçiren Hamdi, bir anlamda farklı bir birey olarak karşımıza çıkarken, Tanzimat dönemi roman karakterleriyle aynileşmeye doğru sürüklenir. Romanda hızlıca geçilen bu süreçte Hamdi'nin on dokuz yaş ve sonrası dönemindeki dinamik yapısını yitirdiği ve statik bir kişilik haline geldiği gözlemlenir.

Hamdi'nin bu süreçten sonraki statik yapısı ise âşık olduğu Peri'nin, Ziya ile evlenmesiyle başlar. Ziya karşısında herhangi bir aksiyon gösteremeyen Hamdi, buhranlarıyla baş başa kalır ve intihar girişiminde bulunur.

Hamdi'nin yanarak intihar etme girişimiyle *Camı Kıran Çocuk*, Fransız aşk romanları şablonuyla benzerlik gösterir. Kendisini suçlu ve sevdiği kişiye kavuşamayan âşık olarak gören Hamdi'nin intiharındaki sebepleri sadece aşk buhranının bir sonucu olarak değerlendiremeyiz. Anne ve babasının ölümü, doğduğu yerden koparılıp yaşadığı kültürel değişim (cemaatten- cemiyet yaşantısına geçiş) ve artık tutunacak herhangi bir gücünün olmayışı Hamdi'yi intihara sürükleyen çeşitli nedenler olarak değerlendirilebilir.

Hamdi, *Camı Kıran Çocuk* da büyük düşüncelerin küçük oluşumu olarak karşımıza çıkan bir ana karakter olarak şekillenirken oluşumundaki veriler romana yayılmamış, satır aralarıyla okura verilmek istenmiştir.

## Perizat

Perizat, *Camı Kıran Çocuk* romanının yan karakterlerindedir. Güzel bir kız çocuğu olduğu için ailesi ve çevresi tarafından “Peri” şeklinde çağırılan Peri, Şeref Bey’in kızıdır. Romana dokuz yaşında girip, Hamdi’nin seyrettiği süreçte roman boyunca var olan bir karakter portesi çizer.

Peri, “ciddi ve akıllı yüzü, ağır, olgun kadın gözleri vardı”<sup>235</sup> sözleriyle romanda tasvir edilirken roman boyunca olumlu bir şekilde varlığı korur. İstanbul da doğan ve Bebek’te babası Şeref Bey’in yalısında büyüyen Peri, Hamdi’nin İstanbul’a gelişiyle romanda yer edinir.

Peri, Hamdi’nin on ila on dokuz yaş arasındaki sürecine etki etmesi bakımından önem kazanırken sosyo- ekonomik konumuyla da dikkat çeken bir kadın karakterdir. Zengin bir ailenin kızı olan Peri’nin piyano çalması, Fransızca bilmesi, Balzac okuması ile küçük bir burjuva yaşantısı dairesi içerisinde var edildikten sonra: “Perizat 18 yaşında fidan gibi bir genç kızdı. Çoktan çarşaflanmış, Hamdiden başka bütün erkeklerden, zamanın bütün kadınları gibi kaçmağa başlamıştı.”<sup>236</sup> sözleriyle verilen bireysel ve toplumsal değişim de romanda Peri’nin yapısal özellikleri arasındaki unsurlar olarak gösterilebilir.

Ziya ile evliliklerinde çöküşe geçen ekonomik yapısına rağmen, Ziya’ya duyduğu aşkın bir getirisi olarak, Ziya’ya tepki göstermemesiyle Kemal Tahir tarafından olumlanan bir yapı halinde romandaki işlevini bitirir.

## Ziya

Bir paşa oğlu olan ve Bebek’te doğup büyüyen Ziya, önce Peri’nin arkadaşı ardında da Peri’nin eşi olarak romanda var edilir. Romanda on iki yaşından elli iki yaşına kadarki süreci içerisinde eklemlenen Ziya, Galatasaray Lisesi mezunu bir

<sup>235</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

<sup>236</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 10. Tefrika

karakterdir. Romanda bir dönem “Tercüme Odası”nda da çalıştığı belirtilen Ziya’nın bu özellikleri, Anadolu’dan gelen Hamdi’nin gizli bir rakibi konumuna getirilmesine yardımcı olan kazanımları arasındadır.

Romanda, kültürel arka planıyla zenginleştirilen Ziya ailesini çökertecek kumar merakıyla ters orantılı bir kurgu düzeniyle de dikkat çeker.

### Ali

Hamdi Bey’in babası olan Hamdi, bir Jön Türk ve zabıt olarak karşımıza çıkar. İhtilâlcî/ devrimci bir yapısı olan Ali’nin bu yönü “efelik” vurgusuyla da güçlendirilir. Ali’nin romandaki bu ihtilâlcî yapısı onun Taş Kışla da bir dönem mahkûm olmasına ve on beş sene Yemen’de sürgüne gönderilmesine sebep olduğu bilgisi ise toplumsal meselelerin *Camı Kıran Çocuk* romanına giren en belirgin tarafıdır.

Ali, aynı zamanda ateist bir kişilik olarak ta karşımıza çıkartıldığı görülmektedir. Onun bu yapısını yazar: “ Sana bir de Müzehhep Kur’an gönderiyorum. Hâlâ bu saçma şeylerle meşgulsün sanırım. Saçma ama, zararsız şeyler...”<sup>237</sup> sözleriyle aktarır.

### Şeref Bey

Şeref Bey, *Camı Kıran Çocuk* romanında: “Abdülhamit devrinin il Osmanlı tüccarlarındandı. Bir miktar Düyunu Umumiye Murakipliği, bir miktar Defterdarlık bir miktar da Vali vekâletinde bulunduğu için...”<sup>238</sup> sözleriyle tanıtılmaya başlanır.

Kırk yaşında ve ekonomik anlamda üst düzey bir çizgide resmedilen Şeref Bey, Bebek’teki otuz odalı yapısıyla da dikkat çeker. Roman zamanında ise bir koleksiyoncu olarak karşımıza çıkan Şeref Bey’in, geniş bir koleksiyonu olduğu

<sup>237</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

<sup>238</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

bilgisi verilir. Fakat Şeref bey'in bu özelliği roman boyunca karşımıza bir daha çıkmamıştır. Tefrika romancılığın aksak tarafı olarak gösterebileceğimiz bu hadise de romandaki eksik yönler verebileceğimiz bir örnek olarak karşımıza çıkar.

#### Cazibe Hanım

Cazibe Hanım, Hamdi Bey'in annesidir. Romanda sadece varlığında söz edilen Cazibe Hanım, ne geçmişiyle ne de roman zamanındaki varlığıyla tanıtıldığı görülür. 37 yaşında ölen Cazibe Hanım'ın yok oluşu romandaki tek aksiyonal tarafı olarak karşımıza çıkar.

#### Muharrem Baba

Şeref Bey'in yalısında bahçıvan olarak çalışan Muharrem Baba, bir Bektaşî olarak tanıtılır. Hamdi'nin Peri'ye âşık olduğunu kendisine belirtmesiyle romanda önem kazanan Muharrem Baba, Hamdi'nin intihar girişimi sırasında onu hastaneye kaldırıp kurtarmasıyla da önemli bir yan karakter rolüne büründürülür.

Bektaşî geleneğindeki “Muharrem Ayı”na bir gönderme olarak bu karakterin adı, isim sembolizasyonuna tâbi tutulur.

#### Sadiye Hanım

Sadiye Hanım, Hamdi Bey'in eşi olarak karşımıza çıkan bir yan karakterdir. Romanda herhangi bir aksiyonu olmayan Sadiye Hanım, Kemal Tahir'in tefrika romanlarında sık sık kullandığı bir isimle bu romanda yer edinir.

#### Niyazi

Niyazi, Hamdi Bey'in evinin camını kırdığını iddia eden çocuk karakterdir. On bir yaşında olan Niyazi, fakir bir ailenin çocuğu olarak karşımıza çıkartılırken



kırılan camın parasını gazete satıp ödeyeceğini belirterek Hamdi Bey'in dikkati çeker.

Hamdi'nin şahsî tarihini okuduğumuz *Camı Kıran Çocuk* romanında, kendi yaşam öyküsünü yansıttığı Niyazi'yi evine alıp onun eğitime ve gelişime yardımcı olmasıyla öne çıkarılan bir yan karakterdir.

Mehmet

Hamdi Bey'in evinin camını kıran; fakat korkusundan dolayı söyleyemeyen çocuk karakterdir.

Şaşı

Niyazi'nin, kırılan camın parasını ödemek için gazete satacağını belirtmesiyle karşımıza çıkan bir karakterdir. Gazete satan Şaşı, *Camı Kıran Çocuk* romanında ekonomik koşullardan dolayı çalışmak zorunda olan bir yan karakterdir.

Cahit

Romanda, Niyazi'nin arkadaşı ve Hamdi'nin sünnet ettirdiği çocuk olarak gösterilen Cahit'in, Anadolu'ya göç ettiği belirtilerek Niyazi ile Hamdi arasındaki diyalogun gelişmesine yardımcı olan bir yan karakterdir.

Cemal

Niyazi'nin arkadaşı olan Cemal, Niyazi'nin arkadaşları arasında okula gittiği vurgulanan tek karakterdir.

### İbrahim Paşa

Ziya'nın babası ve Şeref Bey'in komşusu olan İbrahim Paşa, romanda herhangi bir vurguyla karşımıza çıkartılmamıştır.

### Bayram Ağa

Şeref Bey'in yalısında kapıcı olan Bayram Ağa romanda, "Arnavut Kapıcı" olarak tanıtılır. Romanda herhangi bir işlevi yoktur.

### Mığırđıç Efendi

Hamdi'nin ve Peri'nin Fransızca öğretmeni olan Mığırđıç Efendi, Ermeni kökenli bir karakterdir. Kendine has tekniğiyle Fransızca öğrettiği belirtilen Mığırđıç Efendi, Hamdi'nin amcasının yalısından ayrıldıktan sonra yanında ikamet ettiği kişi olarak kurgulanan bir yan karakterdir.

### 8.3. Mekân

*Cami Kiran Çocuk* romanında Şeref Bey'in yalısı, Hamdi Bey'in evi ve Mığırđıç'ın evi üç ana mekân olarak kurgulanır.

### Şeref Bey'in Yalısı

Yalı, *Cami Kiran Çocuk* romanının hem Şeref Bey'in ekonomik yapısını hem de Hamdi'nin anlatıldığı süreçte çatısı altında bulunması bakımında önem arz eden bir mekândır. Şeref Bey'in ekonomik durumu ile doğru orantıda kurgulanan yalı, otuz odasıyla dikkati çeker. Hizmetlilerin bulunduğu yalı romanda tasvir edilmezken,

Hamdi'nin İstanbul'a gelmesiyle gördüğü ilk mekân olarak karşımıza çıkar.

Yalı *Camı Kıran Çocuk* da sosyolojik bir gösterge olmasının haricinde herhangi bir işlev taşımaz.

#### Mığırđıç'ın Evi

Mığırđıç'ın evi, *Camı Kıran Çocuk* romanında Hamdi'nin amcası Şeref Bey'in evinden ayrılmak istemesiyle romana girer. Şeref Bey'in yalısıyla tezatlık gösteren evin, Mığırđıç'ın ekonomik konumuyla alakalı bir şekilde inşa edildiği görülür. Feriköy de bulunan evin bir odasında kalan Hamdi, aşk buhranları sırasında burada intihara kalkışır.

Romanda tasvirine gidilmeyen mekânın karakterler üzerinde herhangi bir etkisi yoktur.

#### Hamdi Bey'in Evi

Hamdi Bey'in evi de *Camı Kıran Çocuk* da herhangi bir şekilde tasvirine gidilmeyen mekânlar arasındadır. Bütün romanın bu evin çatısı altında kurgulanmasına rağmen Hamdi Bey'in ekonomik yapısını aktarmaktan başka herhangi bir işlev yüklenmemiştir.

#### 8.4. Zaman

Kemal Tahir'in *Camı Kıran Çocuk* romanı 11 Ağustos 1949 ile 30 Ağustos 1949 tarihleri arasında yirmi tefrika halinde *Hürriyet* gazetesinde tefrika edilir. Yirmi günlük bir yazma zamanı bulunan roman Kemal Tahir'in Çorum Cezaevi'nde kaldığı dönemlerde kaleme alınır.

Romadaki olaylar iki günlük bir süreç içerisinde verilirken, geriye dönüşlerle kırk yıllık bir süreci kapsar. Hamdi Bey'in on yaşından elli yaşına kadar geçirdiği evrenin aktarımlarında ise eşit bir dağılım söz konusu değildir. On ile on dokuz yaş arasındaki süreçte yoğunlaştırılan zaman, Kemal Tahir'in incelediğimiz diğer tefrika romanlarındaki gibi geniş sürecin küçük bir dilimiyle var edilir.

Romanda, kesin bir tarihten bahsetmemiz mümkün değildir. Fakat Ali Bey'in Yemen sürgünü veya Şeref Bey'in Düyun- u Umumiye'deki çalışmalarına yapılan atıflar romanın 1870'li yılların ilk yarısına kadar sarktığını gösterir.

Romadaki zaman kavramı:

- 1) 40 yıllık bir geriye dönüş
- 2) 4 yıllık atlanan süreç
- 3) 5 yıllık atlanan süreç
- 4) 31 yıllık atlanan süreç olarak karşımıza çıkar.

Sosyal veya psikolojik herhangi bir etkinin yansıtılmadığı zaman da tefrika romancılığın ve hızlıca kurgulanan roman inşasının olumsuz etkisine uğramıştır.

#### 8.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Kemal Tahir, *Camı Kıran Çocuk* romanında farklı anlatım tekniklerine yer verir. Bunlardan ilki “gösterme” ve “anlatma”dır. Tahir bu tekniği “gösterme- anlatma- gösterme” biçiminde ele alır: “Sadiye Hanım gülümseyerek içeri çekildi. Yirmi senedenberi evli olduğu kocasında, bugün ilk defa böyle garip bir hareket- daha doğrusu mânasız istek- görüyordu. Salona girince Hamdi Bey:

“\_Kaçmamışlar ya? diye sordu.

\_ Getiriyor Sadık...

\_ Korkutmasaydınız.

Sadiye Hanımın hayreti gittikçe büyüyordu. Kocasını hiç böyle görmemişti. Elli yaşında bir adam...”<sup>239</sup>

Romanın genelinde “gösterme- anlatma- gösterme” uygulamasına gidildiği görülür.

Kemal Tahir’in gerek tefrika halindeki romanlarında gerekse yayınlanmış romanlarında gördüğümüz diyalog, *Camı Kıran Çocuk* da da önemli bir yer tutar:

“\_ Bu su içilmez.

\_ Öyleyse çamaşır mı yıkarsınız?

\_ Hayır!

\_ Anladım. Yemek suyu, ekmek suyu olur. Hazır tuzlu olduğundan...

\_ Hayır canım! Hiç kullanılmaz.

\_ E?

\_ Üstünde kayıkla gezeriz. Vapurlar gider. Yazında banyo yaparız.

\_ Banyo nedir?

\_ Girer yıkanırız.

\_ Yalana bak, yalana. Hiç bu namussuza girilir mi? ...”<sup>240</sup>

Diyalog, Hamdi üzerine kurgulanan romanda, Hamdi’nin gördüğü nesnelere tepkisini ve Hamdi’nin kültürel gelişimini görmemiz açısından romanda önemli bir işleve sahiptir.

Kemal Tahir *Camı Kıran Çocuk* da Hamdi’nin babası Ali’den, ağabeyi Şeref Bey’e yazdırdığı mektupla bu tekniği de romanına dâhil eder:

<sup>239</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>240</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika

“Sevgili Ağabeyim!

Size (bu mektubu mezardan yazıyorum) dersem bir defacık olsun şakalaşmadığıma hiç sevmediğim halde, ciddî söylediğime inanınız. Bu, sizin için pek de zor olmayacak. Çünkü bana, tabiatinize uygun gibi geliyor. (Eğer bütün ömrünüzce taşıdığınız telâssız ciddiyet bizimle eğlenmek için tutulmuş bir yol değilse...) Maamafih sülâlemiz, üç yüz senelik tarihe malik olsaydı siz bu uzun göbek zincirinde, bütün erkek ve kadınların ciddiyetini ve soğuk kanlılığını tek başınıza temsil ettiğinizi pekâlâ iddia edebilir ve haklı çıkardınız...”<sup>241</sup>

Romadaki mektupla hem Ali Bey’in kültürel arka planını gösteren yazar hem de Şeref Bey hakkında bilgi sahibi olmamıza yardımcı olur.

Romanda montajlardan da yararlanan Kemal Tahir’in, Fuzûlî’den bir beyit ve bir türkü mısrasını da romanına dâhil eder:

“Gerçi canândan dil-i şeyda için kâm isterim  
Sorma canân bilmezsem kâm-ı dil- i Şeyda nedir?”<sup>242</sup>

Veya: “Lemanım gidiyor buna hiç can dayanır mı?...”<sup>243</sup> sözleri de bir türküden alınır.

*Camı Kıran Çocuk* romanı iki gün içerisinde geçer. Geriye dönüşle, iki gün içerisinde geçen roman ise kırk yıllık bir sürece yayılır. Bu anlamda romanın geriye dönüş üzerinden kurgulandığını söylememiz de mümkündür.

Romanın olay örgüsünün ise Hamdi Bey’in bakış açısına göre kurgulandığı görülür. Hamdi Bey’in şahsî tarihi kendi ağzından anlatılırken, göstermek istediği

<sup>241</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

<sup>242</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 15. Tefrika

<sup>243</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 17. Tefrika

vak'alar da kendi bakış açısına göre genişler veya açılır. Bu diğer karakterlerin oluşumuna engel olsa da, Kemal Tahir'in merkez yansıtıcı seçmemesinden dolayı romandan çıkıp ana karakteri üzerinden romanını kurguladığı ilk romanıdır. *Sahte Serseri* de bu tekniği uygulayan yazar, *Camı Kıran Çocuk* da da bunu yaparak olayları karakterleri üzerinden kurgular.

### 8.6. Dil ve Üslûp

Kemal Tahir, *Camı Kıran Çocuk* romanını Hamdi karakteri üzerine kurgularken, romanın dilini de Hamdi'nin dili ile inşa etmiştir. Romanda Hamdi'nin dokuz yaşından on dokuz yaşına kadarki süreci ve bu süreç içerisinde Hamdi'nin “köylü” kimliğinden “şehirli” kimliğine geçişteki dilimde Hamdi'nin gelişen dili de romanda özenle seçilir.

Dokuz yaşında Anadolu'dan İstanbul'a gelen Hamdi'nin dili, kazanımlarıyla verilir: “... Ölürken benimle eğlendi. Aptal gibi iki lâf edemedim. Ulan karı milleti! Bir ağlama bilirsiniz...”<sup>244</sup> veya : “Ne bileceksin. Ot kökü sanırsın öyle ya... Gâvur İzmirinde halbuysa, meyanköküne ağırlığınca para verirler...”<sup>245</sup> Anadolu ağzıyla konuşturulan Hamdi, henüz İstanbul'un yaşantısını içselleştirmemiş ve eğitimine başlamamış bir kişi konumundayken kullandığı kelimeler, Kemal Tahir'in tarafından dikkatle seçilir.

Hamdi'nin Peri ile, yine bu dönemlerindeki diyalogu da önemli bir örnektir:

“\_ Sahi mi kız?

\_ Evet tuzludur.

\_ Hangi... -Burada dehşetli bir küfür savurmuştu- ... Ettiğim bu güzel ırmağa bu kadar tuzu? ...”<sup>246</sup>

<sup>244</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

<sup>245</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika

<sup>246</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika

Hamdi'nin ileride siz diye hitap edeceği Peri'ye "kız" kelimesini kullanması ve küfür etmesi Hamdi'nin sosyolojik boyutuyla paralellik gösteren ifadelerdi.

Hamdi'nin İstanbul'daki dördüncü yılında hem kişisel hem de kültürel anlamda evrildiği romanda, dili de değişime tâbi tutulur. Hamdi'nin on yaşından on dokuz yaşına atlatıldığı dönemdeki ilk cümlesi Hamdi'deki değişen dilin ilk göstergesidir: "Haydi! Bir de **siz deneyiniz!**"<sup>247</sup> (Vurgular bana ait.) Hamdi'nin dört sene önce "kız" diye hitap ettiği Peri, eğitimine başlayan ve varlıklı bir mekânın varlıklı bireyleri arasında yetişen bir gencin uğradığı kültürel değişimle "siz" e ve "deneyiniz" ifadelerine yerini bırakır. Veya:

"Halbuki öyle hoş ki... Nasıl anlatmalı? Vücudunuzda ıslak bir ağırlık varmış da onu bırakmışsınız gibi... Ben bir duş yapayım... Kayığı hazırlayayım... Size seslenirim, olur mu?"<sup>248</sup>

Kemal Tahir Hamdi üzerinden romandaki dilsel süreci konumlandırırken, Hamdi Bey'in geriye dönüş yapmasını sağlayan olayda Niyazi ile girdiği diyalogda da dikkatle seçilen dil kullanılır. Düzenli bir aile yapısı olmayan ve fakir bir yaşantısı olan Niyazi'nin dili de bu anlamda önemlidir: "Bilmem... Korkuyor. (**Ulan** korkma! Atarsa birkaç şamar atar.) diyorum, korkuyor..." (Vurgu bana ait.) Yine Niyazi'nin: "Vur ulan! Vursana ne korkuyorsun! Tüü Allah belânı versin..."<sup>249</sup> ifadeleri onun yaşına ve sosyolojik konumuna uygun biçimde seçilen ifadeler içeren cümlelerdir.

Romanda bir Bektaşî olarak var edilen Muharrem Baba'nın dili de zaman zaman kendi mezhepsel terminolojisine uygun biçimde kurgulanmıştır: "O sırada, iki kere: 'Medet ya pir. Medet ya pir' ... diye mırıldandı."<sup>250</sup>

<sup>247</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 8. Tefrika

<sup>248</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 8. Tefrika

<sup>249</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 20. Tefrika

<sup>250</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 12. Tefrika



Kemal Tahir'in incelediğimiz diğer tefrika romanlarında, karakterlerin kültürel arka planlarına uygun bir şekilde dil yapısını inşa edilmediğini görmüştük. Veya bazı romanlarda yalnız ana karakterlerin dillerinin kendi kültürel yapısına uygun seçildiğini gördük. Bu eksikliği *Camı Kıran Çocuk* için söyleyemeyiz. *Camı Kıran Çocuk*'daki karakterlerin, sosyal yapılarının benzerlik göstermeleri yazarı, karakterlerin her biri için ayrı bir dil inşa etmeye sevk etmez. Bu durum a) romanın dilinde tek düzeliliği yaratırken b) yazarın dil için ayrı bir özen göstermekten kaçışının bir göstergesidir.

Romanda, Kemal Tahir'in uzun cümleler seçmediği de gözlemlenir. Karakterlerine tasarruflu bir dil inşa ettiren yazar, ele aldığımız diğer tefrika romanlardaki dil özelliğini burada da ortaya koymuştur.

Daha önceki tefrika romanlarda gördüğümüz gramer hataları, burada da karşımıza çıkar. Özel isimlere gelen eklerin ayrı yazılmaması ve unvan sıfatlarının büyük harflerle yazılmaması dikkat çeker.

## 9. SEVMEK HAKKI

### 9.1. İçerik

Kemal Tahir'in *Sevmek Hakkı* romanı, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan tarihsel süreçte, bir ailenin üç kuşağını anlatan "aşk ve macera" romanıdır. 1872'den 1931- 1932 yılına kadar ele alınan 60 yıllık süreç, Sivas Valisi Ramiz Bey'den iş adamı Şükrü Bey'e oradan da mühendis Tekin'e kadar uzanan bu uzun zaman dilimi, Tekin ile Cahide'nin evlenmeleriyle son bulur.

Kemal Tahir'in, "aşk ve macera" romanı olarak tanıtılan *Sevmek Hakkı*'nda kapitülasyonlardan, Abdülhamit dönemine; Millî Mücadele'den, modernizme kadar birçok toplumsal mesele de yer edinir. Roman, Sivas Valisi Ramiz Paşa'nın avlanırken Nergis Hanım ile tanışmasıyla başlar. Dağ geçisini hangisinin vurduğuna dair iddiaya giren bu ikilinin iddiasını Ramiz Paşa'nın kazanmasıyla Nergis Hanım, Ramiz Paşa'ya bir katar deve borçlanır. Bir Yörük aşiretiyle Sivas çevresine gelen Nergis Hanım, Paşa ile birlikte yerleşkelerine gidip babası Tekin Ağa ile tanışır. Ramiz Paşa'nın Vali olduğunu öğrenen Tekin Ağa, Paşa'yı o gece ağırlamak ister.

Elli yaşında ve iki eşli olan Ramiz Paşa, o gün üçüncü evliliğine karar verir. Tekin Bey'den kızı Nergis Hanım'ı isteyen Ramiz Paşa, konağına on altı yaşındaki üçüncü eşi Nergis Hanım ile döner. Evliliklerinin ilk senesi Şükrü adında bir bebekleri olur. Şükrü, romanda hızlıca büyütülen bir karakter olarak karşımıza çıkarken ne babası gibi devlet işleriyle meşgul olabilecek bir yapıya ne de annesi gibi bir Yörük kültürüne sahiptir. Ramiz Paşa'nın emekli olmasıyla İstanbul'a taşınan aile, Şükrü'yü Galatasaray Lisesi'nde eğitimine başlatır. Okulunu bitirdiği sene babasını kaybeden Şükrü, hukuk öğrenimi hayalini de yarıda bırakarak ticarete atılmaya karar verir. Avrupa'daki fabrikaları gezip o fabrikaların kuruluşu ve işleyişi hakkında bilgi toplayan Şükrü, ülkenin içindeki kapitülasyonları da göz önüne alarak öncelikle "küçük işlerle" yola çıkar. Kısa sürede ülkenin belli başlı yerlerinde iş alanları açan Şükrü Bey'in, giderek büyüyen bir ekonomisi vardır.

Annesinin ısrarlarıyla Şaziment Hanım ile evlenen Şükrü Bey'in, 1903'te Tekin adında bir oğlu dünyaya gelir. Tekin ile annesinden çok Nergis Hanım ilgilenirken, Şaziment Hanım ikinci çocuğunu dünyaya getirirken ölür. Tekin beş yaşından itibaren artık babaannesi Nergis Hanım'ın gözetiminde büyür. Bir Yörük kızı olan Nergis Hanım, Tekin'i istediği gibi büyütmek ister. Tekin'i Erenköy'deki köşkte büyütmeye başlayan Nergis Hanım, Tekin'in hem eğitimine hem de fiziksel gelişimine katkıda bulunacak yöntemler yaratır. İstanbul'da doğmasına rağmen Tekin'in avlanabileceği, ata binip güreşebileceği şartları yaratırken Tekin'in eğitimi de hızla devam eder.

Mühendislik okulunu bitiren Tekin, kendisini geliştirmek için yurtdışına çıkmak ister. Fakat Cumhuriyet'in ilanıyla ülkenin imar sahalarının genişlemesi, Tekin'in bu ideale engel teşkil edecek şartları da doğurmuştur. Babası Şükrü Bey, yine kendisi gibi güçlü bir iş adamı olan Haydar bey ile şirketlerini birleştirmiş ve Çukurova'da yapılacak bir baraj işine girişmişlerdir. Baraj inşaatında çalışmak için Tekin'e de görev veren Şükrü Bey öncelikle, Haydar Bey'in kızı Neriman ile Tekin'in evlenmesini ister. Nergis Hanım'ın öldüğü dönemde Neriman ile tanışan ve bir yaz mevsimini birlikte geçiren bu iki arkadaşın evliliklerini uygun bulan babaları Tekin'in Neriman'a evlilik teklifinde bulunmasını ister. Neriman'a evlilik teklifinde bulunan Tekin olumlu yanıt alır; fakat resimle uğraşan Neriman Hanım eğitim almak için bir dönem Avrupa'da bulunacağı şartını öne sürer. Nişanlanan çift, Tekin'in kalacağı yeri düzene sokmak için Toros Dağları'ndaki şantiye alanına gider. Neriman Hanım'da Tekin'in yerini düzenlemesinin ardından iki yıl boyunca kalacağı Avrupa'ya gidip eğitimine başlar. İki yıl boyunca sürekli mektuplaşan çift, iki yıl içerisinde kısa görüşmelerin haricinde mektuplarla iletişimlerini sağlarken Tekin Bey, inşaat sahasındaki okulun öğretmeni Cahide Hanım ile arkadaşlık kurar.

Cahide Hanım ile hemen hemen her gün görüşüp konuşan Tekin, giderek Cahide Hanım'a ilgi duymaya başlar. Cahide'nin annesi Şehime Hanım'ın vefatıyla ikilinin arasındaki ilişki daha da kuvvetli bir hal alır. Bu dönemde Neriman ile de sürekli mektuplaşan Tekin, yalnızlıktan dem vurur. Neriman'ı kesin dönüş yapmaya ikna eden Tekin Bey artık evlilik hazırlıklarına da başlamak ister.

Neriman'ın gelmesiyle Tekin Bey ve arkadaşları daha sık bir araya gelir. Tekin Bey, Neriman Hanım, Cahide Hanım, İsmail Bey ve eşi Necla Hanım bir gün çevreyi gezintiye çıkıp dağda kamp yapmaya karar verir. Kampta bir kaza neticesinde uçurumdan yuvarlanan Tekin Bey'i kurtarmak için Cahide de uçuruma atlar. İkili üç gün boyunca bir mağarada mahsur kalır. Kazayı inşaat çalışanlarına bildiren İsmail Bey, dinamitlerle kayaları yıkıp çifte ulaşmak ister. Dinamitlerin sonucunda Tekin Bey ve Cahide kurtulur; fakat dinamitlerin taşıdığı toprakların altında kalan Cahide'nin ayağı kırılır. Tarsus'taki, hastaneye kaldırılan Cahide kazanın getirilerini atmak için hastanede kaldığı dönemde Neriman, Tekin'e Cahide'nin kendisi için daha iyi bir kız olduğunu ve Cahide'nin kendisini gerçekten sevdiği belirterek nişanlılığını bozar.

İki ay içerisinde Cahide Tekin ile evlenir, Neriman da kendisi gibi bir ressam ile nişanlanır.

## 9.2. Şahıs Kadrosu

Kemal Tahir'in *Sevmek Hakkı* romanı ana karakter Tekin Bey ve Tekin Bey'in çevresinde yoğunlaşır. Romanda kurgulanan: Ramiz Paşa, Nergis Hanım, Tekin Ağa, Şükrü Bey, Haydar Bey, Alfa, Şaziment Hanım, Ali, İsmail Bey, Cahide Öğretmen, Necla Hanım ve Şehime Hanım'da yan karakterleri meydana getirir.

### Tekin Bey

*Sevmek Hakkı* romanının ana karakteri olan Tekin Bey, 1872- 1932 yılları arasında kurgulanan romanda, 1903- 1932 yılları arasında var edilir. Tekin romanının geleneksel yaşamdan modern yaşama geçişin önemli bir verisi olarak inşâ edilir.

1903'te doğan Şükrü Bey ve Şaziment Hanım'ın oğlu Tekin, dedesinin adını almış ve 1908'de annesini kaybedince, babaannesi Nergis Hanım tarafından

büyütülmüştür. Yörük kökenli olan Nergis Hanım, bu dönemde Tekin'i bir Yörük torunu gibi büyütmek ister. Silah atmasını, hayvancılığı öğrenmesini, güreşmesini öğrenen Tekin tabîî yaşama uyarlanmaya çalışılır.

Yedi yaşına kadar bu şekilde büyütilen Tekin önce Galatasaray'da, ardından Mühendislik Okulu'nda eğitimini tamamlar. Mühendis olduktan sonra daha somut bir karakter haline getirilen Tekin, *Sevmek Hakkı*'nda Kemal Tahir'in modernizasyona uğramış bir karakteri olarak karşımıza çıkar.

Tekin'in ile modernite algısını ortaya koyan Kemal Tahir, Tekin'in Mühendislik Okulu'nda eğitimini tamamlamasından sonra Tekin'i Çukurova'ya, Tarsus civarına, baraj yapımı için gönderir. Tekin'in Tarsus'taki baraj inşaatına gitmesiyle de modernite vurgusu romanda hâkim konu olmaya başlar:

“Buraya yerleşeli aşağı yukarı iki yıla yakındı. Eşsiz bir cesaretle gökyüzüne tırmanan asırlık fakat renkleri ve hatlariyle hâlâ delikanlı çamlar, üstüne **hiçbir şehir pisliği sürülmemiş ve belki de ebediyen kaldırım taşı olmayacak**, rengâ renk kayalar, uçsuz bucaksız ormanın bir başka ve unutulmuş lisanla dua eder gibi fisıldaması, sular, göller ve hayvanlar, üzerinden yavaş yavaş, hemen de hiç fark etmeden bir garip tesir yapmış, sanki damarlarında Yörük Beyi kanını kımlıdatmıştı.”<sup>251</sup> (Vurgular bana ait.)

Tekin'in tabîât karşısındaki bu algısı, vurgulamalarda da görüldüğü gibi, kent yaşamına karşı bir duruşu sergiler. “Kaldırım taş”larıyla vurgulanan kent yaşamı ile bu kenti “pislik” olarak nitelenmesi Tekin'in modern yıkıcılık eleştirisinin ilk göstergeleri arasındadır.

Kendisini, tabîâtın doğal akışına müdahale ettiğini düşünen Tekin, bu durumdan rahatsızlık duyar:

<sup>251</sup> Kemal Tahir, *Sevmek Hakkı*, Yedigün, 9. Tefrika

“... Benin bu eserle (baraj) olan münasebetim neden ibaret? Ben bunu takdir edemiyecek adam mıyım? Dostlarım beni tebrik ediyor. Herkes de beni, fevkalâde bir insan sayıyor. Bütün bunlara daha çok kızıyorum. Neden mi? Çünkü **ben bu zelzele karışıklığını meydana getirdiğim için değil, bununla manevî hiç bir rabitam bulunmadığı için iftihar duyuyorum. Şuranın vahşî manzarasını berbat ettin.** Halbuki tabiat bu kadar müşfik olmasa bu suçumuzdan dolayı bizi mahvederdi.”<sup>252</sup>(Vurgular bana ait.)

Tekin’in tabiata müdahalesinden kendisini maddî anlamda rahatsız bulurken, manevî anlamdaki huzuru ise dikkat çeker.

Fakat Tekin’in geçirdiği kaza sonrasında tabiat algısı da bir değişim yaşar. Tabîâta yapılan müdahalenin insanların hayatlarına yararlı olduğu müddetçe gerekli olduğuna inanan Tekin’in, değişen felsefesi bir anlamda “uygarlık”ın kabulüdür. “Uygarlık sözcüğünün, yaşamımızı hayvan atalarımızinkilerden ayıran, insanları doğadan korumak ve insanlar arasındaki ilişkileri düzenlemek gibi iki amaca hizmet eden eylem ve düzenlemelerin toplamı...”<sup>253</sup> olarak düşündüğümüzde Tekin, “hayvan atalarımızın” vahşî yaşantısından doğayı tasnifleyerek uygar yaşama geçişi kabullenir:

“Eskiden tabiatı seviyordum. Çünkü ne kadar kör, gaddar olduğunu bilmiyordum. Aptal öfkesinden haberim yoktu. Fakat şimdi onu denemiş bulunuyorum. Bana çektirdiği azabı unutmadım. Alınacak öcüm var. Ölünceye kadar onunla boğuşacağım. Asi ırmakları yakalayıp yola getireceğim. İnsana faydalı olmağa onu mecbur edeceğim. Yol vermiyen dağlarına tüneller, amansız

<sup>252</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 9. Tefrika

<sup>253</sup> Sigmund Freud: (çev: Haluk Barışcan), *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s. 48

uçurumlarına köprüler kuracağım. Beni artık hiçbir güzelliği ile aldatamaz.”<sup>254</sup>

Kemal Tahir’in mühendis karakterinin değişen tabiat algısı, modern bireyin tabiat algısına evrilir. Burada Tekin’i bir düzenleyici, bir *yasakoyucu* olarak görmek mümkündür. Modern bireyi bir “bahçıvan”a benzeten Bauman:

“ İşlenmiş ya da bahçe kültürleri ancak okumuş ya da uzmanlaşmış kimselerce yürütülebilir. (Ernest Gellner) Yeniden üretmek için tasarıma ve nezarete gereksinimleri vardır; onlarsız bahçe kültürleri yok olur. Her yanı yabani otlar kaplardı. Her bahçede güvenlikten yoksun bir yapaylık duygusu vardır; bahçe bahçıvanın sürekli dikkatini gerektirir, çünkü bir anlık ihmal ya da dalgınlık onu başlangıçtaki duruma (kendi varlığını ortaya koymak ekmek, temizlemek ya da denetim altına almak zorunda kaldığı duruma) döndürebilir. Ne kadar iyi yapılmış olursa olsun kendini yeniden üretmesi konusunda bahçe tasarımına güvenmek olanaksızdır; benzeri biçimde, kendi kaynaklarıyla kendisini yeniden üretmesi konusunda bahçeye güvenmek olanaklı değildir. Dayatılan düzenin kırılma eğilimini vurgulamak üzere yabani otlar –çağrılmamış, tasarlanmamış, kendi kendini denetleyen bitkiler- oradadır; bunlar hiç bitmeyen nezaret ve gözetim gerekliliği konusunda bahçıvanı uyarırlar. Modernitenin ortaya çıkışı böylesi bir vahşi kültürlerin bahçe kültürüne dönüşmesi süreciydi.”<sup>255</sup> der.

Tekin’in de bir mühendis, yani bir “uzman” oluşu işte bu noktada önem kazanmaktadır. Bir bahçıvan kılığına giren Tekin romanda salt Cahide’nin aşkı olarak değil, modernliğin/ uygarlığın bir kalesi halinde kurgulandığı göze çarpmaktadır. Kemal Tahir’in bu tür düşüncelerini tefrika romanlarına yansıtması da önemli bir olgudur. Tefrika romanlardaki “çok sattırma” amacına uygun bir aşk

<sup>254</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 21. Tefrika

<sup>255</sup> Zygmunt Bauman: (çev: Kemal Atakay), *Yasa Koyucular ile Yorumcular*, Metis Yayınları, İstanbul, s. 65

metaforu romandaki yerini çevrelese de Tekin, entelektüel bir algının aynası olarak karşımıza çıkar.

#### Ramiz Paşa

Ramiz Paşa, romanın ana karakteri Tekin'in dedesidir. 1872'de başlayan vak'a zamanında elli yaşında olan Ramiz Paşa Sivas Valisi olarak karşımıza çıkar. Nergis Hanım ile av esnasında tanışan Ramiz Paşa, Nergis Hanım'ı üçüncü eşi olarak konağına alır.

Bir Osmanlı Paşa'sı olan Ramiz Paşa romanda, hızlıca geçilen bir yan karakterdir. Oğlu Şükrü Bey'i İstanbul'a taşıyıp torunu Tekin'in "kentli" bir birey olmasına kurgusal anlamda yardımcı olarak romandaki işlevini tamamlamış olur.

#### Nergis Hanım

Nergis Hanım *Sevmek Hakkı* romanına 16 yaşında giren bir Yörük kızıdır. Nergis Hanım'ın Yörüklüğü, ileriki yıllarda torunu Tekin'i de Yörük gibi yetiştirme isteğiyle öne çıkıp Tekin'in oluşumundaki bir diğer yönünü şekillendirecektir.

Romanda, göçebe bir hayattan yerleşik hayata geçişmesiyle öne çıkan Nergis Hanım'ın irsî vurgusu romanda önemli bir yer teşkil etmektedir. 73 yaşında vefat eden Nergis Hanım, Ramiz Paşa ile tanıştırdıktan sonra aksiyonunu giderek kaybeden bir yan karakterdir.

#### Tekin Ağa

Tekin Ağa, *Sevmek Hakkı*'nda, Nergis Hanım'ın babası ve 55 çadırlık bir aşiretin "ağa"sı olarak kurgulanır. "Geniş omuzlu, kara sakallı bey, ipek gömleklerinin düğmelerini çözmüş, ipek halılar, atlas minderlerle döşeli bir sedire



yaslanmış, cubuk içiyordu.”<sup>256</sup> Aşiret içerisindeki hiyerarşik konumuyla, zenginleştirilen nesnelere arasına konuşlandırılan Tekin Ağa, romanda Nergis’in Ramiz Paşa ile evlenmesinin ardından karşımıza çıkmayan bir yan karakterdir.

### Şükrü Bey

Ramiz Paşa’nın oğlu Şükrü Bey, *Sevmek Hakkı* romanında sosyal meselelerin üzerinden işlendiği bir diğer karakterdir. 1873 de doğan, 11 yaşından sonra da Galatasaray’da eğitim almaya başlayan Şükrü Bey, Tekin Bey’in öncesi için önemli bir irsî oluşumun şekillendiği bir isimdir.

Kemal Tahir, zamanın psikolojik ve sosyal boyutunun Şükrü Bey’e işler:

“Sınıfları yükseldikçe babasının konağında geçirilen hayatı garip ve gayri tabiî bulmağa başlamıştı. Babası da dahil olduğu halde, evde herkes bir çeşit (an’ane mahpusu) idiler. Dünyada olup bitenlerden, bilhassa fennin (konfor) denilen kısmında meydana getirdiği ilerlemelerden, hattâ şüphelenmeksizin yaşıyorlardı. Bu, gâyet ağır hareket eden, zerre kadar tehlikesi yokmuş gibi görünen, yahut da her türlü tehlikeyi yok farzettiren durgun, bunaltıcı bir âlem idi.”<sup>257</sup>

Tekin ile kurgulanan uygar/ modern bireyin temellerinin atıldığı Şükrü Bey’in aile ve ülke algısını bu cümlelerle ifade eden yazar Şükrü Bey ile düşünen, sorgulayan kişiyi romanında kurgulamaya başlar.

Küçük ticarî adımlarla büyüyen Şükrü Bey önce bir gemi nakliye firması ardından da baraj inşaatı alımına ortağıyla dâhil edilerek romanda, sürekli katlanan sermayenin sahibidir. Ortağı Haydar Bey ile önce geçinemeyen; fakat ortak çıkarlar doğrultusunda birleşip şirketleşen Şükrü Bey, özel sermayenin gelişimini romanda

<sup>256</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>257</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

üzerinden işlenen bir karakterdir. Şükrü Bey'in Tekin'i baraj inşaatı için Çukurova'ya göndermesiyle romandaki işlevi de sona ermiştir.

#### Haydar Bey

Haydar Bey, Şükrü Bey'in kurmak istediği fabrikanın işleyişi hakkında ön bilgi almak için gittiği Avrupa seyahatinde karşımıza çıkan bir karakterdir. Şükrü Bey'in Galatasaray Lisesi'nden arkadaşı olan Haydar Bey suskun biri olarak tanıtılır. Roman boyunca herhangi bir karakteristik özelliğine gidilmeyen Haydar Bey, Şükrü Bey ile iş ortaklığı yaparak romandaki büyük sermayenin bir diğer ismi olarak var edilir.

#### Alfa

Şükrü Bey'in Galata'daki bürosunda yardımcı olarak çalışan bir yan karakterdir.

#### Şaziment Hanım

Şükrü Bey'in eşi olan Şaziment Hanım, romanda kısa bir süreç içerisinde var olur. Beş yıllık bir zaman diliminde var olan Şaziment Hanım, 1908'de ikinci çocuğuna hamile iken ölüyor ve romandaki işlevini yitirir. Fakat, Tekin henüz beş yaşındayken ölen Şaziment Hanım, Tekin'deki anne ihtiyacını doğuracak bir aksiyonla Tekin'in psikolojisine etkisini devam ettirir.

#### Ali

Ali, *Sevmek Hakkı* romanındaki en alt ekonomik gelir grubuna ait bir karakterdir. 17 yaşındaki Ali, Tekin'in Erenköy'ündeki konağının bulunduğu mahallenin bekçisinin oğludur. Aynı zamanda Tekin'in sevisliğini de yapan Ali,

romanda herhangi bir vurguyla karşımıza çıkartılmamıştır.

#### İsmail Bey

Tekin'in çalıştığı baraj şantiyesindeki doktor görevlidir. Tekin ile sürekli bir arada bulunmasına rağmen romanda herhangi bir vurguyla karşımıza çıkmaz.

#### Necla

İsmail Bey'in eşi olan Necla Hanım romanda, eşi gibi herhangi bir görev üstlenmez. Tekin'in sosyal çevresini oluşturan bir yan karakter olarak romandaki yerini edinir.

#### Neriman Hanım

Neriman Hanım, Şükrü Bey'in ortağı Haydar Bey'in kızıdır. Tekin'in babaannesini Nergis Hanım'ın vefatından sonra tanıştıkları Neriman, Tekin için herhangi bir anlam ifade etmemiştir. Fakat babası ve Haydar Bey'in ısrarı ile Neriman'a evlilik teklifi ederler.

Neriman, resim meraklısı bir kişidir. Sanat eğitimi için İtalya'ya giden Neriman, Tekin'in nişanlısı olarak romanda kurgulanmasına karşılık, yurtdışında olmasından dolayı, romanda var edilmemiştir.

#### Cahide Hanım

Baraj şantiyesindeki okulda çalışan öğretmen olan Cahide Hanım 23 yaşındadır. Bir memur kızı olan Cahide Hanım, yine romandaki tek memur olarak karşımıza çıkar. Annesinin vefatından sonra Tekin'e daha çok yakınlık duyarak

dikkati çeken Cahide Öğretmen, hızlı bir şekilde Tekin'e aşk duyar ve geçirdikleri kazadan iki ay sonra Tekin ile evlenir.

Romanda statik bir yapıya sahip olan Cahide, Neriman'ın karşısına çıkarılan olumlu bir tip olarak ele alınmaz. Fakat Cahide'ye karşı alınan tavır romanda kurgulanmadığı için hangi yönüyle öne çıkarılmak istendiği de belli olmayan bir yan karakterdir. Kemal Tahir'in hızlıca kurguladığı bir yan karakter olarak romandaki yerini edinir.

### Şehime Hanım

Şehime Hanım, Cahide'nin annesi rolünü üstlenen bir karakterdir. Romanda, “hasta kadın” olarak var edilen Şehime Hanım, kısa bir süre sonra vefat ederek romandaki işlevini tamamlamış olur.

### 9.3. Mekân

*Sevmek Hakkı*'nda bir roman kavramı olarak mekânı sadece “tabiat” ta görmekteyiz. Kemal Tahir Tekin Ağa'nın Yörük çadırını, Tekin Bey'in Erenköy'de büyüdüğü konağı veya Şükrü Bey'in bürosunu romanında mekân olarak kullansa da bu mekânların tasvirine, mekânın bireyler üzerindeki veya bireylerin mekân üzerindeki etkisine, mekânı sembolizasyona tâbî tutulmadığı görülür. Bu anlamda tabiatı, romanın asıl anlam katmanının şekillendirici unsuru olması bakımından tek mekânsal öge olarak ele alacağız.

### Tabiat

Tabiat, *Sevmek Hakkı* romanında önemli bir sembol mekân olarak kurgulanır. Kemal Tahir'in diğer tefrika romanlarında gördüğümüz gibi bu romanında da mekân, sosyolojik bir özellik taşımaktadır. Fakat burada işlenen özel durum salt bireysel gelişimin veya sınıfsal özelliğin verisi değil; bireyin felsefi değişimin yansıtıldığı bir

olgu halindedir. Kemal Tahir'in karakterine yedirdiği bu felsefî görüş "Aydınlanma"dır.

*Sevmek Hakkı* 1948- 1949 yılları arasında kaleme alınır. Türkiye'nin devletçi anlayışından sıyrılıp, liberal bir dünya görüşüne doğru sürüklenmeye başladığı bu yıllarda Türk toplumu da bir zihniyet dönüşümü içerisine girmeye başlar. İkinci Dünya Savaşı'nın sona erip, "soğuk savaş" döneminin dünyayı kutuplaştırmasına rağmen egemen ideoloji modernite, ulusal ve uluslar arası sınırlara tek parça halinde eklemlenir. Romanlarında, modernitenin kapitalizm unsurunu mekânlarına zaman zaman oturtan yazar *Sevmek Hakkı*'nda, modernizmin "aydınlanmacı" yönünden hareket ederek iki kutuplu; fakat tek ideolojili dünyada modernitenin olumlayıcı yönünü tabiat ile işlemeye çalışır.

Tabiat romanda iki şekilde okurun karşısına çıkartılır: a) kendi yasaları içerisinde vahşi bir sistemle yutan/ etken bir olgu, b) kendi kanunları yaşatılarak insanı yutmasına/ hükmü altına almasına izin verilmeyen, evcil bir gerçek. Bu anlatısıyla dönüşüme tabi tutulan tabiat, "aklın ergin olması" ile romandaki alt anlam katmanını oluşturmaya başlamaktadır.

Bir mühendis olan Tekin, Toros Dağları'nda yapılacak olan baraj inşaatına giderken tabiat etken, kendisi ise edilgen bir konumda oluşturulur. Tabiatın kendi yasalarını "başına buyruk" bir şekilde işlediği coğrafyada; barajın temellendirileceği üç ırmak, önüne aldığı her şeyi yutan bir öznedir. Dört yılda bitmesi planlanan baraj inşaatının ikinci yılında, henüz temellerinin atılmasıyla Tekin çaresiz bir şekilde konuşlandırılır. Tekin'in, tabiata müdahale ettiği zannı ise, tamamen, insanın tabiat karşısında aldığı/ almak zorunda olduğu yenilgi psikolojisinin şiirsel bir dille bastırılmaya çalışılmasıdır. Tekin, doğanın yasalarına çaresiz kalan insan iken, Cahide ile geçirdiği kazadan kurtuluşu ile bir dönüşüm yaşamaktadır. Mağaradan (tabiattan) bir dinamit aracılığıyla kurtulan Tekin, dönüşümün başlangıç noktasına oturtulur. Dinamit, Tekin'in kurtarıldığı bir araç gibi kurgulansa da, değişen dünya görüşünün simgesi halindedir. Mağarada mahsur kalan yalnız Tekin değil, Tekin ile birlikte karanlığa hapsolmuş bütün bir insanlıktır. "Aydınlık" ise dinamitin tahribatı

sonrasında gelecektir. İşte mağaraya atılan bu dinamit, Tekin'in aydınlığa kavuşmasındaki en önemli öge, ergin aklın en güçlü silahıdır. Mağara, tabiatın bir kolu olarak yine var olacaktır; fakat mağaranın karanlığına birey mahkûm edilmeyecektir.

#### 9.4. Zaman

Kemal Tahir *Sevmek Hakkı* romanını, Çorum Cezaevi'nde kaldığı dönemlerde yazar. Roman, 21 hafta *Yedigün* dergisinde tefrika edilir.

Bir ailenin üç kuşağını anlatan roman, uzun bir zaman dilimine yayılmıştır. Romanın vak'a zamanı 1872- 1932 yılları arasında 60 yıllık bir süreç içerisinde cereyan eder. Fakat olaylar 60 yıllık sürece eşit biçimde yayılmamıştır. 1872'den 1931'e kadarki süreç romanda "zaman atlama" ile hızlı bir şekilde geçilir. Olayları daha çok 1930- 1931 ile 1932 yılların arasına yığan Kemal Tahir romanda üzerinde durmak istediği, Cumhuriyet ile değişen dünya görüşü, meselelere uygun bir zamanı seçmek ister.

Kemal Tahir'in diğer tefrika romanlarında da gördüğümüz zamanın teknik boyutu *Sevmek Hakkı*'nda da karşımıza çıkmaktadır. Roman zamanını geniş bir sürece yayan yazar, vak'a zamanını dar bir dilimde ele alır.

Romanda sosyal zamanın etkisi de kendisini hissettirir. Kapitülasyonlar, Abdülhamit devri, Cumhuriyet'in ilk yılları gibi Türk sosyal ve siyasî hayatının önemli dönemleri ve bu dönemlerdeki gelişmeler karakterler aracılığıyla yansıtılır. Kemal Tahir, kapitülasyonlar döneminde Şükrü Bey ile Haydar Bey'in üretim için yurt dışına yaptıkları gezileri ve vergi sistemi üzerindeki fikir alışverişlerini önemser. Bu dönem, roman zamanı içerisinde önemli bir ekonomik süreçtir. Fakat Kemal Tahir'in karakterler aracılığıyla sorunu ortaya koyması ve çözüm önerisi getirmesi ise dikkati çeker. Diğer romanlarında, ekonomi karakterlerin sosyal hayatlarının besleyen ardıl bir gerçek iken *Sevmek Hakkı*'nda ekonomi, vitrine çıkan bir

sorunsaldır. Bu bir anlamda yazarın içinde bulunduğu gerçek zamana da ilişkilidir. 1948- 1949 yılları arasında *Sevmek Hakkı*'nı kaleme alan yazarın, içinde bulunduğu dönemin ekonomik şekillenmesinin de etkisi altında kaldığını söylememiz mümkündür. Bu dönemde (1948- 1949) Türkiye'nin "Marshall Planı" ile yüz yüze gelişi yazarı, iktisadî sorunların tartışıldığı ve kendi felsefesine göre çözüm önerileri sunduğu karakterler inşâ etmeye ittiğini söylememiz mümkündür.

Yine, Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'nin imar sahası haline gelmesi ve ana karakteri tarafından bu "modern yıkıcılık"ın eleştirilmesi, roman zamanının sosyal yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Psikolojik bir zaman algısının kurgulanmadığı romanda zaman, daha çok sosyal getirileriyle var olur.

Kronolojik bir tarih çizelgesinin seyrettiği *Sevmek Hakkı*'nda zaman, yukarıda sıraladığımız verilerle romana eklemlenir.

#### 9.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

*Sevmek Hakkı* romanında, farklı anlatım tekniklerine yer verilmiştir. Bunlardan ilki özetlemedir. 1869 ile 1931 yılları arasında geçen romanın 1869 ile 1930'lu yılları büyük bölümü özetleme yöntemiyle verilir:

"Hasılı kısa zamanda, Sivas Paşasının konağı eskisinden daha derli toplu, daha ciddi, daha muntazam bir hale geldi. Yörük kızı, bilhassa harem dairesine, bir çeşit erkek cesareti, erkek mantığı, erkek sükûneti getirmiş oldu ve dokuz ay on gün sonra bir de tosun gibi oğlan doğurdu."<sup>258</sup>

Veya:

"Tekini 7 yaşında Galatasaray'a leyli yazdırdılar. 12 yaşına kadar Karakaçanı unutturacak ne bir oyuncağı, ne de bir başka

<sup>258</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

eğlencesi oldu. Mevsim müsait oldukça mektep arkadaşlarını takım takım getirerek eşeğini onlara gösterdi. Hepsini sıra ile bindirdi. Kaşağılamak, yem yedirmek, eğerlemek usullerini birer birer anlattı. 13 yaşına gelmişti ki, bir tatil başlangıcı baba annesinden biraz da çekinerek Flober tüfengi istedi...<sup>259</sup>

Görüldüğü gibi Kemal Tahir, romanda asıl anlatmak istediği vak'aya gelmek için kurguladığı karakterin vermek istediği özelliklerini aktarıp hızlıca zamanı ilerletir. "Özetleme" 1949 yılında kaleme alınan bir roman için artık geride kalan bir teknik olarak kabul edilmişse de Kemal Tahir'in bu teknikten yararlandığı görülür. Bu da romanın, niteliğinde aksaklıklar yaratan bir kusur olarak karşımıza çıkar.

Romanda, bir başka öne çıkan unsur ise "gösterme" ve "anlatma"dır. Kemal Tahir, bu teknik unsuru *Sevmek Hakkı*'nda da "gösterme- anlatma- gösterme" biçiminde bir uygulamaya tâbi tutar:

" Evvelâ perdesüsünü çıkarmak istedi:

\_ Bir ricada bulunacaktım, Tekin bey, dedi, hemen dönmeliyim. Böylece sizi rahatsız edip etmediğimi de bilmiyorum ya...

\_ Rahatsızlık ne demek? Bilâkis beni sevindirdiniz. Bugün öğledenberi çalışmıyorum. Bir tembellik... Bir iç sıkıntısı... Evvelâ çiçekler için teşekkür ederim...

Pardesüsünü çıkartmasına yardım etti. Tekin kuruması için münasip bir yere koymağa çalışırken Cahide hanım, vazodaki çiçekleri yenileriyle değiştirmişti."<sup>260</sup>

Romanda, diyaloga da bolca yer veren yazar, *Sevmek Hakkı* 'nda, diğer tefrika romanlarındakinden farklı olarak diyalogları daha uzun tuttuğu dikkat çeker.

<sup>259</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika

<sup>260</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 10. Tefrika



Karakterlerine oluşturduğu sahayı daha geniş tutmak isteyen yazar böylece onları daha gerçekçi bir yapıya büründürmek istemiştir:

“ \_ (Han duvarlarını) bilirsiniz değil mi?

\_ Ezber bilirim. Sever misiniz?

\_ Çok... Gazetelerde bazı bazı okurum. Falanca öldü. Filan yerdeki aile makberesine gömüldü. .. diye yazarlar. Bu hal, bir vevi toplanmak gibi gelir bana... Bizimki de bir nevi dağılmak. Her halde, halk tabakalarının vatanlarını bir başka türlü sevmeleri bundan.

\_ Haberiniz var mı Cahide hanım, ben aslen bir Yörük çocuğuyum. Büyük babam meşhur bir Yörük Obasının son beyi imiş. Büyük annem Ramiz Paşanın milyoner karısı olduğu halde, Yörüklüğünü asla kaybetmemiş. Demindenberi kederle bahsettiğiniz dağılmak ve birer tarafta kalmak hâdisesi belki de bu sebepten beni zerre kadar alâkadar etmiyor. Ha orada olmuş, ha, burada... Esas, dostlarına iyi bir nam bırakarak gidenilmekte... Hatırladıkça: (Mert insandı. Namuslu idi. Merhametliydi) dedirmeli...<sup>261</sup>

*Sevmek Hakkı*'nda Kemal Tahir, montajdan da yararlanmışır:

“Garibim! Bir kuru yaprak misâli

Rüzgârın önüne katılmışım ben..<sup>262</sup>

Veya:

<sup>261</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 11. Tefrika

<sup>262</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 11. Tefrika

“Ölen ölür kalan sağlar bizimdir  
Ferman padişahın dağlar bizimdir.”<sup>263</sup>

Romadaki montaja verebileceğimiz örnekler arasındadır.

Mektupta romanda kullanılan bir başka teknik unsur olarak göze çarpar. Neriman’dan Tekin’e verilen mektup Cahide’nin Tekin’e nasıl etki ettiğini, Cahide’nin daha uygun bir kişi olduğunu okura aktarır:

“Sevgili Tekin,

Babamla babanız bizi iki mühendis angaje eder gibi birleştirmeyi düşündüler. Siz bunu bile fark etmediniz. Etseydiniz, elbet evlenme teklif ederken aşktan elbette hatırlardınız! Bunlar, beni öylece istememek lâzım geldiğini düşünürdünüz. Bana değil, şefkatten bahsettiniz halbuki, ayrı ayrı hislerdi. Birbirinden ötekine, geçilmez, demek istemiyorum, ama, siz o gün ada da babanızın boş bıraktığı yeri dolduracak yeri dolduracak bir kadın arıyordunuz. Siz de, ben de şerefli insanlarız. Ölünceye kadar ikimiz de bir başkasını tanıyıp sevseydik, verdiğimiz sözü tutacak, tamamiyle ve katiyetle birleşecektik. Sonra ne olacaktı?...”<sup>264</sup>

Zaman atlama da romanda çok sık kullanılır: “Hele iki yaşımı geçip, kendi kendine yürüyüp konuşmağa başladıktan sonra Tekin, annesi için bir azab haline geldi”<sup>265</sup> Romanda çok fazla karşımıza çıkan “özetleme” ile iç içe giren “zaman atlama” romanda genellikle Şükrü Bey ve oğlu Tekin’in gelişiminde karşımıza çıkmaktadır.

<sup>263</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 9. Tefrika

<sup>264</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 21. Tefrika

<sup>265</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

“Tanrısal Bakış Açısı”nın hâkim olduğu *Sevmek Hakkı* yukarıda belirttiğimiz teknik unsurlarla karşımıza çıkan bir Kemal Tahir romanıdır.

#### 9.6. Dil ve Üslûp

Kemal Tahir, *Sevmek Hakkı*’nda diğer tefrika romanlarındaki dil ve üslûp anlayışından farklı bir çerçeve çizmez. Karakterlerin kültürel arka planlarını yüksek bir seviyede tutan yazar böylece, bütün karakterlerine eşit bir Türkçe kullanım hakkı da tanımış olur. Birbirleriyle eğitsel ve kültürel anlamda uçurum olmayan karakterle kurgulanan *Sevmek Hakkı*’nda bu, tekdüze bir dil yapısının da ortaya çıkışına sebep olur.

Roman 1870’li yılların ilk yarısında başlar. Bu dönemde Sivas Valisi olan Ramiz Paşa’nın dili ile 1930’lu yılların başında Mühendis Tekin adlı karakterin dilleri arasında yazar, herhangi bir fark ortaya koymamıştır. Aralarında atmış yıllık süreç olan bu iki karakter arasında, kullanılan kelimeler arasında, herhangi bir farkın olmaması roman dili açısından bir eksikliği gündeme getirir.

Romanda karakterlerine kısa cümleler kurduran; fakat daha fazla konuşma imkânı doğuran yazar, karakterlerin arka planını besleyip ardından karakterine konuşma sırası verir. Karakterlerin kendi dilleriyle değil, yazarın diliyle romanda var oldukları için bireysel gelişimlerinde dilden yararlanamamamız, romanın dili açısından bir sorun daha yaratmıştır. Özel isimlere gelen kimi eklerin ayrı yazılmaması ve kimi unvan sıfatlarının küçük harfle yazılması *Sevmek Hakkı*’nda da karşımıza çıkar.

Kurgusal anlamda gelişen Kemal Tahir’in tefrika romanı, dilsel anlamda *Sevmek Hakkı*’nda da bir sıçra göstermemiştir.

## 10. SEVENLERİN ZAFERİ

### 10.1. İçerik

Kemal Tahir'in *Sevenlerin Zaferi* adlı romanı 16 Ocak 1950- 22 Mart 1950 tarihleri arasında, *Son Saat* gazetesinde, "TA- KA" takma adıyla 66 tefrika halinde yayınlanır. "Recai Beyefendi" ve "Mansur Efendi Hazretleri" adlı bölümlerden oluşan roman, bir tezatlar zinciri üzerine oturtulur.

Recai Bey, Tanzimat'tan sonra Osmanlı toplumunda açık bir şekilde görülmeye başlanan Batı özentiliği içerisine girmiş bir karakterdir. Kendisini bir Fransız zannedecek kadar toplumsal ve tarihsel bağlarından kopan Recai Bey'in oğlu Ömer'in sosyal ve ekonomik açıdan kendisine zıt bir kıza, Ayşe'ye, âşık olmasıyla *Sevenlerin Zaferi* kurgulanmaya başlanır. Ömer, arkadaşları aracılığıyla Kasımpaşa'da bir düğüne katılır. Hayatında ilk defa, İstanbul'un alt gelir grubunun yaşadığı böylesi bir semte giden Ömer çevresini titizlikle inceler. Kısa bir süre sonra, topluluğa duyduğu yabancılık hissini kıran Ömer davetlilerle beraber kendisini eğlenceye verir. Düğünün sonlarına doğru sarhoşluğu hat safhada olan Ömer, arkadaşı aracılığıyla tanıştığı Necdet ve ailesiyle düğün evinden ayrılır. Necdet ise Ömer'den daha çok sarhoş olmuş; hatta "ayakta duracak hal"den çıkmıştır. Ömer'in yardımıyla Necdet'i Aksaray'daki evlerine götürdüklerinde ise maceralı bir gece yaşarlar. Necdet'in yürüyemeyecek kadar sarhoş olması, Ömer'i çok zorlasa da Necdet'in kardeşi Ayşe'yi sevindiren bu yardımseverliği Ömer'e güç verir. Kasımpaşa'dan Aksaray'a geldiklerinde ise gün ağarmaya başlamıştır. Ömer, o gün Necdetler de kalır. Sabah uyandığında ise, gece boyunca kirlenen elbiselerini yıkanmış bir halde bulur.

Kısa bir süre sonra, Necdet ve ailesiyle ilişkisini kuvvetlendiren Ömer, Ayşe'ye âşık olur. Ayşe'nin, içinde bulunduğu topluluktaki kızlardan farklı olan yaşam şekli Ömer'i Ayşe'ye sevk eder. Ayşe ile evlenme fikrini kafasına koyan

Ömer, Ayşe'nin sosyal konumundan ötürü, babasına bu kararını açmaktan korkar. Amcasının oğlu olan gazeteci Nihat'tan yardım isteyen Ömer'e Nihat'ta çare bulmak için amcası Mansur Efendi'ye Ömer'in durumunu açar.

Mansur Efendi, İstanbul'un muhafazakâr semtlerinde yaşayan ve çevresinde “şeyh” şeklinde adlandırılan bir kişidir. Kardeşi Recai Bey ne kadar batılı ise Mansur Efendi de o kadar doğuludur. Ömer için yardım isteyen Nihat amcası Mansur Efendi'de farklı bir sorunla karşılaşır. Mansur Efendi'nin oğlu Kemalettin'in de Bedriye adında bir kıza âşık olduğunu ve Bedriye ile evlenmek istediğini duyan Nihat, bu duruma da çok şaşırır. Bedriye de Kemalettin ile zıt karakterlerdir.

Bir taraftan Ömer ile Ayşe diğer taraftan da Kemalettin ile Bedriye evlenmeyi planlarken Kemalettin, Bedriye ile “Park Otel”deki yılın ilk balosuna katılmak için hazırlıklara girişir. Nihat'ın da katıldığı balo gecesinde Bedriye'yi ve sosyal çevresini çok net gösteren yazar araya girerek, üç ay zaman atladıktan sonra, Bedriye'yi Ömer ile Ayşe'yi de Kemalettin ile değiştirir.

## 10.2. Şahıs Kadrosu

*Sevenlerin Zaferi* romanında ana karakter olarak karşımız tek bir isim çıkmaz. “Recai Bey” ve “Mansur Efendi Hazretleri” adlarıyla iki bölümden oluşan romanın iki bölümünde de farklı karakterler ortaya çıkartılır. “Recai Bey” adlı bölüm, Ömer ve Recai Bey'den hareketle kurgulanırken; “Mansur Efendi Hazretleri” adlı bölümde ise Mansur Efendi ve oğlu Kemalettin üzerinden roman inşa edilir. Bu karakterlerin yanına: Nihat, Necdet, Ayşe, Mis Bedriye, Mebrure, Rebiû, Mis Margrit, Baron dö Karanter, Yahudi Banker, Muzaffer, Müderris ve İmam da romanda karşımıza çıkan diğer karakterlerdir.

## Ömer

Ömer, *Sevenlerin Zaferi* romanının “Recai Bey” bölümünde kurgulanan temel karakterlerindedir. Romanın oluşumuna yakın aile çevresiyle yardımcı olan Ömer, batılı yaşam biçimiyle şekillendirilen; fakat sosyal, ekonomik ve kültürel anlamda kendisiyle zıt bir karakter resmi çizen Ayşe’ye âşık olarak, romanda var olmaya başlar.

Ömer, *Sevenlerin Zaferi* de “... Beyoğlunun en şık, en asrî delikanlısı”<sup>266</sup> olarak tanıtılmaya başlanır. Avrupa’nın farklı bölgelerinde Büyükelçilik görevinde bulunan Recai Bey’in oğlu Ömer, romanın batılı yaşam kodlamalarına göre büyütülmüş bir karakteridir. Kemal Tahir, Türk edebiyatında karşımıza sıkça çıkan bu “yozlaşmış batılı tip”i yansıtırken, bu tipi üretimin dışına atar:

“Çalışmasını bilmiyorum. Ben şimdiye kadar babam tarafından, **kendi muhiti için bir süs olarak yetiştirilmişim... Ben, babamın indinde bir başka insan değilim...** Kendi tâbiriyle ‘sahici bir Şarklının, sahici bir Garplı oluşu mucizesi’ benim şahsımda tecelli edecekmiş.”<sup>267</sup> (Vurgular bana ait.)

Bu üretimsizlik ve batılı olma hevesi, bireyi yok eder. Kendisini bir nesne olarak gören Ömer, herhangi bir şekilde hayatın içerisinde devinim kazanamayan bir kişi olmaktan yakındır.

Kemal Tahir, tefrika halinde kalan romanlarında, “yozlaşmış batılı tip”i incelemişti.\* Fakat bu romanlarda “yozlaşmış” kişilik, kendisine eleştirel yaklaşmamış ve yok oluşunu görememiştir. *Sevenlerin Zaferi*’nde ise Tahir, karakterine bir bilinçlilik kazandırmış; fakat ona, “yozlaşan” yönüne müdahale amacıyla herhangi bir aksiyon göstermemiştir. Bu bağlamda, tefrika halinde kalan

<sup>266</sup> Kemal Tahir, *Sevenlerin Zaferi*, Son Saat, 10. Tefrika

<sup>267</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 14. Tefrika

\* “Sahte Serseri”, “Muhallebi Çocuğu”, “Aşk Modası”.

romanlarındaki yoz batılı tip farklı bir eksene doğru kayar. Fakat bu eksen değişikliğinde Tahir, karakterine sadece kendisini görebilme imkânı tanır. Karakterine içindeki kültür bunalımını düzenlemeyi erken gören yazar, romanın sonunda Ömer'i sevdiği kişi ile değil; sosyal statüsüne aynılık gösteren kişiye doğru yönelecektir. Bu yöneliş ne karakterin ne de yazarın eksi yönüdür. Geldiği sınıfın baskısını hisseden bir kişi olan Ömer'in bu baskıyı bir ân da kırmaması, kendisi adına imkânsız; yazar adına ise aksak bir kurgu oluşturabileceğinden inşanın sürekliliği için bilinçli bir hamledir.

### Recai Bey

Romanın Bey birinci bölümüne ismini veren Recai Bey, batılı tipi yansıtan bir diğer karakterdir. Çeşitli ülkelerde büyükelçilik görevinde bulunan

“Recai Beyefedi, siyasî hatıralarını Fransızca yazıyor, elbiselerini Londraya ısmarlıyor, dinlenirken ayaklarını, Amerikalılar gibi masaya dayamaktan çekinmiyor, İtalya müziğinden başkasına tahammül edemiyor, resimde Felemenk ekolünü tutuyor, ender olmakla beraber içkili ziyafetler verdiği zaman masanın altına yuvarlanmak şartıyla oturuyor, emirlerinin derhal ve şartsız yerine getirilmesini bir Prusya generali kadar inatla”<sup>268</sup> isteyen bir kişidir.

Görüldüğü üzere Kemal Tahir'in çizdiği bu batılı tipte herhangi bir yerel özellikten bahsedilmez. Tahir, romanında ironik bir hâlde resmettiği bu batılı tipi kurgularken onu, kültüründen kopan yönüyle öne çıkartır. Karakterini yozlaşmış batılı tip olmaya doğru giden bir karakter olarak değil; bizzat yozlaşmış bir batılı tip olarak kurgulayan yazar, yozlaşmayla kültürden kopuşu denk tutar.

<sup>268</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 23. Tefrika

Konakta konuşulan dilin ve mutfağın Fransız kültürüne özgü oluşu ve yazarın bu yoz batılı tipinin, günlüklerini de Fransızca tutması önemlidir. Dilin, bir diğer anlamda düşüncenin, Fransızca üzerine şekillendiren bireyin, yerel ögenin en önemli katmanını atması: a) Artık, “alafranga” roman tipinin Fransızcaya yüzeysel değil; tam anlamıyla hâkim olması, b) bireyin Türkçe düşünememesiyle birlikte, yabancılaşmaya doğru kayması ve c) Türk burjuvazisinde Fransız kültürünün hâlâ etkisini devam ettirmesi gibi üç temel sorun ortaya konulur.

Romanda batıyı yüzeysel biçimde, sorgulamadan ve yerel olanı reddederek var edilen Recai Bey, Türk toplumunun hastalıklı yönünü ortaya koyan bir karakter olarak karşımıza çıkartılırken, bu “yozlaşmış” kişiliğin de belli evrimlere uğradığı görülmektedir.

#### Mansur Efendi

Mansur Efendi, *Sevenlerin Zaferi* romanının doğulu tipini yansıtan bir karakterdir. 60’lı yaşlarında olan Mansur Efendi “... pek uzun boylu, pek heybetli bir adamdı. Bembeyaz sakalı, tarakla, taranır bir kabarık vekar halinde göğsüne yaslanıyordu.”<sup>269</sup>

Recai Bey’in ağabeyi Mansur Efendi romanda, kardeşiyle ayrı felsefelere sahip bir karakter özelliği çizerken, Tahir’in romanında yaratmak istediği/ yarattığı “tezat” unsurunu Recai Bey’in karşısında durarak şekillendirir. Yalısı ve sosyal çevresiyle tanımlanmaya çalışılan Mansur Efendi romanda işlenerek var edilmemiş, kabullendiği konumuyla romana eklenmiş bir karakterdir. Bundan dolayı, tam anlamıyla, bir roman karakteri olmayan Mansur Efendi romanın tefrikalığına/ popülerliğine yenik düşen bir karakterdir.

<sup>269</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 39. Tefrika



## Kemalettin

Kemalettin, romanın “Mansur Efendi Hazretleri” bölümünde kurgulanan temel karakterlerdendir. Babası gibi bir resim çizen Kemalettin romanda, hukuk öğrenimi gören bir “softa yeğen” olarak tanıtılır.

Romanda, İslamî dünya görüşüyle resmedilen Mansur Efendi için herhangi bir sıfatlandırmaya gitmeyen yazarın, Cumhuriyet’in hemen öncesinde doğan ve 1925- 1934 arasında kurgulanan romandaki yeni neslin temsilcisi Kemalettin için “softa” sıfatını kullanması dikkat çekicidir. Dönemin siyasî yaşamının etkisiyle sıfatlandırılan Kemalettin, romanda “Mis Bedriye” adındaki batılı bir karakterle yakınlaştırılır. Bu tezat oluşturulurken Kemalettin’in, Bedriye ile baloya katılmak istemesi ve balo için smokin giymesi ise bir diğer tezat unsurudur.

Recai Bey’in şekli batılılığının ilk adımları olarak niteleyebileceğimiz “balo” ve “smokin” vurgusu, “softa” olarak resmedilen Kemalettin’in üzerindeki eğretiliği ise bir ironi yaratır.

## Nihat

Nihat *Sevenlerin Zaferi* romanında, Kemal Tahir’in şimdiye kadar işlediğimiz tefrika halinde kalmış romanlarındaki “gazeteci” karakterini, farklı bir isimle, yansıtıldığı bir karakterdir. Romanda:

“... fakirlerin pek azında rastlanan sözünü sakınmamak meziyeti vardı. Sözünü sakınma ve kimseden hiçbir şey beklemezdi. Ecnebi lisanlarından birkaçını iyi birdiği halde, konuşurken bunlardan kelimeler söylemiyordu. Kendisini medhetmeyi sevmezdi. Her zaman güler yüzlüdü. Lâtime etmeyi beceriyordu. Bütün bu meziyetlerin bozulmadan devam etmesi, oğlanın tuttuğu meslekte muvaffak

olduğunu isbat ederdi.”<sup>270</sup> sözleriyle tanıtılan Nihat, romanda konuşan değil dinleyen bir karakter olarak kurgulanmıştır.

Kemal Tahir’in en pasif gazeteci karakteri olarak değerlendirebileceğimiz Nihat’ın, Ömer’e ve Kemalettin’e içinde buldukları durumlarından ötürü, yol gösterici bir özelliğe sahip olduğunu söylemek doğru olacaktır.

### Necdet

Necdet, Ömer ile Ayşe’nin yakınlaşmasında köprü görevini üstlenen bir karakterdir. Bir komisyoncunun yanında çalışan ve ailesine ekonomik anlamda destek olan Necdet romanda, Ömer’in de katıldığı düğündeki sarhoş haliyle var edilen bir yan karakterdir. Romanda var olduğu kısa süre içerisinde sarhoş oluşu ve Ömer tarafından tanıtılması Necdet’in var edilmesini engellemiştir.

### Ayşe

Ayşe, *Sevenlerin Zaferi* romanında doğulu bir karakteri yansıtır. Aksaray’da oturan, annesine ev işlerinde yardım eden, birkaç roman okumuş saf bir kadın karakter olarak gösterilir. Ayşe’nin zıddı bir karakter olan Ömer ile yakınlaştırılması ise romandaki bir diğer “tezat”ı ortaya çıkartır. Romanda, Ömer ile Ayşe arasında bir çok bireysel ve toplumsal farklılıkları ortaya koyarak bu tezadı oluşturan Kemal Tahir, Türk toplumunda gördüğü aksaklıkların bir ayağını Ömer ile ortay koyarken bir diğer ayağını da Ayşe ile okura sunar. Ayşe 1925- 1934 döneminde resmedilen bir kadın olarak toplum içerisinde varlığını henüz kanıtlayamayan bir karakterdir.

Romanın ilk anlam katmanında “olumlu” bir tip olarak gösterilen Ayşe bir diğer anlamda olumsuz ve kötülen bir karakter olarak ta okunabilir. Ayşe: üretmeyen, kadın olma bilincine erişmeyen, belli sınırlar dâhilinde varlığını

<sup>270</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 42. Tefrika

kabullenmiş yani henüz bireyleşememiş bir isim olduğu için romanda öne çıkartılmaz. Romandaki varlığını dolaylı biçimde hissettiğimiz Ayşe, Tahir'in romanında kendisiyle, yaşadığı şehirle ve dünyayla değil; ailesi ve mahallesiyle var olabilecek sıkıştırılmış bir karakterdir.

#### Mis Bedriye

Mis Bedriye karakteri, Kemal Tahir'in *Sevenlerin Zaferi* romanının batılı kadın karakteridir. Romanda, Kemalettin ile yakınlaştırılmaya çalışılan Bedriye, tenis oynaması ve dans etmesiyle batılı bir şekle büründürülürken romanda, kendi varlığıyla değil yazarın bakış açısıyla şekillendirilir. Kemalettin'in içine düştüğü ironiyi gösteren isim olmasının ötesinde herhangi bir şekilde var olmaz.

#### Mebrure Hanım

Ayşe'nin annesi rolündeki Mebrure Hanım romanda, mahallî kültürün izlerinin görüldüğü Aksaray'da yaşayan bir karakter olarak karşımıza çıkartılır. Romanda Ömer'in Necdet'i, sarhoş olduğu gecenin haricinde herhangi bir zaman diliminde romanda var edilmez.

#### Rebiî

Rebiî, *Sevenlerin Zaferi* romanının futbolcu karakteridir. Romanda herhangi bir şekilde öne çıkartılmamıştır.

#### Mis Margit, Baron dö Karanter ve Yahudi Banker

Recai Bey'in evinde geçen olay ve olay örgüsü esnasında misafir konumundaki üç isimdir. Bu üç isim kendi varlıklarıyla değil; Recai Bey'in sosyal çevresini tamamlamaları için kurgulanan isimlerdir.

### Muzaffer Müderris ve İmam

Mansur Efendi'nin dünya görüşünü tamamlayan bu üç isim de romanda, Mansur Efendi'nin misafirleri rolündedirler. Misafirliğin haricinde romana etki eden herhangi bir aksiyonları yoktur.

### 10.3. Mekân

*Sevenlerin Zaferi* adlı romanda Kemal Tahir, bir roman unsuru olarak mekânı karakterlerinin felsefeleriyle biçimlendirir. İki bölümden oluşan roman aynı zamanda, iki farklı mekân düzleminde kurgulanır. “Kapalı mekân” olarak niteleyeceğimiz bu iki mekânın ilki Recai Bey'in Osmanbey'deki konağı, diğeri ise Mansur Efendi'nin Boğaz'daki yalısıdır.

### Recai Bey'in Konağı

Recai Bey, *Sevenlerin Zaferi* romanında batılı bir tipi yansıtır. Türk toplumunda sabit bir hastalık olarak algılanan bu alafranga tip Kemal Tahir'de, çevresi ve mekânıyla desteklenmeye çalışılır. Mekânı, barındırdığı bireyle bir bütünlük hali içerisinde işleyen yazar böylece okuru da “sosyolojik tasavvur”, diye adlandırabileceğimiz bir diyalektikle desteklemek ister.

Recai Bey'in konağı, semt olarak, İstanbul'un Şişli ilçesi sınırlarındaki Osmanbey semtinde kurgulanır. Konağın Şişli de olmasıyla: a) Batılı yaşam biçimine uygun davranışların baskı görmediği bir merkez oluşu, (toplumsal baskı/hegemonya'dan kaçış) b) batılı olma hevesine girişen karakterini coğrafi anlamda da İstanbul'un Batı'sına konuşlandırması gibi ön bilgileri okurun zihninde hazır tutar.

Konağın konuşlandırıldığı mekân ile kurgulanacak olaylar arasında paralellik kuran Tahir, konağı:

“Bu konak, Osmanlılık ve Türklük cereyanlarının her çeşidine şiddetle karşı koyan bir garpperestlik kalesiydi. Vaktiyle, Haçlı ordularına karşı Doğan Bey Niğboluyu nasıl şiddetle müdafaa etmişse, sabık Sefiri kebir Recai Beyefendi de, kalesini, yerliliğin her çeşidine karşı aynı öfkeyle imanla koruyordu. Konakta lisan ve mutfak Fransız, giyim kuşam İngiliz, oturup kalkma, yani âdabı muaşeret Amerikan, müzik İtalyan, resim Felemenk, içki Slav, disiplin Almandı.”<sup>271</sup> sözleriyle kişileştirir.

Yoz bir batı düşkünlüğüne giren Recai Bey’in konağındaki en önemli vurgu da yerellikten uzak oluşudur. Mekânın sembolik olarak değil; yazarın anladığı biçimde, doğrudan, kurgulandığı romanda bu felsefeyle ayakta duran konağın içerisine giren yazar:

“Yemek salonunun bir duvarını baştan başa, abanozdan mamul muazzam bir büfe kaplamıştı. En pahalı kâğıtlarla örtülü duvarda **antika** tabaklar... Birkaç tablo... Sonra Recai beyefendi amcanın iftihar ettiği kocaman masa... Üstünde markalı örtüler, peçeteler... Saksonya ve kristal takımlar... **On birinci Lui devrinde kullanılan** arkası çok yüksek ceviz oymalı iskemleler...”<sup>272</sup> (Vurgular bana ait.)

Karakterinin ekonomik statüsünü eşyalarla destekleyen yazar, eşyaların tarihsel göndermelerini de göz önünde tutar. Tarihsel vurgularla eşyanın sahibine bir statü de kazandırmak isteyen Tahir, mekânı bir bütün olarak ele alır.

<sup>271</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 23. Tefrika

<sup>272</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 29. Tefrika

Recai Bey ile batılı bir karakter inşa eden Kemal Tahir, karakterinin sosyo-ekonomik yapısıyla mekânı paralel bir düzlemde ele alır.

### Mansur Efendi'nin Yalısı

*Sevenlerin Zaferi* romanının bir diğer mekânı olarak karşımıza çıkan Mansur Efendi'nin yalısı da tıpkı Recai Bey'in konağı gibi Mansur Efendi'nin sosyo-ekonomik yapısını destekleyici bir mekân olarak var edilir.

Yalı, "...muazzam bir bina idi. Belki **kırk odası** vardı. Hepsi de **tıka basa dolu** idi."<sup>273</sup> (Vurgular bana air.) sözleriyle tasvir edilir. Recai Bey'in batılı felsefesine karşı Mansur Efendi mistik, doğulu yapıda kurgulanan bir karakterdir. Mansur Efendi'nin bu karakterizasyonunu da yazar, yalısına eklemleyerek bir bütünlülük sağlamayı amaçlar.

"Burada, her şey yüzde yüz yerli, sahici ve sanatkârane idi. Her halı Evkaf müzesindeki arkadaşlarını utandıracak kadar ihtiyar, her koltuk, iskemle, bir buçuk asrı taşıdığı için mağrur, duvardaki yazı levhaları, çerçeveli beyitler ve kıtalar, İsmail Hakkı beye gözyaşı döktürecek derecede pahalı, sedirleri ve orta masasını örten şallar, ipek örtüler, Hindin en zengin racalarını kıskandıracak mertebede harikulâde idiler."<sup>274</sup>

Görüldüğü gibi Mansur Efendi'nin mekânının içini dolduran eşyalar da tarihe göndermelerle doludur. Eşyaların "antika"lığına değil; "ihtiyar"lığına vurgu yapan yazar, mekânı dolduran eşyalara seçtiği kelimelerle, karakterlerinin felsefelerine uygun bir terminoloji seçtiği görülmektedir.

<sup>273</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 40. Tefrika

<sup>274</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 41. Tefrika

Yazarın, roman boyunca kurduğu “tezat” unsuru mekâna; hattâ mekândaki eşyaların seçimine dahi indirgenmiştir. Konağın duvarındaki “tablo”larına karşı, yalının duvarlarındaki “beyit”ler Mansur Efendi’nin yaşam şekline dair göndermeler içeren öğeler arasındadır.

Romandaki her iki “iç mekân”ın da karakterlerin dünya görüşlerine paralellik gösterdiği ve titizlikle incelendiği görülür.

#### 10.4. Zaman

*Sevenlerin Zaferi* romanı, Kemal Tahir’in Çorum Cezaevi’nde kaldı dönemde, üç aylık bir yazma zamanı içerisinde kaleme alınır.

Vak’a zamanının ve olayların kaç günde geçtiğini tam olarak bilemediğimiz romanda, “sosyal zaman” a yapılan göndermelerle romanın geçtiği dönemi kestirmemiz mümkündür. Romanda 1925’te yapılan “Şapka Devrimi” bu açıdan önemli bir veri olarak dikkat çeker. Yine roman karakterlerinin soyadlarının olmaması, romanın “Soyadı Kanunu”ndan (1934) önceki dönemde geçtiğine dair bir diğer ipucu olarak karşımıza çıkar. Bu iki net tarihî göndermenin verileriyle romanın, 1925 ile 1934 yılları arasında geçtiğini söylememiz mümkünleşmektedir.

Romandaki olayların kaç günde cereyan ettiği de tam olarak bilinmemektedir. Somut bir şekilde iki günden bahseden yazar, bu iki günden sonraki olay örgüsünde ise atlanılan zamandan bahsetmemiştir.

1925 ile 1934 arasında geçen *Sevenlerin Zaferi* romanı geriye dönüşlerle Abdülaziz dönemine (1861- 1876) kadar gider. Yaklaşık 50 yıllık bir zaman sarkmasına şahit olduğumuz romanda, tefrika halinde kalmış diğer romanlarda

olduğu gibi, *Sevenlerin Zaferi*'nde de geniş tarihsel süreç ele alınmış; fakat dar bir zaman içerisinde kurgu gerçekleşmiştir.

Olayların kronolojik bir seyir izlediği romanda, zamanın sosyal boyutu karakterlere giydirilir. Recai Bey'in "batı"lı yaşamına karşı Mansur Efendi'nin "doğulu" yaşam şekli, Türk toplumunda görülen ayrışmaların iki kardeş arasında bile hissedildiği gösterir.

### 10.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Kemal Tahir *Sevenlerin Zaferi* romanında, farklı bakış açıları ve anlatım tekniklerinden yararlanır. Bunlardan ilki "anlatma- gösterme"dir:

"Ömer, nihayet, anlatmağa karar vermiş gibi bir hareket yaparak:

\_ Benim başıma gelen, pişmiş tavuğun başına gelmedi kardeşim, dedi. Sen nereden bileceksin!

Nihad aldırmadı:

\_ Uzatma. Terzi elbiseni zamanında yetiştirememiştir. Yirmi birinci kostümünü...

\_ Değil

\_ Mağazada güzel görünen ipek gömlekler, evde hoşuna mı gitmedi?

\_ Bunlar değersiz teferruat kardeşim...

\_ Değersiz teferruat mı? Dur bakayım... Yüzüme bak... Senin için dünya bunlardan ibaret değil mi idi? Senin için 'değersiz teferruat' sayılan şeyler, şimdiye kadar meselâ: Cihan muharebesi, Habeş harbi... Hattâ cumhuriyetin ilânı... Gibi vakalar zannediyordum.



\_ Geçti o günler... Bir gece ben Meyit yokuşunu sırtımda birisini taşıyarak indim. ...<sup>275</sup>

“Geriye dönüş”ler de romanda önemli bir yer tutar. Kimi karakterlerin şahsî tarihsel süreçlerini çözmek için “yapıcı geriye dönüş” uygulamasına giden Tahir böylece karakterlerini birer roman unsuru olarak inşâ etmeye çalışır:

“Propaganda, çok kudretli bir şey, diye başladı. Hürriyetten sonra, bilhassa Balkan Harbinden sonra bir Türkçülük cereyanı tutturuyorlardı. Bizde birkaç arkadaş buna katıldık. Mülkiyeyi yeni bitirmiştim. Hariciye intisabı düşünüyordum. Fikrimi değiştirerek vatana hizmet kaygusu ile Anadoluda uzak bir kasabada vazife istedim. Maiyet memuru olarak Kayseriye tayin ettiler. Bir taşra kasabası deyince akla ne gelir? Bizim aziz Fransamızda böyle kasabalar vardır. Bit tanesi dâhi Balzakin bir romanında, galiba Öjeni Grandede okumuştum...<sup>276</sup>

“Montaj”da *Sevenlerin Zaferi*’nde, Tahir’in yararlandığı unsurlar arasındadır. Hâmit’in *Finten* inden aldığı: “Öyle bir şiddeti tasmim ile çıktım ki yola/ Çıksa önüme senki mezarım dönmem...”<sup>277</sup> ve bir şarkıdan alınan “Sandallarımız neşe dolar”<sup>278</sup> sözleri romandaki montaja gösterebileceğimiz örnekler arasındadır.

Romanda diyaloglarda önemli bir yer tutmaktadır. Diyalog parçalarının, tefrika halindeki ilk romanlara nazaran, daha uzun tutulduğu dikkat çeker:

\_ Karakola girdik. Sen gazetecisin. Bizim karakolların, gecenin geç saatlerinde ne kadar fıkara, çıplak, berbat, yerler olduğunu elbette bilirsin. Bir masanın başında oturan ihtiyaca bir

<sup>275</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>276</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 29. Tefrika

<sup>277</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 19. Tefrika

<sup>278</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

memur, mukayyit imiş, bizi tepeden tırnağa süzdü. Ve uykulu gözleri birdenbire faltaşı gibi açıldı.

\_ Ne oluyor?

\_ Meğer Mebrure hanımın komşuları imiş. Mebrure hanım, mukayyit efendiyi görür görmez birden değişti.

‘Vay Ahmet efendi, sen burada mısın?’ diye cesaretle söze başladı. Konuşmalarından anladım ki Mebrure hanım mahallesinde sözü geçen, ciddi, saygılı kadınlardanmış. Hani, böyle kendisini bütün bütün tanıdıklarına saydıran dul kadınlar vardır. İşte onlardan birisi... Ahmet efendi, Necdete dargın dargın bakarak hışımla bana döndü. Terbiyeli bir genci baştan çıkardığıma dair öfkeli bir nutka girişecekti galiba... Mebrure hanım meseleyi kısaca anlattı. Ahmet efendi, mutlaka kızması lâzım gelirken öfkelenecek muhatap bulamamış insanların şaşkınlığı ile nihayet çay söylemeyi hatırladı. Fakat hiçbir açık dükkan bulamayacağını düşünerek çaresizlikle ellerini uğuşturdu. Halimizi seyretmekte olan arkadaşlarına, Mebrure hanımla çocuklarını medheden birkaç kelime mırıldandı. Ben kıyafetime hiç yaraşmıyacağımı düşünmeden: ‘Bize lütfen bir otomobil bulmak kabil mi’ diye sordum...’’<sup>279</sup>

Yan karakterler hakkındaki bilgiyi de ana karakterlerin bakış açılarından vermek isteyen yazar, böylece romandaki etkisini de azaltmak istemektedir.

## 10.6. DİL VE ÜSLUP

*Sevenlerin Zaferi* romanı tefrika halinde kalan diğer romanlarda olduğu gibi sade bir üslûpla kaleme alınır. Recai Bey, Mansur Efendi ve Ömer adlı karakterler üzerine yoğunlaşan romanda, bu üç ismin sosyal statüsündeki eşitlik, kullandıkları dilde de aynılık göstermektedir. Ayşe, Mebrure, Rebiî, Necdet gibi kültürel arka

<sup>279</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 12. Tefrika

planı “zayıf” olan karakterlerin dil seçimin de ise romancı, farklı bir üslûba kaymamıştır.

Kurallı cümlelerin seçildiği romanda yazar, eksilteli cümlelere de çokça yer verir: “Geçti o günler... Bir kere ben Meyit yokuşunu sırtımda birisini taşıyarak indim.”<sup>280</sup> Veya:

“\_ Eyvah! Sızar...  
 \_ Sızar elbette... Sızmadan evvel, çenesi patladı. Kan yürüdü...  
 \_ Bas çamuru...  
 \_ Yaraya mı?  
 \_ Yaraya...  
 \_ Çamur basacak yer olsa... Üst, baş, göz mülemmâ... Berbat... Üçümüz de yalvarıyoruz.’ Biraz gayret. Aman kendini salıverme... Geldik... Dayan!’”<sup>281</sup>

Diyaloglara da çokça yer veren yazar böylece, hem karakterlerinin gerçeğe daha uygun bir yapıya bürünmelerini hem de dilin imkânlarından daha çok yararlanmayı sağlar:

“\_ Mübalağa ediyorsun!  
 \_ Parol dönör, böyle... Yokuşta sarhoş büsbütün ağırlaştı. Bizim muhitin kadınları olsa, kendilerini erkekten aşağı görmediklerinden belki böyle bir vaziyette bana yardım ederler.,  
 \_ İki bin liralık kürk mantolar, düğün için yaptırdıkları gece tuvaletleri, ile mi?  
 \_ ‘Belki’ diyorum. Bir ihtimal olarak. Fakat Ayşelerin semtinde erkek işine kadın hiç karışmazmış.  
 \_ Erkek olduğuna seni pişman etmişler desene...”

<sup>280</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>281</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 9. Tefrika

\_ O sıralar biraz öfkelenmişim amma, sonra salim kafa ile düşününce, böyle hareket etmelerine sevindim.

\_ Sebep? ...”<sup>282</sup>

Romandan aldığımız yukarıdaki pasaja dikkat ettiğimizde Tahir: sıralı, eksiltili, soru cümlelerine yer verir. Roman boyunca bu tip bir dil algısı seyreden yazar romanındaki basit kurguyu dil aracılığıyla gidermeye çalışır.

*Sevenlerin Zaferi* romanında Kemal Tahir, özel isimlere gelen eklerin ayrı yazımına ve unvan sıfatlarının büyük harfle yazımına özen göstermez: “Mebrure hanım”, “Horhor caddesi”, “Nihadın”, “Rebînin” vd.

Romanda karakterlerini eşit sosyal statüde seçen yazar tek düze bir dil yaratırken, karakterlerin psikolojik hallerine uygun ifadeleri seçmemekle yine bu hareketsizliği destekler.

Dil bahsettiğimiz yönleriyle *Sevenlerin Zaferi’nde*, bu şekilde bir işlev taşımaktadır.

---

<sup>282</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 9. Tefrika

## 11. ZORAKİ NİŞANLI

### 11.1. İçerik

Kemal Tahir'in *Zoraki Nişanlı* romanı 12 Temmuz 1950- 17 Ağustos 1950 tarihleri arasında, *Hürriyet* gazetesinde, "Bedri Eser" takma adıyla 37 tefrika halinde yayımlanır. Kemal Tahir'in 1938 senesinden beri devam eden mahkûmiyet hayatının son aylarında tefrika edilen roman, kurgusu itibariyle, "polisiye roman"ları andırır.

"Merak"ın ön plana çıktığı *Zoraki Nişanlı* Ali Usta'nın, 1934 senesinin bir pazar günü Taksim Meydanı'nda, koluna, Bedriye adında bir kişinin girmesiyle başlar. Birbirlerini hiç tanımayan ikiliden Bedriye, Ali Usta ile gezmek istediğini belirtir. Ali Usta'nın şaşkınlığı ve Bedriye Hanım'ın rahat hareketleri, eşliğinde ikili İstiklal Caddesi'nde yürümeye başlar. Ali Usta'yı bir "kadınla" kol kola gören taksici arkadaşı Karabet, yanlarına yaklaşarak taksisine almak ister. Taksiye binen çift Florya'ya doğru yola koyulur. Yolculuk boyunca herhangi bir açıklama yapmayan Bedriye ve "işin aslını anlamak" için birbirlerini tanımıyormuş gibi davranan Karabet ve Ali Usta Florya'ya geldiklerinde Bedriye'nin öğretmen olduğunu öğrenir. Florya'da geçirdikleri gün boyunca birlikte güzel zaman geçiren ikili, günün ardından Bedriye'nin, Ali Usta'ya ulaşacağı bir telefon numarasını alması ve Ali Usta'nın kendisini bulmak için çaba göstermemesini istemesiyle ayrılır.

Bir demirci ustası olan Ali Usta, Bedriye'nin ilk tavrını anlamamasından başka Bedriye'ye herhangi bir şüphe ile bakmaz. 19 yaşında genç bir öğretmen olan Bedriye Hanım kısa zaman sonra Ali Usta'nın gazeteci arkadaşı Cihat'ı arayarak kendisini Ali Usta'nın nişanlısı olarak tanıtır ve Ali Usta ile "pazar günü" aynı yerde ve aynı saatte buluşma talebini iletmesini ister. Cihat'a, başından geçenleri anlatmayan Ali Usta, Cihat'ın da "nişanlılık" meselesini öğrenmek ve olayın ne olduğunu çözmek için Ali Usta'dan bilgi alır. Romandaki "merak" unsuru ise bir gazeteci olan Cihat'ın olaylara dâhil olmasıyla başlar. Cihat'ın Bedriye hakkında olumsuz düşüncelerine rağmen Ali Usta ve Karabet Bedriye'den herhangi bir şüphe

duymaz.

Fakat Cihat bir gazeteci edasıyla Bedriye'yi araştırmaya ve hakkında bilgi toplamaya başlar. Bedriye hakkındaki bilgileri toplayan Cihat, herhangi bir olumsuz düşünceyle karşı karşıya kalmamasına rağmen, tanımadığı bir adamın koluna girip onunla dolaşmak isteyen bir bayana bir türlü olumlu yaklaşmamaktadır. Bedriye'nin, Ali Usta'nın saflığını ve kadınlarla olan alakasızlığını kullanıp Ali Usta'nın hayatında kötü bir zaman dilimin yaşatmasından şüphelenen Cihat'ın huzursuzluğu, roman boyunca sorduğu “neden” sorusuyla devam edecektir.

Diğer pazar, Ali Usta ile buluşan Bedriye'yi Ali Usta'nın arkadaşları Cihat, Karabet ve İdris'te takip eder. Boğaz'da oturan ikilinin yanına yaklaşan bir grubun Bedriye ve Ali Usta hakkındaki konuşmaları bir kavgaya sebebiyet verir. Arkadaşlarının takibinde olan Ali Usta'nın yardımına yetişen üçlü ardından Bedriye ve Ali Usta'nın masalarına oturarak Bedriye Hanım ile tanışırlar. Bu tanışmayla birlikte Bedriye Hanım, Ali Usta'ya geçen hafta yaptığı teklifin sebeplerini açıklar. Kendisini istemeye gelen bir kişiyi reddetmesine rağmen kendisine rahatsızlık verdiklerini ve onlara “nişanlı” olduğunu söylediğini belirtir. Fakat kendisini istemeye gelen kişiler buna inanmamıştır. Bedriye Hanım'da nişanlısıyla Taksim'de buluşacaklarını, dilerlerse kendilerini uzaktan seyretmelerini ister. Bu durumdan dolayı Ali Usta'nın koluna rahatça girip onunla gezme teklifinde bulunduğunu belirten Bedriye'ye masadaki herkes hak verir.

Aslında Bedriye'nin akrabaları olduğunu öğreneceğimiz bu kişiler kısa süre sonra Ali Usta'yı ve Bedriye'yi kaçırr. Bedriye ve Ali'nin kaçırıldığını anlayan Cihat ve Karabet, ikiliyi araştırmaya girer. Bu süre zarfında Bedriye'nin ailesine kadar ulaşan ve Eskişehir'e giden arkadaşları Bedriye'nin kaçırılma sebebini öğrenirler. Bedriye, Eskişehir'in çok zengin bir ailesine mensuptur ve kendisine çok büyük bir miras kalır. Bu mirastan pay edinmek isteyen amcasının, İstanbul'daki oğlu Tahir Efendi'ye Bedriye ile evlenmesi ister; fakat Tahir bir başka kişiyi sevmektedir. Tahir Efendi'nin babası bu sürede Eskişehir'de vefat eder. Tahir Bey, babasının vefatının ardından kaçırma olayının artık sonuçlanmasını istemektedir. Bu

arada, Tahir ile iş birliğine giren İdris'te kaçırmanın nedenlerini anlatırken ikilinin birbirlerini ne kadar sevdiklerini öğrenmek için Tahir ile ortaklaşa bir plan hazırladıklarını anlatır.

Ali'ye Bedriye Hanım'ın istenmesiyle son bulan roman, Kemal Tahir'in tefrika halinde incelediğimiz romanlarındaki aksiyonel kurgu anlayışıyla ilk sıraya oturur.

### 11.2. Şahıs Kadrosu

Kemal Tahir'in tefrika romancılığı için yapabileceğimiz somut değerlendirmelerden biri, romanlarında şahıs kadrosunu zengin tutmasıdır. Tahir, bu zengin kadroyu *Zoraki Nişanlı*'da da karşımıza çıkartır. Bunu bir edebî kabul olarak gören yazar, romanlarının gazetelerde veya dergilerde tefrika edilmesiyle geniş tutulan şahıs kadrosundaki kişileri münferit olarak incelemeye, kurgulamaya imkân bulamamıştır. Bu gerçeğin bilinciyle kurgulanan romanda: Cihat, Bedriye Hanım, Ali Usta, Karabet, İdris, Penbe Ana, Beyhan, Nuran, Panayot Efendi, Murat, Necla, Memhet, Reşad, Ramiz Amca, Fatma Anne, Rıza, Şadan Hanım, Mari Anne, Bekir Efendi, Nazmi Efendi, Tahir Efendi, Bayram Ağa, Mehmet Ağa ve Yasu Eleni gibi isimler, romanın şahıs kadrosunu oluşturmaktadır.

#### Cihat

Cihat, *Zoraki Nişanlı* da okurun zihninde oluşturduğu “merak”ı roman boyunca taşıyan ve Bedriye ile Ali'nin kaçırılmasındaki nedenleri okurla birlikte sorgulayıp kovalayan karakter konumundadır. Bu anlamda Cihat, roman her ne kadar Bedriye ve Ali'nin üzerine oturtulmuş görünse de, romanın başkarakteri olmuş ve romanın dinamik yapılanmasını taşıyıcı bir karakter konumuna gelmiş bir kişidir. Kemal Tahir, Cihat'ın romandaki araştırmacı yapısını çizerken, meslek seçimiyle de

bir doğru orantı kurmaya gider. Bu anlamda Cihat'ın gazeteci kimliği önemlidir.

Cihat romanda geçmişiyle oluşturulan bir kişi değildir. İdris, Karabet ve Ali Usta ile çocukluk arkadaşı olduğu bilgisinin haricinde romancı, Cihat'ın şahsî tarihini resmetmez. Cihat'ı vak'a zamanı boyunca var eden yazar, Cihat'ın devrin önemli edebî kişileri olan Faruk Nafiz'in ve Necip Fazıl'ın arkadaşı olduğu bilgisini de verir. Fakat bu bilginin haricinde, bu arka plan çerçevesinde, herhangi bir gösterge sunmaz. Romancının, bu isimlerden hareketle Cihat'ın kültürel arka planını da oluşturmaya çalıştığı görülür.

Cihat, Bedriye Hanım ve Ali Usta'nın aranması esnasında toplumun her kesiminden kişilerle ilişki içerisindedir. Geniş bir sosyal çevresi olduğunu gördüğümüz Cihat'ın, meslekî kimliğinden romana yansıyan bir diğer önemli göstergedir.

Romanda Cihat'a, sonradan İdris tarafından gönderildiğini öğreneceğimiz, gönderilen tezkere ile Cihat romandaki “sorun yarat; sorunu çöz” mantığına dâhil olur: “İKİ ZOKA SON MAÇ SELÂM. Sir. E. B. İDİN.”<sup>283</sup> Bu tezkerenin aradığı kişilerin adresinin şifreleri olduğu belirtilen romanda, Cihat'ın arayışı adresin açıkça Cihat'a gönderilmesiyle son bulurken romancı, Cihat ile yükselen okurun merakını yine Cihat'ın arayışını sonlandırmasıyla dindirir.

#### Bedriye Hanım (Bedriye İnan)

*Zoraki Nişanlı*'nın önemli karakterlerinden biri olan Bedriye Hanım, Ali Usta ile kaçırılması neticesinde, romanın macera ögesini şekillendiren karakterdir. Romana, hiç tanımadığı bir kişinin (Ali Usta) koluna girerek onunla gezme isteğini belirtmesiyle okurda bir “şok”/ “avangard” oluşturan Bedriye Hanım, bu duruşuyla romanda olumsuz yaklaşılan bir kadın karakter olarak var edilir. Fakat yazarın “şok etkisi”, Bedriye üzerinden, roman boyunca devam eder ve romanın sonunda Bedriye

<sup>283</sup> Kemal Tahir, *Zoraki Nişanlı*, Hürriyet, 28. Tefrika



âdeta bir prototip haline getirilmeye çalışılır. Romanda Bedriye Hanım'ın olumsuz konumdan olumlu konuma çıkartılması ise geçmişi ve olayların çözülüşü ile sağlanır.

Bedriye Hanım (1915) 19 yaşında bir sınıf öğretmenidir. Kadızadelerden Bekir'in ve Emine'nin kızı olan Bedriye, Eskişehirlidir. Romanın geçtiği 1934 senesi, Cumhuriyet rejiminin toplum mühendisi olarak değerlendirilen öğretmenler için farklı bir dönemdir. Rejimin halka/ tabana uyarlanmasında önemli bir görev sahibi olan öğretmen “ülkücü” bir bilinçle hareket eder. İşte bu bilinç romanda gösterilmese de Bedriye Hanım'ın mesleği ve döneminin birleşmesinde romanın art anlam katmanlarında karşımıza çıkan belirtilerdir. Yazar bu “ülkücü” öğretmeni okuruna doğrudan aktarmaz; fakat Bedriye'nin: a) Bir kadın olarak çalışma yaşamına girmesi, b) mesleğin, dönem içerisinde modern ülkenin devletten halka taşıyıcı rolde olması, c) öğrencileri Beyhan ve Nuran'a yaklaşımında eğitimin her yerde ve her zaman aşılabilirliği bilinciyle hareket etmesi gibi veriler Bedriye'nin arka planı için önemli maddelerdir.

1920'li yıllarda, Milli Mücadele içerisinde, Eskişehir'den İstanbul'a gelmek zorunda kalan Bedriye henüz beş yaşındayken babasından ayrılır ve bir daha babasıyla karşılaşmaz. Bedriye'nin kız çocuğu olduğunu da dikkate aldığımızda da babasından ayrı kalması da ayrı bir kişilik verisidir. O çağdaki bir kız çocuk için “sığınma” olarak görülen babadan Bedriye'nin mahrum kalmasıyla, Bedriye'nin Ali Usta'ya sığınması arasında bir paralellik kurmak mümkündür.

1920- 1923 arasında İstanbul da bulunan Bedriye ardından Darüleytam da (öksüz ve yetim kalan çocuklara eğitim veren kurum) eğitimine başlar. Romanda Ali Usta ile tarihsel özdeşliği ise bu okuldan başlar. Ali Usta'nın da Darüleytamlı olduğunu öğrenen Bedriye Ali Usta ile daha yakınlık kurmasında bu okulu bir köprü olarak görecektir. Bedriye'nin bu tarihsel özdeşliği romanda, iki kişiyi birbirine yaklaştıran temel öge olarak vurgulanır.

1934'e gelindiğinde de, Bedriye'nin vak'a zamanındaki varlığı romancı tarafından “yeterli” görülerek romanda biçilen rolünü oynamaya başlar.

## Ali Usta

Ali Usta, *Zoraki Nişanlı* romanının bir diğer önemli karakteridir. Bir demirci ustası olan Ali Usta, Bedriye Hanım ile Taksim Meydanı'nda buluşmasıyla romandaki “şok”un bir diğer ayağını teşkil eder.

Ali Usta romanda Karabet'in evinde ikamet eden ve çalışan bir kişi olarak karşımıza çıkartılır. Annesini ve babasını küçük yaşlarda kaybeden Ali Usta'nın, romanda yalnız büyüyen ikinci bir kişi olarak resmedildikten sonra: “annem açlıktan hastalanmış”<sup>284</sup>, “babam seferberliğe gitmiş. Hâlâ o gidiş.”<sup>285</sup> sözleriyle tarihsel oluşumu şekillendirilmeye çalışılır. “Mahalleye miras” kaldığını belirterek yalnızlığını dramatik bir şekilde aktaran Ali Usta Darüleytam da ve Sanayi Mektebi'nde eğitim aldıktan sonra demircilikle uğraşmaya başlamıştır.

Çalışan ve meslekî anlamda bir işçi olan Ali Usta'nın bu yönü ise Nâzım Hikmet için söylediği: “Ben demirciyim. Sevmemezlik edebilir miyim?”<sup>286</sup> sözleriyle siyasî bir boyut kazanır. Fakat Ali Usta'nın bu siyasî boyutu sadece Nâzım Hikmet üzerinden verilir. Romanda, siyasal mânâda, herhangi bir eylemlilik hâli içerisinde olmayan/ olamayan Ali Usta'nın “işçi” vurgusu, bundan dolayı sınıfsal değil; meslekî anlamda kalır. Tabî ki burada, Kemal Tahir'in cezaevinde bulunduğunu da unutmamak gerekir.

Ali Usta romanda kaçırılmasına kadar etkin bir rol üstlenirken, kaçırıldıktan sonra edilgen konuma düşer. Romancının kurgudaki teknik boyutunun bir getirisi olarak ardıl bir karakter konumuna düşen Ali Usta, romanda, Bedriye ile nişanlanmasıyla tekrardan etkin bir halde karşımıza çıkar ve romandaki “aşk” bu dinamik halle neticelenir.

<sup>284</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

<sup>285</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 4. Tefrika

<sup>286</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

## Karabet

*Zoraki Nişanlı* da şoför rolünde olan Karabet, roman boyunca olayların içerisinde varlığını korurken romanda, Cihat'ın gösterdiği dinamik haline şahitlik etmenin ötesine gitmeyen bir karakterdir.

Ermeni asıllı bir kişi olarak kurgulanan Karabet, annesi Mari ile yaşar. İstanbul'un sayılı şoförlerinden olduğu vurgulanan Karabet romandaki olayları içeriden gözlemleyen; fakat olayların içerisinde aktif bir rol taşımayan kişi olarak romandaki yerini edinir.

## İdris

Romanda Bedriye ile Ali'nin kaçırılmasına kadar herhangi bir aksiyon taşımayan İdris, Cihat'a gönderdiği tezkere ile romandaki oyunu başlatan kişi olarak karşımıza çıkar. İdris:

“Sarışına yakın kumraldı. Açık kestane renkli gözleriyle, biraz dalgın, biraz müstehzi bakar, her hareketiyle zor telâşlanır bir insan olduğunu gösterirdi. İçlerinde az konuşmasıyla meşhurdu. Münakaşanın her çeşidini faydasız bulur, bunu da saklamazdı.”<sup>287</sup> sözleriyle romanda tasvir edilir.

Yaşı ve eğitimi hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmadığımız İdris, romanda Bedriye ve Ali'nin kaçırılmasıyla arka plana düşerken; Bedriye ve Ali'nin Selmâ'nın evinde bulunmasına kadar romanda tekrar ortaya çıkar. Bedriye ve Ali'nin yerini söylememesini, Bedriye'nin geçmişi hakkında bilgi toplamak ve bu iki kişinin birbirlerini sevip sevmediğini öğrenmek amacıyla yaptığını belirten İdris, romandaki oyunun temelini bu sebeplere bağlayarak romandaki vasfını tamamlamış

<sup>287</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 10. Tefrika

olur.

#### Penbe Ana (Karanine)

Penbe Ana, *Zoraki Nişanlı*'daki falcı kadın olarak karşımıza çıkar. Yazarın, şive taklidine gittiği tek isim olan Penbe Ana, Bedriye ve Ali'nin Florya gezisinde karşımıza çıktıktan sonra, romandaki işlevini tamamlar.

#### Beyhan

Beyhan, Bedriye Hanım'ın 4. sınıf öğrencilerindedir. Bedriye ve Ali'nin Florya'daki gezintilerinde karşımıza çıkan Beyhan, Bedriye'nin Ali'nin kafasındaki öğretmen olup olmadığı şüphesini kaldırmaya yarayıcı bir kişi olarak karşımıza çıkar. Bedriye Hanım'a sürekli soru sorarak yaşına uygun davranandırılan Beyhan, romandaki işlevini böylece yerine getirmiş olur.

#### Nuran

Bedriye Hanım'ın 2. sınıf öğrencilerinden olan Nuran, Beyhan'ın kardeşidir. Sınıf başkanı olduğunu öğrendiğimiz Nuran, çalışkan ve zeki olmasıyla nitelendirilir. Romanda, kardeşi Beyhan gibi kısa bir süre var olmuştur.

#### Panayot Efendi

Romanda kısa bir süreçte var edilen Panayot Efendi, Ermeni kökenli bir karakterdir. Ali'nin ustası olan Panayot Efendi'nin romanda bu bilgiler haricinde herhangi bir işlevi yoktur.

### Murat

Cihat'ın gazeteci arkadaşı olan Murat, romanda karşımıza çok nadir çıkan bir karakterdir. Bedriye ve Ali'nin yerlerinin öğrenilmesinden sonra Cihat ve Karabet ile Selma'nın evine silahıyla gelmesi haricinde romanda, herhangi bir işlev taşımamıştır.

### Necla

Murat'ın eşi olarak tanıtılan Necla, romanda bu bilgi haricinde karşımıza çıkmaz.

### Mehmet

Murat ve Necla'nın bir yaşındaki oğludur.

### Reşad

Cihat'ın bir diğer gazeteci arkadaşıdır. Heybeliada da oturduğu belirtilen Reşad, roman boyunca karşımıza çıkmaz; fakat Cihat'ın ağzından birkaç defa dillendirilerek romanda var edilir.

### Şadan Hanım

Reşad'ın kayının annesi olarak tanıtılan Şadan Hanım, romanda karşımıza çıkartılmayan; fakat karakterlerin sosyal çevresiyle ilgili konuşmalarında karşımıza çıkan bir diğer isimdir.

### Ramiz Amca

Öğretmen bir karakter olarak belirtilen Ramiz Amca, Ali'nin öksüz ve yetim kalmasından sonra eğitimi ile ilgilenen kişidir. Hakkında, belirttiklerimiz haricinde, herhangi bir bilgi bulunmayan Ramiz Amca'nın, romanda herhangi bir etkisi yoktur.

### Fatma Anne

Ramiz Amca'nın eşi olan Fatma Anne, seferberlik döneminde yalnız kalan Ali'ye yardımcı olduğu bilgisiyle romandaki işlevini tamamlamaktadır.

### Rıza

Karabet ve Ali Usta'nın oturdukları mahallenin manavıdır. Rıza, sürekli içki içmesiyle romanda adından bahsettirir.

### Mari Anne

Karabet'in annesi olan Mari Anne, Ermeni kökenli bir diğer karakterdir. Romanda, Ali, İdris ve Cihat'ı da en az oğlu Karabet kadar sevdiği belirtilen Mari Anne'nin romanda herhangi bir aksiyonu yoktur.

### Bekir Efendi

Bedriye Hanım'ın babası olan Bekir Efendi, Milli Mücadele'ye katılmış ve mücadele esnasında yaşamını yitirmiş bir kişidir. Savaşın çıkmasıyla Bedriye'yi İstanbul'a gönderen Bekir Efendi, romanda çok kısa bir sürede var edilmesine rağmen, yazarın karakteri Bedriye Hanım'ı şekillendirmesindeki arka planıyla önem arz eden bir kişidir.

### Nazmi Efendi

Nazmi Efendi, Bekir Efendi'nin Eskişehir'deki kardeşidir. Savurgan ve "hovarda" olarak tanıtılan Nazmi Efendi, annesinden miras kalmasıyla ekonomik durumu daha üst seviyelere çıkan bir karakterdir. Cumhuriyetin ilanından sonra dindar bir kişiliğe bürünen Nazmi Efendi, dindar kişiliğine paralel olarak daha tutumlu bir kişi olduğu bilgisiyle romanda tanıtılır.

Cumhuriyetin ilanıyla Bedriye'yi İstanbul da bırakıp Eskişehir'e dönen Nazmi Efendi, Bedriye'ye kalan mirastan pay edinmek için oğlu Tahir'i, Bedriye ile evlendirmek ister. Bu isteğiyle, Bedriye'nin ve daha geniş anlamda romanın sebep-sonuç ilişkisi Nazmi Efendi'nin para hırsına dayandırılır.

Vak'a zamanında ölen Nazmi Efendi, romanda doğrudan değil, dolaylı biçimde karşımıza çıkmasına rağmen romanda, Bedriye'nin kaçırılmasına ve romandaki kaçırılmanın "para" temeline dayandırılmasında önemli bir role sahiptir.

### Tahir Efendi

Tahir Efendi, Nazmi Efendi'nin oğludur. Babasının aksine romanda olumlu bir tablo çizen Tahir Efendi, Ankara'da eğitim gördüğü belirtilir. Babasının isteği üzerine Bedriye'yi kaçırmasına rağmen, Bedriye'ye ve Ali Usta'ya kötülük yaptığının bilinciyle hareket etmiştir. Romanda, Bedriye ve Ali'nin bulunmasıyla karşımıza çıkan Tahir Efendi, bu tavrı dışında romanda kendisine yer bulamamıştır.

### Bayram Ağa

Nazmi Efendi'nin Yüksek Oluk'ta bulunan değirmeninde çalışan bir kişidir. Tahir Efendi ile olumlu ilişkileri olan Bayram Ağa, avcılığının iyi bir seviyede olmasıyla romanda tanıtılır.

### Mehmet Ağa

Mehmet Ağa, Karabet ve Cihat'ın Nazmi ve Tahir Efendi hakkında bilgi topladığı bir köylü karakterdir. Mehmet Ağa'nın köylü karakteri kullandığı "kuşluk vakti", "ikindi" gibi sınıfsal terminolojisiyle romanda dikkat çeker. Romanda, geleneksel yaşamın izlerini taşıyan en önemli kişidir.

### Yasu Eleni

Bedriye ve Ali'nin saklandıkları evde, İdris ile birlikte kalan hayat kadınıdır. Romanda herhangi bir aksiyon sahibi değildir.

### 11.3. Mekân

Kemal Tahir, *Zoraki Nişanlı* romanındaki mekân unsurunu: a)"otomobil" aracılığıyla değişken, b) romandaki aksiyonel tutumdan ötürü çoklu ve sembolizasyona tabi tutmayarak ele alır.

Kemal Tahir'in, şimdiye kadar ele aldığımız tefrika halindeki romanlarında mekânı, "kapalı"- "açık", "iç"- "dış" gibi olgulardan hareketle kurgularken, sembolik ve sosyolojik konumlandırmalara da tâbi tuttuğunu gördük. Ve genellikle birkaç mekân üzerinden hareketle romanını inşa ettiğine şahit olduk. Fakat Kemal Tahir *Zoraki Nişanlı* da, mekân algısında bir değişikliğe gitmektedir. Romanda şoför Karabet'in otomobili ile 1934'ün İstanbul'unda şehrin birçok mekânına karakterlerini taşıyan yazar mekânı, şahıs kadrosunda yaptığı gibi çoklu bir şekilde kullanır. Kurgunun tekniğinden kaynaklanan "çoklu" mekân algısı, kurgunun devinimsel yörüngesine girer. Romanda:

- 1) Taksim Meydanı
- 2) Florya
- 3) Ali Usta, Karabet, İdris ve Cihat'ın evi



- 4) Bâbîâli
- 5) Gazete binası
- 6) Karakol
- 7) Eminönü
- 8) Fındıklı
- 9) Fıstıksuyu
- 10) Bedriye Hanım'ın okulu
- 11) Bedriye Hanım'ın evi
- 12) Ortaköy
- 13) Eskişehir
- 14) Tepeüstü Çiftliği
- 15) Vefa
- 16) Selma'nın evi (Beyoğlu) gibi mekanlar, romandaki çoklu mekan algısının göstergesidir.

*Zoraki Nişanlı*'nın Taksim Meydanı'nda (Beyoğlu) başlayıp Selma'nın evinde (Beyoğlu) bitmesiyle de “döngüsel” anlamda bir mekân kurgusunu taşıdığını söylememiz de mümkündür.

#### 11.4. Zaman

*Zoraki Nişanlı* Kemal Tahir'in Çorum Cezaevi'ndeki son günlerine ve tutukluluk yıllarının sonlanmasına yakın bir süreçte kaleme alınır.

1934 senesinin bir yaz günü başlayan romanda vak'a zamanı, 18 gün içerisinde cereyan eder. Olayların 18 güne eşit yayılmadığı *Zoraki Nişanlı* da, “zaman atlamaları”yla vak'a zamanı daha dar bir sürece indirgenir. Olayları kısa bir sürede işleyen yazar, “geriye dönüş”lerle “roman zamanı”nı 1920'li yıllara kadar götürmektedir. Yaklaşık 14 yıllık bir dilimde olayları kurgulayan yazar, şimdiye kadar incelediğimiz tefrika halindeki romanlarında kurguladığı en kısa “roman zamanı”nı ortaya koyar.

Tefrika halinde kalmış romanlarını incelediğimizde yazarın, olay zamanını Zoraki Nişanlı'daki gibi dar; roman zamanını ise geniş tuttuğu görülür. Fakat Tahir, *Zoraki Nişanlı*'daki polisiye kurgunun getirmiş olduğu “merak” duygusu üzerine romanını şekillendirdiği için; romanda, karakterlerini şekillendirmede kullandığı zamanı titizce seçmez. Toplumsal bir meselenin değil, yaşanılan ânin kurguyu şekillendirmesi yazarı, dar bir zaman algısına iter.

Romanda, yazarın kurguladığı yıllarda teknik olarak bir aksaklıkta göze çarpmaktadır. Bedriye'nin, bir pazar günü Ali Usta ile gittiği Florya'da öğrencisini görmesi vak'a zamanındaki bir aksaklıktır. Türkiye de hafta sonu tatilleri 1935 de Cuma gününden Pazar gününe alınmıştır. Bir tatil günü olarak kurgulanan “Pazar günü”nde hem Bedriye öğretmenin hem de öğrencilerinin okulda olmaları gerekir. Fakat yazar, 1934 senesinde geçtiğini belirttiği romanında bunu dikkate almamıştır. Bu da romandaki zaman kurgusuna dayalı teknik bir aksaklık olarak karşımıza çıkar.

Romanda zamana dayalı bir diğer hata da Bedriye Hanım'ın soyadının belirtilmesiyle başlar. “İnan” olduğunu bildiğimiz soyadını Bedriye Hanım, 21 Haziran 1934'te ilan edilen “Soyadı Kanunu” ile alır. Vak'a zamanının 21 Haziran 1934'te başladığını düşünsek bile okulların, eğitim- öğretime devam etmesi zamandan kaynaklanan kurgusal bir hatayı da beraberinde getirmiştir.

Kronolojik bir seyrin izlendiği romanda zamanın psikolojik boyutu ele alınmazken sosyal boyutu ise romandaki anlam katmanlarından hareketle ortaya çıkartılabilir. Romanda zaman kimi defa “öğleden sonra”, “akşamüzeri” gibi ifadelerle dilimlenirken; kimi defa da “iki saat”, “bir saat” gibi parçalanmış bir şekilde karşımıza çıkar. 1930'lu yılların insanı için bir sosyal dönüşümü içinde barındıran bu ifadeler Türk toplumunun geleneksel zaman algısının yanında artık modern öğelerle zamanını dilimlemeye başladığına örnek teşkil edebilecek ifadelerdir.

### 11.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Kemal Tahir'in *Zoraki Nişanlı* romanındaki bakış açısı ve kullanılan anlatım teknikleri, şimdiye kadar incelediğimiz romanlardaki teknik unsurlardan büyük ayrışmalar göstermez. "Tanrısal bakış açısı"nın hâkim olduğu *Zoraki Nişanlı*, farklı teknik unsurlar üzerine inşa edilir.

Kemal Tahir'in kullanmış olduğu ilk teknik unsur olarak "anlatma" ve "gösterme" karşımıza çıkar. Kemal Tahir, bu tekniği "anlatma- gösterme- anlatma" düzleminde ele alır:

" 'Belâ' doğruca ve tebessümünü gittikçe tatlılaştırarak üzerine geliyordu. 'Lâhavle!... Rüyadır inşallah! Tövbe!...'

\_ Bonjur beyefendi!

'Belâ' elini uzatmıştı.

\_ Bana mı dediniz efendim?. Yanlış...

Kız, dişlerinin arasından telâşla fısıldadı:

\_ Elimi sıkınız rica ederim... Benimle beraber yürümeğe başlayınız.

Ali Usta, elini uzatmakla beraber, korunma insiyakiyle:

\_ Beceremem ben... diye yalvardı.

\_ Neyi beceremezsiniz? Yürümeği mi?- çoktan koluna girmişti. Aşağıdan yukarıya doğru bir tuhaf bakıyor, dişlerini gösteriyordu: Yürüyün rica ederim. Yürüyün ki anlatayım... Ali Usta çaresiz yürüdü. Burnuna çarpan leylâk kokusu... Kolundaki küçücük el... Taksim meydanı, -sanki mümkün imiş gibi- bir kat daha çarpık çarpuk görünmüş, İşbankasının kumbara saati 'ben sana gösteririm!' der gibi parmağını, tehditkâr sallamıştı. Usta, böyle işlere hiç alışık değildi. Macerayı filmlerde bile sevmezdi."<sup>288</sup>

<sup>288</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

“Anlatma- gösterme- anlatma” düzlemine başarıyla yakalayan yazar okura romandaki vak’aları birer film sahnesi gibi yaşatmayı amaçlamaktadır.

Romanda kullanılan bir diğer teknik unsur ise “özetleme”dir. Romandaki karakterlerini genellikle bu şekilde okura tanıtan yazar, “özetleme” ile kişilerin bir bütün olarak algılanmasına yardımcı olur.

“Ali Usta, iki senedenberi şoför Karabet’in evinde oturuyordu. Buna pansiyon bile denemezdi. Dul bir kadın olan annesi Madam Mari, Ali’yi öz oğlundan zerre kadar ayırmıyordu. Ali Usta, şoför Karabet, komisyoncu İdris, gazeteci Cihat, aynı mahallenin çocuklarıydılar. İdris’le Cihat çoktan başka yerlere taşındıkları halde, arkadaşlıkları devam etmişti. İki gün bir araya gelmeseler, bir felâket olmuş gibi arar birbirlerini bulurlardı. İçlerinde hiç kadın münasebeti olmayan bir Ali Usta vardı. Yahut ta diğer üçü şimdiye kadar bunu böyle zannediyordu.”<sup>289</sup>

Roman kişilerini ve küçük ayrıntıları “özetleme” ile kurgulayan yazar, romanda asıl vermek istediği olaya gelmek ve bir olaylardan, kişilerden bir tasarruf etmek amacıyla bu teknikten faydalanır.

Mektup da *Zoraki Nişanlı* da kullanılan bir başka teknik yöndür. Kemal Tahir’in, şimdiye kadar incelediğimiz tefrika halinde kalan romanlarında bu teknikten zaman zaman yararlandığını görmüştük. “Mektup” bir teknik yön olarak okurun zihnini canlı tutmasının yanı sıra karakterin ve dönemin, kişinin kültürel arka planına göre, dilini görmemiz açısından da önemli bir aygıt olarak karşımıza çıkar. Roman boyunca dört defa kullanılan mektuplar, aynı zamanda, romandaki aksiyonun ve merak duygusunun tırmandığı sahnelerdir:

“ Muhterem Cihat Bey,

<sup>289</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

Bundan evvelki tezkerem için şimdi özür dilerim. Ben tesadüfen öğrendiğim bu sırrı: (Bir gönül rabitasıdır. Meşru bir neticeye varacaktır.) diyerek şakaya almıştım. Zannediyorum ki KAÇIRILAN hanım nazlanıyor. Sonra vaziyeti anladım... Gürültüye meydan vermemek iki tarafında menfaati icabı olduğundan silâha hacet görmeyeceğinizi umarım. Gıybî hürmetlerimi lûtfen kabul buyurun efendim!”<sup>290</sup>

İdris'ten Cihat'a yazılan mektup, romandaki aksiyonun sonlarına ve olay örgüsünün sonlanmasını haber verirken, yine gönderilen bir küçük tezkereyi de bu teknik içerisinde ele almamız mümkündür. Romandaki kaçırılma olayının temelini ve Cihat'ın, okurla birlikte, arayışa girmesini belirten bu tezkere, polisiye romanlardaki labirentvari inşanın belirtileri olarak kodlanabilir:

“ İKİ ZOKA SON MAÇ  
SELÂM  
Sir E. B. İDİN”<sup>291</sup>

Romandaki arayışa ve aksiyona katkı yapan bu tezkere, Kemal Tahir'in olayları bir karmaşaya ve romanın sonunda öğreneceğimiz, kaçırılan kişilerin adreslerinin yazıldığı polisiye kurguya iter.

“Baksana Cihatçığım... (Sir) i tersine çevir. Olur (RİS). Başına da İDİN nin (İD) ini getirelim. (İDRİS). Geriye N- B- B- İ kalıyor ki bu da yeni harflerimizle (NEBİ) okunur... (Zoka)nın tersi (Koza)... (Selâm)ın tersi, (Selmâ) (İki), ev numarası... (Maç)ın tersi (Çam), (Son) da herhalde (sokak)ın (so)su ile numaranın (N)si olmalı...”<sup>292</sup>

Romanda kullanılan bir diğer teknik ise “montaj”dır.

<sup>290</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 30. Tefrika

<sup>291</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 28. Tefrika

<sup>292</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 37. Tefrika

“Tarlalarda hoşa giden  
Sarı, turuncu, penbe, mor  
Bir çok dilber çiçek olur  
Bence dilberdir hepsinden  
Gelin yüzlü papatyalar  
Altın gözlü papatyalar”<sup>293</sup>

Bir şarkıdan alınan bu pasajın yanında Kemal Tahir, Nâzım Hikmet’in şiirinden yaptığı alıntı da romandaki montaja verebileceğimiz bir diğer örnektir: “Adedi devir- motörün sesi- uuuy çocuklar kim bilir ne harikulâdedir...”<sup>294</sup>

“Geriye dönüş”te romanda kullanılan bir diğer unsur olarak karşımıza çıkar.

“Pek tuhaf... Muallim mektebinde iken bir haşarı arkadaşımız vardı. Hafta tatillerinde, konuştuğu delikanlı ile İstanbul’un gezmedik yerini bırakmadı. Bir cuma günü de otomobille Fıstıksuyu’na gitmişler. Bütün hafta güzelliğini anlattı. O zaman hem biraz kıskanmış, hem de cesaretine hayran olmuşum...”<sup>295</sup>

“Yapıcı anlamda geriye” dönüşten yararlanan yazar, bu şekilde hem yaşanan bir olayın aktarılmasını hem de romandaki zaman olgusunu da genişletmek ister.

Romanda iç monologlar da romanın tekniksel boyutunu tamamlamaktadır.

“Şimdi ne karda hata ettiğini anlıyordu. ‘Yahu! Akıllısının canını seveyim! Delisini hiç düşünmemişiz. Ne olacak şimdi?’ Zıddına basıldı mı, neler olmaz? Rezaletlerden rezalet beyenmeli!... Nasıl da sükûnetle ‘nişanlılık’tan bahsediyor? Böyle düşünürken,

<sup>293</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 7. Tefrika

<sup>294</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 3. Tefrika

<sup>295</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 15. Tefrika

bütün deliler karşısında hissedilen ümitsiz merhameti de duymuyor değildi.”<sup>296</sup>

Romanda diyaloglara da bolca yer veren yazar, *Zoraki Nişanlı* da, “mektup tekniği” çizgisinde ele alabileceğimiz, “tezkere”yle romandaki tekniksel boyuta titizce yaklaşır. Kemal Tahir’in 1950’den sonra Mickey Spillane’den çevirmeye başladığı *Mayk Hammer* serisindeki polisiye kurgudan etkilendiğini söyleyebileceğimiz *Zoraki Nişanlı* da bu etki, kendisini tekniksel düzlemde hissettirir.

#### 11.6. Dil ve Üslûp

Kemal Tahir’in şimdiye kadar incelediğimiz tefrika halindeki romanlarında olduğu gibi *Zoraki Nişanlı*’da da, sade bir dil anlayışı vardır.

Romanda farklı etnisitelerden ve kültürel oluşumlardan karakterlerini seçen Tahir, kimlik anlamındaki bu farklılığı karakterlerin dillerine yansıtmamıştır. Karakterlerin farklı yapılanmalarına karşın karakterlerine, İstanbul Türkçesi kullandıran yazar bu olguyu sadece falcı Penbe Ana karakterinde kırar.

“Şimdi kulak ver sözüme sultan kızım Bedriye Hanım... Kalbinde var bir sıkıntı bir kaç günden beri... Görmüşsün bir kötü rüya... Yüreğin kabarmış. Bir erkek düşünürsün gece- gündüz. Beni sever mi? dersin... Sever olduğunu bilirsin... Vesvese şeytan işidir. Bir kadın var orta boylu, hafice... Benli bir kadın... Seni çekemez evvel eski... Kısmetini kıskanır. Sana çoktur oyunu. Dost gibi güler yüzüne, arkandan kazar kuyunu... Lakin senin yüreciğin temiz olduğundan Tanrı Taâlâ verir yakında muradını...”<sup>297</sup>

<sup>296</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>297</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika

Bedriye Hanım'ın falına bakan Çingene Penbe Ana'nın dili, kendi kültürel yapısına göre şekillendirilir.

Penbe Ana'nın haricindeki karakterlerde ise böyle bir durumla karşılaşılmamaktadır. Örneğin Şoför Karabet veya demirci ustası Ali ile öğretmen olan Bedriye Hanım'ın veya gazeteci Cihat'ın dili kullanımında farklılıklar gözetilmemiştir.

Diyalogun çokça yer bulduğu *Zoraki Nişanlı* da konuşmalar, olayların akışına göre uzar veya kısalır. Fakat cümlelerde herhangi bir gramer hatası kendini göstermez. Kemal Tahir'in incelediğimiz tefrika halindeki romanlarında kimi sözcüklerin yazımındaki yanlışlıklara değinmiştik. Fakat *Zoraki Nişanlı* da bu hataların büyük bir kısmı olumlu yönde değişim göstermiştir. Özellikle unvan sıfatların yazımındaki doğruluk, dikkat çeker.

Romanda dilin psikolojik bir etkisi de görülmemektedir. Bir polisiye kurguyu andıran romanda, olayların dinamizmine rağmen dilde olayların gerginliğini veya heyecanını yansıtan ifadeler ve söz dizimi görülmez. Kemal Tahir'in, gerilimi ilk defa üst seviyede tuttuğu bu romanında dil bir arayış sürecindedir.



## 12. BİR NEDİM DİVANI'NIN ESRARI

### 12.1. İçerik

Kemal Tahir'in *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanı 12 Şubat 1951- 23 Mart 1951 tarihleri arasında, *Hürriyet* gazetesinde “Bedri Eser” takma adıyla 39 tefrika halinde yayınlanır. Tahir'in 12 yıllık mahkûmiyet hayatının ardından yayınlanan ilk tefrika romanı olarak belirtebileceğimiz *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı*, adından da anlaşılacağı gibi, “esrarlı” bir olayın açığa çıkartılmasının yanında; bir aşk macerasını da içerir. *Zoraki Nişanlı*'nın devamı olarak kurgulanan roman, yine gazeteci Cihat üzerine kurgulanmıştır. Cihat, uzun zamandan beri gitmediği Gülhane Parkı'nda gazetesini okurken, yakınlarında oturan bir çiftin tartışmalarına kulak misafiri olur. İsimlerinin sonradan Nimet ve Cemal olduğunu öğreneceğimiz çiftin tartışmaları Cihat'ı rahatsız eder ve Cihat, müdahale çiftin konuşmalarına müdahale eder.

Cemal, Nimet ile evlenmek ister; fakat Cemal'in yaşam biçimiyle Nimet'in tasavvurunun örtüşmemesi ve Cemal'in biraz da “serseri” yaşam şekli bu isteğin olumsuzlanmasına yol açmıştır. Kendisinin evlilik ısrarlarına red cevabını veren Nimet'e, babasını öldürme tehditleri savuran Cemal ile Nimet'in konuşmalarına Cihat müdahale eder ve Cemal'e öğütler vererek ikili arasındaki gerginliği dindirmeye çalışır.

Cemal'in bu tutumundan etkilenen Nimet, Cemal ile kısa bir süre sonra aşk yaşamaya başlar. Babasını çok seven ve onun sözünden çıkmamayı bir “taassup” olarak gören Nimet, babasının uyumasından sonra evinin önünde Cihat ile buluşmalara başlar. Birkaç hafta ikili arasındaki buluşmalar bu şekilde gerçekleşirken, ikili bir gece “mahallenin ayyaşı” olarak tanınan Zekeriya'nın gözüne çarpar. Zekeriya'nın sarhoşluğunun verdiği cesaretle mahalledeki “uygunsuzluğa” karşı koymak için, narâlar atarak buluşmayı mahalleliye teşhir etmek ister. Cihat ile kavga tutuşan Zekeriya, karakolda affedilerek olay yatıştırılsa da Nimet'in babası Selim Bey işin iç yüzünü de anlamış olur. Hemen o gece Cihat ile

konuşan Selim Bey kızıyla buluşmalarını anlayıp konuşmalarına şahit olduğunu, kendisi hakkında bir dizi araştırmalar yapıp bilgi topladığını; fakat ekonomik anlamda yeterli bir bütçeye sahip olmadığını belirtir. Kızını “zengin” bir kişiyle evlendirmek istediğini belirten Selim Bey, kafasından Cihat’ı siler.

Cihat’ın başından geçen bu maceradan kısa bir süre sonra Cihat’ın yurt dışından arkadaşı olan Victor Bonclair’dan Cihat’a bir mektup gelir. Cihat, Viktor’un mektubunu bizzat getiren Nazif Bey’in mektubunda, Nazif Bey’in Victor’un arkadaşı olduğunu ve yaklaşık otuz seneden beri Türkiye’ye hiç gelmediğini, babasının vefatından dolayı İstanbul’a geldiğini ve Nazif Bey’e yardımcı olmasını istediğini belirtir. 45 yaşlarında olan Nazif Bey dünyanın birçok yerinde bulunmuş, babası Abdülkadir Paşa, II. Abdülhamit döneminde paşalık görevini üstlenmiş bir kişidir.

Cihat’ın yardım girişimleriyle Nazif Bey ile Cihat, kısa sürede iyi bir arkadaşlık kurar. Bu süre içerisinde Nazif Bey, Cihat’ın yakın çevresini de tanıma fırsatı bulur. *Zoraki Nişanlı* da tanıdığımız Mari Anne, Karabet, İdris, Ali Usta ve Bedriye hanım ile de tanışan Nazif Bey, bu “aile”yi çok sever. Nazif Bey ile Cihat, bir buluşmalarında Nazif Bey’in babasından kalan kütüphanesini görür. Kitaplara ilgisi olan Nazif Bey ile Cihat bu kütüphaneyi gezerken, Nazif Bey babasının kitaplarının birinin arasında kendisine bir mektup yazdığını ve bu mektubunda kendisini başka bir kitabın içerisinde saklı kalan bir başka metne götürdüğünü belirtir. Nazif Bey ile Cihat, Abdülkadir Paşa’nın bıraktığı bu sırrı çözmeye girişirken, Paşa’nın Nazif Bey’e büyük bir miras bıraktığı izine ulaşır. Bu mirası gömülü bir halde bıraktığı bilgisine erişen Nazif Bey ve Cihat, gömünün yerini tespit eder ve çalışmalara girişiler.

Nazif Bey’in gömüyü buldukları takdirde miktarın yarısının kendinse, diğer yarısını da Cihat, İdris, Karabet, Mari Anne, Ali Usta ve Bedriye Hanım’a paylaşacağını belirtir. Bunun üzerine bu küçük ekip kuran Nazif Bey ve Cihat, gömünün bulunduğu ve Nazif Bey’e miras kalan araziye çalışmalarını kimseye belli etmemek için çevreleyip, önce bir küçük ev ardında da çalışmalara başlamak ister.

Dört bir koldan çalışmalara başlayan bu ekip, artık bir çadırda beraber vakit geçirmekte hızla evi inşa etmeye başlar.

Bir güz mevsimine denk gelen çalışmalar İstanbul'da erken yağan karın azizliğine uğrarken tipinin çıktığı bir gün Nazif Bey ördek avına çıkar. Tipinin şiddetini arttırmasıyla Nazif Bey'den şüphelenen Cihat, Nazif Bey'i aramaya girişir ve yarı donmuş bir halden kurtarır. Uzun bir süre kendine gelemeyen Nazif Bey, sürekli Mari Anne'yi "sevgilim" ifadesiyle çağırır. Bu seslenmelere şahit olan Bedriye, Nazif Bey'in Mari Anne'ye âşık olduğunu anlar ve durumu Cihat'a açar. Kazanın bir aşk duygusunu açığa çıkartmasıyla hareketlenen Cihat ve Bedriye önce bu durumu kimseye izah etmez. İyileştikten kısa bir süre sonra Karabet ile Selim Bey'in evine giden Nazif Bey, kendisini tanıtır ve Nimet'i Cihat'a ister. Ekonomik bütçeyi sorunlaştıran Selim Bey, Nazif Bey'in varlığından haberdar olması ve Nazif Bey'in Cihat'a yardım edeceği sözünden sonra Nimet'i Cihat'a vermeyi kabul eder.

Cihat'a yapılan bu süprizin ardından Bedriye ve Cihat'ta Nazif Bey'in Mari Anne'ye âşık olduğunu ve bu kişinin evlenmeleri gerektiğine inanır. Gömü meselesi ise burada sonlanacaktır. Çünkü Nazif Bey Cihat'ı, Bedriye'yi, Ali Usta'yı ve diğerlerini çok sevdiğini bundan dolayı hep birlikte zaman geçirebilmek için böyle bir senaryoyu yazdığını belirterek roman Cihat'ın Nimetle, Nazif Bey'in de Mari Anne ile birleşmesiyle mutlu bir şekilde son bulur.

## 12.2. Şahıs Kadrosu

Kemal Tahir'in *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanında geniş bir şahıs kadrosuyla karşı karşıya kalırız. Toplumda ekonomik, kültürel, etnik olarak farklılık gösteren bu kişilerden Cihat, Mari Anne, Karabet, İdris, Ali Usta, Bedri Hanım gibi isimler *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanına *Zoraki Nişanlı* romanından aktarılan karakterlerdir. Yazar bu aktarımın ardından ise, Nimet Nazif Bey, Boksör Cemal, Selim Bey, Abdülkadir Paşa, Ahmet Bey, Pehlivan Asım, Mehmet Bey, Ayşe Teyze,

Matmazel Nana, Fethi Bey, Victor Bonclair, Bekçi Vahap, Zekeriya ve Arşak Efendi gibi isimleri *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanıyla kurgulamaya girişir.

### Cihat

Cihat, *Zoraki Nişanlı* da olduğu gibi *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanının da başkişi konumunda ele alınan bir isimdir. Cihat *Zoraki Nişanlı* da geçmişiyile var edilmeyen bir kişi olarak karşımıza çıkarken, *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanın da ise kısmi anlamdaki geriye dönüşlerle var edilmeye çalışılır. Fakat bu geriye dönüşler de bir başkişi konumunda olan Cihat'a bütünlük katmamıştır.

Cihat, bu romanda da arayış içerisine giren bir karakterdir. *Zoraki Nişanlı* da Ali Usta'nın ve Bedriye Hanım'ın kaçırılmasıyla romandaki “arayış”ı gerçekleştiren Cihat; *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanında da Nazif Bey'in babasından kalan mirasın “arayış”ına girişir. Burada da tıpkı *Zoraki Nişanlı* da olduğu gibi, tanıdığı bir ismin kurgusuyla bu arayışa giren Cihat, gömüye/ paraya değil; Nimet'e kavuşarak romandaki şoku/ avangardı okura hissettiren bir hamleyle karşımıza çıkar.

Cihat romanda, bir sosyal eleştiriyle de var edilir. Bu sosyal eleştiri II. İtalya-Habeşistan Savaşı'dır. 1935 senesinde gerçekleşen bu savaş, İtalya'nın Habeşistan üzerindeki sömürgeci politikalarının eleştirisi niteliğindedir. Bu bir anlamda, karakterine gazete okutan Kemal Tahir'in bakış açısını da verir.

1951'de tefrika edilen roman, Kemal Tahir'in cezaevinde kaldığı son dönemlerinde kaleme alınır. Tahir'in, bu dönem içerisinde, gerçekleşen olaylara evrensel anlamda bir tavır takındığının belirtisi olarak değerlendirilebilir. Kemal Tahir'in cezaevinden, İtalya'nın sömürgeci faaliyetlerine açık bir dille eleştiri getirememesi Tahir'i sindirmemiş, Cihat aracılığıyla okuruna, takındığı siyasi duruşun açısıyla dünyanın görünen manzarasını resmetmeye girişmiştir.

Cihat, *Zoraki Nişanlı* da bir gazeteci olarak “macerayı” çözümlenmeye girişen bir karakterken, toplumsal havayı âdeta yok sayarak var edilir. Fakat Tahir, *Bir*

*Nedim Divanı'nın Esrarı* romanında bu “suya sabuna dokunmayan” bir anlamda silkeleyemeye çalışır.

Nimet

Nimet, *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı*'nda olayların heyecanını üst düzeyde tutan bir karakter olarak kurgulanır. Kurgusal yapıda olayların canlı tutulması için Nimet: a) babasına “taassup” derecesinde bağlanan ve b) Cihat'a âşık bir karakter olarak var edilir.

Nimet, 17 yaşında, küçük yaşlarında annesini kaybetmiş, babasıyla yaşayan, bir kişidir. Bu kısa kodlamalarla kurgulanan Nimet romana, Boksör Cemal ile Gülhane Parkı'ndaki tartışmasıyla girer. Bu tartışma, romandaki heyecan vurgusunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkarken, tefrika romancılığının popüleritesine uygun bir biçimde kurgulanır.

Nimet'in bu tartışma akabinde Cihat ile tanışıklığı sağlanırken, aralarındaki aşkta bu tartışmayla başlar. Romanda, Nimet'in Cihat ile ne zaman buluşmaya başladığı, ne zaman sevgili olmaya karar verdiği belirtilmeden, birbirlerine “sevgilim” sözüyle hitap ettikleri gözlemlenir. Hızlıca geçilen bu bölüm romanda, kurgusal anlamdaki bir aksaklığı da beraberinde getirir.

Nimet'in babasına olan düşkünlüğünün “taassup” derecesine olduğu belirtilir. Bu düşkünlük Nimet'te “Ödip Kompleksi” olarak adlandırılabilen bir psikolojik hal bırakmıştır. Babasının sözünden “asla” çıkamayacağını ve babasının hiçbir kadınla evlenmesine razı olmayacağını bildiren Nimet, bu karmaşanın içerisinde babasını idealize eder. Bu idealizasyon Cihat'ı açmaza sürüklerken, olay örgüsüne yardımcı olan en kuvvetli veri olarak romancının elinde bulunur. Babasının kendisini “zengin” bir kişiyle evlendirmek istemesi ise bu açmazın çıkış noktasıdır. Nimet, babasının bu isteğine karşı koyamazken Cihat ile aşk yaşasa da evlenmek için Cihat'ın zengin olmasını beklemesinin haricinde herhangi bir aksiyon göstermez. Nimet'in bu statik hali, roman boyunca kurgulanır.

Nimet'in, babasına bağlı kalmasının yanı sıra, Cihat'la evlendirilmesi de yazarın kadına bakışını belirlememizde önemli bir rol oynar. Burada savunacağımız teze geçmeden önce *Zoraki Nişanlı* da öğretmen olarak çalışan Bedriye'nin Ali Usta ile evlenmesinden sonra çalışmadığını görmemiz, Nimet üzerinden Tahir'in kadına yaklaşımını çözmemizde, önemli bir veri olarak elimizde bulunur.

“Yayımlanan ilk romanı *Esir Şehrin İnsanları*'ndan başlayarak yapıtlarının hemen tamamında çok ilginç kadın kişiler kuran Kemal Tahir'in yaşamının sonuna kadar *ataerkil* kaldığı kesindir... Ünlü romancının toplumsal/ siyasal yaşama ilgisinin artmasını istemesine rağmen, iffetli kadına bile belli bir sınır dahilinde hareket serbestliği tanıdığı, özgür ve özerk kadından ideolojik ve pratik düzeylerde *ürktüğüdür*.”<sup>298</sup>

Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi Tahir'in bu “ataerkil” yapısı kendisini önce Bedriye'de ardında da Nimet'te gösterir. Bedriye'nin, çalışma yaşamından çekilmesi ve Nimet'in çalışmaması veya dinamik bir biçimde toplumsal yaşama müdahil olamaması için karakterine yeterli eğitimi vermediği gözlemlenir. Yine Nimet'in sabah saat 09. 00 sularında bir kişiyle Gülhane Parkı'nda buluşmasına ve babasının yanından ayrılmayıp geleneksel bir yaşam biçimin sürdürüldüğü Beyazıt civarında ikamet ettirmesi de, bu yörüngede değerlendirebileceğimiz veriler olarak karşımıza çıkar. Yazarın, Nimet'in kendi hayatı için alacağı kararları kendisine değil babasına verdirmesi, dolayısıyla Nimet'i birey olarak var etmemesi, önemli bir olgudur.

Nimet bu yönleriyle Kemal Tahir'in kadın algısında oluşturulacak düşüncelerin önemli bir karakteri olarak karşımıza çıkar.

<sup>298</sup> Ahmet Oktay, *Popüler Kültürden TV Sömürmesine*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2009, s. 119

## Nazif Bey

Nazif Bey, *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanında 30 yıldan beri yurt dışında yaşamış bir paşa çocuğu olarak karşımıza çıkar. Cihat'a, Victor Bonclair adlı arkadaşının aracılığıyla tanıtılan Nazif Bey, 45 yaşlarında ve dünyanın çeşitli yerlerinde yaşamış, İngilizce bilen, maceracı yapısıyla öne çıkan bir karakterdir.

Nazif Bey, 15 yaşında Türkiye'yi terk etmiş ve 30 yıl boyunca Türkiye'ye gelmemiş bir kişi olarak romanda belirirken, babasının vefatı üzerine Türkiye'ye gelerek romana dâhil olur. İstanbul'u ve Türk insanını yeteri kadar tanımayan Nazif Bey, kurgunun içinde kurgu yaparak romanın olay örgüsüne yardımcı olurken bu kurguyu kütüphane merakıyla yapması önemlidir. Kütüphanesi romana adını veren kurgunun bir özelliği, zenginliğiyle Nazif Bey'in kültürel arka planına destekçisi ve kütüphanedeki kitaplardan çıkan bir sözde mektupla romandaki merakın temellerini teşkil eder.

Nazif Bey, kurgu içindeki kurguyu Mari Anne'ye âşık olmasıyla açıklarken, tıpkı Cihat- Nimet aşkıdaki gibi, Nazif Bey'in Mari Anne ile ne zaman ve nasıl bir aşk yaşadığı da belirtilmez. Bu da romandaki kurgusal aksaklığın bir diğer kolunu meydana getirir.

Nazif Bey, romanda Cihat ile Nimet'i birleştiren bir yapıya da sahiptir. Ekonomik olarak, karakterler arasında en üst düzeyde bulunan Nazif Bey'in Cihat'a ekonomik yardımda bulunacağı teminatıyla Selim Bey'in “varlıklı damat inadı”nı da kırmıştır.

Nazif Bey, romanın sonunda, Mari Anne'ye âşık olduğunu ve onunla evlenmek istediğini belirterek romandaki “şoku/ avangardı” inşa eden bir diğer karakter olarak karşımıza çıkar.

Mari Anne, Karabet, İdris, Ali Usta ve Bedriye Hanım

Bu beş isim, *Zoraki Nişanlı*'dan *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı*'na eklenen karakterlerdir. Bu romanda, herhangi bir şekilde öne çıkmadıkları için, tekrara düşmemek adına bu kişileri burada ele almayacağız.

Boksör Cemal

Boksör Cemal, romanın hemen başındaki gergin atmosferi, Nimet ile beraber, yaratan kişidir. Romanda Cihat'ın, Nimet ile yakınlaşmasındaki kurguyu gerçekleştirmesinde gördüğü köprü göreviyle dekoratif karakterler arasına giren bir isimdir.

Selim Bey

Nimet'in babası olan Selim Bey, öğretmen emeklisidir. Geçirdiği bir rahtsızlıktan dolayı emekli olan Selim Bey, emekliliğinin akabinde hat sanatıyla ilgilenmeye başladığı belirtilir.

Selim Bey romanda, kızını evlendireceği kişinin zengin olmasını istemesinin haricinde, herhangi bir öne çıkışta bulunmaz. Fakat Selim Bey'in bu tek yönlü çıkışı, Cihat'ın zengin olma mecburiyetine iten ve romandaki gömü macerasına sıcak bakmasına neden olan bir çıkış olarak romandaki yerini edinir.

Bu tek yönlü çıkışı ile Selim Bey, romandaki işlevini yerine getirmiş olur.

Abdülkadir Paşa

Roman zamanına ölümüyle giren Abdülkadir Paşa, Nazif Bey'in babasıdır. II. Abdülhamit devrinde paşalık görevinde bulunan Abdülkadir Paşa, oğluna bıraktığı zengin kütüphanesiyle romanda öne çıkan bir isim olmuştur.



Abdülkadir Paşa'nın çok okuması; hatta okumayı bir hastalık haline getirmesi ise Abdülhamit'in tahttan düşüşüne denk gelir. Bu süreç içerisinde bir kaçış olarak kitaba tutunması, yaşanan sosyal çöküşün bir kaçışı olarak değerlendirilebilir.

Ahmet Bey

Selim Bey'in mahallesindeki karakolda görev yapan bir baş komiserdir. Mahallede "Deli Komiser" olarak bilinir.

Pehlivan Asım

Eski bir pehlivandır. Romanda bireysel olarak değil, dolaylı olarak karşımıza çıkan bir dekoratif karakteridir.

Mehmet Bey

Selim Bey'in komşusudur. Kumarbaz yönüyle tanıtılan Mehmet Bey, Pehlivan Asım gibi doğrudan değil dolaylı biçimde karşımıza çıkan bir karakterdir.

Ayşe Teyze

Mehmet Bey'in eşi olan Ayşe Teyze, Mehmet Bey'in kumarbazlığından ötürü hayatı sefalet içinde geçen bir karakterdir. Romana, Nimet'in Cihat ile diyalogunda girerek karşımıza çıkan bir dekoratif karakter konumundadır.

Matmazel Nana

Boksör Cemal'in sevgilisidir. "Erkek Nana" olarak da bilindiği bilgisiyle romandaki işlevini, birebir değil dolaylı biçimde yerine getirir.

### Fethi Bey

Cihat'ın, Galatasaray Lisesi'ndeki müdürüdür. Cihat'ın okulda yaşadığı bir anısını Nimet'e aktarmasıyla adından bahsettirir.

### Victor Bonclair

Cihat'ın yurtdışında yaşayan bir arkadaşıdır. Nazif Bey'i Cihat'a tanıtan Victor Bonclair, romana Nazif Bey ile Cihat'a gönderdiği mektup aracılığıyla girer. Ticaretle uğraştığını öğrendiğimiz Victor Bonclair romanda, yazdığı mektubun haricinde herhangi bir işlev üstlenmemiştir.

### Bekçi Vahap

Cihat ile Zekeriya'nın tutuştuğu kavgada karşımıza çıkan Bekçi Vahap, Cihat ile Zekeriya'yı karakola götürmesiyle romanda karşımıza çıkmaktadır. Vahap, bu görevinin aksine herhangi bir şekilde karşımıza çıkmayan bir diğer dekoratif karakterdir.

### Zekeriya

Nimetlerin mahallesinde oturan ve “ayyaş” bir kişi olarak karşımıza çıkartılan yan karakterlerdendir. Cihat'ın Nimet ile buluştuğunu görmesiyle Cihatla kavgaya tutuşup Selim Bey ile Cihat'ın karşı karşıya kalmasına sebep olmuştur.

### Arşak Efendi

Kapalıçarşı da kuyumculuk zanaatıyla uğraşan Arşak Efendi, Cihat'ın sosyal çevresini oluşturan bir kişidir. Misafirperverliği ve ustalığıyla romanda yer bulunan bir diğer isimdir.

### 12.3. Mekân

Mekân, *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanında, öne çıkan kurgusal bir yapı konumunda değildir; fakat romandaki mekân, yazarın psikolojik durumunun belirlememizde önem kazanmaktadır. Tahir, bu romanında “açık mekân” olarak “Gülhane Parkı” ve “Yamak Bostanı”nı; “kapalı mekân” olarak da “Nazif Bey’in Kütüphanesi” kurgulamıştır.

#### Gülhane Parkı

Gülhane Parkı, *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanının en geniş mekânı olmasına rağmen; zamanın en dar biçimde kurgulandığı mekân konumundadır. Tahir, romanına bu geniş sahayla başlarken, gazeteci karakteri Cihat’ın Boksör Cemal ve Nimet ile yaşadığı tartışmayı bu mekânda gerçekleştirir. Nimet ile Cihat’ın tanışıklığının bu mekânda başlaması mekâna, birleştirici bir özellikte atfeder.

Cihat romanda merkez yansıtıcı konumunda değildir; fakat Kemal Tahir’in, romanlarındaki “gazeteci” karakterlerine kendisinden birçok şeyi kattığı da bilinen bir gerçektir. Bu anlamda Cihat, merkez yansıtıcı konumundan tamamen sıyrılan bir yapıda da değildir. Yazarın, biyografisinden kattığı önemli özellikleriyle Cihat, romandaki tek kamusal alan olan Gülhane Parkı’nda karşımıza çıkar. Yazarın cezaevine girdiği dönemde geçen romanda, değindiğimiz “gazeteci” karakter yazarın romanını yazma zamanındaki cezaevi psikolojinin bir ürünü olarak ta karşımıza çıktığının göstergesidir. Cezaevinin getirisi olarak görebileceğimiz Gülhane Parkı, toplumsal bir mekân olarak romanda bu şekilde yer edinirken

Cihat’ın romanda mekânın tarihsel boyutuna değinmelerde bulunmaması da önemli bir bakış açısidir. Bu bakış açısı bir olgunun var olmasıyla değil, var olmamasıyla önem kazanır. Cihat’ın, Türkiye tarihinde önemli bir yere sahip olan Gülhane Parkı’nda “tarih”e değil; okuduğu gazete ile, “güncel”e vurgu yapması şahsi tarihi ve gazeteci kimliğiyle bir iz düşüm gösterir. Küçük yaşlardan itibaren şahit

olduğu Balkan Muharebesi, I. Dünya Savaşı, I. İnönü, Cumhuriyetin ilânı gibi toplumsal hareketlenmeler Cihat'ın belleğindeki yıkımın belirtileridir. Ve Cihat'ın yıkılan bu belleği mekânı tarihsel düzlemde ele almasına engel teşkil edici en önemli veriler halindedir. Cihat'ın yaşadığı tarihsel travma onu mekânı, güncelle (gazete) yansıtmasına sebep verir.

### Yamak Bostanı

Yamak Bostanı, romanın bir diğeri “açık mekân”ı konumundadır. Burada gömü aramaya çıkan roman karakterleri öncelikle bostanın etrafını çevreler ve etrafi açık olan bostanı bir özel mekân haline dönüştürürler.

Nazif Bey'in kurguladığı bir olay üzerine gidilen Yamak Bostanı, romandaki Cihat ile Nimet'in aşklarına Nazif Bey ve Mari Anne'nin aşklarının eklendiği mekândır. Bu açıdan bakıldığında bir “açık mekân” olan Yamak Bostanı, Gülhane Parkı'nda olduğu gibi birleştirici bir özelliğe sahiptir.

Romandaki heyecan ögesiyle gündeme gelen Yamak Bostanı romanda, bu birleştiriliciliğinin ötesine geçirilmemiştir.

### Nazif Bey'in Kütüphanesi

Nazif Bey'in Kütüphanesi Nazif Bey'e babası Abdülkadir Paşa'dan arda kalan bir mirastır. Zengin bir kütüphane olan Nazif Bey'in kütüphanesi, a) kapalı bir mekan ve b) romandaki kurgunun çıkış noktası olması bakımından önemlidir. Kütüphanedeki bir sandığın arasından çıkan mektup ve bir eserin arasından çıkan şiir romandaki heyecan unsurunu arttırıcı özelliğe sahiptir.

Kısa bir zaman dilimin geçtiği kütüphane, kişilerin değil, kurgunun üzerinde etkili tutulan bir mekân olarak romandaki yerini almıştır.

#### 12.4. Zaman

*Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanı Kemal Tahir'in cezaevinden çıktığı dönemde tefrika edilse de, Tahir'in cezaevinde kaldığı süreç içerisinde kaleme alınır. 39 tefrika halinde yayınlanan bu roman, yaklaşık iki aylık bir süreçte okurun karşısına çıkar.

Kronolojik bir zaman anlayışıyla kurgulanan roman, 1935 senesinde geçer. Vak'a zamanını yazar, bir gazete haberinin romana montajlamasıyla belirler. Gazetede II. İtalya- Habeşistan Savaşı haberi, zamanın belirlenmesi kapsamında önemli bir yer edinmiştir. Fakat 1935 senesinde geçen vak'a zamanının tam olarak ne kadar sürdüğü belli değildir. Yazar roman zamanının çerçevesini ise geriye dönüşlerle tayin eder. Abdülkadir Paşa aracılığıyla, II. Abdülhamit dönemine kadar giden bu geriye dönüşler roman zamanının en az\* 28 yıllık bir süreci kapsadığını söylememiz mümkündür.

Dört bölümden oluşan romanda, zaman da dört bölümde de farklı süreçler içerisinde ele alınır. Ve her bölümde zamanın giderek uzadığı görülmektedir. Bu uzanmalar, zaman atlamalarıyla gerçekleşir.

Yazarın 1935 senesi içerisinde kurguladığı zamanın İtalya- Habeş Savaşı aracılığıyla sosyal bir boyutu vardır. Fakat bu sosyal boyut karakterlere yedirilmemiş zaman, psikolojik bir öge olarak kullanılmamıştır.

#### 12.5. Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri

Kemal Tahir'in *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanında farklı anlatım tekniklerine gittiği gözlemlenir. Fakat bu teknikler Tahir'in, incelediğimiz tefrika

---

\* Abdülkadir Paşa, II. Abdülhamit döneminde görevde bulunmuştur. Abdülkadir Paşa'nın görevini II. Abdülhamit'in son yılında (1907) yerine getirdiğini düşündüğümüzde belirlediğimiz zaman dilimi ortaya çıkacaktır.

halinde kalmış romanlarından çok büyük farklılıklar sunmamaktadır. Tahir'in romanı dört kısımdan meydana gelir. Birinci kısım iki; ikinci kısım bir; üçüncü kısım bir ve dördüncü kısım ise iki bölümden meydana gelir.

Tahir, romanında ilk olarak “anlatma” ve “gösterme” tekniğinden yararlanır. Tahir bu tekniği, “anlatma- gösterme- anlatma” çizgisinde ele alır:

“Cihat, delikanlının cevabını beklemeden, hiç hazır olmadığı halde, omzuna dokunup gayet kibar bir sesle sordu:

\_ Af buyurun! Bu meseleyi ben de anlayabilir miyim?

Kız başını hızla kaldırdı. Islak gözlerini şimdi tarif edilemez bir dehşetle doldurmuştu. Delikanlı da kaşları çatık döndü:

\_ Bize mi dedin?

\_ Öyle ya... Affedersiniz.

\_ Senin işin yok mu?

Delikanlı, yerinden kalkmadığı halde omzuna ufak bir hareketi ile döğüş vaziyeti almış, kocaman yumruğunu sıkımişti. Cihat:

\_ Affedersiniz! Dedi.

\_ Basbakalım! Yürü, defol! Kafamı kızdırma...

\_ Bey kardeşim...

\_ Ulan, sen benim kim olduğumu biliyor musun? Ben adamı ne yaparım? ...”<sup>299</sup>

Okurun gözünde sahneleri bu uygulamayla daha da somutlaştıran yazar, gerçekçiliği yakalamadaki önemli bir kazanım olarak uygulamasını roman boyunca sürdürür.

Romandaki bir diğer teknik unsur ise “montaj”dır. Montajdan çokça yararlanan yazar, bir gazeteden aktardığı haberle okura, roman zamanın toplumsal arka planını da vermiş olur:

<sup>299</sup> Kemal Tahir, *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı*, Hürriyet, 1. Tefrika

“Gazetenin arkasına âdeta saklandı:

‘Kırk senedenberi her ne kadar silâhların tahrip kabiliyeti artmış ise de, mesafelerin muharebede oynadıkları esaslı rol bâki kalmıştır. Binaenaleyh iki ordu arasındaki teknik fark bu bakımdan pek te mühim sayılmaz. Ayrıca Habeşlerin kendi yurtlarını müdafaa etmekte oluşları başlı başına bir kuvvettir. Deniz aşırı müstemleke harplerine sürülen insanlar...’<sup>300</sup>

Gerek devrin dilini gerekse, toplumsal olaylardan hareketle, romanın zamanını yakalama da yardımcı olan bu gazete haberi bu açıdan önem taşır. Aynı zamanda yazarın gazete içerisinden aldığı haberin siyasî boyutu da bakış açısını belirleyen bir diğer tutum olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine “montaj” yazarın, eserin kurgusuna katmak istediği realist yapının bir diğer ürünüdür.

Yazarın, Ahmet Haşim’in *Şi’r-i Kamer*’in başında yer alan *Kari’e* adlı şiir de romandaki montaja bir diğer örnek olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Muzlim şeceristan arasında  
Zulmet ile âlude mükedder,  
Bir Yoldur açılmış sana derdim.  
Kari! Bu kitabın gecesinde  
Mehtabı seninçün yere serdim!”<sup>301</sup>

Cihat ile Nimet’in gece buluşmalarında Cihat’ın Nimet’e okuduğu bu şiir, genel muhtevasıyla anın psikolojik haline uygun bir tavırda aktarıldığı da yazarın bilinçli bir seçime gittiğinin göstergesidir.

Tahir’in sıklıkla kullandığı “mektup”, *Bir Nedim Divanı’nın Esrarı*’nda da karşımıza çıkmaktadır. Romanda Victor Bonclair’den Cihat’a; Abdülkadir Paşa’dan, Nazif Bey’e olmak üzere iki mektup karşımıza çıkmaktadır.

<sup>300</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>301</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 6. Tefrika

“Aziz dostum,

Size çoktanberi yazamadım. Daha geçen gün haftaya kadar İstanbul’a apansız gelmek ümidindeydik. Sürprizi feda edemedik. Madam Bonclair bu sürpriz fikrinde mutabıktı. (Kadınlarla mutabakatın ne kadar ender olduğunu takdir edersiniz.) Ne çare ki, güzel İstanbul’a gene hasret kalacağız. Siz bu mektubu aldığınız zaman ben ve Madam Belçika Kongosunun haritalarda adı bulunmıyan bir köyünde olacağız. (Burada içimi çektim azizim.) Ortaklarımdan birisi birdenbire hastalandı, yerini doldurmam icap ediyor. Benden başka herkes bu işi pekâlâ becerebileceğime inanmakta...”<sup>302</sup>

Victor Bonclair’in mektubu romanda hem kendisi hem de Nazif Bey hakkında bilgi taşıırken, Nazif Bey’in İstanbul’a geliş sebebini de aktarmasıyla önemli bir nitelik taşımaktadır.

Romanda “iç monolog”larında karşımıza çıkan bir diğer teknik unsur olarak var olduğunu söylememiz mümkündür.

“Cihad’ın canı sıkılmıştı. Koca Gülhane Parkında boş sıra yokmuş gibi gelip yanına oturmaları düpedüz münasebetsizlikti. ‘Hem sabah sabah elin delikanlısı ile seyrana çıkar hem de, yavrum, derya kenarına gitmek istemez...’ Diye düşündü.”<sup>303</sup>

Romanda “geriye dönüş”lerde “roman zamanı”nı belirlememiz açısından önemli bir yere sahiptir ve karakterler hakkında bilgi sahibi olmamızda da önemli bir yer tutar. “.. Arkadan Kuvayı Milliye harbi zuhur etmiş. Oğlanlar, 7- 8 yaşlarında... Babam Birinci İnönü’nde öldü. Balkan’da mülâzım imiş...”<sup>304</sup>

<sup>302</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 16. Tefrika

<sup>303</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 1. Tefrika

<sup>304</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 5. Tefrika



“Diyalog”ların da önemli bir yer tuttuğu romanda karakterlerin kişilikleri, bakış açıları bu teknikle okura sunulmak istenir.

Kemal Tahir’in *Bir Nedim Divanı’nın Esrarı* adlı roman, şimdiye kadar incelediğimiz tefrika halindeki romanların anlatım tekniklerini kullanım sahasında benzerlikler gösterirken, yazarın bakış açısı Cihat’ın gözünden okura aktarılmıştır.

## 12.6. Dil ve Üslûp

Kemal Tahir’in *Bir Nedim Divanı’nın Esrarı* romanında kullandığı dili ve üslûbu ele alırken, tefrika romanlarındaki dil ve üslûbun, birbirinden ayrışmalar göstermediğini de göreceğiz.

Kemal Tahir’in şimdiye kadar incelediğimiz tefrika halindeki romanlarında sade bir dil anlayışına şahit olduk. Tahir, *Bir Nedim Divanı’nın Esrarı* romanında da bu sade dil yapısını korumaya çalışmıştır.

Karakterlerini toplumun farklı kesimlerinden seçen yazar, kimi karakterlerin kullandığı dili kültürel arka planını da dikkate alarak kurgularken kimi karakterlerin de ise simetriye dikkat etmediği gözlemlenir. Galatasaray Lisesi’nden mezun olan, Fransızca bilen ve bir gazeteci olan Cihat’ın dili özenle seçilmiştir.

“\_Bir kere, ben bu (sen) sözünü hiç sevmem. Nasıl size, (siz) diyorsam, lûtfen siz de bana öyle hitap etmeğe çalışın. Sonra benim bu hanımla hiçbir münasebetim yok. Kendilerini ömrümde ilk defa görüyorum. Ne garip söz! Arkadaşım olsa buray gelmesine müsaade eder miydiniz?

– ...

\_ Evvelce hanımefendi ile mutabık kalmış mıydınız? Cihat kıza rica etti: - Bir dakika otursanız... Sizi temin ederim, bakınız ne kolay anlaşacağız. Lûtfen...<sup>305</sup>

Cihat'ın kültürel arka planına uygun olarak kurgulanan bu cümlelerin özenle seçildiği açıkça görülmektedir. Yazar aynı seçiciliği "mahallenin ayyaşı" olarak tanıttığı Zekeriya için de gösterir. Cihat ile Nimet'in buluşmalarına şahit olan Zekeriya'nın dili, Cihat ile girdiği diyalogdan, kendi kültürel yapısını açığa çıkaran önemli bir veridir:

“\_ Oo! Maşallah! Kolay gelsin!  
 \_ İşine git!  
 \_ Vay beyim vay! (İş) imiş. Sokak ortasında (iş) pişirirsiniz. Bir de bize mi (işine git?) İyi vallaha! Sokak ortası sayılır. -İşığı gezdirerek kızı tanımağa çalışıyordu- Dur şöyle... Başlarım ha! Vay! Selim Beyin kızı... Gidi haspa (!) Biz de (bebek) diyerekten...  
 \_ Defol herif!  
 \_ Yoo! Kızmaca yok... Buna (piyastos olmak) derler. Vay akıllı yavrum vay! Demek biz defolalım da körpe yavruyu çitir çitir ye öyle mi?”<sup>306</sup>

Zekeriya'nın argo dili romanda başarıyla kaleme alındığı görülmektedir. Romanda, eğitim seviyesinin belirtilmediği Nimet, bir memur emeklisi olan Selim Bey ve bir öğretmen olan Bedriye Hanım'ın dili birbirine çok benzemektedir. Bu roman için bir çelişki yaratır. Yazarın bu çelişkisini ise en net görme şansını, Nazif Bey'in kullandığı dili seçerken görürüz. 45 yaşındaki Nazif Bey'in yaklaşık 30 seneden beri Türkiye'de yaşamaması; hatta Türkiye'ye dahi uğramaması onun Türkçesinde bir sorunun teşkil etmesini gerektirirken dili, Cihat'ın dili kadar doğru kurgulanmıştır.

<sup>305</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 2. Tefrika

<sup>306</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 11. Tefrika

“Bizim büyük hoca her şeyi bilir. Biz buna itikat etmişiz! Hem de kuru kuruya bir itikat değil. Hocamız yalancıları kaç kere yakaladı. Biz büyük hocamıza kadar yalınayak, baş açık gideriz. Bu gidiş merhale merhaledir. Öyle yerler var ki yüzüstü sürünerek yol alınır. Öyle yerler var ki dizin dizin gider. Öyle yerler var ki yuvarlanacaksınız.”<sup>307</sup>

Görüldüğü gibi Nazif Bey’in seçtiği kelimeler içerisinde herhangi bir kurgu hatası yoktur. İkilemelere, konunun muhtevasına uygun kelimelere, ikilemelere ve deyimlere yer verir. Bu tutum ise yıllardır Türkiye’de yaşamayan bir kişinin konuştuğu Türkçe ile bağdaşmayan bir tutumdur. Bu açıdan dil- kültürel arka plan bağlamında bir çelişki meydana gelmiştir.

Yazarın, kimi kelimelerin yazımında da özen göstermediği görülmektedir. Özellikle unvan sıfatlarındaki büyük harf kullanımında yazar, çoğu defa hataya düşer. Fakat yazar aynı sıfatı bir başka yerde doğru biçimde yazmıştır. “Cihat, kuyumcu Arşak **efendinin** küçük dükkânına...”<sup>308</sup> cümlesinde unvan sıfatını küçük harfle belirtirken, “Bizim hazariften Arşak **Efendi’nin** bir diğer şöhreti de nedir bilir misiniz?”<sup>309</sup> (Vurgular bana ait.)

Kemal Tahir’in romanda deyimlere, ikilemelere ve atasözlerine de çokça yer verdiği gözlemlenirken, kullandığı dil de kişinin psikolojik haline önem vermediği görülür. Romanda karakterler kısa cümleler ve yalın sözcüklerle karşımıza çıkartılmış, tefrika halindeki romanlarında seçilen üslûbun dışına çıkılmadığı gözlemlenmiştir.

<sup>307</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 25. Tefrika

<sup>308</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 17. Tefrika

<sup>309</sup> Kemal Tahir, a. g. t. , 18. Tefrika

## SONUÇ

Sanatçı bütün olarak değerlendirilmediği takdirde aksaklıklar toplamına dönüşen bir birey resmi çizer. Bütünlülük arz etmeyen bu resim ise tamamlanmamış ve sisli bir manzaranın ötesine geçemez. Çalışmamız, Türk edebiyatının ve özellikle Türk romanın önemli bir ismi olarak karşımızda duran Kemal Tahir'in, hayatının önemli bir sürecinde ortaya koyduğu romanları ele alarak bu karanlığı gün yüzüne çıkartmak için atılan ilk adımdır.

1938- 1950 yılları arasında cezaevinde kalmaya mahkûm edilen romancımız, bu süreç içerisinde çalışkan bir “suçlu” sanatçı olarak karşımıza çıkar. Dönemin çeşitli gazete ve dergilerine telif romanlar yazan Tahir 12 yıla 12 roman, onlarca hikâye, şiir ve çeviri romanlar sığdırmayı başarır.

Kemal Tahir'in cezaevi yıllarında yazdığı bu romanlarında, tam anlamıyla edebî bir kaygı güttüğü söylenemez. Burada ekonomik sorunların ve cezaevinde komünizm suçlamasıyla yatmasının verdiği bir siyasal hegemonyayla karşı karşıya olduğunu söylememizde fayda vardır. Yazarın içinde bulunduğu siyasî ve psikolojik durum Kemal Tahir'in bu romanlarını kurtarmak veya romanlarına yaptığımız eleştirileri dizginlemek adına kabullenilen bir tespit veya ön kabul değildir. Kemal Tahir'in böyle bir savunmaya ihtiyacı olmadığı gibi, romanların satır aralarına serpiştirilen öğelerin çıkarımlarıyla, bu romanların “basit” veya “popüler meta” olmadığını görmemiz mümkündür. Tahir'in romanları dikkatle incelendiği takdirde: a) “Büyük” romanlarındaki karakterlerine ısınma turları attırdığını, b) popüler kültürün “yapay mutluluğuna” kaptırılmayacak ölçüde çizilen toplumsal meselelerin zamana ve bireylere yedirilerek “köşeye sıkışmış insanın varlığını” aktarmaya çalıştığı görülür. “Köşeye sıkışan”ı özele indirgeyerek vurgularsak romanlar üzerine aşağıdaki değerlendirmeleri yapmamız mümkündür.

### Romanlarda Tematik Açı

Kemal Tahir popüler romanlarında, popüler roman algısına pek uymayacak biçimde, belli başlı temaları ele alır. Romanları tematik açıdan değerlendirdiğimizde alt- üst çatışması, yabancılaşma, aşk, savaş zenginleri, yoksulluk, alafranga yaşam, II. Abdülhamit, ağalık sistemi, kentlileşemeyen birey, bohem hayat, göç, musıkî, genel evler, hayat kadınları, tabiata kaçış, modernizm, Anadolu, miras gibi konuları ele aldığını görmekteyiz.

Kemal Tahir romanlarını, tezli bir anlayışla ele alır. Bu tezli anlayışın ardından ele alacağı tema için karakterlerini (yaş, cinsiyet ve sosyo- ekonomik konumlarını da dikkate alarak) ve romanın geçeceği dönemi belirler. Seçilen bu döneme uygun biçimde temasını karakterlerine veya romandaki toplumsal havaya yansıtmaya çalışır.

Tefrika halinde kalan ilk romanı *Sahte Serseri*'den, son romanı *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı*'na kadar aşk, Kemal Tahir'in temel temalarından birini oluşturur. Fakat bu aşk, salt duygusal bir bağ veya iki kişinin evliliğe doğru giden sürecin başlangıcı olmakla sınırlı kalmaz. Tahir bu başlangıcı sağlarken öncelikle toplumsal şartları göstermeye çalışır. Üst anlatı olarak "aşk"ı kurgulayan yazar, bu kurgunun arka planını ise sosyolojik ve tarihsel şartlarla doldurmaya çalışır. Aşkın ana tema olarak görünürlük kazandığı romanlarında, okuru çeken popüler bir tarafın var olduğu hissiyatıyla yaklaşan yazar, gerçek anlamdaki varlığını aşkın arka planlarına saklar. Bu arka planlarda ise karşımıza çıkan Türkiye'nin ve zaman zaman dünyanın içinde bulunduğu toplumsal şartlardır.

Öne çıkan aşk temasının hemen ardında, yazarın biyografisine de etki eden II. Abdülhamit dönemi sık sık gündeme gelir. Fakat bu dönem, romanlarda detaylı biçimde işlenen bir temayı oluşturmaz. Kimi zaman ana, kimi zaman da yan karakterleriyle II. Abdülhamit dönemine atıflarda bulunan Tahir, merkez yansıtıcı olarak seçtiği karakterler aracılığıyla bu döneme uzanır.

Aşkın temel tema olarak belirlediği ilk dönem romanlarında kaleme aldığı alafranga yaşam şekli ironik bir şekilde ele alınır. Batının eşya, gündelik yaşam veya asrî vurgularla benimsenebileceği algısı, Tahir de ironik bir dille ele alınırken Türkiye'nin batılılaşamayacağı tezini, bu romanlarından başlayarak göstermeye çalışır. Çünkü Kemal Tahir için Batılılaşma:

“Bu kelimenin, taşıdığı açık anlam, hiçbir yanıltmaya meydan vermeyecek kadar ortadadır. Herkes bu kelimeyi: Batılı olmayan toplumların, yani, batının tarihsel oluşumunun üretim biçiminden geçmemiş toplumların, batıya benzemeye uğraşması anlamına alır.”<sup>310</sup>

Batının “tarihsel oluşum” çizgisini ilkel toplum, köle toplumu, feodal toplum, kapitalist toplum ve sosyalist toplum olarak Marksist perspektiften dile getiren Tahir, Türk toplumunun bu şekilde bir tarihsel döngü içerisinde olamayacağını savunur. Çünkü Tahir, Osmanlı'nın feodal bir yapılanmaya sahip olmadığına inanır. Ve yine Tahir'e göre Türklerin tarihsel oluşumunda sınıflar ayrılığı yoktur. Bu ayrılığın veya bu tarihsel oluşumun olmadığı Türk toplumunda, batılı gibi olmaya veya batılı bir yaşam şekline bürünmeye çalışan bireyin ironisini romanına yansıtır. Bu ironinin yanında Tahir bu batılı tipi, “doğulu insanın batılı modeline göre değişmeye çalışması insanlığa karşı işlenmiş en ağır suç”<sup>311</sup> olarak keskin bir şekilde suçlar.

Tahir'in romanlarındaki bir diğer önemli tema ise kadındır. Kadın, tematik bir öge olarak tek çizgide ele alınmaz. Olumlu veya olumsuz tip olarak da bir sınıflandırılmaya tabi tutulmaz. Kadın teması, Kemal Tahir'in bu romanlarında bizzat yazarın değil, “toplumun kadına bakışı”nı içerir. Bu bakış açılarından en önemlisi ise kadının bir cinsel metaya dönüşmesidir. Kemal Tahir kadını romanlarında tematik bir öge olarak ele alırken, kadının cinsel metaya dönüştürülmesi veya genelevlerde çalışan kadınların görüntüleri bu temayla toplumsal eleştirilerin doruğa çıkmasına sebep olur. Tahir düşen kadın için, ah ü vâh'lar içerisine girmemiş, düşen kadının görüntüsüyle okurda “neden” ve “niçin”

<sup>310</sup> Kemal Tahir, *Notlar/ Sanat Edebiyat 2*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1989, s. 232

<sup>311</sup> Kemal Tahir, a. g. e. , s. 237

sorusunu canlandırılmasıyla amaç edinmiştir. Kadın temasıyla okurunu sorgulamalara sevk ederek rahatsız eden Kemal Tahir, bu açıdan bakıldığında popüler romanlarda bir entelektüel duruş yakalamaya çalışır. Kemal Tahir henüz 15 yaşındaki bir çocuğun\* bile genelevlerdeki görüntüsünü yansıtarak okurunu rahatsızlığa sevk ederken, bu karakterleri için aldığı en net tavrı ise “Orospu” başlıklı şiirinde ortaya koyar.

“OROSPU

Ey içinin temizliği açık bir yara gibi  
gözlerinde sızlayan

Ey bir bulvar  
sırası kadar  
yumuşak, geniş, rahat  
İnsan

Sen isyansız bir azabın muhteşem derdine  
Yabancı kalabalıkların ortasında  
Anasını kaybetmiş bir çocuk gibi  
Bağırmıyorsun

Kimseyi yardıma çağırmıyorsun.  
Bundandır belki bütün  
Büyüklüğü.

Sende açlık  
Sende bu körolası  
Güzel  
Şık,  
Kıvrak  
Ve dipdiridir.

Sende açlık,  
Koskoca bir insanı bir papele  
Körpe baldırları alabildiğine gerili

---

\* “Ödeşmek” romanında.

Arka üstü yere mihlayan  
Bir pranga zinciridir.”<sup>312</sup>

Kemal Tahir’in ele aldığı bir diğer tema ise kentlileşemeyen insandır. Kentte doğup büyüyen; fakat kentin kodlamalarıyla değil köylü bir yapılanma içerisinde kurtulamayan bireyi kimi zaman kendi yörüngesi içerisinde bırakan Tahir kimi zaman da kentlileşemeyen bu bireyleri kentin ortasına atarak bir “kültür şoku” yaşatır. Bu en üst anlamda, politik bir eleştiridir. Devletin elindeki aygıtlar aracılığıyla halkın yaşamındaki köylü bakış açısını kırmaması, halkı çağın insanı olarak şekillendirememesi bireyin içinde yaşadığı küçük dünyayı kırıp aydınlanamaması Tahir’in ele aldığı bir diğer tematik unsur olarak karşımıza çıkar.

Kemal Tahir’in tefrika romanlarında öne çıkardığı bir diğer tema ise sanattır. Bir üst yapı unsuru olarak sanatın toplumdan uzak kalmasını, “sanat sanat içindir” ilkesini ironik bir dille ifade eder.

“ ‘Sanat sanat içindir’ lâfinın sık sık duyulduğu sıralar etrafa bakmalı! Etrafı dinlemeli! Etrafta sükût ve yalnızlık... Herşey dilsiz. Gayrı beşerî., umuttan uzak. Herşey âdî, hayvanca ve daha beteri herşey zibidi... Gözlerde korku... Ruhlarda kendi içine kıvrılış. İnsanlıkta uyuz köpek gibi kuyruğunu apışarasına sıkıştırıp savuşma hazırlığı... Pis bir titreme ki iğrenç... Her tarafta bayağılık ve can sıkıntısı...”<sup>313</sup>

Toplumdan uzak kalan sanatı basit ve mat bulan Kemal Tahir bu düşüncelerini ortaya koymadan çok önce romanlarında tematik bir öge olarak ele alır.

Popüler romancılığa “ters” düşen temalarla romanlarını kaleme alan Kemal Tahir, kendisini rahatsız eden bütün kodlamaları, kısa da olsa, romanlarına

<sup>312</sup> Kemal Tahir, *Kemal Tahir'den Fatma İrfan'a Mektuplar*, Sander Yayınları, İstanbul, s. 130

<sup>313</sup> Kemal Tahir, *Notlar/ Sanat Edebiyat 2*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1989, s. 154



serpiştirerek popüler algının tuzağına düşmemeye gayret gösteren ve sorgulayıcı bir anlayışla romanlarının iskeletini oluşturan bir yapıda karşımıza çıkar.

### Romanlarda Mekân

Kemal Tahir'in romanlarındaki mekânların birçoğu İstanbul çatısı altında kurgulanır. Burada Kemal Tahir'in İstanbullu olmasının önemli bir rolü vardır. Yazar, İstanbul'u ele alırken romanlarındaki sorunsalı ortaya koyması bakımından toplumsal şartların olgunlaşmış mekânı olarak İstanbul'u görür. Yazar İstanbul'un yanı sıra Sakarya, Yalova, Eskişehir, Tarsus gibi mekânları da tezine uygun biçimde romanlarında devreye sokar.

Mekân Kemal Tahir'in tefrika halinde kalan romanlarının tamamında öne çıkan bir teknik unsur olarak kurgulanmaz. Kimi romanlarda\* mekân hızlıca geçilen bir kurguyken kimi romanlarda da mekân ana karakter kadar romana etki eder. Mekânın titizlikle üzerinde durularak kurgulandığı romanlarda mekân, coğrafi bir öge olmaktan çok daha öteye geçer. Mekân ait olduğu veya çatısı altına aldığı kişi ve kişilerin sosyo- ekonomik boyutunu vermesi bakımından değer kazanırken, simgesel özellikleri de içinde barındıran önemli bir kodlama haline gelir.

Bu bağlamda *Sahte Serseri*, hem simgesel hem de sosyo- ekonomik yapının mekânsal özelliklerini taşır. Ahmet Yarar'ın yalısı onun değişen ekonomisinin bir getirisi olarak romanda yer edinirken, Büyük Kar Oteli ise Weber'in "kale"sini andırır.

"Bir kaleye sahip olmak, başlangıçta, ülkeye askeri hakimiyeti simgeliyordu. Tek soru, bu hakimiyetin kimin ellerinde olacağı idi. Bireysel olarak lordların elinde veya bir şövalyeler konfederasyonunda yahut da

---

\* "Acaip Bir Aile", "Camı Kıran Çocuk" ve "Zoraki Nişanlı"

vassalların, bakanların ve memurlarının güvenine bel bağlayabilen bir yöneticinin elinde olabilirdi.”<sup>314</sup>

Tahir’in kurguladığı Büyük Kar Oteli ise sermayenin ve bürokratların kalesi olarak simgesel bir konumlandırma içerisindedir.

Aynı sembolizasyon *Aşk Modası*’nda da karşımıza çıkar. Şişli, Recep Paşa’nın Konağı ve Ahmet Süleyman’ın Suadiye’deki köşkü toplumsal ve bireysel anlamda değişen yaşam biçiminin önemli sembolik mekânları arasındadır.

Yazar *Ödeşmek* romanındaki mekânlarıyla da toplumsal eleştirinin başka bir açısını yansıtmak ister. *Ödeşmek* de Türk modernleşme tarihinin önemli bir coğrafi uzantısı olarak ele alınan Beyoğlu, toplumsal devinimin bütün olumsuzluklarını bir miknatis gibi üzerine çekmeyi başarır. Toplumun kabul ettiği veya topluma kabul ettirilen dönüşümler neticesinde yaşanan yabancılaşma, gayr-i ahlâkîlik, değişen yaşam şekli *Ödeşmek* de mekânın titiz seçimiyle kuvvetle dile getirilir. Yine *Ödeşmek* de Anadolu, bir kaçışın simgesi haline gelmesiyle dikkatleri üzerine çeken bir olgu olarak romana giydirilir.

*Muhallebi Çocuğu*’nda ise yazar yine simgesel ve sosyo- ekonomik anlamda mekânlarını kurgularken Zonguldak, bir siyasal mekâna dönüşür. Maden işçilerinin yaşamları *Muhallebi Çocuğu*’nda Zonguldak’a âdeta özümsetilir. Şehir bütünüyle işçinin yaşam mücadelesine şahitlik eden sahne olarak belirir. Kemal Tahir’in Zonguldak’ı bir mekân olarak seçerken buradaki maden ocaklarının yabancılar tarafından çalıştırılması ise mekân aracılığıyla iktidara karşı alınan bir tavrın örtülü tepkisini taşır.

Mekânın ideolojik boyutta ele alınışı *Gönül Denen Hayvan* romanında da karşımıza çıkar. Küçük Çiftlik Parkı’nı açan müzisyenlerin, patronsuz bir çalışma sahası yaratmaları yazarın tefrika romanları arasında sivrilen bir yapının inşasıdır. Bu

<sup>314</sup> Max Weber: (çev: Musa Ceylan), *Şehir Modern Kentin Oluşumu*, Bakış Yayınları, İstanbul, 2000, s. 87

inşanın, komünizm suçlamasından cezaevinde yatan bir kişi tarafından yapılandırılmasını ise entelektüel tavrın tırmanışı olarak belirtilebilir.

*Sevenlerin Zaferi*'nde yazar “konak”- “yalı” tezadını bireylerin felsefelerine göre konumlandırırken, *Sevmek Hakkı*'nda da “tabiat” bir mekân olarak yerini edinir. Modernizmi bir “bahçıvan” gibi algılayan Kemal Tahir, tabiatı insana faydalı kılabilen bir dönüşüme tabi tutar. Tabiatın bireyi yutmasına razı olmayan yazar, yapılan müdahale sonucuyla tabiata terbiye vermeyi amaçlar. Mekân burada “felsefi” bir düşün olarak yazarda ve okurda soru işareti yaratır.

*Bir Nedim Divanı'nın Esrarı* romanında ise genişleyen mekânla bireyin düşünceleri, yerelden evrensele dönüşür. Mekânın kurgulanış biçimiyle birey kurgusu paralellik gösteren iki olgu olarak karşımızda dururken, bireyin mekânda düşündükleri veya sorguladıkları mekânın daralıp genişlemesine uygunluğuyla dikkat çeker.

Kemal Tahir, tefrika halinde kalan romanlarının birçoğunda mekândan olabildiğince yararlanır. Açık, kapalı; özel, kamusal; dar- geniş vb. mekânlarını toplumsal, ekonomik, siyasal olgunun yansıması olarak karşımıza çıkartan Tahir “popüler roman”larında dahi, mekânı canlı kılan bir roman ögesi olarak ele almayı başarır.

### Romanlarda Zaman

Kemal Tahir'in tefrika halinde kalan romanlarında zaman önemli bir yer tutar. Romanların tamamını kronolojik bir zaman algısıyla oluşturan yazar, zamanla bireyi yoğurarak okuruna sunar.

Zaman, Kemal Tahir'in bu romanlarında karmaşık bir hal almaz. Çünkü, Kemal Tahir'in roman karakterlerine ve olay örgüsüne baktığımız zaman kurgunun içinde bulunduğu hayat henüz bir karmaşanın içerisinde değildir. Toplumsal dönüşümler olmuş, bir devir çökmüş ve yeni bir devir başlamış olmasına rağmen,

modern romanın “flaneur” tipinin yaşadığı kaos Kemal Tahir’in bu romanlarında yoktur. Bu tipin yokluğu, zamanın karmaşasının yokluğunu da beraberinde getirir.

Kemal Tahir’in romanlarındaki zamanı bir eşik zaman olarak görmek mümkündür. Eşik zaman kavramını romanlardaki zamana inerek daha açık bir şekilde ifade edebiliriz.

Kemal Tahir, romanlarındaki vak’a zamanını 1925- 1938 yılları arasında tutar. Bu dönemin, incelediğimiz 12 romanda da karşımıza çıkması tesadüfi bir olgu değildir. 1925- 1938 yılları yaşadığımız coğrafyada artık bir devrin resmî çöküşü gerçekleşirken yeni bir devrin hem resmî inşası hem de Osmanlı’dan arda kalan zihni yapının kırılması temel amaç olarak gündeme gelir. Bu dönem içerisinde yaşanan siyasal olayların topluma yansımaları ise yazar için kaçınılmaz olur ki, romanlarında kurguladığı karakterleri bu dönem içerisinde var etmeyi katı biçimde kabullenir. Yazarın romanlarında işlediği dönemin hemen öncesinde Türkiye toplumu 1924 Anayasa’sı ile tanışır. Anayasayı izleyen süreçte gerçekleştirilen Şapka Kanunu, Harf İnkılâbı, Kılık Kıyafet Kanunu, Soyadı Kanunu, Kadınlara Seçme ve Seçilme Hakkı gibi bir dizi yenilikler, Osmanlı’dan arda kalan zihni yapının yıkılması için tabana yayılan süreli adımlar olarak bu dönemde karşımıza çıkar. Yine “1930’larda ortaya çıkan Kemalizm ya da Atatürkçülük kavramlarını birlikte oluşturan düşünceler ya da ülküler bütünü, bir süreç içerisinde doğal şekilde ve yavaş yavaş”<sup>315</sup> gelişerek kırılmaya çalışılan zihniyetin bir göstergesi olarak boy gösterir.

Kemal Tahir romanlarını bu zaman dilimi içerisinde meydana getirirken yukarıda değindiğimiz toplumsal evrimin/ evrimleşirmenin merkezinde bulunan insanı ele alır. Romanlarında seçtiği ana karakterlerini gazeteci veya avukat olarak belirlemesi, yaşanan toplumsal havayı teneffüs eden ve bu havadan haberdar bir “aydın”ı seçmek istemesi, zaman ile bireyi baş başa bırakan bir yaklaşımın neticesidir. Bu hızlı dönüşümde ise “kapana kısılan” insanın portresi karşımıza çıkmaya başlar.

<sup>315</sup> Erik Jan Zürcher: (çev: Yasemin Saner), *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 269

Vak'a zamanında bahsettiğimiz toplumsal sürece şahit olan karakter, romanlarda tarihsel arka planıyla da beslenir. *Sahte Serseri* 11 günde, *Aşk Modası* 5 günde, *Camı Kıran Çocuk* 2 günde, *Acaip Bir Aile* iki buçuk ayda kurgulanan vak'a zamanına sahipken geriye dönüşlerle, karakterin bir anlamda "en küçük yapı birimi"ne inilmeye çalışılır. Arkeolojik çalışma nesnesi olarak görülen karakterin kökenine inmek için yazar, zaman zaman 60 yıllık bir tarihsel süzgeçle karakterini besleyerek, tezindeki karakteri tarihsel doygunluğuna ulaştırır.

Zaman kavramı romanlarda yer yer teknik hatalara maruz kalmış olsa da Kemal Tahir için zaman, bir bütün olarak gördüğü insanın inşasında titizlik gösterilmesi lazım gelen bir öğedir.

#### Romanlarda Dil ve Üslûp

Kemal Tahir'in tefrika halinde kalan romanlarında dil, Kemal Tahir'in romancılık serüvenindeki gelişimi görmek açısından öne taşır. *Sahte Serseri*'den başlayıp *Bir Nedim Divanı'nın Esrarı*'na kadar devam eden tefrika romancılığında dil, bir değişim gösterir. Fakat bu değişim hızlı bir çizgi yakalayamamıştır.

Kemal Tahir, romanlarında geniş bir şahıs kadrosu karşımıza çıkartır. Bu geniş kadro içerisinde toplumun farklı statülerinden, etnik yapılarından, kimliklerinden kişiler barındırmasına rağmen genellikle standart bir dil seçimine gider. Bu seçim dilde tekdüze bir yapının oluşmasına sebep olur. Kimi romanlarında da karakterlerin arka planlarına uygun bir dil kurgusuyla karşımıza çıkar. Yazarın, kültür ile dil paralelliğinde, bu romanlarında belli bir istikrarı yakalayamadığı gözlenir.

Kemal Tahir'in yerel ağızlara yer verdiği kimi romanlarında \* dildeki tekdüze yapı kırılmaya çalışılmışsa da bu, yeterli bir netice vermez.

---

\* Gönül Denen Hayvan, Zoraki Nişanlı, Muhallebi Çocuğu

Yazar, romanlarında kullandığı deyim ve atasözleriyle dile bir hareketlilik getirmeyi amaçlar. Kullanılan bu kalıplaşmış söz veya söz öbekleri yazarın Türkçe bilgisine paralel bir şekilde, ilk romandan son romana kadar, niceliksel bir ivme kazanır.

Yazarın popüler romanlarında, “popüler romancılık” kavramına müdahil olduğu en net öge olarak romanların dilini söylememiz mümkündür.

### Romanlarda Şahıs Kadrosu

Bu başlık altında ağırlıklı olarak tefrika halinde kalmış romanlardaki ana karakterlerin değerlendirmesini yapacağız. Fakat burada, Kemal Tahir’in tefrika halinde kalan romanlarında, geniş bir şahıs kadrosu ile karşı karşıya kaldığımızı söylememizde fayda vardır. Kemal Tahir geniş tuttuğu toplumsal yelpazesıyla, toplum katmanlarındaki bütün bireylere yer vermeye çalışır. Bu katmanlar kimi zaman ekonomik kimi zaman da eğitsel anlamda sınıflandırılır.

Tahir’in ana karakterleri birçok açıdan örtüşen özelliklere sahiptir. Bu karakterler genel anlamda eğitilmiş/ eğitim alan, Galatasaray Lisesi mezunu, dolayısıyla Fransızca bilen, kent kökenli bireylerdir. Kemal Tahir’in bu seçimi: a) biyografisinden yansımalar sunar, b) 1925- 1938 dönemlerinde inşa ettiği bu karakter dönemi için “aydın” vasfını taşıyan kişilerdir, c) eğitilmiş kişiler olmaları ve toplumla iç içe oluşlarından ötürü, toplumda yaşanan dönüşümleri rahatlıkla gözlemlemişlerdir. Bu niteliklerde kurgulanan birey böylece, romandaki tezin işlenmesine yardımcı olan bütün unsurları edinerek okura sunulur.

Karakterlerin büyük bir kısmı gazeteci iken yazar, *Camı Kıran Çocuk*’daki ve *Sevmek Hakkı*’ndaki ana karakterlerini mühendis olarak kurgular. *Camı Kıran Çocuk* da karakterin mühendis kimliğine vurgu yapmayan Kemal Tahir, *Sevmek Hakkı*’ndaki mühendis karakteriyle modernizmin müdahaleci tavrını ve tabiat- insan çatışmasını işler.

Kemal Tahir, romanlarda kurgulanan dönemler için kültürel arka planını zengin tuttuğu kişileri ana karakter rolünde öne çıkartırken, kurgulanan bu karakterlerin toplumun bütün kesimiyle iletişim halinde olmaları dikkat çeker. Taksici, çiçekçi, berber, garson, işsiz kitleyle buluşan Galatasaraylı karakterler bir anlamda toplumla barışık bireylerdir. Çizilen “okumuş”, “aydın” karakterler kimi zaman gazetesine Fransızca tercüme yapıp, dönemin tanınmış edipleriyle içli dışlı iken kimi zaman da bu niteliklerle örtüşmeyen yapıdaki karakterleri yanına alıp onlarla iyi dostluklar kurabilmeyi de başarmış bireylerdir. Yani bu “aydın” karakter henüz topluma küskün değildir.

Kemal Tahir seçmiş olduğu bu karakterleri, “öne çıkan romanları”ndaki karakterleri kurgulamadan öncesinde, bir denek olarak görmüş; geniş tuttuğu toplumsal makasla bir “sismograf” görevini üstlenmiştir.

#### Romanlarda Bakış Açısı ve Anlatım Teknikleri Açısı

Kemal Tahir tefrika halinde kalan romanlarında farklı anlatım tekniklerinden yararlanırken “Tanrısal bakış açısı”nı, romanlarının tamamına hâkim kılar. Tahir “anlatma”- “gösterme”, “mektup”, “montaj”, “tasvir”, “geriye dönüş”, “diyalog” gibi teknikler üzerinden romanlarını kurgular.

Diyalog Kemal Tahir’in “büyük romanları”nda da kullanacağı önemli bir tekniktir. Tahir, tefrika romanlarında da bu tekniği ısrarla işlemiş ve *Sahte Serseri*’den, *Bir Nedim Divanı’nın Esrarı*’na kadarki süreçte olumlu anlamda bir ivme kazanır. Karakterlerine belirli bir saha oluşturan ve bu saha içerisinde onları “tanrı gibi” gözetleyerek, bu saha içerisinde yaşama alanı tanıyan Tahir, böylece karakterlerinin gerçekçiliklerini kılmaya çalışır.

Tahir’in romanlarında kullandığı bir başka teknik unsur ise “anlatma” ve “gösterme”dir. Bu teknikleri romanlarında “gösterme- anlatma- gösterme” düzlemine indirgeyerek inşa eden yazar vak’ayı, okurun gözlerinin önünde canlandırmak ister.

Realist anlayışın getirdiği bir tekniksel yaklaşım olarak belirleyebileceğimiz bu düzlemde karakterler, birer sinema oyuncusu gibi romanda belirirler.

Romanlarda karşımıza çıkan bir diğer unsur ise mektuptur. Mektup: a) karakterin, seçtiği kelimeler ve kurduğu cümlelerden hareketle, kültürel arka planını, b) karakterin özel yaşamına inerek romandaki varlığının saydamlığını ölçmemiz açısından önemli bir perspektiftir. Fakat Kemal Tahir'in kullandığı mektuplarda belli başlı aksaklıklar da gündeme gelir. Mektupların dilin karakterlerin kültürel arka planına göre değil, kendi kelimelerine ve kendi cümle yapısına göre seçen yazar bu tekniğin getirilerinden yeteri kadar yararlanamamıştır.

Montaj ise Tahir'in 12 tefrika romanınının 10'unda \* uygulanır. Gazetelerden, şiirlerden ve şarkılardan alınan pasajların olay örgüsünün devamlılığına uygun yerlere serpiştirildiği görülür. Yahya Kemal'den, Ahmet Haşim'den, Tevfik Fikret'ten, Faruk Nafiz'den, Necip Fazıl'dan, Rıza Tevfik'ten ve Nâzım Hikmet'ten alınan mısralar karakterlerin ruh hallerini göstermeleri açısından önemli bir olgu olarak romanlarda karşımıza çıkar. Yine gazete haberlerinin montajları da romandaki gerçekçiliği, yazarın bakış açısını ve dönemin gazete dilini yakalamamız açısından kayda değer belirtilerdir.

Yazar iç monologlardan yararlansa da iç monologlar, romanların olay örgüsüne veya karakterlerin ruh hallerine açıklık getirici nitelikte inşa edilmemiştir. İç monologların yanı sıra geriye dönüşler romanlarda önemli bir yer tutar. Romanlardaki “yapıcı anlamda” ve “dar anlamda” ki geriye dönüşler Kemal Tahir'in roman sanatına yaklaşımında önemli bir tespite sahne olur. Karakterlerin tarihsel geçmişlerini “yapıcı geriye dönüş”lerle sağlayan Tahir, bu tekniği bütün romanlarında başarılı bir şekilde kullanırken *Camı Kıran Çocuk*'un bütününe yayarak bu teknik üzerinde âdeta bir egzersiz yapar.

---

\* Montaj, “Sahte Serseri” ve “Aşk Modası”nda kullanılmaz.



Romanlarında geniş tasvirlerle yer vermeyen yazar ele aldığı mekânı veya manzarayı karakterlerle okura çizmeye çalışır. Tasvire, *Acaip Bir Aile* ve *Gönül Denen Hayvan* romanlarında uzuca yer veren yazar, diğer romanlarındaki tasvirleri kısa tuttuğu gözlenir.

Romanların tekniksel yönünde zaman zaman aksaklıklar doğuran yazar, özellikle diyalog, geriye dönüş ve montajlarda başarılı bir çizgi yakalar.

Kemal Tahir Türk edebiyatı tarihinde etkin bir rol oynar. Tahir'in, tarihsel yaklaşımından başlayan bu etkinlik, eserlerindeki canlılık ve toplumsal tahlille farklı bir yön kazanır. Bu açıdan bakılınca Türkiye de Kemal Tahir gibi bir ismin popüler veya kült romanlarının yayınlanmaması veya incelenmemesi önemli bir eksikliklerdir. Bu eksiklik hem Kemal Tahir açısından hem de Türk edebiyatı ve kültürü açısından geçerlidir. Bir yazarın bütün olarak değerlendirilmesinde günlükleri, mektupları, anıları ne kadar önemliyse, kendisinin beğenmemesine rağmen, popüler romanlarının değerlendirilmesi ve yayınlanması da bir o kadar önemli yer tutar.

Biz de bu eksikliğı gidermek adına Kemal Tahir'in tefrika halinde kalmış 12 romanını tahlil ettik. Tahlillerimiz sonucunda Kemal Tahir'in popüler romanlarında dahi önemli gördüğü meseleleri, imkânlar dâhilinde, işlediğini ve bu meseleleri romanının temel sorunsalı yaptığı fikrine ulaşmış olduk. Bu romanları cezaevinde kaldığı sürece maddî bir kazanç olarak görse de yazarımızın, tavizkar bir tutum sergilemeden de sanatını popülaritenin kucağına tam anlamıyla atmadığını gördük. Bir düşünce işçisi gibi çalışan ve ideolojisini romanlarına hazmettirerek temellendirmeye başladığı bu romanları bir okul olarak değerlendiren Tahir'in romanlarındaki farklı duruşunun yerini belirlemeyi amaçladık.

Bu çalışmamızdan sonra Türk romancılığı ve düşüncesi için önemli adımlar atan Kemal Tahir'in, artık incelenmemiş romanı kalmamaktadır. Bugüne kadar gazete sayfalarında kalmasının önemli bir eksiklik olduğu düşüncesinden ziyade Kemal Tahir'in romancılık macerasında incelenmemiş bir romanının kalmadığı, düşüncesi tezimizin en olumlu sonucu olarak değerlendirilebilir.

**KAYNAKÇA****Kemal Tahir'in Tefrika Romanları**

Sahte Serseri, (TA- KA müstear adıyla), Karikatür, Ocak 1938- 21 Nisan 1938.

Aşk Modası, (TA- KA müstear adıyla), Karikatür, 28 Nisan 1938- 28 Temmuz 1938.

Acaip Bir Aile, (TA- KA müstear adıyla), Karikatür, 2 Eylül 1945- 4 Nisan 1946.

Ödeşmek, (Bedri Eser müstear adıyla), Yedigün, 20 Ekim 1946- 14 Eylül 1947.

Muhallebi Çocuğu, (TA- KA müstear adıyla), Son Saat, 3 Mart 1947- 25 Nisan 1947.

Bir Gecenin Beyliğı, (TA- KA müstear adıyla), Karikatür, 29 Mayıs 1947- 4 Eylül 1947.

Gönül Denen Hayvan, (TA- KA müstear adıyla), Son Saat, 15 Haziran 1947- 5 Ağustos 1947.

Camı Kıran Çocuk, (Bedri Eser müstear adıyla), Hürriyet, 11 Ağustos 1949- 30 Ağustos 1949.

Sevmek Hakkı, (Bedri Eser müstear adıyla), Yedigün, 7 Temmuz 1949- 24 Kasım 1949.

Sevenlerin Zaferi, (TA- KA müstear adıyla), Son Saat, 16 Ocak 1950- 22 Mart 1950.

Zoraki Nişanlı, (Bedri Eser müstear adıyla), Hürriyet, 12 Temmuz 1950- 17 Ağustos 1950.

Bir Nedim Divanı'nın Esrarı, (Bedri Eser müstear adıyla), Hürriyet, 12 Şubat 1951- 23 Mart 1951.

\* \* \*

#### Çalışma Kapsamında İncelenen Diğer Kaynaklar

BAUMAN, Zygmunt, *Yasa Koyucular ile Yorumcular*, çev. Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

BELGE, Murat, *İstanbul Gezi Rehberi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

COŞKUN, Sezai, *Kemal Tahir –Şahsiyeti, Eserleri, Fikirleri-*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2006.

ÇETİŞLİ, İsmail, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

EREKLİ, Arzu, *Medenî ya da Müslüman: Popüler Aşk Romanlarında Feyzâ Olmak*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006.

FREUD, Sigmund, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.

KUDRET, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 3*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2004.

MARSHALL, Gordon, *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman Akınhay ve Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.

MORAN, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış- 2*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

OKTAY, Ahmet, *Popüler Kültürden TV Sömürmesine*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2009.

SİMMEL, George, *Bireysellik ve Kültür*, çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.

TAHİR, Kemal, *Kemal Tahir'den Fatma İrfan'a Mektuplar*, Sander Yayınları, İstanbul, 1979.

TAHİR, Kemal, *Notlar/ Mektuplar*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1993.

TAHİR, Kemal, *Notlar/ Sanat Edebiyat 2*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1989.

TEKİN, Mehmet, *Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları)*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2004.

WEBER, Max, *Şehir Modern Kentin Oluşumu*, çev. Musa Ceylan, Bakış Yayınları, İstanbul, 2000.

ZÜRCHER, Erik- Jan, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

