

ROMANCI YÖNÜYLE SUAT DervİŞ

97191

Meral Sema UZUN

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMENTASYON MERKEZİ

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı için öngördüğü
YÜKSEK LİSANS TEZİ
olarak hazırlanmıştır.

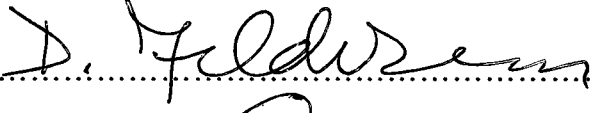
T 97191

Ankara
Haziran, 2001

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

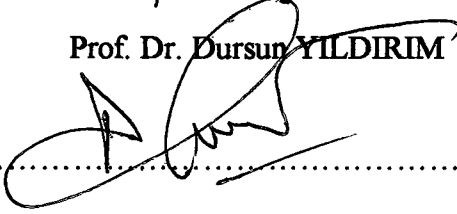
Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dilî ve Edebiyatı Anabilim Dalında
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan.....



Prof. Dr. Dursun YILDIRIM

Üye.....



Prof. Dr. Alemdar YALÇIN

Üye.....



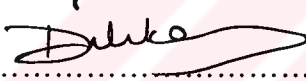
Doç. Dr. Belkis GÜRSOY

Üye.....



Doç. Dr. Abide DOĞAN (Danışman)

Üye.....

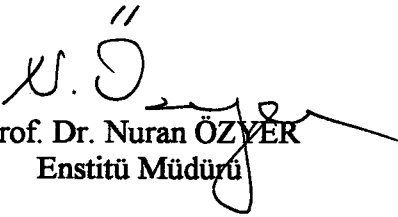


Yrd. Doç. Dr. S. Dilek YALÇIN

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

20.7.2001



Prof. Dr. Nuran ÖZVER
Enstitü Müdürü

ÖZET

Suat Derviş 1905 yılında İstanbul’da doğdu. 1918 Alemdar gazetesinin edebi ilavesinde yayınlanan *Hezeyan* adlı mensur şiiriyle edebiyat dünyasına girdi. İlk romanı *Kara Kitap* 1920 yılında yayımlandı.

Cumhuriyet dönemi yazarlarından Suat Derviş’in yayımlanmış on iki romanı ile üç öykü kitabı vardır. Ayrıca pek çok gazete ve dergide tefrika edilmiş, ancak basılmamış roman ve öyküleri bulunmaktadır.

Yazarlığının yanı sıra gazeteciliğiyle de tanıdığımız Suat Derviş, Avrupa’ya giden ilk Türk kadın muhabirimizdir. 1920-1932 yılları arasında Almanya’da, 1932-1953 arasında da Türkiye’de çeşitli gazete ve dergilerde yazıları yayımlanmıştır. 1953’te Avrupa’ya giden Derviş, 1963 yılına kadar çalışmalarına burada devam etmiştir. 23 Temmuz 1972’de İstanbul’da kaybettiğimiz yazarın diğer çalışmaları arasında üç ciltlik *Alman Edebiyatı Antolojisi* ile yabancı yazarların romanlarından yaptığı çevirileri yer almaktadır.

“Romancı Yönüyle Suat Derviş” konulu bu araştırma da Cumhuriyet dönemi roman ve hikâye yazarlarından olan Suat Derviş’in romanları ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Popüler edebiyat yazarları içinde adı geçen Suat Derviş’in ilk eserleri romantik bir tarzda kaleme alınmışken, 1931’den itibaren yazdığı romanlarda gerçekçilik esastır. Eserlerinde yalın ve samimi bir dil kullanan Derviş’in son romanı *Aksaray’dan Bir Perihan’da* ise toplumcu gerçekçi unsurlara rastlanmaktadır.

Romanlarını bütün yönleriyle incelediğimiz Suat Derviş, edebiyata ve gazetecilik mesleğine katkılarıyla Cumhuriyet dönemi Türk kadın yazarları arasında önemli bir yere sahiptir.

SUMMARY

Suat Derviş was born in İstanbul in 1905. In 1918 she entered the literary world with the poem *Delirium* (Hezeyan) which was published in the *Alemdar* newspaper. Her first novel *Black Book* (Kara Kitap) was published in 1920.

Suat Derviş was one of the authors of the Republican Period. Twelve novels and three short short story books written by her were published. Moreover, she has got several unpublished novels and short stories which are serialized in various newspapers.

Besides being an author, Suat Derviş is also a journalist. She is the first Turkish woman reporter who has been to Europe. Her writings were published in Germany between the years 1920-1932 and in Turkey between 1932-1953 in various newspapers and magazines. Derviş continued her studies in Europe from 1953 to 1963. She died in İstanbul on July 23, 1972. *The anthology of German Literature* of three volumes and the translations of the novels of foreign authors are included among the studies of the writer.

In the study entitled “Suat Derviş: As a novelist” (Romancı Yönüyle Suat Derviş) all the novels of the author were analysed completely.

Suat Derviş is accepted as one of the authors of popular literature. At the beginning of her career she wrote under the influence of Romanticism. From the beginning of 1931 the effects of the Realism could be seen in her writings. She used a simple and intimate language. In her last novel *A Perihan from Aksaray* (Aksaray’dan Bir Perihan) displays elements of social reality.

Suat Derviş whose novels were analysed completely by us, is regarded one of the most important Turkish woman authors of the Republican Period because of her contributions to literature and journalism.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	i
SUMMARY.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
ÖNSÖZ.....	viii
GİRİŞ.....	1

1950 ÖNCESİ CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANI VE BU DÖNEM İÇİNDE KADIN YAZARLARIN YERİ

BİRİNCİ BÖLÜM

SUAT DERVİŞ'İN HAYATI, SANATI, ESERLERİ

1.1. Hayatı.....	14
1.2. Sanatı.....	16
1.3. Eserleri.....	20

İKİNCİ BÖLÜM

SUAT Derviş'in Romanlarının Ana Çizgileriyle Vak'aları

2.1. Kara Kitap.....	24
2.2. Hiçbiri.....	25
2.3. Ne Bir Ses Ne Bir Nefes.....	27
2.4. Buhran Gecesi.....	29
2.5. Fatma'nın Günahı.....	31
2.6. Gönül Gibi	32
2.7. Emine.....	34
2.8. Hiç.....	37
2.9. Çılgın Gibi.....	40
2.10. Ankara Mahpusu.....	44
2.11. Fosforlu Cevriye	46
2.12. Aksaray'dan Bir Perihan.....	49

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SUAT Derviş'in Romanlarının İncelenmesi

3.1. Romanlarda Temalar.....	52
A- Aşk.....	52
B- Kıskançlık.....	116
C- Yalnızlık.....	140
D- Ölüm.....	164
E- Annelik Duygusu.....	188
F- Kimsesizlik.....	197
G- Sosyal Adaletsizlik.....	203
3.2. Romanların Şahıs Kadrosu.....	209
A- Kadın Kahramanlar.....	209
1- Sosyal Statülerine Göre Kadınlar.....	210
a- Şehirli Kadınlar.....	210
b- Köylü Kadınlar.....	210
c- Hayat Kadınları.....	211

2- Yaşlarına Göre Kadınlar.....	222
a- Genç Kız ve Kadınlar.....	222
b- Orta Yaşlı Kadınlar.....	249
c- Yaşlı Kadınlar.....	256
B- Erkek Kahramanlar	264
1- Sosyal Statülerine Göre Erkekler.....	264
a- Şehirli Erkekler.....	264
b- Köylü Erkekler.....	265
c- Sokakta Yaşayan-Alt Kültüre Mensup Erkekler.....	265
2- Yaşlarına Göre Erkekler.....	268
a- Genç Erkekler.....	268
b- Orta Yaşlı Erkekler.....	296
c- Yaşlı Erkekler.....	306
C- Çocuklar	316
3.3. Romanlarda Zaman.....	319
3.4. Romanlarda Mekân.....	368

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SUAT Derviş'in Romanlarında Dil ve Üslûp.....431

SONUÇ.....442

KAYNAKÇA.....448



ÖNSÖZ

Cumhuriyet'e gelinceye kadar erkek yazarların Türk edebiyatının köşe başlarını tuttukları, reddedilemez bir gerçektir. Bizde kadınların, toplumun diğer alanlarında olduğu gibi sanatta da varlık göstermeleri ancak Cumhuriyet'in ilânından sonra mümkün olabilmıştır.

Yeni rejimden ve devrimlerden güç alan kadınlar, ilk kadın romancımız Fatma Aliye'nin (1862-1924) ilk romanını (Muhâdarat, 1892) yayımladığı dönemden 1950'li yıllara kadar uzanan süreçte edebiyat dünyasında seslerini duyurmak adına ciddi bir çaba içine girmişlerdir. Bu dönemde karşımıza çıkan isimlerden bazıları Halide Edip Adivar, Güzide Sabri Aygün, Muazzez Tahsin Berkant, Cahit Uçuk, Kerime Nadir, Suat Derviş, Peride Celal ve Şükûfe Nihal'dir.

Bu araştırmanın konusunu oluşturan Suat Derviş, henüz on üç yaşındayken *Hezeyan* adlı bir mensur şiirle edebiyat dünyasına adımını atmıştır. En son 1963 yılında yayımlanan *Aksaray'dan Bir Perihan* adlı romanına kadar çoğunlukla roman olmak üzere hikâye türünde de pek çok eser vermiş olan Suat Derviş'i incelememizdeki amaç, hakkında bu güne kadar derli toplu bir çalışma yapılmamış olmasıdır.

Araştırmaya başladığımızda bu konuda Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlke ve İnkılapları Enstitüsü'nde bir yüksek lisans tezi yapılmış olduğunu öğrendik. Ancak teze ulaşmamız mümkün olmadı. Biz de bu tezin daha çok, Suat Derviş'in tarihsel kimliğiyle ilgili olabileceğini düşünerek çalışmalarımızı yazarın romancılığı, dolayısıyla edebî kişiliği üzerinde yoğunlaştırdık. Çalışmalarımızda başta Millî Kütüphane olmak üzere TBMM, TDK Kütüphaneleri ile İstanbul'daki Atatürk, Beyazıt, Kadın Eserleri ve İstanbul Üniversitesi Kütüphaneleri'nden yararlandık.

Malzememiz, Suat Derviş'in basılmış on iki romanıyla yine kendisi hakkında yazılmış yazılardan oluşmaktadır. Tefrika halinde yayınlanmış, ancak basılmamış

romanlar ise ayrı bir çalışma konusu oluşturabileceğinden, bu araştırmanın dışında bırakılmıştır. Bir kısmı eski harflerle yayımlanmış romanları Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat'ından yararlanılarak Osmanlıca aslından okunmuştur. Yazarın bütün romanlarının irdelenmesinde kritik etme yöntemi kullanılmıştır.

Tezimiz giriş ve sonuç dışında dört bölümden meydana gelmektedir. Girişte 1950 öncesi Cumhuriyet dönemi Türk romanı ve bu dönem içinde Türk kadın yazarlarının yeri kısaca gözden geçirilmiştir.

Birinci bölümde yazarın aile hayatı, mesleği, yaşadığı devir ve bu devrin sosyal olayları ön plânda tutularak hayatı verilmeye çalışılmış; sanatçı kimliği üzerinde durulmuştur. Ayrıca eserleri kronolojik olarak tanıtılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde romanların özetleri verilmiş, böylece diğer bölümlerde konunun anlaşılmasını aksatacak muhtemel sıkıntıların önüne geçilmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde, Suat Derviş'in romanları yine kronolojik olarak tematik yönden incelenmiş; romanların şahıs kadrosu cinsiyetlerine, sosyal statülerine ve yaşlarına göre gruplandırılarak tahlil edilmiştir. Yine bu bölümde romanlarda zaman kavramı ele alınmış; kozmik, psikolojik ve tarihsel zamanla zaman-insan arasındaki ilişki gözden geçirilmiştir. Üçüncü bölümde son olarak yazarın mekâna bakışı, onu romanlarında kullanışı irdelenmiştir.

Dördüncü bölümde ise yazarın romanları dil ve üslûp özellikleri açısından değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme, tercih edilen cümle yapıları ve sözcükler belirlenerek, bunların eser yapısına yansıyan üslûp özelliklerinin tespit edilmesi şeklinde yapılmıştır.

Sonuçta, değerlendirmeler neticesinde elde edilen hükümler topluca ele alınmıştır.

Kaynakça ise Suat Derviş hakkında yazılmış makale ve yazılarla, incelememizde yararlandığımız diğer kaynak kitapları içermektedir.

Bu konuyu seçmemde bana yol gösteren ve çalışmam boyunca özellikle psikolojik desteğiyle yanımda olan, değerli fikirlerinden yararlandığım hocam Sayın Doç. Dr. Âbide Doğan'a, bu tezin oluşumunda maddî ve manevî katkılarını esirgemeyen aileme ve her zaman varlıklarından güç aldığım dostlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Meral Sema UZUN

GİRİŞ

1950 ÖNCESİ CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANI VE BU DÖNEM İÇİNDE KADIN YAZARLARIN YERİ

1950 öncesi Cumhuriyet dönemi Türk romanına geçmeden önce romanın bu döneme kadar uzanan serüvenini kısaca aktarmamız yerinde olacaktır.

Roman, edebiyatımıza ilk olarak Tanzimat döneminde girmiştir. Ondan önce, Divan ve Halk edebiyatındaki ürünlerin roman tekniği ile bir ilgisi yoktur.

Avrupa ile ilişkilerimiz 1839'da "Tanzimat Fermanı"nın okunmasının ardından girilen dönemde gelişmeye başlar. Türk aydınının Fransız kültürü ve edebiyatına olan hayranlığı bu tarihten sonra artar. Edebiyatımızda Batılı roman da 1860'tan sonra Fransızca romanlardan yapılan çevirilerle tanınır. Fransızca'dan çevrilen ilk roman Yusuf Kâmil Paşa'nın tercümesini yaptığı *Telemaktır* (1862). Daha sonra bunu *Sefiller*, *Robinson Curusoe*, *Atala*, *Pol* ve *Virjini*, *Monte Cristo* gibi çeviriler izler.

Türk edebiyatında Batılı anlamda roman yazan ilk yazarımız Namık Kemal'dir. Sami Paşazade Sezai, Recaizade Mahmut Ekrem ve Nabizade Nazım, onun açtığı yoldan giden diğer yazarlarımızdır.

Tanzimat döneminde başlayan yenileşme hareketlerinin edebiyattaki tezahürü, Servet-i Fünûn döneminde bir yöntem ve teknik kazanmıştır. Bu dönem içinde Türk romanına kazandırdıklarıyla adı ilk zikredilecek yazarımız şüphesiz Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Servet-i Fünûn romanının eleştiriye en açık yanı dilidir. Tanzimat'ta Namık Kemal'le başlayan süslü ve sanatlı söyleyiş bu dönemde en üst düzeye ulaşmış ve neredeyse içinden çıkılmaz bir hâl almıştır. Bununla beraber, Servet-i Fünûn romancılarının Namık Kemal'in başlattığı edebî romanı Batılı düzeye

ulaştırdıkları unutulmamalıdır.

Servet-i Fünûn'u Fecr-i Âti topluluğu izler. Bu topluluğun kurucularından bir kısmı daha sonra Milli Edebiyat'a geçmişlerdir. Ayrıca aralarında Cumhuriyet dönemine yetişenler ve olgun ürünlerini bu dönemde verenler de vardır. Bunların arasında sadece romantik aşk romanlarıyla tanınan Cemil Süleyman Alyanakoğlu ile İzzet Melih Devrim Fecr-i Âti topluluğu içinde kalmışlardır.

1911'de Milli Edebiyat başlar. 1923'e kadar varlığını sürdüren ve sonraki yıllara da izlerini taşıyan bu edebiyat dönemindeki yazar ve şairlerimizin temel endişesi "Memleketten bahseden bir edebiyat" kurmaktır. Bunların çoğu Divan Edebiyatı'nın "Doğu" ve Tanzimat'tan sonraki edebiyatların "Batı" taklidi olduğu noktasında birleşirler. Yahya Kemal'in deyişiyle "Mektepten memlekete" dönen bir sanat özlemi içindedirler. Edebiyatta millet ve memleketi ifade etmek ihtiyacını, eski ve uzak destan çağlarımızda arayanlar olduğu gibi Anadolu Türk tarih ve folklorunda bulanlar da vardır. Kimisi "İslâm ahlâkında", kimisi "Türk töresinde" kimisi "asri bir millet" olmakta milli edebiyatı ararlar.

Milli Edebiyat, 1908 Meşrutiyeti'nin getirdiği yeni düşünce akımlarından ve bunlar arasındaki tartışmalardan doğar. İlk ağızda aşırı eğilimlerden sonra uzlaşma zeminleri arar. Zamanla toplumumuzu kökünden sarsan siyasi olaylar ve devrimler arasında yeni özlükler kazanır (Kabaklı 1965 : 3).

Bu dönem romanlarında ve hikâyelerinde, fert hayatından, sosyal konulara doğru büyük bir kaymanın başladığını söylemek gerekir.

Milli Edebiyat devrinin tanınmış ilk romancısı ve hikâyecisi, Halide Edip Adıvar (1884-1964)'dır. *Seviye Talip* (1910), *Handan* (1912), *Yeni Turan* (1913), *Mev'ud Hüküm* (1918), *Son Eseri* (1919) adlı romanları onun bu dönem içinde kaleme aldığı eserleridir.

Önce Fecr-i Âti'ye girip sonra Milli Edebiyat cereyanına katılmış olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974) bu dönemde daha çok, Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar yazdığı nesir, hikâye ve makalelerini Servet-i Fünûn, Resimli Kitab, Rübâb ve Yeni Mecmua dergileri ile Peyam (ebedî ilâve) ve İkdam gazetelerinde yayımlar. 1920'de Milli Mücadele'yi yakından görmeleri için Anadolu'ya çağırılan yazarlar arasında o da vardır. Bu geziden dönüşünde ilk romanı olan *Kiralık Konak*, İkdam gazetesinde tefrika edilmiştir.

Yine Fecr-i Âti'te girdikten sonra Milli Edebiyat Hareketi'ne 1917'de katılmış olan Refik Halit Karay (1888-1965) da bu devirden Cumhuriyet dönemine intikal eden romancı ve hikâyecilerimiz arasında yer almaktadır. Bu dönemde kaleme aldığı tek romanı, *İstanbul'un İç Yüzü* (1920) olmuştur.

Milli Edebiyat devrinin romancı kadrosunu, yukarıda adlarını saydığımız romancılarımız gibi daha sonra Cumhuriyet devri Türk romanında karşımıza çıkacak olan Aka Gündüz'ün *Kurbağacık* (1919), Müfide Ferit Tek'in *Pervaneler* (1914) ve *Aydemir* (1918), Halide Nusret Zorlutuna'nın *Küller*(1921)'i ile Ahmet Hikmet'in 1920'de Tasvir-i Efkâr'da tefrika edilen *Gönül Hanım* adlı romanlarıyla tamamlamak yerinde olacaktır.

Cumhuriyet'in ilânından önce yayımlanan Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu*, Halide Edip'in *Ateşten Gömlek*, Yakup Kadri'nin *Nur Baba* ve *Kiralık Konak* romanlarıyla Peyani Safa'nın tefrika edilen *Sözde Kızlar* adlı eseri Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele yılları ile değişen siyasî ve sosyal şartların getirdiği problemleri yansıtırlar. Aynı zamanda bu eserler Cumhuriyet sonrasında üzerinde durulması gereken sorunlara da dikkat çekmektedirler.

Cumhuriyet romanı deyince akla gelen ilk isim Reşat Nuri'dir. İstanbullu bir genç kıza Anadolu kasaba ve köylerinde öğretmenlik yaptırdığı romanı *Çalıkuşu* 'yla dikkatleri üzerine toplayan yazar, daha sonra kaleme aldığı *Yeşil Gece* ve *Acımak* romanlarında da Cumhuriyet ideolojisini Anadolu'ya yaymaya devam etmiştir. Zaman zaman *Dudaktan Kalbe* (1923), *Damga* (1924), *Akşam Güneşi* (1926), *Bir*

Kadın Düşmanı (1927) gibi aşk romanlarına yönelse de yukarıda adlarını verdiğimiz idealist gençleri Anadolu'ya gönderdiği romanları ile Cumhuriyet aydınının inançsızlık bunalımlarına değinen *Gökyüzü* (1935); dilencilerin hayatlarını anlatan *Miskinler Teknesi* (1946) Birinci Dünya Savaşı yıllarında deprem felâketine uğramış bir Anadolu kasabasını konu edinen *Değirmen* (1946) onun romancılığındaki gelişmeyi belgeleyen asıl eserleridir.

Millî Edebiyat'tan sonra Cumhuriyet'le birlikte çalışmalarına hız veren bir başka romancımız Yakup Kadri'dir. ilk romanı *Kiralık Konak*'la, değişen Türkiye'nin bir panoramasını çizen Yakup Kadri, aynı yıl tekke ve medreselerin kapatılmasıyla sonuçlanacak *Nur Baba* romanını yayımlamıştır. Bektaşî tekkesinin iç yüzünü, yeni arayışlara giren İstanbul kibar muhitinin eski-yeni çatışması içinde tükenişini hikâye ettiği bir romanını, 1927'de yayımlanan *Hüküm Gecesi* takip eder. Romanda Meşrutiyet'in ilk günleri, İttihat ve Terakki Partisi'nin siyasi kavgaları anlatılır. Ertesi yıl yayımlanan *Sodom ve Gomore*'de ise savaş yıllarının İstanbul'u işgalci subaylarla İstanbul'daki kadınlar arasındaki gayrî ahlâkî ilişkiler resmedilir. Ardından yazar, daha önce Nabızâde Nazım ve Ebûbekir Hâzım'ın sözünü ettiği köy ve köylü gerçeğini bütün çıplaklığıyla sergilediği *Yaban* adlı romanını kaleme alır. *Yaban*'dan iki yıl sonra yayımlanan *Ankara*'da (1934) Atatürk'ün çevresinde toplanan Kuvay-ı Milliyecilerin, görevlerinin karşılığını istemeleri, kişisel çıkarların, küçük hesapların görev ve sorumlulukların üstüne çıkışı anlatılır. Bütün bunları doğuran asıl neden ise yanlış Batılılaşma'dır. 1937'de yayımlanan *Bir Sürgün*, Abdülhamit dönemi siyasî çatışmaları ile Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarındaki durumunu, çöküş ve çözülüşünü ele alırken, birinci cildi 1953, ikinci cildi 1954'te kaleme alınan *Panaroma*'da da Cumhuriyet'in ilânından 1952'ye değin geçen bir sürecin tablosu çizilir.

Meşrutiyet yıllarında yayımlanan romanlarında bir arayış içinde olduğu sezilen Halide Edip Adıvar, 1923'te *Ateşten Gömlek* romanını yazarak Milli Mücadele heyecanı içinde Anadolu'dan gerçekçi sahneler sunar. Bu romanı 1924'te *Kalp Ağrısı*, 1926'da *Vurun Kahpeye*, 1928'de *Zeyno'nun Oğlu*, 1936'da *Şeytanın Kızı* adıyla İngilizce olarak yayımlanan *Sinekli Bakkal*, 1937'de *Yol Palos Cinayeti*,

1939'da *Tatarcık*, 1946'da ise *Sonsuz Panayır* romanları izler. Bunların içinde *Sinekli Bakkal*, II. Abdülhamit yönetimi sırasında İstanbul'un bir arka mahallesini, halkın yaşama biçimini, törelerini, aydınların özgürlük çabalarını konu edinmesi açısından önemlidir. Ayrıca romanda Doğu Batı kültürünün bir karşılaştırması yapılmıştır.

Bu dönemde gazeteciliklerinin de katkısıyla dikkatlerini toplumun alt tabakalarına çeviren iki natüralist romancı da karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri Meşrutiyet döneminde yayımlanan hikâyeleriyle şöhret kazanan, ancak Cumhuriyetle birlikte romanda karar kılan Selahattin Enis, diğeri ise daha çok Cumhuriyet'in ikinci döneminde romanlarını kaleme alan Reşat Enis'tir.

Selahattin Enis, savaş yıllarında İstanbul'da bulunmanın sağladığı bir imkânla romanlarında çoğunlukla bu dönem İstanbul'unu yargılamıştır. Ona asıl şöhret kazandıran eseri *Zaniyeler* 1924 yılında yayımlanır. Ancak kaynağını aktüalliteden alan bu şöhret geçici olmuştur.

1932'de *Kanun Namına*, 1933'te *Gong Vurdu*, 1935'te *Gece Konuştu*, 1939'da *Afodit Buhurdanında Bir Kadın* romanlarıyla tanıdığımız romancımız Reşat Enis ise asıl atılımını Cumhuriyet'in ikinci döneminde yapmış; Anadolu köy ve kasabasında yaşayanları ya da köyden kente göç edenlerin içine düştükleri işsizlik ve büyük şehir bunalımlarını konu edinen *Toprak Kokusu* (1944) ve *Ağlama Duvarı* (1949) romanlarıyla şöhret kazanmıştır.

Cumhuriyet romanının önemli isimlerinden biri de Peyami Safa'dır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında *Sözde Kızlar* (1924) ve *Canan* (1925) gibi romanlarını 1930'da yayımlanan ve otobiyografik özellikler taşıyan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* takip eder. Bu romanda yoksulluk, yalnızlık ve hastalık sıkıntıları içinde acı çeken bir gencin psikolojisi irdelenir. Bu roman aynı zamanda bilinç akımı, iç monolog gibi anlatım tekniklerinin kullanılması açısından önemlidir.

Peyami Safa, Tanzimatla gelen yanlış Batılılaşmayı 1931 yılında kaleme aldığı *Fatih-Harbiye* romanında yargılar. Bunun ardından yayımladığı *Bir Tereddüdün Romanı* (1933) ise yine otobiyografik yanı ağır basan bir romandır. Bu anlamda bir tür özeleştirisi olduğu da söylenebilir. Uzun bir aradan sonra *Matmazel Noralya'nın Koltuğu* (1949) romanıyla sanatının en üst seviyesine ulaşan Peyami Safa, bu romanında kendi hayatından parçalara yer vermiş, insan ruhunun derinliklerine inmiştir. 1951'de yazdığı *Yalnızlık* romanı da aynı şekilde psikolojik çözümlemelerin ağırlıkta olduğu bir başka eseridir.

Anadolu'ya açılmayan yazarın bütün romanlarında olaylar İstanbul'da geçer. Romancı olarak bir başarısı konuya göre kişiler ve tipler seçmesidir. Kişilerin dış yapılarından çok iç yapılarına önem veren Peyami Safa psikolojik çözümlemelerde gerçekçi ve nesneldir. Ancak romanlarında bedence ve ruhça hasta, daha çok karamsar olan kişilere sıkça rastlanır. Yazar bunun nedenini kendisinin insana verdiği öneme bağlayarak açıklar (Önertoy 1984: 29).

Bunlardan başka yazdıkları bir iki romanla dikkat çeken yazarlar da vardır. *Bir Varmış Bir Yokmuş*, *Düşkünler*, *Yol Arkadaşları* ve *Çıkrıklar Durunca* romanlarıyla Sadri Ertem ile Cumhuriyet öncesi siyasî ve sosyal olaylara değinen *Üç İstanbul* romanıyla Mithat Cemal Kuntay bu yazarlarımızdandır.

Cumhuriyet romanının birinci devresinde roman daha çok bir geçim vasıtası olarak görülmüştür. Bu dönem romanlarının çoğunlukla tefrika olarak yayınlanmalarının nedeni de budur. Popüler tarzda kaleme alınan bu romanlar halk romanları ve tarihî romanlar olmak üzere iki koldan ilerlerler. Bu devir içinde yer alan romancılarımız içinde adlarını zikredebileceklerimiz şunlardır: Şükûfe Nihal, Halide Nurset Zorlutuna, Suat Derviş, Mahmut Yesari, Burhan Cahit, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin, Esat Mahmut, Ercüment Ekrem, Güzide Sabri, Sermet Muhtar, Cahit Uçuk, Ragıp Şevki, Selâmi İzzet, Etem İzzet, Aka Gündüz, M. Turhan Tan, Kenan Hulusi, Refik Ahmet, Halit Fahri, Ahmet Refik, Yaşar Nabi, Nahit Sırrı ve Necmettin Halil...

Bunların haricinde tek romanıyla ilgi çeken, fakat arkasını getirmeyen Falih Rıfkı (Roman), Mütareke yılları İstanbul'unu anlatan Faruk Nafiz (Yıldız Yağmur), otobiyografik özelliklerle taşımakla birlikte İstanbul'da sur diplerinde yaşayan insanların yaşamlarından kesitler sunan Osman Cemal (Çingenele, Aygır Fatma) ile romanlarında milli ve ahlaki değerleri işleyen Mükremin Kâmil (İnandığım Allah, Dinmez Ağrı, Sevdığım ve İstirabım, Sus Uyumasın, İstranca Eteklerinde) bu gruba sokabileceğimiz romancılarıdır.

Cumhuriyet romanının ikinci döneminde de piyasa tarzı ucuz romanlar yazılmaya devam edilmiştir. Bununla beraber, yetişen yeni neslin, işledikleri temalarla, sanat eğilimleriyle üslup ve teknik bakımından içine girdikleri arayışlarla yeni bir yapılamaya yöneldiği görülür.

Yurt dışında uzun süre sürgün hayatı yaşayan (1922-1938) Refik Halit, sürgün yıllarının birikimiyle roman tarzında eserler vermeye başlamıştır. 1939 yılında yeniden İstanbul'un Bir Yüzü adıyla yayımlanan romanında Mütareke yılları İstanbul'unu anlatan yazar, yine bu yılda *Yezidin Kızı* ve *Çete* romanlarını kaleme almıştır. 1941'de yayımlanan *Sürgün'ü* 1947'de *Anahar*, 1950'de ise *Bu Bizim Hayatımız* adlı romanları izlerken 1952'de fantastik unsurlarla örülü üç ciltlik *Nilgün* dizisi yayımlanmıştır. Ancak Refik Halit'in hikâyecilikteki ustalığını romanlarında göstermediği de gözden kaçmayan bir gerçektir.

İkinci dönemin önemli isimlerinden biri olan Sabahattin Ali hikâyeleriyle tanındıktan sonra bu alanda pekçok romancıyı etkileyecek olan ilk eseri *Kuyucaklı Yusuf* (1937) u yayımlar. Anadolu insanını çeşitli yönleriyle işleyen bu roman aynı zamanda "Mevlâna edebiyatı" na yönelişin de başlangıcı sayılır. Yazarın hayatından izler taşıyan ikinci romanı *İçimizdeki Şeytan*, 1940 yılında yayımlanır. Bu romanda Türk aydınının kazanaacakları ile kaybedecekleri arasındaki bocalayışı ve yenik ruh hâli irdelenirken, 1943'te yazdığı *Kürk Mantolu Madonna*'da Doğu-Batı çatışması içindeki aydın kesimin derin psikolojik çözümlemesine girer. İç monolog ve bilinç akımı tekniklerinin kullanıldığı eserde yazarın bastırılan ihtilâlcı ruhunun ortaya çıktığı da söylenebilir.

Sabahattin Ali'nin açtığı ufka *Fehim Bey ve Biz* (1941) romanıyla başka bir cepheden yaklaşan Abdülhak Şinasi Hisar, Fehim Bey'in kişiliğinde biraz da bütün insanlığın trajedisini aktarmaya çalışır. Hisar'ın romanlarında geçmişe yönelme görüldüğü gibi kahramanların çoğunun da içe dönük ve silik oldukları dikkat çeker. Olaydan ziyâde duygu ve düşünceye ağırlık veren yazarın kahramanları, kurdukları hayal dünyasında yaşarken; Hisar İstanbul'un seçkin semtlerindeki insanların kaygısız hayatlarından da kesitler sunar.

Abdülhak Şinasi'nin ardından, medeniyet değişimi ve bu değişimin aile üzerindeki olumsuz etkileriyle kişilerin ruh hallerinde yarattığı parçalanmaları romanlarında konu edilen Semiha Ayverdi roman sahasında kendisini gösterir. 1939'da yayımlanan ilk romanı *Aşk Bu İmiş'te* Firavunlar dönemini anlatan yazar, daha sonra *Batmayan Gün* (1939), *Ateş Ağacı* (1941), *Yaşayan Ölü* (1942), *İnsan ve Şeytan* (1942), *Son Menzil* (1943), *Yolcu Nereye Gidiyorsun* (1944) ve *Mesih Paşa İmamı* (1944) adlı romanlarını kaleme alır. Bu eserlerinde yazar, yalı ve konaklarda sürdürülen Cumhuriyet öncesi geleneksel toplum yaşayışını anlatmıştır.

1950'li yıllara gelindiğinde Türk romanında gerçekçiliğin bir uzantısı sayılan köye ve köy insanına yönelik başlar. Toprağa bağlı Anadolu insanının hayatı etrafında biçimlenen roman konuları Mahmut Makal'ın *Bizim Köy* (1950) adlı romanıyla Türk yazarları arasında daha çok ilgi görmeye başlar.

Yüzyılın başından itibaren aydınlarımızın bütün Osmanlı toprakları içinde sadece bir vilâyet olan Anadolu'yu ve onun meselelerini özellikle gündeme getirdiklerini söyleyebiliriz. Anadolu ilk yıllarda belki yoğun değilse de peşpeşe gelen savaşlar, mağlubiyetler ve felâketlerle birlikte, kaçılıp sığınılacak en son ana kucağı olarak düşünülmüştür. 1918'de İstanbul'da düşmana, kozmopolitliğe, dejenerasyona yenik düşen aydınlarımız için Anadolu ümit kaynağı olmuş, edebiyata da bu anlayış aynen yansımıştır.

Özellikle Kurtuluş Savaşı öncesi ve sonrasında gençler Anadolu'ya kaçmaya, İstanbul'da bulunanlar yüzlerini oraya çevirerek sevinçli haberler beklemeye

başlamıştır. Anadolu kelimesi taşıdığı mânânın tamamen dışında yeni bir mânâ kazanmış, kazandığı bu mânâ da edebiyatımıza aynen tesir etmiştir (Yalçın 2000: 152).

İşte 1918'den itibaren başlayan özellikle Halide Edip, Reşat Nuri, Yakup Kadri gibi yazarların da ön ayak oldukları Anadolu'ya açılma hareketleri 1950'lerde ivme kazanır. Bu anlayışla romanlarını kaleme alan yazarların arasında ilk sıraları *Sarduvan* (1944) la Faik Baysal; *İkinci Dünya* (1938) ve *Bir Şehrin İki Kapısı* (1948) yla Samim Kocagöz; *Taşlı Tarladaki Ev* (1944) le İlhami Bekir Tez; köyden gelen bir ilkokul öğretmenin ölüm korkusu saplantısıyla iç dünyasında meydana gelen korku, vehim, tutku ve arayışlarının anlatıldığı *Denizin Çağırışı* (1942) yla Kemal Bilbaşar alır. Bu romancılar Türk romanına yeni soluklar getiren, dönemin genç yazarlarıdır.

Tanzimat'la başlayıp günümüze kadar uzanan değişim evresi içinde kadının varolma mücadelesi de önemli bir yer tutmaktadır. Cumhuriyet'in, kadına yeni bir toplumsal görev yükleyerek, onu anne ve iyi bir eş olmaktan öte, okuyan, çalışan ve üreterek sosyal yaşama doğrudan katkıda bulunan bir "asrî kadın"a dönüştürme çabası, edebiyat dünyasında da kendisini göstermiş; bu tarihten itibaren her geçen gün sayıları biraz daha artan kadınlar, Türk edebiyatına yeni bir soluk getirmişlerdir.

Ayfer Yılmaz, Bilge dergisinde yayınlanan "Tanzimattan Günümüze Kadın Romancılarımıza Genel Bir Bakış" başlıklı makalesinde Türk edebiyatına hizmet eden kadın yazarlarımız hakkında şu bilgileri vermektedir:

Fatma Aliye Hanım (1864 – 1924) ilk kadın romancımızdır. Emine Semiye Hanım (1868-1944) kendi eserleri ile, şair olarak bilinen Nigâr Binti Osman (1856-1918) ise tercümeleriyle Türk tahkiyesine hizmette bulunurlar. Aldığı kültür ve içtimâî hayatımız içindeki etkili vazifeleri ile Halide Edip (1882-1964) erkeklerin hâkim olduğu edebiyat dünyasında hususî bir yer edinir. Çoğunluğunu güçlü kadın kahramanların oluşturduğu eserlerinde, Türk sosyal hayatının bir çok meselelerine yönelttiği dikkatini ince bir üslûpla kaleme alır. Güzide Sabri (Aygün) (1886-1946),

1901’de yayımlanan *Münevver* (1901) adlı romanıyla Türk popüler roman türünün ilk örneğini verir. Müfide Ferit Tek (1892-1971) ise, 1918’de yayımlanan *Aydemir* adlı romanıyla ideolojik roman türünü örneklendirir. 1921’de yayımlanan *Küller* adlı romanıyla Halide Nusret Zorlutuna (1901-1984) da kadın romancılarımız arasındaki yerini alır. Cumhuriyet dönemi kadın yazarlarımızın sanatlarını etkileyen pek çok siyasî ve içtimaî tesir söz konusudur. Bir imparatorluğun çöküşü, Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı tahribat ile yeni bir devletin kurulma sancıları bu nesli etkiler. Bir yandan Millî Edebiyat’ın tesirleri sürerken, bir yandan sosyal gerçekliğe yönelme söz konusudur. Ancak popüler roman bu dönemin en çok eser verilen türlerindendir. Şükûfe Nihal (Başar) (1896-1973), Muazzez Tahsin (Berkand) (1900-1984), Cahit Uçuk (1911 -), Kerime Nadir (Azrak) (1917-1984), Peride Celâl (1915 -) dönemin popülist kadın romancılarındandır.

Cumhuriyet döneminin kadın yazarları, değişik düşünce ve akımların tesiri ile eserler kaleme alırlar. Bu sanatçıları beş ana grupta toplayabiliriz:

1. Millî ve manevî değerlerimize sahip çıkan gelenekçi yazarlar
2. Sosyal gerçekçiler
3. Popülistler
4. Şuur akımını deneyen “Soyutçular”
5. Son dönem kadın yazarlarımız

1. Millî ve Manevî Değerlerimize Sahip Çıkan Gelenekçi Yazarlar

Bu gruba giren yazarlar milli edebiyat akımını benimseyen sanatçılardır. Eserlerine akseden millî ve manevî fikirlerin tesiri hususî hayatlarının da portresini ortaya koyar. Onlar, âdeta yaşadıkları hayatın prensiplerini tahkiyeli eserlere taşımışlardır.

Bu gruba mensup sanatçılardan ilki Safiya Erol’dur (1900-1964). Erol, Almanya’da felsefe tahsili yaptıktan sonra Kenan Rıfai’nin meydana getirdiği estetik ve sosyo-politik iklimde bulunmuştur. Sanatçı, *Kadıköy’ün Romanı* (1939), *Ülker*

Fırtınası (1944) ve *Ciğerdelen* (1944) adlı romanlarında tarihî-tasavvufî temaları “yarı destanî, yarı masalımsı” bir üslûpla kaleme almıştır.

Semiha Ayverdi (1906-1993), İstanbul’un kibar konaklı zümresine mensup, tarihî ve tasavvufî değerlere bağlı bir sanatçıdır. Safiye Erol gibi Kenan Rıfai tesirinde olan yazarsın, *Aşk Bu İmiş* (1938), *Batmayan Gün* (1939), *Mesih Paşa İmanı* (1948), *İbrahim Paşa Konağı* (1964) gibi romanlarını sayabiliriz.

Halide Nusret Zorlutuna (1901-1984), “Dilde , fikirde, işte birlik sloganıyla millî bütünleşmeyi Müslüman Türk’e has bir heyecana dönüştüren Millî Edebiyat Akımı’na bağlı şâir ve yazarların” arasında yer almaktadır. *Küller* (1921), *Sisli Geceler* (1922), *Gülün Babası Kim* (1933), *Aşk ve Zafer* (1978) romanlarından bazılarıdır.

Şâir ve yazar Halide Nusret Zorlutuna’nın kızı olan Emine Işınsoy (1938 -), “1970’li yılların siyasal panoramasını, insan hayatlarında odaklandırarak yansıtmayı deneyen” eserleri ile tanınmıştır. Eserleri arasında, *Azap Toprakları* (1970), *Tutsak* (1973), *Sancı* (1974), *Çiçekler Büyür* (1978), *Canbaz* (1981), aydın çevrenin bunalımlarının anlatıldığı *Kaf Dağının Ardında* (1988) ile *Atlıkarınca* (1990) adlı romanlarını sayabiliriz.

2. Sosyalist Gerçekçiler

İlk romanlarını popülist bir tarzda yazan Suat Derviş (1905-1972), “gerçekçi ve toplumcu edebiyatın gelişmesi için gençlere önderlik” etmiştir. Pek çok yabancı dile de çevrilmiş ve ilgi görmüş romanlarından bazıları şunlardır: *Kara Kitap* (1920), *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923), *Fatma’nın Günahı* (1924), *Buhran Gecesi* (1924), *Gönül Gibi* (1928), *Emine* (1931), *Hiç* (1939), *Çılgın Gibi* (1945), *Ankara Mahpusu* (1968), *Fosforlu Cevriye* (1968).

3. Popülistler

Edebiyat tarihlerine pek fazla alınmayan bu sanatçılarımız, esasen hitap ettikleri insanları kitap okumaya yaklaştıırken, onların gizli kalmış heves ve arzularını tatmin ederler. Onların kurduğu bu özel okuyucu yazar diyalogu edebiyat sosyolojisi bakımından üzerinde durulmaya değer bir dünyadır.

Popülist romancılar arasında “değişen Türk sosyal hayatında itici unsur olarak tesiri olan eserler yazarlardan biri” olarak eser veren Güzide Sabri (1886-1946), kadın dünyasını okuyucuyu yormayan bir üslûpla kaleme almıştır. *Münevver* (1901), *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrûkesi* (1905), *Yabangülü* (1920), *Nedret* (1922), *Hüsrân* (1928), *Hicran Gecesi* (1930), *Neclâ* (1941), *Mazinin Sesi* (1944) eserlerinden bazılarıdır. “Kadın haklarını toplumda eşit, sosyal ve siyasî statü arayışı olarak anlayan” kadın yazarlarımızın arasında sayılan Şükûfe Nihal (Başar) (1896-1973), eserlerini II. Meşrutiyet’ten sonra kaleme almıştır. Yozlaşmadan Batılılaşma gereğine inanan sanatçının romanları arasında *Renksiz İstirap* (1924), *Yakut Kayalar* (1931), *Çöl Güneşi* (1933), *Yalnız Dönüyorum* (1938), *Domaniç Dağlarının Yolcusu* (1946), *Çölde Sabah Oluyor* (1951)’u zikredilebilir (Yılmaz 1999: 27-28-29).

Yine bu yıllarda Güzide Sabri gibi popülist bir anlayışla eserler veren diğer yazarlarımız Muazzez Tahsin Berkand (1900-1984), Mebrure Sami Koray (1907-), Peride Celâl (1915 -), Kerime Nadir Azrak (1917 -), Cahit Uçuk (1900 -), Fakihe Odman (1908 -) ve Pakize Başaran (1923 -) dır. Bunlar arasında Peride Celâl’in 1950’lerden sonra romanlarını daha gerçekçi bir üslûpla kaleme aldığını söylememiz mümkündür.

4. Şuur Akımını Deneyen “Soyutçular”

Hayatın anlamsızlığı, boşluğu gibi varoluşçuluk anlayışına giren türden, yer yer gerçeküstü, yer yer de mantık tanımaz bir anlayışın hâkim olduğu eserleri bu gruba dahil edebiliriz. Çoğu bunalımlı ya da uyumsuz kahramanların ön plânda olduğu bu nevi eserlerde, “soyut çevre ve belirsiz zaman” tercih edilmektedir (Yılmaz 1999: 30).

Bu grupta yer alan sanatçılardan bazıları şunlardır: Nezihe Meriç (1925 -), Leyla Erbil (1931 -), Afet Ilgaz Muhteremoğlu (1937 -).

5. Son Dönem Kadın Yazarlarımız

Modern hayatın edebiyata yansımaları çeşitli açılardan tespit eden, resimleyen sanatçıları bu grupta değerlendirebiliriz. Bu eserlerde, değişen sosyal hayatın insanlar bilhassa kadınlar üzerinde yarattığı ruhî dalgalanmalar kadın gözü ile irdelenir (Yılmaz 1999: 30).

Nazlı Eray (1945 -), Buket Uzuner (1955 -), Gönül Ayla Pultar son dönem içinde adlarını zikredebileceğimiz yazarlarımızdandır. Bu romancılarımızın yanı sıra Nihal Yeğinolsalı, Pınar Çekirge, Nevra Bucak, Emine Sevgi Özdamar, Halime Toros ve Mevrure İnal da aynı dönem içinde eser vermiş isimler arasında anabileceğimiz kadın romancılarımızdandır.

Ataerkil gelenekler nedeniyle kadınların üretim dışında bırakıldıkları bir gerçektir. Bu durum, kadını erkeğin egemenliği altına girmeye mecbur bırakmış ve yüzyıllar boyunca kadının yaratıcı kimliği görmezden gelinmiştir.

Cumhuriyet’le birlikte üzerine yapıştırılan rollerden sıyrılabilme iradesi gösteren Türk kadını, cinsiyetiyle ilgili sorunlarını da ancak bu dönemden sonra gün ışığına çıkarabilmiştir. Edebiyat, kadının üzerindeki baskıyı kaldırmasında, suskunluğunu bozmasında şüphesiz önemli bir araçtır. Kadınla erkeğin eşit olacağı bir toplum düzenine dair özelemleri yazmak sûretiyle dile getiren kadınlar, aynı zamanda kadın olmanın yanlış, eksik, çirkin bir şey olmadığını da bu yolla haykırabilmişlerdir. Bununla birlikte diğer bütün alanlarda olduğu gibi edebiyatta da bir “kadın edebiyatı” kavramının oluşturulması, ona yeniden başka bir görev yüklenmeye çalışılması yanlıştır. Bir sanat eserinde önemli olan, yaratıcının kimliği değil, estetik gücüdür. Toplumla beraber gidecek daha çok yolu olan kadına sadece üretken bir birey gibi bakıldığında ve kadın, herhangi bir sınıfa dâhil edilmediğinde yaratıcılığının önünün açılacağı, ancak böyle daha uygar bir dünyaya ulaşılacağı unutulmamalıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SUAT DERVİŞ'İN HAYATI, SANATI, ESERLERİ

1.1. Hayatı

Romanları, öyküleri ve çeşitli türdeki gazete ve dergi yazılarıyla Türk edebiyatına uzun yıllar hizmet etmiş olan Suat Derviş, 1905 yılında İstanbul'da doğmuştur. Kimi kaynaklarda onun 1903 yılında doğduğu belirtilse de Derviş, Behçet Necatigil'e gönderdiği hayatını anlatan mektuplarda doğum tarihini 1905 olarak vermiştir. Babası, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi profesörlerinden Doktor İsmail Derviş Bey; büyükbabası ilk kez Avrupa'ya giden altı öğrenciden biri ve Darülfünûn'un ilk kurucularından ve profesörlerinden kimyager Müşir Derviş Paşa'dır. Annesi ise Abdülaziz'in mabeyncilerinden ve musikîşinaslarından Kâmil Bey'in kızı Hesna Hanım'dır.

Çocukluğu, Küçük Çamlıca'da, eski bir Bizans manastırı üstünde yapılmış, Boğaz'dan Adalar'a kadar bütün İstanbul'u gören bol ışıklı köşkte geçen Suat Derviş, ilk eğitimini Ali Rıza Efendi adında sarıklı bir hocadan alır. Daha sonra, Fransa'dan özel olarak getirilmiş bir Fransız mürebbiyeden Fransızca'yı öğrenir. Yine özel hocalardan aldığı Almanca, Türkçe, Arapça, Farsça eğitimini Kadıköy'de bir süre Numûne iptidaisinde ve rüştiyesindeki öğrenim hayatı izler. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Bilgi Yurdu'na devam ederek buradan mezun olur. 1919-1920'li yıllarda ablası Hamiyet Hanım'la birlikte dedesi Kâmil Bey'den gelen bir müzik yeteneği ve özellikle ablasının sesinin çok nadir bulunan bir ses olması nedeniyle Almanya'da Berlin Sternisches Konservatorium'a devam eder. Kısa süren bu

konservatuvar eğitiminden sonra büyüklerinden gizli olarak Berlin Üniversitesi Felsefe ve Edebiyat Fakültesi'ne geçen Suat Derviş'in bu arada çeşitli Alman gazete ve dergilerinde yazıları yayımlanmaya başlamış, bu yazıların gördüğü ilgi onu, kendi deyimiyle şımartmıştır. Bu nedenle edebiyat öğrenimini yarıda bıraktığını yine Behçet Necatigil'e yazdığı mektuplarda belirten yazarın aktif yazı hayatı da bu tarihten sonra başlamıştır.

İlk basılı eseri 1918 tarihli, *Hezeyan* adlı mensur şiiridir. Çocukluk arkadaşı Nazım Hikmet tarafından haberi olmaksızın Alemdar gazetesinin edebî ilavesine verilip yayınlanan bu şiirini, *Nasıl Çalışırlardı* başlıklı hikâyesi izlemiştir. İlk romanı *Kara Kitap*'ın 1920 yılında yayımlanmasından sonra kimisi tefrika halinde pek çok roman ve öyküsüyle yazın hayatına devam eden yazarın eserlerinin büyük bir çoğunluğu da Avrupa dillerine çevrilmiştir.

Derviş, 1933'te Türkiye'ye döndüğünde Berlin'deki deneyimleri ile usta bir gazeteci olmuştur. Öykü ve romanlarıyla tanınmış olsa da geçinmek için gazetelerde çalışması şarttır. Suat Derviş 1953 yılına kadar akşam ve Hürriyet gazeteleri dışında hemen hemen bütün İstanbul gazetelerinde yazmıştır. Avrupa'ya muhabir olarak giden, Refet Paşa İstanbul'a geldiği zaman onunla mülakat yapan, İkdam gazetesinde kadın sayfası düzenleyen ve sayfa modasını çıkaran ilk kadın gazeteci sıfatlarıyla da tanıdığımız Derviş, birinci evliliğini yazar Selami İzzet Sedes, ikinci evliliğini ise Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu ile yapmıştır. Fikir ve kişilik ayrılıkları nedeniyle biten bu ikinci evliliği yazarın Reşat Fuat Baraner'le yaptığı evlilik izler. Reşat Fuat, Mustafa Kemal'in teyzesinin oğludur ve Suat Derviş, hayatının geri kalan kısmını hep onunla birlikte omuz omuza geçirir. 1951 yılında TKP davasında tutuklanarak yedi yıl hapis ve iki yıl dört ay sürgün cezasına çarptırılan Reşat Fuat'la ancak iki kez görüşebildikten sonra geçim sıkıntısı ve rahatsızlığı nedeniyle 1953'te İsveç'te bulunan ablası Hamiyet Hanım'ın yanına giden Derviş, 1953-1963 yılları arasında yaşamına burada devam eder. Avrupa'da bulunduğu süre içinde *Ankara Mahpusu* ve *Fosforlu Cevriye* adlı romanları yayımlanmış, *Zeynep İçin* başlığıyla basılan *Ankara Mahpusu* on sekiz dile çevrilmiştir.

Reşat Fuat'ın tahliyesiyle birlikte yazar, 1963 yılında Türkiye'ye döner. Eşiyle

Taksim civarında küçük bir apartman dairesine yerleşirler. Reşat Fuat'ın çevirileriyle geçinmeye çalışan yazarın, 1968 senesinde *Aksaray'dan Bir Perihan* adlı eseri yayımlanır. Yaşlanmış, gözleri iyice bozulmuştur. 12 Ağustos 1968'de kaybettiği eşinin acısı da onu oldukça yıpratmıştır. Bu zorlu günlerinde yanında en yakınlarından şair ve yazar Neriman Hikmet vardır. Ancak güç yaşam koşullarına ve içindeki özleme daha fazla dayanamayan Suat Derviş 24 Temmuz 1972'de aramızdan ayrılmıştır.

1.2.Sanatı

İlk olarak 1918 yılında Alemdar gazetesinde *Hezeyan* adlı mensur şiirinin yayımlanmasıyla edebiyat dünyasına adım atan Suat Derviş, Servet-i Fünûn dergisinde 29 Eylül 1938 tarihinde “Niçin İddiamız Yok” başlığıyla yayınlanan bir ankette edebiyatla ilgili şunları söyler:

Edebiyat mevcut olduğu anda bizatihi bir iddiadır.
İddiası olmayan edebiyat olmaz!.. Estetik, içtimaî, felsefî
iddiası olmayan şeye edebiyat ismi verilir mi? (1938: 292).

Daha sonra istidatla ancak yazı yazılabileceğini, edebiyatın ise kültürle yapılabileceğini belirten yazar, yazın hayatı boyunca bu düsturdan hareketle edebî eserlerini vücûda getirmiştir.

Derviş kültürlü bir aileden, iyi bir eğitim alarak yetişmiştir. Onun, edebiyata ilgi duymasında ve gerçekçi eserler kaleme almasında, özellikle babası İsmail Derviş Bey'in rolü büyüktür. “Eğer babam olmasaydı, ben kıyasen bu kadar erken bağımsız görüşlere ulaşamaz ve çevremle bağlarımı koparamazdım” diyen Derviş'in ilk romanı *Kara Kitap* 1920'de yayımlanır.(Tatarlı 1983 : 610) Ölüme mahkûm bir genç kızın son nefesine kadar çektiği ızdırabı ve ona aşık çirkin, hırçın bir genç adamın yalnızlığını anlatan bu eser için Mehmet Rauf, Haziran 1923 tarihli Sûs dergisinde övgü dolu bir yazı yazarken Suat Derviş'i de “Türk kadınlığı manzumesinin en

parlak bir yıldızı” olarak nitelemiştir.

Kara Kitap’ı 1921 yılında Yeni Şark gazetesinde tefrika edilen *Hiçbiri* izler. 1923’te *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Buhran Gecesi* adlı romanlarıyla *Ahmet Ferdî* ve *Behire’nin Talipleri* başlıklı hikâye kitapları yayımlanır. Yazarın *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* adlı romanın 1923 basımının girişinde Ahmet Haşim’in 1588 numaralı Akşam gazetesinde yayınlanan yazısı yer almakta ve Haşim, bu eser için şunları söylemektedir:

Talih ve kaderin müthiş sırlarını, hayatın derunî cephesini gösteren, sınırların gizli yollarından ruhun karanlık âlemine götüren bu kitap hep bu sadelikte ve hep bu güzellikte ve hep bu kuvvettedir.

Bütün sayfalarını buraya nakletmeğe imkân olmadığına müteessifim. Onun için devam etmeği beyhûde buluyorum. Bütün bir devri şöhretile dolduracak yüksek bir şairenin Türk edebiyatına doğduğunu bildiren bu işareti gördüğümü söylemekten başka bir maksatla başlamadığım bu satırları, kari sıfatile kitabından aldığım zevkten dolayı Suat Derviş Hanım’a teşekkürle bitiriyorum (Derviş 1923: 7).

Buhran Gecesi 1924’te kitap halinde basılır. Aynı yıl yazar, *Beni mi* adlı hikâye kitabını çıkarır. Eski harflerle yayımlanan *Fatma’nın Günahı* (1924)’nı son olarak 1928’de *Gönül Gibi* izler. Derviş’in harf devriminden sonra Türkçe harflerle yayımlanan ilk eseri *Emine*’dir. Fransızca’ya çevrilen roman, yayımlandığında Derviş Berlin’dedir. 1932’de babasının ölümü üzerine Türkiye’ye dönmüş, yurtdışında öğrendiği gazeteciliği meslek edinmiştir. Bu arada çeşitli gazetelerde *Onları Ben Öldürdüm*, *Sen Benim Babam Değilsin*, *Baba Oğul*, *Olan Şeylerin Romanı*, *İstanbul’un Bir Gecesi* başlıklı romanları tefrika edilmiş, bu romanları daha sonra kitap halinde çıkmamıştır. 1939’da *Hiç*, 1945’te de Yeni Sabah gazetesinde *Yalının Gölgeleleri* adıyla *Çılgın Gibi* romanı tefrika edilen yazar, Behçet Necatigil’e gönderdiği bir mektubunda, “Çok korkarım ki, eserlerim tarafımdan bastırılmazlarsa,

ben ölmeden önce basılmayacaktır” derken haklı bir endişesini dile getirmektedir(Necatigil 1976 : 596). Nitekim, yine bu yıllarda tefrika edilen ve Derviş’in yazarlık serüveninde özel bir yeri olan *Ankara Mahpusu* ile *Fosforlu Cevriye* romanları basılmak için 1968 senesini beklemek zorunda kalmışlardır. Yazarın son romanı ise 1963’te kaleme aldığı *Aksaray’dan Bir Perihan*’dır.

Yazarlığının ilk yıllarından başlayarak romanlarının pek çoğu yabancı dillere çevrildiği halde Derviş’in Türkiye’de pek sayılmamasının nedeni bizce onun siyasi kimliğiyle ilgilidir. Bu noktada onu çıkardığı Yeni Edebiyat dergisinden bahsetmemizin yerinde olacağını düşünüyoruz. Çünkü bu dergi hem Derviş’in bundan sonraki yaşamında hem de romancılığında önemli bir aşama sayılmaktadır. Neriman Hikmet’in imtiyaz sahibi olduğu derginin ilk sayısı 5 ekim 1940 yılında çıkmıştır. Bugün Türk edebiyatının sevilen romancı ve öykücülerinden Orhan Kemal’in ilk hikâyesini amatör yazılar arasından seçip yayınlayan, Suat Derviş’tir. A. Kadir, Hasan İzzettin Dinamo, Fethi Giray gibi pek çok kalburüstü şair ve ediplerin adlarını dergide duyuran da yine odur. Bu dergi, yazarın gerçekçi edebiyatın doğması ve gelişmesi için gösterdiği çabanın bir ürünüdür. Ancak, edebiyat tarihi açısından oldukça önemli olan derginin ömrü uzun olmamış, devrin Örfi İdare Komutanlığı tarafından 1941’de kapatılmıştır. Derviş, bundan sonra büyük gürültüler koparan *Niçin Sovyetler Birliği’nin Dostuyum* adlı kitabını yazmıştır. Aynı yıl TKP davası sanıkları içinde kocasıyla birlikte yer alan ve sorguda çocuğunu düşüren Derviş’in yaşadığı bu acı tecrübe, daha sonra romanlarında “annelik duygusu”nun sıkça karşımıza çıkmasına neden olacaktır.

Yayımlanmış romanlarında kadın kahramanların çoğunlukta olduğunu gördüğümüz Derviş, bu eserlerde geldiği kültürün yaşam tarzını yansıtmıştır denebilir. Özellikle *Emine*’ye kadar bütün romanlarında olay örgüsü köklü bir aileye mensup kadınların yahut genç kızların çevresinde gelişmektedir. *Emine*’den sonra kaleme aldığı *Hiç* ve *Çılgın Gibi*’nin kadın kahramanları da yine varlıklı ve köklü ailelerden gelmektedir. Onun, kenar mahalle insanların öykülerini işlemeye başlamasındaki en önemli etken, gazetecilik hayatı sırasında yaptığı röportajlarıdır. Bu sayede İstanbul’un küçük ve yoksul semtlerinde yaşayan halkla tanışmış, onun

yaşamına ilgi duymuştur.

Romanlarında karşımıza çıkan kadınlar daha çok, âşık ve aşktan dolayı acı çeken, yalnız, aynı zamanda mütevekkil kimselerdir. Olay örgüsü, kahramanların psikolojilerini irdelemeye olanak sağlayacak şekilde düzenlenmiştir. Anne sevgisi, kalıtım, çevre gibi etkenlerin şahısların psikolojisi üzerindeki etkisi romanlarda ön plânda tutulurken, yazarın kahramanlarını -açıktan olmasa da- desteklediği sezilir. Erkekler, kadınların ruh dünyasını aydınlatmada kullanılan yardımcı şahıslardır ve yazar, onları pasivize ederek kadın ruhunu tanıtmaya öncelik vermiştir. Ancak, *Ankara Mahpusu* ve *Aksaray'dan Bir Perihan* adlı romanlarında roller değişmiş, bu kez erkekler trajik yaşam öyküleriyle karşımıza çıkmışlardır.

Aşk, kıskançlık, yalnızlık, kimsesizlik, ölüm ve sosyal adaletsizlik temaları etrafında şekillenen romanlarında yazar, esas olarak bu temaların, kahramanın psikolojisi üzerindeki etkisini vermeye çalışmıştır. 1957'de yeniden kaleme aldığı *Ankara Mahpusu*'u, *Fosforlu Cevriye* romanlarıyla *Aksaray'dan Bir Perihan* adlı romanında benzer temaların işlenmesinin yanı sıra toplumcu öğelerin ağır bastığı görülür. *Ankara Mahpusu* ve *Aksaray'dan Bir Perihan*'da parayı egemen güç kılan yeni dünya düzeninin yeni kahramanlarıyla okuyucusunu buluşturan Derviş, özellikle *Aksaray'dan Bir Perihan*'da düzene karşı tavrını daha net ortaya koymuş; önceki romanlarında gerek siyasî gerekse kadın kimliğinden dolayı gizlemek zorunda kaldığı düşüncelerini yüksek sesle söylemek cesaretini göstermiştir. *Fosforlu Cevriye* romanı ise ana teması aşk olmakla birlikte hayat kadınlarının ve onlarla aynı mekânı paylaşan, aynı olumsuz koşullarda yaşayan erkeklerin küçük yaşam öykülerini içermesi ve bu suretle toplumun aksayan bir başka yönünü vermesi açısından önemlidir. Ayrıca bu romanda konu kadar kahramanın yer yer kullandığı argolu dili ve yazarın anlatım tekniğindeki ustalığı dikkat çekmektedir. Derviş de bu son üç romanı ile *İstanbul'un Bir Gecesi* adlı tefrika eserini diğer romanlarından ayrı bir yere koyarak bu romanlarının yazarlık çizgisindeki gelişimi gösterdiğine işaret etmiştir.

Henüz çocuk yaşta edebiyatla tanışan ve kırk beş yıl boyunca aralıksız olarak yazmaya devam eden Suat Derviş yazık ki, Türk edebiyatında hakettiği değeri görememiştir. Avrupa'dan Sovyetler'e kadar pek çok yabancı ülkede eserleri yayımlanmış, adına edebiyat tarihlerinde yer verilmiş olmasına rağmen kendi ülkesinde tanınmayan Derviş'in adının günümüz okuruna ulaşması da bu nedenle gecikmiştir.

1.3. Eserleri

Yayımlanmış Romanları :

1- *Kara Kitap* : 1920'de Karabet Matbaası tarafından İstanbul'da yayımlanır. Daha sonra 1996 yılında Zehra Toska'nın çevirisiyle Oğlak Yayınları'nca basılan roman 70 sayfadan ibarettir.

2- *Hiçbiri* : Yazarın 1921'de Yeni Şark gazetesinde tefrika ettirdiği bu romanı 1924'te Orhaniye Matbaası tarafından İstanbul'da yayımlanmıştır. Eski harflerle yayımlanan roman, 279 sayfadan oluşmaktadır.

3- *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* : 1923 yılında yayımlanan roman daha sonra 1946'da inkılâp Kitapevi tarafından yeni harflerle basılmıştır. Romanın 1946 baskısı, Ahmet Haşim'in 1588 numaralı Akşam gazetesinde yayınlanan *Bir Genç Kızın Eseri* başlıklı yazısıyla beraber 86 sayfadan oluşmaktadır.

4 - *Buhran Gecesi* : 1923 yılında Süs dergisinde tefrika edilen roman 1924 yılında kitap halinde basılmıştır. Romanın tahlilinde Süs dergisindeki tefrikasından yararlanılmıştır.

5- *Fatma'nın Günahı* : 1924'te İstanbul Orhaniye Matbaası'ndan çıkmış olan romanın bu baskısı 118 sayfadan ibarettir.

6- *Gönül Gibi* : 199 sayfa olan roman 1928 senesinde İstanbul İktisat Matbaası

tarafından yayımlanmıştır. Yazarın eski harflerle yayımlanan son eseridir.

7- *Emine* : 1931'de Resimli Ay Matbaası tarafından İstanbul'da yayımlanan ve 176 sayfadan ibaret olan bu roman daha sonra Fransızca'ya çevrilmiştir.

8- *Hiç* : 1939 yılında İnkılâp Kitapevi tarafından 206 sayfa olarak yayımlanmıştır.

9- *Çılgın Gibi* : 1944-1945 yıllarında *Yalının Gölgeleleri* adıyla Yeni Sabah gazetesinde tefrika edilmiş, daha sonra 1958 yılında Çılgın Gibi başlığıyla kitap halinde yayımlanmıştır. En son Doğan Kitap tarafından aynı adla 2000 yılında bir baskısı hazırlanan romanın tahlilinde bu baskısından yararlanılmıştır. Roman, 309 sayfadan meydana gelmektedir.

10- *Ankara Mahpusu* : Zeynep için başlığıyla yine 1945 yıllarında Haber gazetesinde tefrika edilen bu eser, 1953'te yazar tarafından Paris'te yeniden kaleme alınmıştır. Fransızca çevirisiyle 1957'de *Le Prisonnier d'Ankara* başlığıyla yayımlanan roman on sekiz dile çevrilmiştir. Daha sonra İstanbul'da May Yayınları tarafından 1968 senesinde basılan romanın 2000 baskısı Doğan Kitap'tan 161 sayfa olarak çıkmıştır.

11- *Fosforlu Cevriye* : Yazarın 1945 yılında Son Telgraf gazetesinde tefrika edilen bir diğer romanı *Fosforlu Cevriye*'dir. *Ankara Mahpusu* gibi bu romanını da Paris'te yeniden kaleme alan Derviş, 1968'de Türkçe baskısı yapılan romanını daha sonra Gülriz Sururi için senaryoya dönüştürmüştür. 1968 yılında May Yayınları'ndan çıkan roman 2000 yılında Doğan Kitap tarafından 270 sayfa olarak yeniden basılmıştır.

12- *Aksaray'dan Bir Perihan* : 1963-1964 yılları arasında Gece Postası'nda tefrika edilen roman, 1997 yılında Oğlak Yayınları'nın baskısıyla çıkmıştır. Yazarın son romanı olan *Aksaray'dan Bir Perihan*'ın bu baskısı 161 sayfadan müteşekkildir.

Tefrika Romanları:

1- *Sultanın Karıları : Bir Haremağasının Hatıraları* adıyla 1935-1936 yılları arasında Son Posta'da; 1952'de bir Ankara gazetesinde; 1931-1932'de Berlin'de Almanca olarak Tempo gazetesinde yayınlanmıştır.

2- *Onu Bekliyorum* : 1934-1935 tarihleri arasında Cumhuriyet gazetesinde,

3- *Onları Ben Öldürdüm* : 1934-1936 arasında Son Posta gazetesinde,

4- *Baba Oğul* : 1934-1936 yılları arasında Son Posta gazetesinde,

5- *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* : 1937 yılında Tan gazetesinde,

6- *İstanbul'un Bir Gecesi* : 1938-1939 yıllarında Haber gazetesinde,

7- *Biz Üç Kız Kardeşiz* : 1944-1945 arasında yine Son Telgraf'ta,

8- *Kendine Tapan Kadın* : 1944-1945 arasında Son Telgraf'ta,

9- *Büyük Ateş* : 1947-1948 yılları arasında Son Posta'da,

10- *Yaprak Kıpırdamasın* : 1950'de Ankara'da Hürses'te,

11- *Yeniden Yaşayabilseydik* : 1950-1951 arasında Gece Postası'nda,

12- *Şoför Mustafa* : 1964-1965 yılları arasında yine Gece Postası'nda yayınlanmış romanlarıdır.

Suat Derviş'in ayrıca yine tefrika halinde yayımlanmış çok sayıda öyküsü ile *Behire'nin Talipleri*, *Ahmet Ferdî* ve *Beni mi* başlıklı öykü kitaplarının yanı sıra üç ciltlik *Alman Edebiyatı Antolojisi* ve Herman Sudermann, Henri Barbusse, Mihail

Solohov, Edgar Wallace, Agatha Christie ve Marcel Proust'tan yaptığı çeviri eserleri bulunmaktadır.



İKİNCİ BÖLÜM

SUAT Derviş'in Romanlarının ANA ÇİZGİLERİYLE VAK'ALARI

2.1. Kara Kitap

Kara Kitap'ta ölümü bekleyen genç bir kızın, yaşama arzusuyla ona âşık kambur, çirkin dayızâdesinin trajedisi anlatılmaktadır.

Şadan, yaşamayı çok seven, ancak hastalığı nedeniyle yasaklarla dolu bir hayata mahkûm olan genç bir kızdır. Annesi, kardeşi Necdet, dayısı ve dayısının oğlu Hasan'la aynı evde yaşamaktadır. Evdeki herkes, hastalığından ötürü onu teselliyle meşgul olurken, dayısının oğlu Hasan, her fırsatta Şadan'ı iğneleyici sözlerle rahatsız etmekte, onu üzme için âdeta çaba sarfetmektedir.

Hasan, cüce denecek kadar kısa boylu, kambur ve oldukça çirkin yüzlü bir gençtir. Çok okur. Aynı zamanda şiir de yazar. Ancak çirkinliğinden o kadar muzdariptir ki, tüm insanların ona acıyarak baktıklarını düşünüp isyan eder. Bu da onu hırçın, saldırgan bir kişi yapmıştır. Şadan'a karşı hırçınlığının bir başka nedeni daha vardır: Aşk. Hasan, Şadan'ı sevmektedir; fakat bunun tek taraflı bir aşk olduğunu bilir. Bu nedenle içi hem kendisine hem de etrafındakilere karşı hınçla doludur.

Şadan, durumdan habersiz olduğu için Hasan'ın hastalığına rağmen kendisine bu denli kötü davranmasına anlam veremez ve buna bir hayli üzülür. Ancak, bir gün Hasan Şadan'a onu sevdiğini itiraf eder. Bu soğuk kış gününde alacağı tepkiyi beklemeksizin dışarı fırlar. Bu arada Şadan, yorgunluk ve heyecandan bayılmıştır. Kendine gelince bağırarak herkesi uyandırır ve Hasan'ı aramaya çıkar. Dışarıdaki yoğun kar yağışı ayak izlerini silmiş olsa da evin kedisi Boncuk, Hasan'ı bulur. Soğuktan donmuş olan Hasan'ın üzerini karlar örtmüştür. Bu olay, Şadan'ı

oldukça sarsar ve hastalığı giderek ilerler. Sonunda o da Hasan'ın ölümüyle ağırlaşan hastalığının kurbanı olur.

2.2. Hiçbiri

Yazarın, annesiz babasız büyümüş bir genç kızın yalnızlığını ve ilk aşkını anlattığı bu ikinci romanında aynı zamanda “aşk mı evlât mı” sorusuyla gündeme gelen bir duygu-mantık çatışması gözlenmektedir.

Romanda olay örgüsü, yirmi iki yaşındaki Cavide'nin çevresinde gelişir. Ancak, geriye dönüşlerle Cavide'nin çocukluk yılları ve annesi Şefika'nın aşk macerası da olay zincirine eklenmiş; bunların, onun ruhundaki psikolojik etkisi irdelenmiştir.

Cavide beş yaşındayken annesi seneler sonra karşılaştığı gençlik aşkı Danyal'la Beyrut'a kaçarak onu terkeder. Babası da karısının ihanetini gururuna yediremeyerek Avrupa'ya yerleşir. Gitmeden önce de kızını ablası Suzan Hanım'a emanet eder. Suzan Hanım düzenli, disiplinli, bir o kadar da sevimsiz bir kadındır. Onun her dediğini yapan kocası Muhsin Bey ve kızları Neriman'la birlikte huzurlu, dingin bir hayat yaşamaktadırlar. Fakat Cavide'nin gelişiyi bu durağanlık birden değişir. Cavide gürültücü, yaramaz bir çocuktur; ancak yaramazlığı, anne ve babasının evi terkedişlerinden sonra belki de tepkisel olarak hat safhaya ulaşmış, evdeki insanları ondan yaka silker hâle getirmiştir. Bu nedenle, herkes ondan sevgi ve şefkatini esirgemiş, küçük bir iltifatı dahî ona çok görmüştür.

Halasının Erenköyü'ndeki köşkünden Şişli'deki evine taşındıklarında Cavide on yedi yaşındadır ve hâlâ eskisi gibi uçar, vurdumduymazdır. Yine kırlarda gezip dolaşmakta, evi gürültüsüyle doldurmaktadır. Bu arada, halasının kızı Neriman'la Cavide iki zıt kutuptur. Neriman ne kadar derli toplu, sessiz sakinse, Cavide o kadar dağınık ve şamatacıdır. Bu iki kuzenin ilişkileri bir kör doğuşunu andırır. Neriman, Cavide'yi her zaman, her yerde dikkat çektiği için kıskanırken, Cavidede Neriman'ı

kendisine karşı düşmanca tavırlarından dolayı sevmez.

Aradan zaman geçer, Cavide yirmi iki yaşına gelir, ne Cavide ne de ev halkının ona karşı tutumu değişmemiştir. Yazı Ada'da, kış mevsimini Şişli'deki evlerinde geçiren aile, bahar sonlarına doğru Ada'ya taşınır. Cavide'nin buradaki günleri, köpeği Hortlak'la kırlarda dolaşmak ve sandala binip kürek çekmekle geçmektedir. Bu arada köşke İhsan adlı bir genç gelip gitmeye başlamıştır. Neriman'ın hoşlandığı bu genç, yirmi beş yaşlarındadır ve o da Neriman'a ilgi duymaktadır. Yine onları ziyarete gittiği bir akşam, bahçede gezinirken Cavide hakkında oldukça çirkin şeyler söylemiş, konuşmasının sonunda da onunla evlenecek genci çok merak ettiğini alaylı bir biçimde dile getirmiştir. Cavide odasının penceresinden duyduğu bu sözler üzerine İhsan'dan ve ona böyle konuşması için izin veren Neriman'dan intikam almaya karar verir. Yapacağı ilk şey, İhsan'ı kendisine âşık etmektir. Bunu başardığında Neriman'ı da zaten cezalandırmış olacaktır. Hemen plânını uygulamaya koyulur ve sonunda İhsan'ı tutkulu bir âşığa çevirir. Neriman, İhsan'ı Cavide'ye kaptırmış olmanın acısıyla kıvrınmaktadır. Oysa Cavide, İhsan'a değil âşık olmak, onu beğenmemiştir bile. O, yaz sonlarına doğru sahilde gördüğü Selim Paşa'ya âşık olur. İşte bu aşk, romandaki aşk-evlât çatışmasını beraberinde getirir. Çünkü Selim Paşa, İhsan'ın babasıdır ve oğlunun Cavide'ye olan ilgisinden habersizdir.

Sonbaharda aile Şişli'deki köşke geçer. Cavide ise annesinin ve kendisinin doktoru olan Süleyman Paşa'nın Hisar'daki yalısına misafirlğe gider. Burada, taşınma nedeniyle görüşemediği Selim Paşa ile karşılaşır. Bu karşılaşma, Paşa'nın evlenme teklifiyle noktalanır. Birkaç güne kadar Selim Paşa, Suzan Hanım ve eşinden Cavide'yi isteyecektir. Ancak işler umduğu gibi gitmemiş, Paşa bu süre içinde İhsan'ın Cavide'yi sevdiğini ve onunla evlenmek istediğini öğrenmiştir. Bir tercih yapmak zorundadır. Ya oğlu için aşkını fedâ edecektir yahut aşkı için oğlunu... Kararını verir ve Cavide köşke dönmeden gidip İhsan'ın Cavide'yle evlenme arzusunu Suzan Hanım'a bildirir. Selim Paşa'yla evlenmeyi hayal eden Cavide ise durumu öğrendiğinde yıkılır. Ne yapması, ne düşünmesi gerektiğini bilemez. Yıllar önce kendisini, sevdiği erkek için terk eden annesini mi, yoksa şimdi oğlu için aşkını fedâ eden Selim Paşa'yı mı suçlaması gerekmektedir? Bu çatışma hâli Cavide'nin

yalnızlığını iyice su yüzüne çıkarır. Senelerdir içinde büyüyen sevgi ihtiyacını giderebileceğini umduğu bu aşk da avuçları arasından kayıp gitmiştir. Günlerce oturup ağlar, Süleyman Paşa'yla dertleşip ona, içine düştüğü çıkmazı anlatır. Sonunda karısının ihanetini öğrenince Avrupa'ya kaçan babası gibi herşeyden, herkesten uzaklaşmaya karar verir.

En son, o aralar zaten kendisini çağıran babasının yanına gitmek üzere gemiye binerken gördüğümüz Cavide, artık tüm yaşam desteklerini yitirmiştir. Onu, içi burkularak uğurlayan, gidişine üzülen tek kişi, doktoru Süleyman Paşa olur. Suzan Hanım da eşi Muhsin Bey ve kızları Neriman da hayatlarında hep fazlalık gibi gördükleri bu akraba kızından kurtuldukları için memnundurlar. Cavide ise uğruna herşeyi göze alabileceğini düşündüğü aşkını İstanbul'da bırakırken, yine yalnız olarak kendisini nelerin beklediğini bilmediği yeni hayatına doğru yol almaktadır.

2.3. Ne Bir Ses Ne Bir Nefes

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes hastalık düzeyinde kıskanç bi babayla, aynı kadına âşık oğlu arasındaki amansız mücadelinin anlatıldığı bir romandır. Osman şimdiki eşi Zeliha'dan önce Bihter adlı bir kadınla evlenmiştir. Zamanla tavsayan bu evlilik boşanmayla sonuçlanmış, Bihter hamile olarak evden ayrılmıştır. Osman, oğlu Kemal'in doğumundan, ondan uzak olsa da heyecan duymuş, oğlunu göreceği günü sabırsızlıkla beklemiştir.

Seneler geçer, Kemal büyür. Bu arada Bihter'in ölümü Kemal'i babasının yanına gitmek zorunda bırakır. Bu, Osman'ı çok sevindirir. Daha yüzünü hiç görmediği oğlunu bir delikanlı olarak karşısında bulacaktır. O mutlu gün gelir. Osman, sabırsızlıkla oğlunu karşılamak üzere bahçeye çıkar. Ancak Kemal'in çehresi daha arabada görünür görünmez Osman'ın psikolojisi değişir, o inanılmaz sevincin, heyecanın yerini şaşkınlık ve korku alır. Çünkü Osman, bu çehreyi tanımaktadır. Onu seneler evvel rüyâsında görmüştür. Kemal, rüyâsında onu sevdiği kadın için, Zeliha için öldüren gençtir. Osman bu rüyâdan öylesine etkilenmiştir ki, Kemal'in

çehresini de beynine kazımıştır. Birderbire seneler sonra rüyâsındaki adamın Kemal olduğunu görmek, Osman'ın kişiliğini alt-üst eder. Doğaüstü güçlere, ruhlara da inanan bir insan olan Osman yaşadığı bu olayı manevi dünyanın bir sırrı olarak düşünmeye başlar ve Kemal'i, daha önce başka bir yaşamda görmüş olduğuna çevresindekileri inandırmaya çalışır. O, rüyâsındaki olayı, daha önce de yaşamıştır ve hayat tekrarlarından ibarettir. Bu nedenle önceki kader yeniden vukû bulacak Osman, oğlu tarafından bir aşk uğruna öldürülecektir. Bu sakat inancı zamanla Osman'ın sinirlerini bozar. Herşeye şüpheyile bakmaya başlar. Kemal'le Zeliha'yı bir arada görmeğe tahammül edemez ve kıskançlığı had safhaya ulaşır.

Zeliha, her erkeği baştan çıkaracak kadar güzeldir ve yaş olarak Osmandan hayli küçüktür. Osman onu eski bir dostunu ziyaret için gittiği evde görmüştür. Zeliha o zamanlar henüz çocuktur. Annesini babasını hiç tanımamış, Osman'ın bu dostu tarafından, akrabası olduğu için, alıkonmuştur. Seneler sonra Osman dostunun cenazesine gittiğinde Zeliha'yı büyümüş bir genç kız olarak bulur ve güzelliğinin esiri olur. Zeliha da onun evlenme teklifini reddetmez, çünkü korunmaya muhtaçtır. Osman'ı bir hâmi olarak görür.

Başlangıçta her şey güzel giderken Kemal'in sahneye çıkmasıyla yaşamlarının seyri değişir. Osman'ın tersine Kemal son derece güzeldir. Osman, gördüğü rüyânın ve önceki yaşam inancının etkisi altında kalmak dışında Kemal'in bu güzelliğini de çekemez ve ikisi arasında bir tercih yapmak zorunda kalsa Zeliha'nın Kemal'den yarna olması ihtimalinden şüphe eder. Şüpheleri kıskançlığını, kıskançlığı öfkesini, öfkesi kinini biler ve Kemal'i öldürme fikri onda sabit bir hal alır. Bu arada güncesine bütün olup bitenleri yazması başta Zeliha'nın merakını celbetmiştir. Zeliha bu merak dürtüsüyle evde yalnız olduğu bir gün defteri okumuş ve okuduklarından dehşete kapılmıştır. Olacaklardan çok korkar, ama elinden bir şey gelmez. Osman'ı telkin etme çabaları da bir sonuç vermez. Aynı merakla defteri okuyan Kemal de Zeliha gibi okudukları karşısında hayrete düşer, ama bu okudukları aynı zamanda onun itiraf etmeye korktuğu aşkını da su yüzüne çıkarır. O da Zeliha'yı tarifsiz bir aşkla sevmektedir ve belki de bu yüzden babasının çılgın düşüncelerine tepkisi Zeliha'ninkinden farklı olur. Delikanlılık ateşiyle bunu bir

Nihayet bir gün kaçınılmaz son vukû bulur. Osman, talihini tersine çevirmek, rüyasında gördüklerini, daha önce yaşadığını zannettiklerini kendi lehine çevirmek uğruna oğlunun katili olur. Bu olay, Zeliha'nın psikolojisini alt üst eder. Böylece hem Kemal, hemde Zeliha, farklı biçimlerde de olsa Osman'ın sarsak kişiliğinin kurbanı olmuşlardır.

2.4. Buhran Gecesi

Buhran Gecesi için bir sanrının romanı denebilir. Çünkü romanın başından itibaren gelişen olaylar hastalıklı bir ruhun sayıklamalarının ürünüdür. Roman kahramanı Nedim, önce amcasının oğlu, ardından da onun karısı ölünce onların varisi olarak kendisine kalan köşkü görmeye gitmiştir. Beğenirse, methini çok duyduğu, şehrin hengâmesinden uzak bu köşte kalmayı plânlamış ve gittiği andan itibaren de buraya hayran olmuştur. Köşte kalmak istemesinin bir nedeni de kuzeninin güzelliğine tutulduğu karısı Zehra'nın ölümündeki giz perdesini aralamak arzusudur.

Zehra'ya ilişkin ortalıkta bir söylenti dolaşmaktadır. Onu ölümünden sonra her gece beyaz giysili bir kadının kırlarda ağlayarak gezindiğine dair komşu köşklerde bir iddia ortaya atılmış ve bu, insanlarda büyük bir korku yaratmıştır. İşte Nedim'in merakını dürten nedenlerden birisi de bu söylentidir. Zehra'nın resminin karşısına geçip onun neden öldüğünü anlamaya çalıştığı gecelerin birinde bir snir kriziyle kendinden geçer ve böylece Zehra'nın öyküsü başlar.

Zehra ve kocası, dünyanın çirkinliklerinden, insanların kötülüklerinden uzaklaşmak için evliliklerinin hemen ardından şehirden ayrılmış, şimdi Nedim'e ait olan köşte yerleşmişlerdir. İlk zamanlar her şey yolunda giderken Zehra, kırlarda

da on oy gibi ve gibi karısıyla köyde herkesten uzak mutlu bir hayat yaşarlarken şeytan tarafından aklı çelinen karısını öldürmüş, o günden sonra kendisi de şeytanın hizmetine girmiştir. Adam Zehra'nın felâketidir. Artık onu adım adım izlemekte, sürekli ona mutluluğunun er ya da geç yıkılacağını telkin etmektedir. Bu endişeyle sağlığını enikonu yitiren Zehra, karşısına çıkan türlü hayallerin etkisine girmiştir. Adam, onu bir gece yatağından alarak sözde cehennemine götürmüş ve kendisiyle gelmezse ona, buradaki insanların azabını yaşayacağını, çok çirkinleşeceğini, kocası tarafından artık sevilmeyeceğini, söylemiştir. Zehra korku içindedir ama yüreğinde kocasına gitmek için güçlü bir arzu vardır. Son bir hamle yapar bu cehennem çukurundan kurtulur. Nereye gideceğini bilmez bir halde koşarken karşısına çıkan bir hâyâl ona mutluluğunu kurtarmasının tek yolunun kocasının kalbini göğsünden çıkarması olduğunu, bunun için acele etmesi gerektiğini söylemiştir. Zehra, bu telâşla köşke gider, yaşlı bir kadın kılığındaki hâyâlin dediğini yapar; ancak bu hâyâl şeytanın kendisidir ve Zehra için artık kurtuluş yoktur. Kendi elleriyle kocasını öldürmenin ızdırabıyla kırlardan geçerek dağların eteğindeki Karasu'ya bedenini bırakan Zehra böylece acısını dindirebileceğini sanır; ama beklediği olmaz. Adam gibi o da lânetlenmiştir. Ruhunun her gece köşke gelmesinin ve sevdiği adam için feryâd etmesinin nedeni budur.

Nedim, o buhran gecesinde Zehra'yı görür, onun ruhuyla oturup konuşur. Zehra, hikâyesini Nedim'e anlattıktan sonra kocasını yeniden hayata döndürmek için ondan kalbini ister. Nedim, zaten büyüüne kapıldığı Zehra'nın bu isteğini tereddütsüz kabul eder. Birlikte kuzeninin mezarı başına giderler, mezarı kazmak için uzunca bir süre uğraşırlar. Ancak Zehra, sevgilisinin bedeni yerine onun kemikleriyle karşılaşınca derin bir acıyla kıvranarak, ne yapacağını, bu azaptan nasıl kurtulacağını düşünmeye başlar. Aklına gelen en son çare, Nedim'e öyküsünü yazdırmaktır. Bu öyküyü Nedim insanlara okutacak ve onlardan Zehra için dua etmelerini isteyecektir. Zehra insanların iyi dualarıyla ruhundaki kötülüklerden

arınmayı ümit etmektedir. Nedim'i elinden tutarak köşke, yazı odasına götürür ve öyküsünü ona yazdırır. Nedim, kalem elinden düştüğünde bitkin bir haldedir. Kendinden geçmiştir. Bir sabah kendisini yatağında bulduğunda bütün bu olup bitenlerin bir hâyâl ürünü olduğu, Nedim'in güzelliğinden çok etkilendiği Zehra için bir kriz halindeyken bu öyküyü uydurduğu ortaya çıkar. Buna rağmen romanın sonunda Nedim hâlâ Zehra'nın hikâyesinin etkisindedir ve bu olanlara inandığı yönünde kimi sözler söyleyerek okuyucuda tam bir gerçeklik duygusunun uyanmasına engel olmuştur.

2.5. Fatma'nın Günahı

Fatma'nın Günahı, aldatılan ve aldatıldığı için yaşamla ilişkisini kesen, bu nedenle de farkında olmaksızın birlikte büyüdüğü ve kardeş bildiği Zeynep'in ölümüne sebep olan Fatma'nın dramının romanıdır.

Fatma, bir sonbahar günü kocası Celâl tarafından aldatıldığını öğrenir. Bu, onun için bir yıkım olur, çünkü Fatma Celâl'i bütün kalbiyle sevmiştir. O kadar güzeldir ki, onun kendisinden başka bir kadını sevebileceğini hiç aklına getirmemiştir. Oysa Celâl, Fatma'yla tanışmadan önce fırtınalı bir aşk yaşamış ve Fatma'ya rağmen bu aşkın etkisinden kurtulamamıştır. Zira seneler sonra bu kadın karşısına çıkmış; onu, Fatma'ya kendisini bu aşktan kurtarması için yalavarmaya kadar götürmüştür. Ama Fatma bu durumu gururuna yedirememiş, gerçeği öğrendiği gecenin sabahı nereye gideceğini bilmeksizin evden ayrılmıştır. Bilincini yitirmiş gibidir. Sokakta ona rastlayan bir adam, Fatma'yı evine götürür. Hem üzüntü hem de soğuk havada sokaklarda dolaşmak onu hasta düşürmüştür. Yaklaşık yedi gün kendinden geçmiş bir vaziyette yatar. Uyandığında neden ve nasıl orada olduğunu bilmemektedir, gitmek ister; ancak evin sahibi kendisini iyice toparlamadan buna müsaade etmeyeceğini söyler, ayrıca ressam olan bu adam Fatma'dan kendisine modellik yapmasını ricâ eder. Çünkü onda yıllardır aradığı güzelliği bulmuştur. Fatma zaten acılı olduğu ve tüm yaşadıklarını unutmak istediği için adamın bu ricasını kabul eder.

Ancak acısı o kadar büyüktür ki, bunu bir türlü başaramaz. Bu arada Zeynep bir aşkın eşiğindedir. Bu aşkın aktörü dayızâdelerin Kâmil Bey'dir. Başlangıçta Zeynep için Kâmil sadece iyi bir dosttur. Ancak zamanla dostâne duygular yerine aşka bırakır. Fakat bir sorun vardır: Kâmil Bey, herşeyden çabuk sıkılan, yeni hayatlar, yeni insanlar tanımaya meraklı, değişiklikten hoşlanan bir kişiliğe sahiptir. Bu kişiliği nihayet onu Zeynep'ten ayırır ve Kamil bey uzaklara gitmeye karar verir. Zeynep'i kahreden onun gidişi değil, giderken takındığı tavidir. Zirâ Kâmil Bey, ayrıldığına hiç de üzgün değildir. Aksine neşelidir ve içinde yeni yerler görecektir. Olmanın heyecanı vardır. Zeynep, Kâmil Bey'in kendisini aynı aşkla sevmemiş olduğu gerçeğinden muzdariptir. O gece odasında ağlarken Fatma onun sesine uyanır, yanına gider. Neler olduğunu öğrenmeğe çalışır. Zeynep durumunu anlattıktan sonra Fatma da sayıklar bir halde ona kendi aşk ızdırabından bahseder. Zeynep'e biteviye ölümden ve kendisini bu acıya rağmen öldüremediğinden söz ederken ancak ölümlle böyle bir acıdan kurtulmanın mümkün olacağı mesajını da vermiştir.

Ertesi sabah tüm köşk ve köy halkı ayaktadır. Fatma gürültünün nedenini anlamak için aşağıya indiğinde Zeynep'in kendisini uçurumdan atarak öldürdüğü gerçeğiyle karşılaşır. Bunun nedenini başlangıçta anlayamaz. Çünkü kendinde değildir. Fakat zamanla herşeyi, neden evinden ayrıldığını, yabancı bir insanın evinde niçin yaşadığını, köşke gelişini ve Zeynep'le o gece neler konuştuklarını, ona ölümden bahsetmiş olduğunu hatırlar. Fatma'nın günahı, aynı zamanda hayata dönüş nedeni budur. Zirâ ancak bu gerçeği anladığında günler sonra ağlamayı başarabilmiş, içindeki acıyı dışarıya vurabilmiştir.

2.6. Gönül Gibi

Gönül Gibi'de Süheylâ'yla Mithat'ın türlü kaygılarla bir kör doğuşüne dönüşen aşkları anlatır.

Süheyla otuz yaşlarında genç, dul bir kadındır. Filozof ve sosyolog kocası İrfan'ın ölümünden sonra bir daha onun gibi bir insanla karşılaşamayacağı fikrine kendisini o kadar inandırmıştır ki, bu nedenle hiçbir erkeğe sevgili gözüyle bakmamıştır. Ancak seneler sonra karşısına çıkan Mithat, onun duygu dünyasını alt üst etmiş, onu İrfan'a duyduğu aşkı sorgulamaya kadar götürmüştür.

Süheyla'nın Mithat'la tanışılıkları çok öncelere dayanmaktadır. Berlin'de okuyan Süheyla, bir ara tatil için İstanbul'a gelmiştir. O arada çevresindeki kimi yakınları Mithat'la evlenmelerini uygun görmüşler ve onları bir araya getirmişlerdir. Ancak bu buluşmada Süheylâ evlilik üzerine öylesine olumsuz şeyler söyler ki, Mithat onunla evlenemeyeceğini anlar. Süheylâ da Berlin'de tanıştığı ve zaten uzun zamandır hayran olduğu İrfan'la hayatını birleştirir. İrfan'ın ölümüyle son bulan bu evlilikten sonra Süheylâ bir başka erkekle birlikte olmayı hiç düşünmez. Tâ ki Mithat hayatına yeniden girene kadar...Dost meclislerinde sıkça karşılaştığı Mithat'la aralarında bir zaman sonra gizli bir aşk başlar. Bir türlü itiraf edilemeyen bu aşk, Mithat'ın ihanetin Süheylâ'yı derin acıları sürükler; Süheylâ içine düştüğü bu zor durumdan kendisini kurtarmak için yurt dışına kaçır.

Kimseye haber vermeden çıktığı bu seyahatin ardından roman mektuplarla devam eder. Süheylâ yakın arkadaşı Behice'ye yazdığı mektuplarda Mithat'a duyduğu aşktan uzun uzun bahseder. Böylece bu aşkın niteliğine dair ayrıntılardan okuyucunun haberdâr olması sağlanır. Romanın ilerleyen sayfalarında Süheylâ Behice'den gelen bir mektuptan Mithat'ın Berlin'e geldiğinde de haberini alır. Süheylâ, Mithat Berlin'e gelince önce onun kendisini hâlâ sevdiği ümidiyle acılarını biraz olsun unuttur, ancak bir zaman sonra görür ki, Mithat kendisini birlikte aldattığı o kadını, Münevver'i unutamamıştır. Süheylâ, Mithat'ın hayatında ya hep ya hiç olmak istediği için bu durumu kabullenemez ve gururu duygularının önüne geçer. Bu

aşkını haysiyetine feda etmiştir.

2.7. Emine

Romanın kapağında, “Bir Şehit Yavrusunun Romanı” ibaresi geçmektedir ki, *Emine*, gerçekten babasını İstiklâl Savaş’ında cephede; annesi ve küçük kardeşini de köylerinin düşman işgaliyle yakılışında kaybetmiş ve bundan sonra hayatının akışı tamamen değişmiş bir çocuğun trajik romanıdır.

Emine, köyleri yakıldıktan ve kimsesiz kaldıktan sonra diğer bütün kimsesiz çocuklar gibi bir yetimhanede yaşamaya başlamıştır. İsmi geçmeyen bir Anadolu şehrindeki bu yetimhanede Emine anne, baba ve kardeşinin, sıcak bir yuvanın özlemini çekmekte, şefkatsizliğin acısını derinden hissetmektedir. Romanın başında sadece yetimhanenin soğuk görünüşünden ve buradaki çocukların savaştan kaynaklanan mağduriyetlerinin onlar üzerindeki etkisinden kısaca bahsedilmiş, ardından hemen Emine’nin bir aileye evlâtlık olarak verilmesinin ve bunu izleyen hayat macerasının anlatımına geçilmiştir.

Emine, zaten mutsuz olduğu bu yetimhaneden bir eczacının hanımı tarafından evlât edinilerek ayrılır. Eczacının hanımını daha ilk gördüğü andan itibaren sevimsiz bulur, bu kadın onda hiç olumlu bir izlenim uyandırmaz. Ancak tercih hakkı yoktur. Çaresiz, kadının peşine takılır ve yeni hayatının macerası böylece başlar.

Buradaki yaşam, Emine için oldukça acımasızdır. Çünkü eczacı ve karısı onu evlâtlık diye değil, evlerine besleme olarak almışlardır. Emine, henüz on iki yaşında olmasına rağmen evin bütün işlerini görmekte, evdeki dört çocuğa bakmaktadır. Eczacı da karısı da kendisine karşı son derece acımasızdırlar. Emine’nin sadece, akşamları karı koca tavla oynarken çocukları oynatmak için onlarla aynı odayı

sızlanmadan, sessiz sedasız oynar. Tâ ki bir sabah alış verişe gitmek için evden çıkana kadar... O gün evin hanımı dört yaşındaki çocuğunu çarşıya götürmesi için Emine'nin kucağına verir. Emine, bir elinde çanta, bir elinde çocuk, ayağında da hanımının kendisine çok bol gelen ökçeli ayakkabılarıyla çarşıya gider, alış verişi yaptıktan sonra eve dönerken elindeki dolu çantanın ve öbür kolundaki çocuğun ağırlığıyla dengesini kaybeder, elindekilerle düşer. Başı sıyrılan çocuğun ağlamaları ve yüzüne doğru akan kanın dehşetiyle eve koşan Emine, Şaziye Hanım tarafından kendinden geçinceye kadar dövülür, eczacı Numan Bey tarafından da dövüleceği korkusuyla evden kaçar.

Yeniden yurda dönen Emine, akşam karanlığından kurtulacağı için sevinirken yurdun kapıları duvar olmuş kapalı büyük kapılar ardındaki kimse onun çırpınmalarına cevap vermiştir. Çaresizliği, onu bir kez daha eczacının evine götürürse de içindeki korku, kapıyı çalmasına engel olur. Emine, şehrin çarşısına, oranın kalabalık olacağı ümidiyle gider. Oysa çarşıda kimsecikler yoktur. Gündüzleri, su almaya gelen insanlarla dolan çeşmenin önünde otururken az sonra yanında bir bekçi peydâh olur. Emine'yi alıp karakola götürür. Karakolda hikâyesini anlattığı komiser, onu hanımına vermek ister; ancak Şaziye Hanım, Emine'yi bir daha görmek istemediğini, ayrıca onun çarşı parasını da çalarak kaçtığını söyler. Komiser iyi yürekli bir insandır. Emine'nin vaziyetine dayanamayarak kötü alışkanlıklarından vazgeçmesi koşuluyla bundan kastettiği, Emine'nin kendisini savunmaya cesaret edemediği hırsızlık meselesidir. Onu, İstanbul'daki kızkardeşinin yanına yollamak üzere trene bindirir. Emine'nin İstanbul macerasının başlangıcı da bu tren yolculuğu olur.

Emine'nin İstanbul'daki hayatının da geldiği küçük şehir hayatından farkı yoktur; sadece yeni hanımı daha iyi yüreklidir. Ancak, sürekli olarak evde birşeyin kaybolmaması gerektiği konusunda Emine'yi uyarmaktadır. Emine'nin buradaki işleri daha hafiftir. Evin en üst katında bir odada yatmakta, bu odaya ışıkla girmesine

izin verilmektedir. Üç kızkardeşin birlikte yaşadıkları bu evde Emine, eskisine nispeten rahat bir yaşam sürer. Zaman geçer, Emine on altı yaşına gelir. Bu arada savaş da bitmiştir. Evin küçük hanımının nişanlısı harpten dönmüş, düğün hazırlıklarına başlanmıştır. Düğünün ertesi günü Emine, ortanca hanımıyla sofada otururken kadın, ona düğün günü konsolun üzerine koyduğu altın zincirin yerini sorar, Emine bilmediğini söyleyince de yıllarca huzurla yaşadığı bu evin kapısı yüzüne kapanır. Yine sokakta kalan Emine, dolaşmaktan ve açlıktan bitap düşer. Caddede karşıdan karşıya geçerken başı döner, yaklaşmakta olan otomobili farketmez. Bu kaza, onun talihini değiştiren üçüncü vak'a olur. Kaldırıldığı hastanede onunlu ilgilenen yaşlı doktor tarafından-ona, yakın zamanda kaybettiği kızını hatırlattığı için-himâye edilir. Emine doktorun evinde eski hizmetkâr Felekter Kalfay'la mesut bir hayat geçirmeye başlar. Doktor onu çok sevmekte, ona kendi kızı gibi davranmaktadır. Evin ufak tefek işlerini de gören Emine, hayatında ilk kez kendisini şanslı saymaktadır. Fakat bu mutluluk da uzun sürmeyecek, doktor Cemil Şevket bir gün hastaneden eve dönerken yolda ölecektir. Emine için bu ölüm, yeni bir yaşam demektir. Felekter Kalfa Cemil Şevket'in kızkardeşi Adile Hanım tarafından himaye edilir. Emine de Felekter Kalfanın arkadaşı Binnaz Kalfanın gelini Salime aracılığıyla zengin bir ailenin yanına yerleştirilir.

Emine'nin geldiği bu ev oldukça lüktür. Genç kızın çok zengin olan evin sahipleriyle onları arada bir görmek haricinde hiçbir bağı yoktur. Evin diğer hizmetçileriyle yiyip içmekte, üst kattaki bir odada yatıp kalkmaktadır. Diğer hizmetçilerin, köylü olduğu için, kendisiyle alay etmesi haricinde bir sıkıntısı yoktur Emine'nin ama burada Cemil Şevket'in evinde olduğu kadar rahat etmediği de bir gerçektir.

Birgün Salime, onu ziyarete gelir. Ziyaretinin asıl sebebiyse Emine'yi kendisinden hayli büyük bir adamla evliliğe ikna etmektir. Adam yaşlı ve hastadır. Bir eşten çok, kendisine bakacak birisine ihtiyacı vardır ve bu nedenle evlenmek istemektedir. Emine, önce ne cevap vereceğini bilemez; ancak Salime, adamın evi olduğunu, yarın öbür gün öldüğünde bütün malının mülkünün Emine'ye kalacağını öyle ballandıra ballandıra anlatır ki, Emine kendi evinin hanımı olacağı sevdasıyla bu

evliliğe razı olur. Düğün yapılır ve Emine, kendisinden çok büyük olan kocasıyla İstanbul dışında, bir dağın tepesindeki evine doğru yola çıkar. Bundan, önce ürker; ancak her şeyin iyi olacağına dair içinde hâlâ ümit vardır. Oysa zaman geçtikçe görür ki, kocası Bekir Efendi onu kendisine eş diye değil, köle niyetine almıştır. Bu aksi, huysuz ihtiyar Emine'yi ezmekte, her istediğinin anında yerine getirilmesi için ona zulüm etmektedir. Emine buna da katlanır. Çünkü karşı koyacak ne gücü, ne de isyankâr bir yapısı vardır. Elinden; boyun eğmekten başka bir şey gelmez. Fakat yatağa düşen Bekir efendinin eziyetleri bitmek bilmez. Yine bir gün Emine'ye kendisine su vermekte geciktiğini bahane ederek bağırıp çağırırken elindeki bardağı ona fırlatır. Bardak Emine'nin kaşının ucunda parçalanır. Emine kanayan yarasını görmek için aynaya yöneldiğinde hayatında ilk kez bir şeyi fark eder: Güzelliğini... Sanki aynaya ilk defa bakmakta, kendisini ilk defa görmektedir. Uzunca bir süre kendisi olduğuna inanmadığı bu kadını aynada izler. Bekir Efendi bağırmaya devam etmektedir. Emine'de ilk olarak bir isyanın kıvılcımı parlar. Bu kadar güzel olup da şimdiye dek bu denli acı çekmek ve kendisinden hem çok yaşlı hem de çirkin olan bu acımasız adamın ezalarına maruz kalıyor olmak gururuna dokunur. Beyninde çakan bir şimşek misali bunları haketmediğinin idrakine varır. Hınçla Bekir Efendi'ye yönelir. Elleri yukarıda, onu boğacakmış gibi hasta adamın üzerine yürür. Roman, burada biter. Emine'nin eski itaatkâr, savunmasız ve çaresiz köylü kızı olmadığı, Bekir Efendi'nin sonu kadar âşikârdır.

2.8. Hiç

Hiç, bir hayatın yıkılışının öyküsüdür. Bu yıkılışın kahramanı Seza yirmi beş yaşında akıllı, hoş bir kadındır. Romanın başında Seza'nın hal-i hazırdaki yaşamından bahsedilmektedir. Seza, eşinin ölümünün ardından oğlu Mehmet'le birlikte yaşamını idâme ettirmeye çalışmaktadır. Genç ve güzel oluşu bir çok erkeğin ilgisini üzerine çekse de o, bir davette tanıştığı tütün tüccarı Âtîf'a gönlünü kaptırır. Ancak bu aşkın engeli, Âtîf'ın evli olması ve karısını boşamaya yanaşmamasıdır. Her seferinde Seza'ya eşinden ayrılacağını ve onunla evleneceğini söylese de Âtîf ne söylediklerinde ciddidir ne de eşine rağmen ilk ilişki kurduğu kadın Seza'dır. Seza

mirası mahkeme yoluyla alacak, böylece Mehmet'e de gelecek için bir olanak sağlayacaktır. Oysa asıl amacı, Seza'yı Türkiye'den uzaklaştırmak ve karısının da haberdar olduğu, bu nedenle huzursuzluk çıkardığı bu ilişkiden kurtulmaktır. Seza az çok bunu da hisseder; ama Âtîf'a duyduğu aşk o denli büyüktür ki, şüphelerini reddetmek, durumu anlamazlıktan gelmek ona göre yapılabilecek en doğru şeydir.

Yazar daha sonra hal-i hazırda geçmişe döner ve Seza'nın çocukluğundan başlayarak tüm yaşamını okuyucuya sunar.

Seza annesiz babasız olarak teyzesinin yanında bir yalıda resmi ilişkiler içinde büyümüştür. Okul çağında yatılı bir okula kaydı yapılan Seza sevgisiz büyüdüğü bir ortamdan, yine ondan pek farklı olmayan bir başka ortama geçmiştir. Yalnız, içine kapanık bu çocuk, genç kızlığa adım atarken piyano dersleri almaya başlamış, bu piyano derslerinden birine giderken de yolda genç, hoş bir askerle karşılaşmıştır. Bu karşılaşma, askerin onu takipleriyle zaman içerisinde biraz daha ilerlemiş ve Seza bu askere bir çocuk masumiyetiyle bağlanmıştır. Aralarında sıradan birkaç konuşmadan başka hiçbir şey geçmemesine rağmen Seza bu gençlik aşkının hatırasını hafızasında senelerce saklamıştır. Birinci Dünya Savaşı nedeniyle ayrıldığı bu gençten yıllarca haber alamayan Seza, onun öldüğünü düşünmüş ve evlenmek zorunluluğu vaki olduğu için kendisine karşı hiçbir şey hissetmediği bir adamla evlenmiştir. Bu evlilikten oğlu Mehmet olmuş, kısa bir zaman sonra da kocasını veremden kaybetmiştir.

Seza'nın geçmişi bundan ibarettir. Almanya'ya Atîf'ın zoruyla gittikten sonra ise hayatının gidişatı tamamen değişir. Önce bir süre Atîf'ın hasretiyle yanar. Ondan haber bekleyerek ve ona mektup yazarak günlerini geçirir. Oysa Atîf onu Almanya'daki bir arkadaşına, Hüsnü'ye emanet ederek vicdanını biraz olsun rahatlattıktan sonra bir daha Seza'yı ne aramış ne de sormuştur.

Seza, kendi derdiyle böylesine meşgulken Mehmet'in, babasının hastalığının pençesine düştüğünü farketmemiştir. Bunu öğrenince hayatı alt üst olur. Artık onun için hayatta Mehmet'ten önemli hiç bir şey yoktur. Mehmet'in tedavisi için çok para gerekmektedir; ama mahkeme henüz sonuçlanmamıştır. Karşı tarafın anlaşma teklifini kabul ederek mirasın üçte birini alıp davadan vazgeçer ve hemen Mehmet'i sanatoryuma yatırır. Ancak geç kalmıştır. Mehmet, günden güne tükenmektedir. Seza, hem tedaviye geç kaldığı hem de aşk derdiyle boğuşmaktan oğlunu ihmal ettiği düşüncesiyle kendisini yiyip bitirir. Ancak ne bu vicdan azâbı ne de yaptığı fedakarlıklar Mehmet'i kurtarmaya yetmez ve bu beklenmedik ölüm Seza için tam bir yıkım olur.

Seza üç sene her gün oğlunun mezarını ziyaret etmek suretiyle Almanya'da yaşar ancak parası tükendiğinden ve artık acısını tek başına yaşamak dayanılmaz olduğundan İstanbul'a döner. Dokuz sene de İstanbul'da kendisini yalnızlığa mahkûm eder.

Oğlunun doğumunun on dördüncü yılında dadısıyla yine Mehmet'i yâd ettikleri bir gün biraz hava almak için sokağa çıkan Seza, caddede bir adamla çarpışır. Bu adam gençliğinin masum aşkı Yusuf'tur. Seza, başını dayayacak bir göğüse o kadar muhtaçtır ki, Yusuf'un yemek teklifini hemen kabul eder. Birlikte onun evine giderler. Bu arada Seza'yı rahatsız eden birtakım şeyler olur. Yusuf'un lâkayt edası, Seza'yı anlamadaki duyarsızlığı Seza'nın içindeki heyecanı söndürür ve Yusuf'tan ayrılır. Apartmandan aşağı inip çantasını açtığı anda gördüğü şey onu çılgına çevirir. Yusuf, Seza'nın gerek görünüşündeki özensizlikten gerekse ifadesindeki mahzunluktan paraya ihtiyacı olduğu sonucunu çıkararak ona acımış ve çantasına bir miktar para koymuştur. Seza hızla yukarı çıkar, Yusuf'un kapısını çalarak suratına tükürür ve parayı yüzüne fırlatır. Deli gibidir. Bir taraftan hayal kırıklığı, bir taraftan hayatın acımasızlığı karşısındaki öfkeyle ne yaptığını bilmez bir halde caddede koşmaya başlar, karşıdan karşıya geçerken de gelmekte olan bir aracı görmediği için buhranının kurbanı olur. Yaşadığı onca yılın ardından Seza ölümün kollarına kendisini gönüllü bırakmış gibidir. Başından beri ayrılıklarla örülü bu

2.9. Çılgın Gibi

Çılgın Gibi, evli bir kadınla ünlü bir iş adamının sonu hüsrarla biten yasak aşklarının anlatıldığı, bu arada kadın ve erkek dünyasının irdelendiği bir romandır.

Celile, otuz beş yaşlarında güzel bir kadındır. Bir banka memuru olan kocası Ahmet'le sakin, huzurlu bir yaşayış sürmektedir. Fakat Ahmet, Samsun'da oturan dayısının ölümü üzerine payına düşen bir tütün deposuna sahip olduktan sonra değişmiştir. Hemen memuriyetinden istifa edip, küçük çaplı bir ticarete atılmış, her geçen gün işlerini büyütmek için türlü hayaller peşinde koşmaya başlamıştır. Zengin olmak hırsı, onu menfaatperest bir insana dönüştürmüştür.

İşte Ahmet, böyle bir değişimin içerisindeyken son zamanlarda samimiyetleri dostluk derecesine varan Nuri'nin vesilesiyle, ülke ekonomisinde söz sahibi olacak kadar zengin ve itibar sahibi iş adamı Muhsin Demirtaş'la tanışır. Ada vapurunda başlayan bu tanışıklık Muhsin'in Celile'yi görmesiyle devam eder ve Ahmet, bir bankadan alacağı kredide aracı olması için kullanmak üzere türlü bahanelerle Muhsin'le görüşmelerini sıklaştırır. Ahmet'in tek derdi bu krediyle yapacağı işten iki yüz elli bin liralık bir kâr sağlamaktır. Başlangıçta Muhsin'e bunun sözünü etmez. Niyeti, samimiyeti biraz daha ilerletmek, ondan sonra meseleyi açmaktır. Oysa, Muhsin, Ahmet'in kötü niyetinden şüphe etmemiş, hatta neşeli, samimi tavırlarıyla Ahmet'i oldukça beğenmiştir. Hele Celile'yle karşılaştıktan sonra Ahmet'in bir arada olmak için yaptığı hiçbir teklifi geri çevirmemiştir. Çünkü Celile, sade, hanımefendi haliyle onu çok etkilemiş, Muhsin onunla ilgilenmekten kendisini alamamıştır.

Çoğunlukla etrafına kayıtsız, âdetâ bir seyirci gibi yaşayan Celile de Muhsin'den etkilenmiştir. Karşılıklı bu ilgi zamanla karşı konulmaz bir aşka dönüşünce Muhsin, duygularını Celile'ye açmış, Celile de bu aşka karşılık vermiştir.

Muhsin’le Celile arasında bütün bunlar olup biterken Ahmet, sadece kazanacağı iki yüz elli bin liranın peşine düşmüştür Uygun bir zamanını yakaladığında da Muhsin’e banka kredisi işini açmıştır. Muhsin, o dakikadan itibaren Ahmet’in nasıl bir insan olduğunu kavrayarak onun bu çıkarıcılığından tiksiniştir. Ancak ortada Celile vardır ve Muhsin, Celile’yi kaybetmemek için Ahmet’le iyi geçinmek, istediği garanti mektubunu ona temin etmek zorundadır. Bu nedenle Ahmet’le ilişkisini kesmez ve küçük hesaplar peşindeki bu küçük adama garanti mektubunu yazar. Yalnız Ahmet’in gerçek yüzünün ortaya çıkmasıyla birlikte Muhsin’de Celile’ye karşı da olumsuz kanaatler oluşmaya başlamıştır. Celile’nin kocasının ilerlemesine yardım etmek için onunla işbirliği yaptığı ve bu nedenle Muhsin’le bu denli yakın bir ilişki içine girdiği şüphesi kafasını karıştırıp durmaktadır. Celile’ye bunu hissettirmez; ama içindeki güvensizliği de yok etmek elinden gelmez.

Muhsin’le Celile’nin ilişkilerinin seyri giderek değişmektedir. İkisi de birbirlerini “çılgın gibi” sevmektedirler. Celile, her gün Muhsin’in Ayazpaşa’daki dairesine gitmekte ve onunla buluşmaktadır. Bundan hiçbir sıkıntı duymadığı gibi çevreden gizlenmeyi de düşünmemiştir. Ahmet’e türlü biçimlerde artık aralarındaki bağın kopmaya başladığını anlatmaya çalışmışsa da Ahmet, zengin olmak telaşıyla, hiçbir şeyin farkına varmamıştır. Ayrıca Ahmet Celile’ye sonsuz güven duymakta, yaptıklarından şüphelenmeyecek kadar Celile’yi sevmektedir. Onun gibi soylu bir kadının kendisine ihanet edebileceğini düşünmek çılgınlıktan başka birşey değildir. Oysa olup bitenlerden Ahmet haricinde bütün İstanbul sosyetesini haberdardır; Muhsinin nüfusu, bu ilişkinin Ahmet’in kulağına gitmesini engellemiştir.

Bir gün, Celile yine Muhsin’in evindeyken, uzun zamandır ikisinin de olmasını istediği ama kimi endişelerle dile getiremedikleri şey olmuş; Celile, eve dönmeyerek, Muhsin de onun bu kararını sessizce onaylayarak aradan Ahmet’i bütünüyle çıkarmışlardır. Bundan böyle ikisi aynı evde yaşayacak, aynı hayatı paylaşacaklardır. Aralarında aldıkları bu karar, romanda ikinci bir dönüm noktası olmuş, bundan sonra olayların seyri değişmiştir.

... olduğunu söyler. ... in hastaneleri, Celile'nin gidebileceği bütün yerleri arar. Onun için tam bir kâbusa dönüşen bu gecenin sabahında Muhsinden gelen ve Celile'nin iyi olduğunu haber veren telefon Ahmet'in hem içini rahatlatır hem de merakını celbeder. Çünkü Muhsin, telefonda aynı zamanda kendisiyle Celile hakkında görüşmek istediğini de söylemiştir. Muhsin, Celile'yle ilgili ona ne söyleyecektir? Celile'yle Muhsin arasında nasıl bir ilişki vardır? Ahmet bütün bu sorularla Muhsin'in bürosuna gider. Muhsin, onu beklemektedir ve hayli sıkıntılıdır. Celile'yle aralarındaki münasebeti ve Celile'nin artık eve dönmek istemediğini Ahmet'e nasıl anlatacağını bilememektedir, ancak bunu yapmak zorundadır. Olabildiğince sakın bir edayla vaziyeti Ahmet'e açar ve sözü fazla uzatmaz. Fakat bu kısa muhavere Ahmet'i çığına çevirir. O dakikadan itibaren tam anlamıyla bir sinir buhranı geçiren Ahmet, kâh Celile'yi affedeceğini söyleyerek kâh onun ne kadar rezil bir kadın olduğunu ve onu hemen boşayacağını etrafa yayarak kabullenemediği bu gerçeğin acısını bütün yoğunluğuyla yaşar. Bu kriz hali uzunca bir süre devam eder. Ahmet her yerde, her gördüğü insana uğradığı ihaneti anlatarak Celile'yle Muhsin'i toplumda küçük düşürmek adına ne lâzımsa yapar ve sonunda duyguları dinginliğe ulaştığında Celile'yle boşanmak istediğini avukatı aracılığıyla ona bildirir. Ancak onun bu davranışları, Muhsin'le Celile'nin ilişkilerini olumsuz etkilemiş, özellikle Muhsin'in cephesinde önemli değişikliklere yol açmıştır. Muhsin, itibarını korumak adına hakkında çıkan söylentileri, Ahmet'in yaydıklarını temizleyebilmek derdine düşmüş, bu nedenle Celile'yi çevresinden köşe bucak saklamıştır. Onu, bulunduğu muhite çıkarması mümkün değildir, çünkü Celile onun pürüzsüz, saygın yaşamında üstü örtülmesi gereken bir lekedir. Muhsin Demirtaş'ın böyle bir kadınla evlenmesi imkânsızdır. Böyle bir kadını çevresine "Karım" diye çıkarması, onun sosyal hayatına vurulacak bir darbedir ve Celile'yi hâlâ çok sevse de aralarındaki ilişkinin niteliği bir apartman dairesinin dışına çıkamayacak kadar sınırlı olmalıdır. İşte Muhsin, Celile'yi bu hesaplar çerçevesinde sevmekte, kocasını bırakarak kendisine gelmiş bir kadının bir gün kendisini de aldatmayacağından asla emin olamamaktadır.

Oysa Celile'nin aşkında en ufak bir hesap yoktur. O, bütün benliği ve bütün samimiyetiyle sevmektedir. Bu nedenle de olan bitene kayıtsız kalmış, sevdiği erkek uğruna bütün rezilliklere sesini çıkarmadan katlanmıştır. Aşkın her şeyin üstünde bir güç olduğuna inandığı için Muhsin'in sıkıntıyla karşıladığı olayları zamana bırakmış, sadece sevmeye odaklanmıştır. Ancak Ahmet'ten ayrılmasının üzerinden altı ay geçmesine rağmen Muhsin'in ilişkilerine resmî bir nitelik vermek istemeyişine, bundan hiç söz etmeyişine bir anlam veremez. Niçin hâlâ insanların gözlerinden ırak yerlerde dolaştıklarını, niçin birlikte onların arasına karışmadıklarını kendisine sormaya başlar. Soruların cevapsız kaldığını gördükçe de huzursuzluğu artar.

Zaman geçer, Muhsin Celile'ye karşı tutumunu değiştirmez, dolayısıyla Celile'nin her şeyi metanetle karşılayan yapısı iflas eder, yüzündeki samimi gülümseme her geçen gün biraz daha iğretileşir. Bu arada, hamile olduğunun ortaya çıkması, aradaki gizli gerginliğin son damlası olur. Muhsin bu olaydaki tutumuyla gerçek kişiliğini, Celile'ye dair şüphelerini dolaylı da olsa dile getirir. Doğacak bebeği bir "belâ" olarak niteler ve bir an önce ondan kurtulmak gerektiğini söyler. Celile, Muhsin'in bu tavrı karşısında yıkılır. Bu ve bundan sonra Muhsin'in bebek konusunda gösterdiği acımasız tutumu, bebeği aldırma için onu gözlerden uzak bir hastaneye yatırması ve duyulacak korkusuyla bir gün bile ziyaretine gitmemesi Celile'nin içindeki aşkı bütününü öldürür. Anne olmak arzusunu ilk defa kuvvetle içinde hissederken, hayatta ilk defa bir işe yarayacağını, bir canlı dünyaya getireceğini ve bunun hayatının en anlamlı şeyi olacağını düşünürken Muhsin'in kendisine reva gördüğü bu davranışı içine sindiremez, kırgınlığıyla beraber hastaneden döner. Muhsin bundan sonra ne yapsa Celile'nin yüzünü güldüremez. Taparcasına sevdiğini sandığı bu kadının olanlar karşısında tek bir söz söylememesi, konuşması gerektiği konusunda Muhsin'i harekete geçirir ve bir gece Celile'yi dinlenmesi için götürdüğü Boğaz'daki otelde ona içindeki tüm şüpheleri, güvensizliği, toplumsal kaygıları kusarak kendince durumu düzeltereğini sanır. Çünkü ona göre ancak konuşarak bu sorunun üstesinden gelmeleri mümkündür. Oysa o konuştuğu Celile'nin içindeki Muhsin ölmekte, o konuştuğu Celile bedbaht olmaktadır. Celile'nin ancak bir iki kez çok kısa olarak karşılık verdiği bu diyalog, bir aşkın da somut yıkılışının örneği olarak romandaki yerini almış, her iki tarafın da

sonsuz dek süreceğini hayal ettikleri bu “çılgın gibi aşk”, küçük hesapların, toplumsal kaygıların, şüphelerin, güvensizliklerin ve daha pek çok endişenin kurbanı olmuştur.

2.10. Ankara Mahpusu

Ankara Mahpusu’nda bir tıp öğrencisi olan Vasfi’nin, on iki yıllık hapis cezasıyla noktalanan aşk macerası ve mahkûmiyetinin ardından içine düştüğü sefaleti anlatılmaktadır.

Vasfi, yirmi iki yaşında bir tıp talebesiyken, mahallelerine taşınan Zeynep’e âşık olmuştur. Zeynep, genç, güzel, cilveli bir komşu kızıdır. Şen kahkahaları bütün mahalleyi doldurmaktadır. Vasfi’nin dikkatini ve merakını celbeden de onun mahalleyi çınlatan bu kahkahaları olmuştur.

Vasfi, her gün gözetlediği ve tanışmak için fırsat kolladığı Zeynep yüzünden dersleri boşlamış, okuldaki kız arkadaşından da ayrılmıştır. Gözü, kulağı artık hep karşı bahçededir. Ne var ki, bir türlü onunla konuşacak cesareti kendinde bulamaz. Nihayet, kızın peşine takıldığı bir gün, kendisinin yapamadığını Zeynep yapar ve arkasına dönerek onunla konuşur. Böylece iki gencin birlikteliği başlamış olur.

Zeynep, giyinişiyle, davranışları ve konuşmasıyla sıradan bir kızdır aslında; ama Vasfi onun güzelliğine vurulmuştur. Bu nedenle Zeynep’in karşısında inanılmayacak kadar tutuk ve itaatkârdır. Kızın kabalıklarına, kendisini aşağılayan sözlerine rağmen bir dahaki görüşme gününü iple çekmektedir. Bu aşk, Vasfi’nin ayaklarını yerden kesmiştir.

Bu noktadan sonra, romanda tempoyu yükseltecek ilk olay vuku bulur. Bir gün büyük amcası Şakir Efendi’nin hasta eşi Naile Hanım’ı ziyarete giden Vasfi, orada Zeynep’le karşılaşır. Önce şaşırır, sevgilisinin niçin orada olduğunu anlayamaz; fakat sonra Zeynep’in annesinin Naile Hanım’a baktığını öğrenir ve

rahatlar. Oysa durumun böyle olmadığı, yengesinin ölümünün ardından ortaya çıkar. Zeynep'le Şakir Efendi evleneceklerdir.

Vasfi, başlangıçta inanmak istemediği bu evliliği, Zeynep'i çok sevdiği için kabullenmek zorunda kalır. Zeynep'in bunu yapmakta haklı nedenleri olabileceğine kendisini inandırmaya çalışır; fakat dayanma gücü sınırdadır. Olanları, meyhaneye giderek unutmaya gayret eder. Derdini anlatabileceği kimse de yoktur çevresinde ve her geçen gün biraz daha kendi yalnızlığına gömülmektedir. Bu arada, küçük amcasının oğlu Nuri, her görüştüklerinde bu evlilik işini gündeme getirmekte, Zeynep'in amcalarının mirasına konacağını, kendilerininse açıkta kalacağını tekrarlayıp durmaktadır. Çoğunlukla sabırlı davranan Vasfi, Nuri'nin yine Zeynep hakkında atıp tuttuğu bir gün, dayanamayarak tepkisini dışa vurur. Ağız dalaşıyla başlayan tartışma kavgaya dönüşür. Vasfi, o kızgınlıkla tezgâhtan kapıldığı bir şeyi Nuri'nin kafasına vurur.

Nuri'nin ölümüyle sonuçlanan bu olayı Vasfi'nin on iki yıllık mahkûmiyeti izler. İlk üç yılı İstanbul'da geçen bu mahkûmiyetin ardından, dokuz yıllık Ankara mahpusluğu gelir. Vasfi, bu arada annesini kaybetmiştir; ne arayanı ne de soranı vardır. Yalnızlık ve sıkıntıyla geçen on iki seneden sonra tahliye olduğunda dışarıdaki hayata yabancılaşmış olduğunu farkeder. Bu kez onu zorlu günler beklemektedir.

Vasfi'nin ilk işi İstanbul'a dönmek olur. Böylece zaten çok az olan parası bittiğinde ne yapacağını bilemeyen Vasfi için sabahçı kahvelerindeki sefil hayat başlamıştır. Cinayetten on iki yıl yatmış bir mahkûmun yapabileceği bir iş olduğuna inanamayacak kadar umutsuz, üstelik kimsesizdir. Her geçen gün durumu kötüleşen ve artık hayatla ilişkisini bütünüyle kesen Vasfi bir gün Sirkeci Garı'nda ona annesini hatırlatan bir kadınla tanışır. Kadın, bahçesinde fırtınadan yıkılan şeyleri onarması için Yeşilköy'den gelecek bir adamı beklemektedir, fakat adam gelmemiştir. İş Vasfi'ye teklif eder, o da bu teklife sevinerek razı olur. Birlikte kadının evine giderler. Bahçedeki işler bittiğinde akşam olmuştur. Kadın, Vasfi' den geceyi evinde geçirmesini ister. İşte o gecenin ardından Vasfi'yle kadın arasında

daha çok minnettarlık duygusundan doğan bir ilişki gelişir. Her ikisi de yalnızdır ve bir zaman sonra bu yalnızlık söze dökülür. Kadın, Vasfî'ye kendisiyle kalmasını teklif eder. Vasfî için bu teklif bir can simididir ve ona sıkı sıkıya sarılır. Böylece roman bu umut verici gelişmeyle son bulur.

2.11. Fosforlu Cevriye

Fosforlu Cevriye genç bir hayat kadınının tesadüfen tanıştığı idama mahkûm siyasî bir kaçağa olan tutkulu aşkının ve bu aşkla yaşadığı değişimin öyküsüdür.

Cevriye, kendisini bildiğinden bu yana sokaklarda yaşayan; anne, baba, kardeş kavramlarına yabancı; kimsesiz, ama yaşama da bir o kadar bağlı bir kaldırım güzelidir. “Fosforlu” lakâbı ona kıvrıkcık siyah saçlarına ışığın vurmasıyla oluşan pırıltılardan ötürü verilmiştir. Ne vakit polisten kaçması gerekse, kazara saçlarına vuran bir ışık onu ele vermekte, yakalanmasına neden olmaktadır. İstanbul'un kenar mahallelerinde hoyrat bir hayat süren Cevriye'nin çocukluğuna dair kafasındaki en canlı hatıra, kendisini çok sevdiğine inandığı, suretini bir gölge misali hatırladığı zayıf, uzun boylu bir adamdır. Cevriye, kendisine şefkat ve ilgi gösteren bu adamın babası olabileceğini düşünse de hiçbir zaman bundan emin olamamış, bir mantar gibi yerden bittiğine neredeyse inanmaya başlamıştır. Onun sokakla tanışmasına işte baba saydığı bu adamın ölümü sebep olmuştur.

Cevriye dürüst, içinde bulunduğu tüm olumsuzluklara rağmen umudunu hiç yitirmeyen, neşeli, oldukça da güzel bir kızdır. Çevresindeki insanlar tarafından sevilmektedir. Başına gelen kimi olayların haricinde ne poliste sabıkası ne de karanlık bir işi vardır. Belânın içinde, ama belâdan olabildiğince uzak kalmaya çalışarak yaşayan Cevriye, hastalanıp hastaneye yattıktan sonra taburcu olduğu gün, parasız Hisar'da dolaşırken halsizlikten kendisini bir sandalın içinde uykuya bıraktığında gerçek belâyla tanışır; o gün, hayatını alt üst edecek aşk macerasının başlangıcı olur.

Uyurken, sandal devrilecekmiş, gibi sallanınca Cevriye gözlerini açar, genç bir adamla karşılaşır. Ancak Cevriye ayakta duramayacak kadar halsizdir. Yerinden kalkmak için yaptığı tüm hamleler sonuçsuz kalınca genç adam bir elinde tuttuğu büyük bir paketle birlikte onu evine götürür. Burası, bir hanın üst katında oldukça karanlık bir yerdir. Adam, ışığı yakmadan önce perdeyi çeker ve ışığı yakarken de sağı solu kolaçan eder. Cevriye, onun bu davranışlarından olağanüstü bir durum olduğunu sezerse de buna aldırış etmez.

Genç adam Cevriye'nin ateşine ve nabzına baktıktan sonra ona ilaç vererek uyumasını söyler. Kendisi için iyilik yapan birisinin bunun karşılığını da mutlaka alacağını düşünen Cevriye yatakta ona da yer açar. Ancak genç adam sedirde uyuyacağını söyleyerek onu hem şaşırtır hem de utandırır. O geceyi takip eden bir hafta boyunca burada kalan Cevriye, kendisine bakan ve karşılığında hiçbir şey istemeyen bu adama âşık olur. Başlangıçta bunu kendisine dahî izah edemeyen Cevriye'nin, adamın itirazlarına rağmen, hastalığından sonra defalarca buraya gelmesinin nedeni budur. Cevriye, hal ve tavırlarında öylesine masum ve samimidir ki, bir zaman sonra adam da onun gelmesini bekler olur.

Kendisine "siz" diye hitap eden, ona bir sokak kızı gibi değil, önemli bir insan gibi davranan bu adamın yanında Cevriye, durumundan utanmakta, ölçülü olmak ihtiyacı duymaktadır. Onun yanındayken içini sonsuz bir huzur kaplamakta, dışarıdayken onun özlemini çekmektedir. Sanki genç adamın varlığı, Cevriye'yi, hayata daha çok bağlamıştır. Samimiyetleri giderek ilerlemesine rağmen Cevriye sadece onun polisten kaçtığını ve bu nedenle görüşemediği bir annesi olduğunu öğrenir. Bu adam sürekli okumakta, birşeyler yazmakta ve her akşam getirdiği kutuların içindeki metal parçalarıyla uğraşmaktadır. Cevriye, onun polisten niçin kaçtığına dair yorumlar yapsa da gerçeğe bir türlü ulaşamaz. Ama sebep ne olursa olsun tek isteği, onun yakalanmamasıdır.

Bir bayram gecesini Cevriye, yine heyecanla hana onunla bayramlaşmaya gider. O gece, onun varlığından haberdar tek kişi olan Kapıcı Kerim, o ve kendisi güzel bir yemek yer, Cevriye'nin unutamayacağı, keyifli saatler geçirirler. Bir ara

Kerim odadan çıkar, Cevriye'yle adam yalnız kalırlar. Aradan çok kısa bir süre geçmiş olduğu halde Kerim'in yeniden gelmesi ikisini de şaşırtır. Kerim, genç adamın kulağına bir şeyler fısıldar, bunun üzerine adam, aceleyle evden ayrılır. Cevriye'ye de sabaha kadar onu beklemek düşer. Ortalık aydınlanınca genç adam eve döner ve olanları Cevriye'ye anlatır. Bayram nedeniyle çok özlediği annesini ziyarete gitmiş, polisler de onun izini bulmak için evini gözetledikleri annesini eve giren bu şahsın kim olduğunu öğrenmek üzere annesini götürmüşlerdir. Mutlaka bulunacağını, bu nedenle bir süre için oradan uzaklaşması gerektiğini belirten genç adam, o arada Cevriye'ye bir idam mahkûmu olduğunu ve bir müddet görüşemeyeceklerini de söyler. İşte o zaman Cevriye aşkını itiraf etmekten kendini alamaz. Onu görmezse öleceğini söyler. Bunun üzerine adam, bir ay sonra, gündüz saat üçte kapının önünden geçer ve Kerim'i kapıda görürse kendisini de görebileceğine Cevriye'yi inandırdıktan sonra handan ayrılır.

Cevriye, onu özlemle beklediği gecelerin birinde bir sokak serserisi tarafından eline tutuşturulan eroinle yakalanarak, altı ay hapis bir yıl Bolu'da sürgün cezasına çarptırılır. Bu, Cevriye için ölüm demektir. Onu çıktığında görememe ihtimali, sevdiği adamın kendisi hakkında yanlış şeyler düşünebileceği, onu vefasızlık yahut ortalıkta görünmediği için gammazlıkla suçlayacağı korkusu içini kemirip durur. Altı aylık hapis cezasını tamamladıktan sonra Bolu'ya giderse de onun hasretine dayanamaz, bir yolunu bulup İstanbul'a kaçar. Daha ilk gün onu görmek için geceyi ipele çeker; ancak bir talihsizlik sonucu o gece de polis tarafından yakalanır. Karakoldan müdüriyete götürülürken bir arkadaşının yardımıyla yine kaçar ve doğruca hanın yolunu tutar. Fakat hanın kapısı kapalıdır. Cevriye, her türlü kötü ihtimali aklından geçirirse de ümidini kaybetmez, ertesi gün yakalanmayı da göze alarak gündüz hana gider ve Kerim'i bulur. Kerim, genç adamın yakalandığını ancak hakkındaki gıyabî idam kararının ortaya çıkmadığını söyler. Eğer onun her gece eve getirdiği paketleri yok ederlerse, yakalanan diğer arkadaşları konuşsalar dahî, polis bir şey bulamayacağı için onu serbest bırakabileceklerinden söz eder. Cevriye, her şeyi yapmaya hazırdır. Gece odadan alacakları kutuları sandaldan atarak başka bir yerden sahile çıkacak, farklı taraflara gideceklerdir. Ertesi gün de birbirlerinin başına bir şey gelip gelmediğini anlamak için öğle üstü Karaköy'deki

paçacının önünde buluşacak; ama birbirlerini tanımazdan gelerek oradan uzaklaşacaklardır.

Cevriye, kararlaştırdıkları üzere paketi alır, hızla sahile yürür. O sırada karşısına çıkan bir bekçi ondan şüphelenirse de Cevriye yoluna devam eder. Ancak sokağın köşesinden dönerken telaşlanarak koşmaya başlayınca, ayakkabı topuklarının asfaltta çıkardığı gürültü bekçiye harekete geçirir. Cevriye, korkuyla sandala koşarken başka bir bekçinin düdüğü sahili doldurur. Kerim, henüz gelmemiştir. Cevriye onu beklemeden sandala atlayarak, küreklere asılır. Bu sırada bir güvenlik motoru da denize açılmıştır. Cevriye, motor sesiyle iyice paniğe kapılır. O panikle paketi denize atmak için hamle yapınca dengesini kaybederek suya düşer, düşerken de başını sandala çarpar.

Cevriye'nin ölümü, bu imkânsız aşkın hazin sonudur ve aşk, yine mutluluk yerine, felâket getirmiştir.

2.12. Aksaray' dan Bir Perihan

İstanbul' un kenar mahallerinden birinde yetişmiş Perihan' la, soylu bir ailenin oğlu olan Nuri' nin evliliklerinden doğan sorunların anlatıldığı *Aksaray' dan Bir Perihan' ın* farklı konuları da içine alan geniş bir yelpazesi vardır.

Roman, Nuri' nin altı yıldır hapiste yatan bir arkadaşının tahliye olduğunu öğrenmesiyle başlar. Açtığı her telefonda onun sesini duyacağı endişesiyle tedirgindir Nuri. Çünkü yıllar önce kendisinden iki yüz elli lira borç aldığı bu arkadaşı bankadan zimmetine para geçirmek suçuyla hapse girmiştir. Nuri, borcunu vaktinde ödeyemediği için arkadaşının durumundan kendisini sorumlu tutmaktadır.

Nuri' nin bu korkusunu romanda bir kaçakçılık olayı izler. Bir gün, Hale isimli bir arkadaşı arayarak onunla görüşmek istediğini söyler. Konuşmak istediği mesele, gümrükten geçirilecek olan bir ilaç paketinin kontrolüdür. Bunun için

gümrükte çalıştığını Perihan'dan öğrendiği Nuri'nin süt ninesinin oğlu Aziz' in ikna edilmesi gerekmektedir. Bunu yapacak kişi de Nuri'dir. Daha duyar duymaz işe itiraz eden Nuri, bir süre sonra karısının baskılarına dayanamayarak bu teklifi kabul etmek zorunda kalır. İşte bu olaydan sonra yazar, geriye dönüş tekniğiyle Nuri'yle Perihan'ın ilk tanışmalarına, hatta zaman zaman daha gerilere uzanarak bu iki insan arasındaki ilişkinin niteliğini anlamamıza yardımcı olur.

Perihan, Nuri'nin çalıştığı kurumda telefonlara bakmakla görevlidir. Annesi, babası ve üç kız kardeşiyle birlikte yoksul bir semtte, bir gün zengin olacağı hayaliyle yaşamaktadır. Bir paşa torunu olan Nuri'nin ise teyzesi Pakize'yle sakin, mutlu bir aile hayatı vardır. Önceleri varlığından habersiz olduğu Perihan'la bir gün tesadüfen tanışır, bu tanışıklık kısa bir zaman sonra evlilikle sonuçlanır. Aralarında büyük bir kültür farkı olan bu iki insanın evliliği biraz da zorunluluktan kaynaklanmıştır. Çünkü sadece tenini arzuladığı Perihan'la bir gün birlikte olan Nuri, aldığı terbiye nedeniyle onu yüzüstü bırakmamış, evlenmeyi kabul etmiştir.

Perihan'ın aç gözlü, görgüsüz tavırlarını başlangıçta oldukça hoş karşılar Nuri. Aralarındaki seviye farkını karısına hissettirmemek için ne gerekiyorsa yapar. Nuri'yi hakimiyeti altına almak gayretindeki Perihan'ın ilk işi ise evde her biri antika değerindeki eşyaları değiştirmek olur. Ardından kaprisleriyle, misafirin eksik olmadığı bu eve kimsenin gelmemesini sağlar. Sırada ayrı bir eve taşınarak Pakize'den kurtulmak vardır. Her yönüyle kendisinden üstün olduğunu bildiği bu teyzenin Nuri üzerindeki etkisini kaldırması gerekmektedir. Bunu da başarır Perihan, Pakize'nin bütün çırpınışlarına rağmen ayrı bir eve taşınır ve zamanla Nuri'nin onu ziyaret etmesini de engeller. Bu arada, iş yerinden Nuri'ye Ankara'ya gitmesi teklif edilmiştir. Perihan Ankara'daki bürokratik ortamı hesap ederek kocasının daha yüksek mevkilere gelebileceği düşüncesiyle onu Ankara'ya taşınmaları konusunda ikna eder. Arka arkaya dört çocuğu olan Nuri'nin ailesini geçindirmekten başka kaygısı yoktur. İstanbul'da yalnız bıraktığı Pakize, bu acıya daha fazla dayanamayarak intihar etmiştir. Perihan böylece amacına ulaşmıştır. Nuri artık ona tâbidir. Zaman zaman durumdan rahatsız olsa da tembel ve bencil karakteri nedeniyle hep susmuş, itiraz edip rahatını bozmaktansa karısının sözünü

dinlemeyi yeğlemiştir.

Romanın sonunda özetimizin başında anlattığımız kaçakçılık olayı sayesinde de Perihan'ın nihayet hayalindeki lüks daireyi alabilecek parayı biriktirdiğini görürüz. O, dairenin yapılacağı arsaya bir bayram yerine gider gibi süslenip tüm aileyi de peşine takarak giderken Nuri, konforlu bir daire için feda ettiklerini düşünerek kendisinden utanır. Bir ara, oradan hükümet aleyhine sloganlar atarak geçen bir grup içinde kendi çocuklarını görür. Nuri'nin memnuniyetini gizleyemediği bu sahneyle yazar romanına son noktayı koyar.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SUAT Derviş'in Romanlarının İNCELENMESİ

3.1. Romanlarda Temalar

A- Aşk

Erich Fromm, *Sevme Sanatı* adlı kitabının “erotik sevgi” yi tanımladığı bölümünde şöyle der :

(...) Erotik sevgideki önemli bir etken, yani irade gözardı edilir. Birisini sevmek sadece güçlü bir duygu değildir, bir karardır, bir yargıdır, bir vaattir. Sevgi sadece bir duygu olsaydı, birbirini sonsuza dek sevme vaadi temelsiz olurdu. Duygu gelir ve gider. Eylemin yargıdan ve karardan yoksunsa bunun sonsuza kadar süreceği yargısına nasıl varabilirim? (1993:52).

İşte Erich Fromm'un sözünü ettiği “irade”nin gözardı edildiği, yer yer yazarın da anlatımda araya girerek vurgulamaya çalıştığı, karşıdaki insanı anlamaya, tanımaya yönelik bir eylemden uzak, sadece bir duygu olarak algılanan aşk, Suat Derviş'in sekiz romanında ana tema olarak işlenmiştir. Bu romanlarda aşk, kontrol altına alınamaz, sarsıcı bir duygudur. Kahramanlar bu duygunun esiridirler ve bu nedenle sadece kendilerine dönüktürler. *Kara Kitap*'ta Hasan'ı, *Fatma'nın Günahı*'nda Zeynep'i intihara; *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'te Osman'ı, *Ankara Mahpusu*'nda Vasfi'yi cinayete; *Gömül Gibi* 'de Süheyla'yı, *Çılgın Gibi*'de Celile'yi ve *Fatma'nın Günahı*'nda Fatma'yı sonsuz bir yalnızlığa; *Fosforlu Cevriye*'de ise

Cevriye'yi istemediği ölüme sürükleyen de bu duygu olmuştur. Romanlardaki genel tabloya bakıldığında yazarın da Fromm gibi aşkı yanlış algılandığı için olumsuzladığı görülmektedir. Kişilerin kendi duygularını tahlil etmek yahut aşık oldukları insanların duygularını anlamaya çalışmak gibi bir dertleri olmamıştır. Gözleri kapalı olarak ve kendilerini dünyadan soyutlayarak daldıkları bu macera, sonunda onların felaketi olmuş, dolayısıyla yaşamdan paylarına ya yalnızlık ya da ölüm düşmüştür.

Romanlarda aşkı yıkan, taraflar arasındaki dengesizliktir. Bir taraf daima diğerinden fazla sevmiş ve beklediğini bulamamak, seven tarafı duygusal anlamda yalnızlığa itmiştir. Yalnızlık, daha sonra işleyeceğimiz üzere, insanı yıkan esas unsurdur. Bu anlamda Suat Derviş'in romanlarında aşk; yaşatan, besleyen, çoğaltan bir eyleme dönüşmek yerine; yaralayan, tüketen, öldüren bir duygu olarak kalmıştır.

Yazarın aşkın insanı yok edişini sergilediği ilk romanı *Kara Kitap*'tır. *Kara Kitap*'ta Hasan, Şadan'ı umutsuz bir aşkla sever. Tutkuyla... Hatta öyle ki, bu tutku onu Şadan'ın ölümünü istemeye kadar götürür. Çünkü çirkinliği yüzünden kendisinin asla sahip olamayacağını bildiği Şadan'ı başkasının sevebileceği fikrine tahammül edemez:

“Evet...Sen artık hissetmesen; sen artık mevcut olmasan; senden kalan bir yığın parça benim olsa, bana ait olsa; senin mezarını yalnız ben ziyarete gelsem; her gün, her gece o mezara yüzümü, gözümü sürsem; o mezar benim mabedim, içindeki senden kalan küçük kemikler benim mabudlarım, küçücük, korkunç, fakat bana ait, sade benim allahlarım olsalar; sen artık güzel olmasan... İşte ben o zaman mesut olacağım” (Derviş 1996: 44-45)

Hasan'ın bu hummalı aşkına rağmen Şadan'ın Hasan'ın kendisine duyduğu aşktan romanın sonuna kadar haberi olmaz. Hasan türlü vesilelerle hislerini ona

açmaya çalışmışsa da Şadan, böyle bir şeye hiç ihtimal vermediğinden Hasan'ı anlamaktan çok uzaktır:

“Ne güzeldi, değil mi Şadan?”

Hasan yanımda. Piyano susmuş. Annem odadan çıkmış.

“Ne zamandan beri güzel şeyleri sevmeye başladın, Hasan?”

“Seni sevmeye başladığımdan beri.”

“Ooo...Bu iltifat!”

Ellerimi sıkıyor:

“Sen bir şey anlamıyor musun, Şadan?”

“Neden?”

Dargın, ellerimi bırakıyor:

“Yağan kardan.”

“Ne söylüyorsun ,Hasan?”

“Seni şaşırtmak istiyorum”(Derviş 1996:52).

Hasan, tutkusunun bir sonucu olarak Şadan'ın ölmesini ister. Ancak sonunda bu aşkın kurbanı Hasan'ın kendisi olur. Çünkü dayanacak gücü kalmamıştır. Hele Şadan'ın ilgisizliği onu bütünüyle mutsuz etmiş, aşkını itiraf etse de malûm sonu bildiğinden, böylesi acı bir gerçekle yaşamak yerine ölmeyi tercih etmiştir:

“Seni bedbaht eden nedir, Hasan?”

Başını kaldırıyor; gözlerimin içine bakarak:

“Sensin” diyor. “Bırak artık söyleyeyim. Senden bir şey istemiyorum. Şadan, ben çirkinim; ben sakatım. Bana acı. Beni sev, yahut benden nefret et, yalnız bana karşı lâkayt kalma. Beni öldüren kardeş şefkatiyle, bana ağabey deme. Seni kıskanıyorum,Şadan seni her şeyden...kıskanıyorum.”

“Fakat sükûnet bul, Hasan.”

“Sükûnet mi? Çocuk, deminden beri sana söylediklerimi anlamıyor musun? Artık tahammülüm bitti. Artık ölüyorum.”

Hıçkırarak dizlerime kapanıyor. Bir müddet ağlıyor, sonra başını kaldırıyor. Gözlerinde humma var. Kemikli, iri elleriyle kollarımı acıtıyor. Başını bana doğru uzatıyor; homurdanır gibi:

“Seni seviyorum”

diyor ve kollarımı bırakıp fırlayarak kapıya doğru koşuyor.
(...) (Derviş 1996:60-61).

Neredeyse bir öykü hacminde olan bu romanda temanın işlenişi oldukça yüzeyseldir. Çünkü yazar, kırk beş sayfalık bir romana büyük bir aşkı ve en az onun kadar önemli olan bir temayı, ölümü sıgıdırmaya çalışmıştır. Yazarın ilk romanı olması nedeniyle doğal karşılanabilecek bu eksiklik, daha sonraki romanlarda giderilmiş; *Kara Kitap* daha ayrıntılı ve derinlikli romanlara geçişte adetâ bir hazırlık romanı olmuştur.

Hiçbiri’nde birkaç aşk öyküsü bir aradadır. Bunların ilki romanın ana kahramanı Cavide’ nin geçmişini aydınlatırken karşımıza çıkar. Bu aşk macerasının kahramanı, Cavide’ nin annesi Şefika’dır.

Şefika’nın aşkı yasak bir aşktır. Bir yaz akraba gezintileri sırasında âşık olduğu adam, daha sonra kocasının akrabası olarak karşısına çıkınca, üstelik onunla uzun bir süre aynı evin içinde yaşamak zorunda kalınca yıllar önceki aşkı yeniden depreşmiştir. Evliliğinde de mutsuzdur Şefika . Bu nedenle bu gençlik aşkı her geçen gün biraz daha vazgeçilmez bir niteliğe bürünerek büyümüştür:

Onu hayatta bir kere hissedilen sade felsefesiz tehlikesiz aşkla; bütün hayata hükmeden geçmeyen, sonsuz ve kudretli aşkla sevmiştii.Şefika’ nın aşkı, zamanındaki

insanların aşkı gibi mariz bir beynin humması değildi.

Kendi zamanındaki diğer bütün insanlar gibi, onu ve aşkı tanıyarak, tahlil ederek, anlayarak sevmemişti. O, ilk insanın hissettiği iptidai, fakat sıhhatli bir aşkla birden bire doğan düşünmeye vakit bırakmayan hükmeden ilahi ve hakiki bir aşkla sevmiştir (Derviş 1924 :17).

Şefika'da sabit bir fikre dönüşen aşk artık her şeyi göze alarak bunu itiraf etme noktasına gelir. Sevdği adamla o nereye gitmek isterse gitmeye hazırdır Şefika. Nitekim, bunu yapar; kocasını, evini beş yaşındaki kızını bırakarak Beyrut'a gider.

Romandaki ikinci aşk öyküsü İhsan' ın Cavide' ye olan ilgisinden doğar. Bu arada, Neriman'ın İhsan için hissettiklerini unutmamak gerekir. O da İhsan' a âşıktır, ancak onun aşkı daha çok Cavide' ye duyduğu kıskançlıktan yani üstün olma tutkusundan ileri gelmektedir; bu nedenle diğer aşk öyküleri kadar önem arz etmez.

İhsan' ın başlangıçta meyli Neriman'adır. Çünkü ona göre Neriman, çok hareketli geçen hayatında demir atabileceği dingin bir limandır. Sakin, huzurlu bir yaşam istemekte, bunu da Neriman'ın kendisine sağlayacağına inanmaktadır.Oysa Cavide' nin intikam oyunu bütün bu hayallerini alt üst etmiştir. İhsan da tıpkı Şefika gibi marazî bir aşkın kurbanı olmuştur:

Onu zalim ve fena bir hükümdarı seven sadık bir bende gibi seviyordu. Ondan vazgeçemiyor; onun elleri arasında, nazarları altında, iradesi, akli, mantığı, kuvveti eriyordu... Hele Cavide' nin ona karşı hiç saklamadığı lâkaydini gördükçe meymus ve perişan oluyor, bedbaht oluyordu (Derviş 1924:143).

Ancak, İhsan'ın aşkı karşılıksızdır ve bu nedenle daha acıklıdır. Cavide, bir

gece odasının penceresinden İhsan' ın kendisiyle alay eden sözlerini duyunca onu cezalandırmak istemiş, bunun için de İhsan' ı kendisine âşık etmeyi kafasına koymuştur. Cavide amacına ulaştığında İhsan, iflah olmaz bir âşıktır ve çaresizdir. Fakat yazar İhsan' ın trajedisini atlayarak hemen başka bir aşk öyküsüne geçmiş, Cavide' yi oynadığı oyunun tuzağına düşürmüştür.

Cavide' nin âşık olduğu adam, İhsan' ın Avrupa' dan dönen babası Selim Paşa' dır. Bu aşkın önemli bir yanı Cavide' nin yıllar önce kendisini bir sevda uğruna terk eden annesini anlama gayretine aracı olmasıdır:

Hele annesini aşkı için evladını bırakan, sevdiğini takip ederek her şeyi bütün rabitaları çiğneyen zavallı annesini ne çok ne iyi anlıyordu. Onu çoktan affetmişti (Derviş 1924:207).

Başlangıçta her şey iyi gider. Selim Paşa da Cavide' ye o zamana kadar hiç tatmadığı duygularla bağlanır. Gerçi aradaki yaş farkına bağlı olarak bir takım tereddütleri vardır; ancak Cavide sevmeye o kadar muhtaçtır ki, kendisine bu sevgiyi verecek adama ömür boyunca sadık kalmaya hazır olduğu konusunda Selim Paşa' yı ikna etmiştir:

Beni...diyordu. Her şeyden çok, her şeyden fazla, her şeyden evvel sevmeli!...Selim..bütün hayatımı elinize bırakmamı teklif ettiğiniz zaman benimle bütün hayat için birleşmenin ne demek olduğunu iyice anlayabildiniz mi... bilir misiniz ben bir dakika bile olsun benden bıkılmasına bir saniye olsun, ihmal edilmeye tahammül edemem!...Bana bunu teklif etmeden evvel sizi ne derece sevdiğimi iyice anlayabildiniz mi? Selim... sizi, taksim edilmemiş büyük ve sağlam bir aşkla sevdiğimi, sizi her şeyden çok, her şeyden fazla sevdiğimi anladınız mı?... (Derviş 1924:219).

Bu sözler üzerine Selim Paşa evlilik için ne gerekiyorsa yapacağı vaadiyle Cavide' den ayrılır. İşte bu aşamada araya İhsan girer. Babasına Cavide' yi büyük bir aşkla sevdiğini ve onunla evlenmek istediğini söyler. Selim Paşa fedakarlık yaparak aradan çekilmek zorundadır. Onun bu kararı Cavide' yi yıkar. Ne düşüneceğini bilmeyen Cavide büyük bir ikilemele karşı karşıyadır:

- Şimdi kimi mahkûm edeceğimi, kimi affedeceğimi bilmiyordum. Eğer evlat muhabbeti aşka galip geliyorsa, ondan daha kuvvetli değil ise, niçin annem beni küçükken, bırakmış gitmiş idi. Eğer hakiki aşk, evlat muhabbetinden kuvvetli ise niçin Selim beni İhsan' ına feda ediyordu. Bunların ikisinden hangisi daha haklı, hangisi daha doğru idi? Bundan nasıl bir netice çıkıyordu? (...) (Derviş 1924:265).

Aşk mıdır önemli olan yoksa evlat mı? Yazar burada yorumunu okuyucuya bıraktığı bu sorunun cevabını 1931' de kaleme aldığı *Hiç* adlı romanında vermiş ve ileride de göreceğimiz üzere tavrını evlat sevgisinden yana koymuştur.

Suat Derviş'in üçüncü romanı *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'te yine *Kara Kitap*' ta olduğu gibi umutsuz, karşılıksız bir aşkın zemini üzerine oturur. Osman, Zeliha'yı çılgınca sevmektedir ama yaşlı ve çirkin bir adam oluşu, ayrıca karşısında oğlu gibi güçlü bir rakibinin bulunması onu zayıf düşürmüştür. Her geçen gün daha vesveseli bir kişiliğe bürünür. Gerçi hissettiklerinde haklıdır, zîra Zeliha onu aşkla değil, daha çok hamisi olduğu için sevmektedir. Ancak Osman'ın, oğlunu öldürmeye kadar götürecek kuruntuları, onun hastalıklı kişiliğine işaret etmektedir.

Osman'la *Kara Kitap*'taki Hasan'ın aşklarındaki umutsuzluk aynı kaynaktan beslenir. İkisi de çirkindir ve çirkinliklerinden muzdariptirler. Belki bu nedenle hisleri daha yoğundur; çünkü karşı taraftan ilgi görebilme şanslarını azaltan şey, çirkin olmalarıdır. Her ikisinde de âşık oldukları kadınlar tarafından merhametle, kardeşçe sevilme söz konusudur. Onları kahreden de budur. Zeliha Osman'a ne kadar onu sevdiğini söylese de bakışları gerçek duygularını ele verir. Bu bakışlar, tutkudan,

aşktan yoksundur. Nitekim Zeliha, bunu kendi ağzıyla söyler ancak Osman'a değil, kendinedir bu itirafı:

(...) Ben onu mesut etmek için her şeyi yapmıyorum? Ben onu bir kardeşten daha çok bir dosttan daha samimi, bir evlâttan daha fedâkâr bir muhabbetle sevmiyorum? Neden mustarıptır? Kederi nasıl bir şeydir? Felâketi nedir? (Derviş 1946:13).

Zeliha, belki yaşımın küçük olması nedeniyle Osman'ın ızdırabını anlayamamaktadır. Çünkü yukarıdaki alıntı metin, Zeliha'nın tutkuyla sevmenin idrâkinde olmadığını, bu sebeple de Osman'ı mutlu edemediğini gösterir. O, sadece Osman'a koruyucu gözüyle bakmakta ve kendisini kanatları altına aldığı için ona minnet duymaktadır. Bunu Osman kadar, oğlu Kemâl de anlamıştır.

Zeliha, çaresizdir. Yaptığı, söylediği hiçbir şey Osman'ı iknâ etmez. Osman, çirkin ve yaşlı olmaktan öte, bir de kıskançlığının doruğundadır. Oğlu Kemal'den Zeliha'yı öldüresiye kıskanır. Yani onun aşkında Hasan'dan farklı olarak somut bir de rakip vardır. Hasan'ın da yer yer Şadan'ı bir gün karşısına çıkabilecek erkeklerden kıskandığı bir gerçektir ama onun rakîbi yahut rakîpleri somut olarak ortada yoktur. Oysa Osman son derece yakışıklı ve çekici olan oğluyla karşı karşıyadır. Onun varlığı, Osman'ı gün geçtikçe huzursuz ve mutsuz etmektedir. Çünkü Kemâl, aynı zamanda Osman'ın seneler önce gördüğü ve etkisinde çok fazla kaldığı bir rüyânın kahramanıdır. Rüyasında Kemâl karısını elinden almakta, Osman'ı da öldürmektedir. Rüyayı gördüğü günden beri bu çehreyi unutmamış, seneler sonra Kemal karşısına çıktığında da bu çehrenin oğlunun ta kendisi olduğunu dehşetle farketmiştir. İşte o günden itibaren Osman, kendisini oğul katili yapacak bir maceranın içine girmiştir. Zeliha'yı oğluyla paylaşacağı fikri onu çılgına döndürür, gün geçtikçe onu düşman bellemesine ve kinini her fırsatta açığa vurmasına neden olur:

(...) Şimdi havuzun sakın suyunda üç çehre vardı, Zeliha'nın soluna tesadüf eden baş, çirkin, korkunç derecede

çirkindi. Kadınım, bu korkunç yüze merhametle güldü. Sağındaki güzel delikanlının sıhhatli ve genç yüzünde de hafif bir tebessüm dolaştı. Yalnız ben gülmedim. Ben bu iki başa büyük bir kin ile baktım. Çünkü onların küstah güzelliklerinin yanındaki büyük kocaman başımın eksikliğini ve çirkinliğini daha çok görüyordum.

Birden düşündüm ki, Zeliha ikimizi de her zaman görüyor ve her zaman aramızda bir mukayese yapıyor...

Bu fikir şimşek gibi beynimi yaktı. Sonra eğildim... İki avucumu kum, taş ve çamurla doldurdum ve onları havuza iki genç başın üzerine attım.

Sular karıştı, bulandı. Üzerindeki iki genç baş, uzaklaşarak, silkinerek, dağılarak parça parça olup kayboldu... (Derviş 1946:52-53).

Osman, hastalık düzeyindeki kıskançlığının farkındadır. Bundan ötürü rahatsızlık duyar ancak duygularına engel olamaz. Hatta duyguları o denli benliğini sarar ki âdeta bir paranoyaya dönüşür.

Romanda sadece Osman'ın Zeliha'ya duyduğu aşk yoktur. Önceleri gizli olan ama daha sonra, biraz da Osman'ın hastalıklı ve düşman tavırlarıyla, ortaya çıkan Kemâl'in aşkı vardır. Kemâl, Zeliha'ya ilgi duymaktadır ve ancak babasının içine her şeyini yazdığı o sır dolu defterini okuyana kadar duygularını saklayabilmiştir. Babasının kendisiyle ilgili düşüncelerini öğrenmek, Zeliha'ya olan ilgisini körükler ve roman sonuna doğru Zeliha ikili bir aşkın ortasında kalakalır:

- Kabahat bende değildi, diyor. Yemin ederim ki kabahat bende değildi. Kabahat sizde de değildi. Kabahat kimsede değildi. Yalnız, babamın söylediği gibi kabahat mukadderatta, kabahat birtakım manevî kuvvetlerde. İlk evvel bu duygumu tanımakta ne kadar inat ettim. Beni dinleyiniz Zeliha...Zaten sizi ilk gördüğüm gün bile bana bir

yabancı değildiniz gözlerinizi tanıyordum, onların derin, hassas çekingen ve çocuk nazarlarını tanıyordum. Sanki, onların ateşiyle gönlüm ve gözlerim ezelden yanmıştı. Sonbahar bahçelerini andıran solgun çehrenizde sonbahar güllerinin kırmızılığındaki dudaklarınızın tebessümünü, sesinizin tatlı ahengini ve incecik vücudunuzun her bir hareketini tanıyordum. Siz bana yabancı değildiniz! Gönlümü sarhoş etmek için hakedilmiş, hayatımda bana mev'ut olan kadınıdınız. Ben sizi ezelden beri seviyordum(Derviş 1946:70).

Babasının aşkı, histerisi Kemâl'le geçmiş gibidir. Artık o da mantıklı düşünemez olmuştur. Duygularının peşinde bilinçsizce sürüklenir. Doğaüstü güçlerin çizdiklerine inandıkları kaderlerini babalı oğullu öldürmeye uğraşırlar. Kemal de babası gibi ölesiye, öldüresiye sevdiği Zeliha'nın bir başka boyutta da âşıkı olduğuna inanır, hatta aşkı başlangıçsız ve sonsuzdur. Baba oğulun Zeliha'ya duydukları bu tarifsiz aşk, her ikisinin de sonu olacaktır. Ama onlar bu âkıbete gönüllü sürüklenirler. Romanın sonunda rüya tersine döner. Ölen, Kemal'dir ancak Osman, oğlunun katili olurken kendisini de ölüme terkettiğinin farkında değildir.

Bu romanda da sonsuz aşka ermek arzusu hakimdir. Ancak bunun imkânsızlığı, mantık sınırlarını zorlar. Şahıslar aşklarının uğruna ölmeyi göze alırlar. Hasan'ın iradesiyle tercih ettiği ölüm, burada bir mücadele sonucunda gelmiştir, fakat, öldüren kişinin, yani, Osman'ın muzafferiyeti yoruma açık bir konudur.

Buhran Gecesi için, aşk-kin çatışması üzerine kurulmuş bir romandır diyebiliriz. Bu çatışma romanda yer yer iyilik-kötülük, güzellik-çirkinlik karşıtlığına dönüşmüştür; ancak asıl olan, aşkla kinin mücadelesidir. Bu karşıtlık üç ayrı öyküyle karşımıza çıkar. Bunlardan birisi dinsel bir inanışa dayanır ve insanoğluyla şeytan arasındaki ezeli çatışmayı yansıtır. Bu öyküyü aktaran, Zehra'nın kırdaki karşılaştığı hayali bir kadın kahramandır. İnanışa göre şeytan ilk insanı cennetten kovdurduktan

sonra keyifle gülerek ortalıkta dolaşırken gökten bir ruh ona çok gülmemesini söyler ve ilâve eder:

“(...) Hile ve desisene kurban olup cennetten kovdurulan âdem, oradan giderken en güzel.. Cennetin, göğün en güzel şeyini beraber götürdü.”

Şeytan, kahkahalarını birden bire kesmiş ve sormuştu; Neyi?..

“Ruhunu! Vücûdu gibi parçalanmayacak... Yeni topraktan gelip, toprağa karışmaya mahkum olan zavallı vücûdu gibi tel’in edilmemiş ruhunu.. Ve bu ruhun içinde de aşkı götürmüş!.. Cenneti dünyaya götürmüş...” (Derviş Eylül 1923: 10).

Şeytan, bu sözler karşısında yine güler; fakat yazar burada devreye girerek sevgiden yana bir tavır sergiler ve kadına şu yorumu yaptırır:

Sevginin ne demek olduğunu, sevginin neler yapmaya kadir olduğunu bilmiyordu; düşünemiyordu... (Derviş Eylül 1923: 10).

Şeytana göre yer yüzünde gerçek olan yegâne şey kindir. Kinin dolayısıyla günahın ve cehennemin zehriyle sarhoştur iblis. Ancak anlatıcı – yazarın sözcülüğünü üstlenen de diyebiliriz – ihtiyar kadın ısrarla aşkı, sevgiyi savunur:

Fakat iblis çok gülemedi, genç kadın!.. Çünkü çabuk, pek çabuk anladı ki sevgi.. Dünyaya dönmüş bedbahlar için yegâne teselli.. Yegâne zevk.. Yegâne saadet idi... Onlar için unutulmayan göğün ve cennetin bir hatırası idi (Derviş Eylül 1923: 11).

İnsanoğlu, bu hissin zevkiyle dünyadaki tüm sıkıntılara katlanmakta, hayatını bu coşkuyla idame ettirmektedir. İlk insan sevdiği kadının vücûdunu soğuktan korumak için avlanmış, ilk meyveyi onu doyurmak, ilk çiçeği onu süslemek için koparmıştır. Ejderhalarla, devlerle, vahşi hayvanlarla sevilen bir kadın için savaşmış; sıcakta, soğukta, karada, denizde hep onun aşkı için çalışmıştır. Bütün bunları yapmıştır, çünkü gerçekliği mutlak olan ölüme ancak bu zevkle katlanmak mümkündür. Burada yazarın aşkla ölüm arasında bir sebep – sonuç ilişkisi kurduğu söylenebilir. Aşk sonuçtur, ölümse onun sebebi. Bunu anlayan iblis hırsından ne yapacağını bilememiş, bütün zebanileri, bütün sihirbazları etrafına toplayarak aşka bir çare aramaya koyulmuştur. Bu arada aşkın verdiği kuvvetle dünyada sanat, ilim ve fen doğmuş, insanoğlu medeniyetin kapısını aralamıştır. Zevkler çoğalmış, para kavramı ortaya çıkmış dolayısıyla insanlar arasında rekabet doğmuştur. Fakat bunların hiç birisi aşkı yok etmeye yetmemiş, bütün zevkler ve hırslar aşk karşısında gücünü yitirmiştir. Bunun üzerine şeytan insanların elinden gençliklerini, güzelliklerini alarak onları birbirinden soğutmaya kalkmış; ama âşık iki insan yaşlanıp, tüm cazibelerini yitirseler de tutkulu aşklarından ortada kalan sevgi ve alışkanlıkları yine onları birbirlerine bağlamıştır. Yazar kanımızca bu noktada bir şeye dikkat çekmiştir: Aşk, bir zaman sonra yerini alışkanlığa ve sevgiye bırakır.

Hırsından deliye dönen şeytan son olarak hasedi icat eder ve amacına ulaşır. Kıskançlık, iki insanı birbirinden ayırmaya muktedir en güçlü histir. İnsanın yüreğine kıskançlık tohumu düştüğü andan itibaren aşk tehlikede demektir.

İşte bu noktadan sonra romanda ikinci öyküye geçilir. Yeni öyküyü anlatan da yine ihtiyar kadındır. Birbirini çok seven ve tıpkı Zehra'yla kocası gibi insanların kötü bakışlarından kaçmak için şehrin dışına yerleşen bir çiftin aşkının anlatıldığı hikâyede şeytan çok güzel bir sultan kılığına girerek kadının aklını çelmiş, gözünü kıskançlık bürüyen adam da karısını öldürmüştür. Dinledikleri karşısında dehşete kapılan Zehra, bu hayalî âlemin etkisinden kurtulmayı başaramamış, kocasının bütün telkinlerine rağmen öyküdeki çiftle aynı akıbeti paylaşacağına kuvvetle inanmıştır. Nitekim öyle de olmuştur. Bu kez öldüren Zehra, kurbanı kocasıdır.

Romadaki üç öykü de bir hâyâl âlemine aittir. Aşkın ve kıskançlığın gücünü kavramaya yönelik üç öykü...

Yazarın birbirine geçmiş bu üç öykü arasında yine hayalî kahramanlar aracılığıyla ilettiği aşka dair yorumları vardır. Aşağıda bunlardan birini aktarıyoruz:

-“Güzel kadın!.. diye devam ediyordu. Seni tanıyorum..
Derdini biliyorum.. Korkma! Saadet ve aşk, Allah’a aittir!..
Kolay kolay tehlikeye düşemez.. Her şeye rağmen seven,
hakikaten seven mes’ud olabilir... Her şeye rağmen!.. Anlıyor
musun kızım?.. bir şeyden korkma!..”

...

- “Dikkat et kızım!. Sevdiğinin kalbini daima muhafaza
et!.. Onun kalbi, sende olduktan sonra hiçbir fenalık felâket
değildir. Seven kadının felâketi, bir gün sevilmemektir. Her
zaman sevilmek için, her zaman sevdiğinin kalbine malik için
sendeki neşenin güneşini söndürme! Gül!.. Güzel ol! Ve sev!
Bir şeyden korkma!” (Derviş Teşrin-i evvel 1923: 11).

Görüldüğü üzere aşk, tanrısal bir güç olarak kutsanmıştır romanda ve asıl iletilmek istenen de budur. Aşk temasına girerken Derviş’in romanlarında aşkın besleyen, çoğaltan bir duygu değil; yıkan, parçalayan bir duygu olduğunu söylemiştik. Yazar, bu romanında bunu açıklamıştır sanki:

Aşk esas itibariyle “yaşatmak” demektir ve romanda şu ifadelerle karşılığını bulmuştur:

-“ (...) Yaşatmak iktidarına malik olmayıp da imha eden
her fert, günahkâr ve mel’undur...(..)” (Derviş Teşrin-i sani
1923: 11).

Kahramanların psikolojilerini yerle bir eden, aşkın kendisi değildir. Aşk yok eden, insanların yüreğindeki kıskançlıktır. İnsan sevme kabiliyetiyle mevcuttur. Fakat kıskançlık, ondaki bu kabiliyeti iğdiş eden esas unsurdur. Yazar, hem bundan önceki hem de bundan sonraki romanlarında âdetâ bunu ispata çalışmıştır.

Suat Derviş'in aşk ana teması üzerine kurduğu dördüncü romanı *Fatma'nın Günahı*'dır. Romanda, karşılıksız aşkın kadın kahraman Fatma'nın üzerinde yarattığı psikolojik etki tahlil edilir.

Fatma'nın macerası, eşi Celâl'in aslında bir başka kadını sevdiğini öğrendiği gün başlar. Fatma'yı bu gerçek çok sarsar. Çünkü kocasının kendisi gibi güzel bir kadından başkasını nasıl olup da sevebildiğini anlayamaz.

Celâl, Fatma'nın ilk aşkıdır. Onunla tanıştıktan sonra gözü hiç kimseyi görmemiş, bu uğurda çok mutlu olduğu dedesinin köşkünden ayrılmayı düşünebilmiştir. Kocasının bir başka kadını kendisine tercih edebileceğine inanmak istemeyişi de bundandır. Celâl, önceden yaşamış olduğu bir aşktan, bu aşkı yaşadığı kadını tekrar gördüğünden bahsedince Fatma çılgına dönmüş, Celâl'i anlamaya çalışmak bir yana, bu gerçeği belleğinden silmek için hemen harekete geçmiştir. Oysa Celâl, karısına bittiğini sandığı bu aşkın yeniden canlanmaya yüz tuttuğunu söylerken, onun kendisine yardım edeceğini ummuştur. Çünkü söz konusu macera, tutkulu bir aşktır ve Celâl bunun etkisinden kurtulamadığını farkedince paniğe kapılmıştır. Çaresizdir. Bu nedenle bütün dürüstlüğüyle kalbini Fatma'ya açmıştır. Romanda aşağıda Celâl'in ağzından aktarıldığı kadarıyla örneğini verebileceğimiz bu aşk macerası üzerinde yazar fazla durmamış, böylece okuyucunun dikkatini Celâl'in dramından, Fatma'nın psikolojisine çevirmiştir. Fatma'yı derin acılara sürükleyen bu eski aşkı Celâl, bir destek arayışıyla Fatma'ya şöyle anlatmıştır:

- Fatma...Fatma beni affet. Çok bedbahtım! (...)

...

- Onu bu kadar zaman sonra tekrar göreceğimi, ve gördüğüm zaman üzerimde bu kadar yeni, bu kadar şedid bir

tesir yapacağını zannetmiyordum.(...) Kim diye mi soruyorsun? Bir kadın Fatma...Vaktiyle çok sevilmiş, vaktiyle kendisi için çok çılgınlık yapılmış, çok ızdırap çekilmiş mel'un bir kadın...(...) O kadını seni görmeden çok evvel sevmiş, seni tanımadan çok evvel kaybetmiştim.

...

- Fakat işte yeniden karşıma çıktı. Bu gün gördüm orada idi... Güzel ve haindi. Güzel ve kudretli idi... Beni yeniden aldı Fatma... Beni yeniden çılgın yaptı... Ben onu artık sevmediğime, ben onu unuttuğuma emindim... Fakat gördüm...Gördüm ki seneler sevdaları öldürmüyormuş... Fatma, seneler hakiki sevdaları öldürmüyor... Bugün anladım ki onu görmek, onu yeniden sevmek benim felâketim olacak...Fatma... Sen hayatımda yegâne dostumsun... Sen hayatımda yegâne tesellimsin beni ne kadar sevdiğini, beni ne çok sevdiğini biliyorum... Fatmam... Beni kurtar... Beni muhafaza et! Seven bir kadın ne kadar kuvvetlidir. Bu yerlerden kaçayım, bu yerlerden beraber kaçalım Fatma... (...) (Derviş 1924:10-11).

Celal'in bu yalvarışları cevapsız kalmış, Fatma zedelenen onurunun derdiyle kendisini sokaklara vurmuştur. Sokakta onu sayıklar bir halde bulan ressam Ali'nin evinde kendinden geçmiş olarak yatan Fatma, kendine geldiğinde neden orada olduğunu, niçin evden ayrıldığını hatırlamamaktadır. Daha doğrusu, hatırlamak istememektedir. Acısı o kadar büyüktür ki, duygularını tahlil etmesine olanak yoktur. Bu nedenle yazar, onun ıstırabının çözümlemesini ressam Ali'nin arkadaşlarından Mahmut'a yaptırmıştır. Fatma, Mahmut'un bu söylediklerini romanın sonlarına doğru bir başka vesileyle hatırlamış, kime ait olduğunu bile kestiremediği bu düşüncelerin işaret ettiği gerçeği ancak o zaman kavrayabilmiştir:

- Öyle kadınlar vardır ki demişti; onlar mütevekkil ve kanaatkâr bir aşkla sevmek ve fedakârlık yapmak için

yaratılmışlardır. Onlar sevdiklerinden gelen her şeyi, ihmâli, felâketi, ızdırabı, acıyı zevkle karşılarlar. Onların hayattaki gayeleri sevmek bütün gururun, izzet-i nefsin, saadetin, menfaatin fevkinde sevmektir. Eğer onları fedâkarlık yapmazlar, eğer onlar aşk için muzdarip olmazlarsa kendilerini, mevcudiyetlerini ifade etmezlerse mesut olmazlar (Derviş 1924:112).

Mahmut'un yukarıda sözünü ettiği kadın tipinin örneği, romanda karşımıza Fatma'nın kardeşliği olarak çıkan Zeynep'tir. Celâl'in Fatma'ya anlattığı aşk macerasının ardından yazarın geriye dönüş tekniğiyle aktardığı Fatma'nın mazisinin bir parçasıdır Zeynep. Dedesi tarafından evlat edinilen Zeynep'le mutlu bir çocukluğu ve gençliği paylaşmışlardır. Daha sonra Fatma evlenmiş, Zeynep'se köşkte dedesiyle kalmıştır. Ama aralarındaki muhabbet hiç eksilmeden devam etmiştir. Fatma'yı ressam Ali'nin yanından alıp teselli için köşke götüren de Zeynep olmuştur. İşte Zeynep'in aşk macerası Fatma'nın köşkte kaldığı süre içinde ortaya çıkmış, Zeynep de Fatma gibi karşılıksız aşkının kurbanı olmuştur.

Zeynep, pek iyi görüştükleri dayızâdelerinden Kâmil Bey'in ilgisini başlarda aşk olarak yorumlamış, sonunda ise hüsrana uğramıştır. Gerçi Kâmil Bey'in de Zeynep'e karşı bütünüyle duyarsız olmadığı romanda yansıtılmıştır. Ancak Kâmil Bey'in çabuk sıkılan, değişiklikten hoşlanan karakteri Zeynep gibi dingin ve alışkanlıklarına bağlı bir kişiliğin karşısında fazla dayanamamış, onu Zeynep'ten uzaklaştırmıştır. Zeynep'i intihara götüren de Kâmil Bey'in bu duyarsız tavrı olmuştur. Zeynep, yukarıda Mahmut'un anlattığı kadın tipini doğrularcasına, sevdiği adam uğruna hayatına son vermiştir. Çünkü Zeynep, ancak sever ve sevdiği için bir fedakârlık yaparsa yaşayabilecek bir kadındır. Oysa Fatma sevmek için dünyaya gelmiştir. Mahmut'un bu tür kadınlar ve Fatma için yaptığı değerlendirme de şöyledir.

- (...) Fakat siz Fatma... Siz bana inanınız. Siz sevmek için değil, sevmek için halk olmuşsunuz...Siz öyle

mağrur ve mütekebbir bir kadınsınız ki her şeyin fevkinde bir merbutiyyet, muhabbet, çılgınlık beklemeniz tabiidir.

Siz muhakkak harikulâde güzel ve muhakkak bunu pek iyi bilen bir kadınsınız. Kibirinizin, gururunuzun ve güzelliğinizin gönlünüze verdiği mantıkla herkesten bilhassa sevdiğinizden en büyük fedakârlıkları ve aşkı beklediniz. Öyle değil mi? Çünkü siz güzelliğinizin, aşkınızın kıymetini ve sonra da bir insanı sevdiğiniz zaman onun bu lütuf karşısında size neler medyun olduğunu biliyordunuz.

Fatma siz evvelâ güzel ve mağrur bir kadındınız, sonra güzel ve mağrur ve seven bir kadın oldunuz.

Evet sizin bugünkü haliniz, perişanlığınızı gösteriyor. Siz güzelliğinizle aşkınızın kuvvetini bile bile, bütün çılgınlık, bütün âsâb ve hissiniz, bütün şuurî ve gayr-i şuurî kuvvetinizle, bütün mevcudiyetinizle sevmişsiniz. Ve işte sizin felâketiniz budur. Fakat bana inanınız Fatma. Her aşk böyle değildir. Bu aşk, bu kahr-ı aşk sizin aşkınız, sizin yaratılışınızın aşkı kanınızın, hüvviyetinizin aşkıdır (Derviş 1924:112-113).

Fatma, hatırladığı bu sözlerle kendine ilişkin bir gerçeğin farkına varmakla kalmamış, Zeynep'in ölümünü açıklama olanağı da bulmuştur. Ancak bu ölüm, Mahmut'un sevmek üzere yaratılmış kadınlar için normal sayılabileceğini söylediği bir son olmanın yanısıra Fatma'nın da sebep olduğu bir ölümdür. Çünkü Kâmil Bey'in gittiği günün gecesi Zeynep'in ağladığını duyarak onun odasına giden Fatma, farkında olmadan, âdeta sayıklar bir biçimde Zeynep'e sürekli ölümden bahsetmiş, böyle bir acının ancak ölümle dinebileceğine onu inandırmıştır. Böylece Fatma'nın felâket kabul ettiği âşık olduğu adam tarafından sevilmenin acısına bir yenisi daha eklenmiş, bu büyük aşk Fatma'yı bir de vicdan azabının eşğine getirmiştir.

Fatma'nın Günahı, aşk acısının kişi üzerindeki olumsuz etkilerini göstermeye yönelik bir roman olduğu için yazar, kişiler üzerinde, özellikle Fatma'nın psikolojisi

üzerinde yoğunlaşmış aşkı sadece bu psikolojik değişimin kaynağı olarak ortaya koymuştur.

Aşkın roman kahramanına acı verdiği romanlardan birisi de *Gönül Gibi* 'dir. Beraberinde mantık-duygu, kadın-erkek duyarlılığı gibi kimi çatışmaları da getiren aşk, Suat Derviş'in önceki romanlarında olduğu gibi kahramanların sonlarını tayin eden başat unsurdur.

Gönül Gibi , yazarın önceki romanlarıyla benzerliklerin çokça olduğu bir romandır. Aşk, kıskançlık, yalnızlık... Bunların hepsi sarmal bir biçimde romanın içinde yer alan temalardır. Ancak, aşk, başta da söylediğimiz gibi romanda ana temayı oluşturmaktadır.

Süheylâ, Mithat'ı, tanımadan önce âdeta taptığı kocası İrfan'ın aşkından başka bir aşk bilmemiş, İrfan'ın yerini dolduracak bir erkeğin olabileceğine inanamamıştır. İrfan, onun için bir ilâhtır. O, ölünce, Süheylâ, onun yerine bir başkasını koyamaz ve ona olan duygularını kitapta arkadaşı Behice'ye şöyle anlatır:

Ben İrfan'ı sevmekten daha fazla beğenmiştim. Ve işte çok beğendiğim için sevdim. Onunla ecnebi memleketlerinin birinde tanıştığımız zaman, başında o büyük düşünceleri ve arkasında uzun şöhret seneleri vardı.

Bu şey benim gözlerimi kamaştırdı. Zaten sen de biliyorsun, uzun senelerden beri, onun hayranı idim. Eserlerinin, düşüncelerinin kudretine âşıktım. O benim beynimin dostu, benliğimin ustası. Beni senelerden beri eserleri, felsefesi ısıtıyordu. Ve işte onu tanıyınca benimle meşgûl olduğunu hissedince şüphesiz sevdim. Fakat o benim için bir sevgili değildi. Behice, bilmem anlatabiliyor muyum? O benim için sevgiliden çok daha başka bir şeydi. Eğer o yaşamış olsaydı hissiyatımda bir dostluktan başka bir merbutiyyet aramazdım. Onunla hayatımız müttekâbil bir

ihitimam ve anlaşmazlıkla geçti. Benim sevdiğim bir şey olamazdı ki o hazzetmesin, onun zevk bulduğu hiç bir şey olamazdı ki o hazzetmesin, onun zevk bulduğu hiç bir şey olamazdı ki ben sevmeyeyim. O benim her şeyim bütün dünyamdı. Onsuz kalınca yalnızlığın fecaatini öyle hissettim ki... Ve senelerden beri bu yalnızlığın dehşetiyle titriyorum (Derviş 1928:5-6).

Süheylâ, İrfan'dan, onun hayata bakışından öylesine etkilenmiştir ki, kendisi de yaşama onun gibi yaklaşmaya başlamıştır. Dolayısıyla aşkı reddetmiş, dünyaya, insanlara İrfan gibi materyalist bir açıdan yaklaşmıştır. Duyguya mantığını tercih etmesi de bundandır. Oysa bir zaman sonra Süheylâ duygularına yenilecek beğenmediği, tanımadığı, anlamadığı Mithat'a âdeta tutkuyla bağlanacaktır. Bu, ona her anlamda acı veren bir durumdur. İrfan'a, kendisine, inançlarına ihanet ettiğini düşünür, çünkü Mithat'a duyduğu şeyi tarif edemez. Bu aşkın gerçekliğine bir türlü inanamaz:

(...) Ben, niçin kalbine aklının gözüyle bakan, kalbini mantığıyla muhakeme eden bir insanım.

Bu, çok doğru, çok kuvvetli, çok gülünç... Ben Mithat'ı seviyorum! İşte seviyorum da bu aşkın coşkunluğu, bu sevdanın cinneti, bu duygunun saadeti yok! Onu bu kadar sevdiğim halde, gönlüme bu sevdayı veren sebepleri araştırarak kadar başımda muhakeme var. Onu bir *Çılgın Gibi* seviyorum da bu soğukkanlılıkla mantıkî sebepler araştırıyorum. Ve işte bulamadığım için muazzep, muzdarip oluyorum. Onu tanımıyorum. Onu anlamıyorum. Onu beğenmiyorum. Onu tanımadan, anlamadan, beğenmeden seviyorum. Oh onu nasıl, niçin seviyorum? Mantığın fevkkinde, dostluğun, düşmanlığın fevkinde olan bu kudretli his nedir?

...

Ben onu ne aklı, ne güzelliği, ne meziyetleri, ne de kusurları için sevdim.

Ben onu niçin sevdim? (Derviş 1928:24-25).

Süheylâ, romanda Mithat'ı sevdiğini defalarca tekrar etmiştir. Ancak bu itirafların hemen hepsi ağzında acıyla çıkmıştır. Çünkü o, bu aşkı hiç bir zaman çözememiş, bu noktaya nasıl geldiğini hiçbir zaman anlayamamıştır. Aşağıda aktaracağımız şu alıntı Süheylâ'nın hem aşkını hem ızdırabını sergileyen bir çok örnekten sadece bir tanesidir:

(...) Niçin konuşmuyorsun? Görmüyor musun seni nasıl seviyorum... Çektiklerimi bilsen bana muhakka acırsın. Öyle bedbahtım ki, ne yapayım çok beceriksizim... Belki sana istediklerimi anlatamıyorum. Gönlüm istiyor ki sen gözlerimden nasıl perişan olduğumu, seni nasıl sevdiğimi anla. Oh... Seni nasıl muhakemesizce seviyorum Mithat (Derviş 1928:39).

Suat Derviş'in hemen bütün romanlarında olduğu gibi *Gönül Gibi* 'de de aşk, hastalık biçimine dönüşür. Süheylâ, bunu kendisi itiraf eder ama durumunun farkında olması onu bu acıdan kurtarmaya yetmez. Süheyla, hasta olduğunu şöyle dile getirir:

Başımı kaldırıp arkasından bakıyorum. Gölgesi şimdi demir parmaklıklı kapıya çok yaklaşmış. Onu çağırmak için ellerimi uzatıyorum. Sevgili ismi dudaklarımı yakıyor. Sonra gözlerim uzanmış kollarıma iliştiriyor. Bu halim bana yine çılgın kahkahalar veriyor. Yeniden gülüyorum. Hasta kahkahalarla gülüyorum.

Ben hasta bir kadını (Derviş 1928:41).

Süheyla'nın histeri nöbetini andıran davranışları bu kadarla da kalmaz. O, Mithat'tan karşılık göremediği zaman yahut, yenilgiyle sonuçlanan her

buluşmalarının ardından bu tür tuhaf davranışlar sergilemeye, kendini hırpalamaya devam eder:

Sonra saçlarımı bir çılgın gibi karıştırdım. Asabiyetle dudaklarımı kemiriyordum. Bir ayağımı mütemadiyen yere vuruyordum. Yere vurduğum ayağımın çıkardığı sesin yeknesaklığı beni bunaltıyordu. Buna rağmen büyük aynanın karşısındaki koltuğa, beyaz ipek çamaşırlarım, dağınık saçlarımla oturmıştım. Bir ayağımı muntazam fasılalarla yere vuruyordum (Derviş 1928:59).

Bu aşkın yıkıcılığı, her iki tarafın da duygularını birbirlerine itiraf edememelerinden kaynaklanmaktadır. Olayları okuyucu sadece Süheylâ'nın gözüyle yorumlamak şansına sahiptir, ancak Mithat'ın da, ihânetine rağmen Süheylâ'ya karşı kayıtsız olmadığı bir gerçektir. O da duygularını dışarıya vurmada en az Süheylâ kadar beceriksizdir. Roman boyunca Mithat'ın Süheylâ'yı gerçekten sevip sevmediği bir muammadır. Seviyorsa onu çirkin bir kadınla niçin aldatmıştır? Sevmiyorsa Süheylâ'nın peşinden Berlin'e kadar niçin gitmiş, ona niçin evlenme teklif etmiştir? Mithat yoksa seneler evvel Süheylâ'nın kendisini kayda almayıp evlilik üzerine bir yığın olumsuz şey söyledikten sonra gidip İrfan'la evlenişinin intikamını mı almaktadır? Yahut aslında Süheylâ onun evlenmediği düşünebileceği türden bir kadın olmadığı için mi duygularını itirafta bu kadar gecikmiştir? Süheylâ'nın kendisini ondan köşe bucak kaçırması ve hiçbir zaman samimi bir biçimde kişiliğini ortaya koymaması da Mithat'ı ona karşı acımasız davranmaya götürmüş olabilir; ancak bütün bunlar bir varsayımdan öteye geçmez. Roman boyunca ne Süheylâ, okuyucuya Mithat'ın ihanetini açıklayabilir ne de yazar buna ilişkin ufak bir ipucu verir. Süheylâ ile Mithat'ın ilişkileri tüm roman boyunca bir tür kedi-fare oyununu anımsatır nitelikte ilerler. Kaçan Süheylâ, kovalayan ise Mithat'tır.

Süheylâ, sadece Mithat'tan ve onun aşkından kaçmaz. Aynı zamanda kendisinden, duygularından da kaçır. Çünkü bu aşk onu inandığı değerlere, taptiğini sandığı İrfan'a ihanet ettiği düşüncesine sevk etmiştir. İşte bu noktada romanda akıl-

duygu çatışmasına geniş yer verilir. Süheylâ bir taraftan Mithat'ı çılgınca sevmekte bir taraftan da hissettiği şeyleri yaşına, kişiliğine, felsefesine yakıştıramamaktadır.

İlk defa seven küçük bir genç kız kadar zavallı idim...
Zaten onu seven kalbimin, ilk defa seven küçük kız kalbinden farkı yoktu ki...

Ben yine o genç kız kadar gülünç ve merhamete lâyıktım. Akıllı bir kadın, benim yaşımda bir kadın, böyle bir hiç için ızdırap çekmezdi... Böyle mantıksızca ızdırap çekmezdi... (Derviş 1928:85).

Mithat'ı sevmek ona acı verir, duygularıyla mantığı her vakit çatışır ancak Süheylâ çaresizdir. Kendisine sorduğu soruların arkası gelmez. Cevaplarını hiç bir zaman veremeyeceğini bildiği bu sorular, aynı zamanda bir vicdan muhasebesidir.

Süheylâ'yı bu ikileme düşüren anlayışın mimarı kaybettiği eşi İrfan'dır. İrfan, ona hayattaki küçük duyguların önemsizliği konusunda öylesine etki etmiştir ki, Süheylâ yaşadığı bu aşk macerasında İrfan'ı her dakika yanında hissetmiş, onun tarafından alaya alındığı düşüncesiyle hep tedirgin olmuştur:

(...) Gözlerimde iki damla yaş var... Onları parmaklarımın ucuyla siliyorum... Yarabbi ... Ne gülünç derecede duygularıma düşkün oldum!... Yazı masamın üzerindeki ufak çerçeveden bir çift göz bana bakıyor... Bir çift zeki ve müstehzi göz... Kaşlarımı çatarak ben de o gözlere bakıyorum... Anlıyorum İrfan benimle eğleniyor!... (Derviş 1928:123).

Fakat bu gel-gitten galip çıkan, “duygu” olur. Romanın sonunda Süheylâ yine mantığının buyurduğunu yapmış olsa da insanın aslında ne salt mantık ne de salt duygu olmadığı, hatta duyguların çoğunlukla akla galebe çaldığı gerçeğini kabul

eder. Bununla birlikte İrfan da onun için bir ilâh olmaktan çıkar. O, artık aşkının, Mithat'ın aşkının esiridir.

İrfan artık sana lâyük değilim... Sen beni ne zannetmiştin... Gülüyorsun değil mi?.. Ben, ben de bir insanmışım. Küçük, zavallı, sersem bir insan.

Sen beni herkesin fevkinde zannetmiştin... Sen beni çok akıllı, çok kuvvetli ve mantıklı tanıyıştın... Kadın olduğumu hiç düşünmedin mi? Sen ki o kadar akıllı idin!..

...

Tekemmül diye öğrendiğin telkin ettiğin şey ne idi?..

“- Mükemmel bir insan duygularına, asabına, düşüncelerine en fazla hakim olan, dimağıyla yaşayan, el ile tutulmayan hiçbir kuvvete hiçbir şeye inanmayan insandır.” derdin, halbuki ben şimdi öğrendim, ben şimdi biliyorum, en mükemmel insan duygularına en fazla mahkûm olan, yalnız onların nüfuzu altında samimiyetle yaşayan, samimiyetle ızdırıp çeken, yahut mesut olan insandır İrfan! (Derviş 1928:123-124).

Süheylâ, Mithat'a duygularını açtığı bir mektup yazmıştır, ama bunu gönderemez, İrfan'ın resmiyle konuşurken, ona bu mektubu gönderemeyeceğini söyler, çünkü eğer gönderirse gülünç olacağından korkar. Duyguların, bu tarz küçük hassasiyetlerin insanı küçülttüğüne olan inancı sarsılmışsa da üstüne yapışıp kalmış duygutanımazlıktan kendisini bir anda sıyrıp kurtaramaz. Fakat burada önemli olan, Süheylâ'daki hem duygusal hem de düşünsel değişimdir. O, artık neyin doğru olduğunu anlamış. İrfan'ı üstün insan ilân edip tabulaştırmanın, böylece sadece çevresindeki erkekleri değil, kendi benliğinin özgünlüğünü de gözardı etmenin yanlışlığını kavramıştır. İnsanın, düşünceleriyle olduğu kadar kalbiyle de varolduğunun, salt aklın insana mutsuzluktan başka bir şey getirmediğinin farkına varmıştır.

Romanda mantık-duygu çatışmasının yanısıra yine aşk temasına bağlı olarak farklı sevgi tariflerine de rastlanır. Örneğin, bir arkadaş toplantısında Mithat'ın meclisteki Aliye isimli bir kadınla konuştukları, onun “sevmek”i nasıl algıladığını, aynı zamanda romanda üzerinde sıklıkla durulan beğenmek-sevmek ilişkisine nasıl baktığını gösterir niteliktedir:

- Bunu nasıl bilirsiniz hanımefendi? İnsan her zaman beğendiği kadını sever, sevdiği kadını beğenmez mi? Bazen en beğenilmeyen bir kadın hayatta öyle fırtınalar yaşatır ki... (Derviş 1928:34).

Mithat'ın bu sözleri Süheylâ'yı fena halde sarsar. Çünkü o, Mithat'ın aksine, sevmek için önce bir insanı beğenmek gerektiğine kuvvetle inanmakta, uzun zamandır da Mithat'ın kendisini beğenmediğini hissetmektedir. Bu nedenle Süheylâ'yı hemen karşı harekete geçer, aralarında geçen iğnelemelerle dolu kısa bir diyalogdan sonra Mithat'a kendi görüşünü açıklama fırsatını yaratmaktan kendini alıkoyamaz.

- Ben beğenilmeyi sevmeyi tercih ederim.
- Beğenilen kadın ise her zaman sevilmez ki...
- Beğenilmeyen kadın pek nadir sevilir. Hem ben kimseden sevgi istemiyorum ki... Yalnız beğenilmek istiyorum. Hem zannedersen bu güzel bir kadının hakkıdır (Derviş 1928:37).

Süheylâ, güzel bir kadındır ve tıpkı *Fatma'nın Günahı*'ndaki kadın kahraman Fatma gibi güzelliğinin bir erkek tarafından beğenilmemesini, özellikle Mithat'ın buna lakayt kalmasını içine sindirememektedir. Hele onun kendisini çirkin bir kadınla aldatmasına hiç katlanamamaktadır. Mithat'a göndermek üzere Berlin'den yazdığı fakat sonra buna cesaret edemediği, dolayısıyla romanda bir iç monolog gibi kalan mektubunda Mithat'a güzelliğine niçin kayıtsız kaldığını sorar, çünkü o, bir

erkeğin kendisi kadar güzel bir kadını çiğneyip geçebileceğine hiç ihtimal vermemiştir:

Niçin?

Söyleyiniz niçin? Güzel mi değildim?.. Başınızı döndürecek, gönlünüzde heyecan yaratacak, asabınızı kavrayacak kadar güzel mi değildim?... Beni niçin beğenmediğiniz?..

Niçin gözleriniz, asabınız, kalbiniz güzelliğimin karşısında kör kaldı?..

Ben zannederdim, ben zannederdim ki eğer bir gün kalbimde her kime karşı olursa olsun; değil böyle çılgın bir sevda, ufak bir meyil bile duymuş olsam o adam ebediyen bana minnettar kalır. Ölünceye kadar ayaklarımın dibinde yaşamayı minnetle kabul eder. Halbuki siz!.. (Derviş 1928:122).

Halbuki Mithat bir başka kadını kendisine tercih etmiş, böylece onun güzelliğine olan inancını da yıkmıştır. Ama asıl yıkılan, asıl Süheylâ'yı alt üst eden, çiğnemenin onurudur. Mithat'tan kaçmasının nedeni de budur. Gururunu, onurunu korumak, kişiliğini kaybetmemek için Berlin'e gider Süheylâ. Çünkü İstanbul'da Mithat'ı her gördüğünde hem ondan vazgeçemeyeceğini anlayacak, hem de bir başkasıyla kendisini aldatmasına seyirci olacaktır. Oysa Süheylâ'ya göre aşk, ne gururdan ne de haysiyetten üstün bir duygudur. İnsanın onuru her şeyin üstündedir. Romanın Berlin'de geçen bölümlerinde karşımıza çıkan yardımcı kahramanlardan Süheylâ'nın arkadaşı Seza ile Süheylâ arasında aşkı algılayıştaki fark, aşk üzerine farklı yorumları da beraberinde getirmiştir. Seza aşkta gururu reddederken, Süheylâ hayatını adeta gururuna endekslemiştir. İkisi arasında geçen şu konuşma onlar arasındaki hem görüş farklılığını hem de aşkın göreceliğini gözler önüne sermesi açısından önemlidir:

- Seni anlamıyorum Seza, insan sevdiği bir mevcut için ya her şey olmak ya hiçbir şey olmak ister.

- İnsan, sevdiğini her şeyden, saadetten, gururdan, haysiyetten fazla severse, onun için olabildiği şey olmaya razı olur.

- İnsan sevdiğini, belli saadetten, rahattan fazla sevebilir... Fakat haysiyetini, izzet-i nefsin sevdiğinden bile kıskanır.

Seza samimi kahkahalarla gülüyor.

- Sen çocuk musun Süheylâ?.. Büyük bir aşkın yanında haysiyetin, izzet-i nefsin hükmü olur mu?

- Olmaz mı?

- Olmaz ya... Sevilen adamın ihaneti karşısında, kendi gönlüne tamamiyle nüfuz edemeyen bir insan, yahut kendi kendisiyle samimi olmaktan çekinen bir korkak, müthiş bir azap hissedince "İzzet-i nefsim rencide oldu!" der, fakat bunun aslı gönül yarasıdır (Derviş 1928: 109-110).

Süheylâ, sevdiği insan için ya hep ya hiç olmak lâzım geldiğini düşündüğü, Mithat için hep olmadığını gördüğü için hiç olmayı seçmiş ve Sabih Şakir'in evlenme teklifini içi kan ağlayarak kabul etmiştir. Böylece o her şeyin üstünde tuttuğu onurunu da kendince kurtarmış, aklıyla kalbinin giriştiği bu amansız mücadeleden yine aklı, yine İrfan galip çıkmıştır.

Gönül Gibi 'de Süheylâ-Mithat arasındaki tek taraflı aşk Suat Derviş'in *Hiç* adlı romanında da karşımıza çıkar. Bu romanda taraflar değişmiş ama aşkın içeriği, niteliği aynı kalmıştır. Hiç'te çılgınca, kıskançlıkla seven, yine bir kadındır. Romanın başında Seza'nın Atıf'a duyduğu derin yahut kendisinin öyle zannettiği bir aşkın tablosu çizilir. Seza, evli bir erkek olan Atıf'ı onu herkesten, her şeyden kıskanacak, ondan bir dakika bile ayrı kalamayacak kadar sevmektedir. İlk olarak bir arkadaş toplantısında yanına oturmak zorunda kaldığı ve başlangıçta hayli sevimsiz bulduğu bu adama kendisinin de inanamayacağı kuvvetli bir aşkla bağlanmıştır:

Atıf'ı ne kadar çok seviyor. Ne umulmaz bir sevgiyle seviyor, ne sonsuz, ne bitmez ve tükenmez bir heyecan ve bir atılışla seviyor... (Derviş 1939: 5).

Ancak Atıf'ın evli ve karısının bu gizli ilişkiden haberdar olması Seza'yı kıskanç bir sevgili yapmıştır. Buna karşılık Atıf, her iki tarafı da idare etmeğe çalışan, sonunda da tercihini karısından yana yaparak Seza'yı bir bahaneyle Almanya'ya gönderip aradan çıkaran hercai bir âşıktır. Seza bunu az da olsa anlar, ama duygularına karşı koyamaz. Atıf'a olan aşkı tutku boyutundadır ve bu noktada biz Seza'nın geri dönüşleriyle tutkulu-masum aşk mukâyesesini yapma olanağı buluruz. Seza, ilk gençlik aşkı Yusuf'u unutamamıştır. Bu çocukluk aşkı, savaşa gidince bir başkasıyla evlenmek zorunluluğu ortaya çıkmış olsa da Yusuf, Seza'nın hatırasında unutulmaz bir yer etmiştir. Kocasını öldükten sonra Atıf karşısına çıkmış, Seza bu adama sırlıslıkla aşık olmuştur. Dolayısıyla Seza hayatındaki bu iki ciddi ilişkiyi kıyaslamaktan kendisini alamamıştır. İki aşkın birbiriyle karşılaştırılamayacak kadar farklı olduklarını Seza bilmektedir, fakat tüm farklarına rağmen ikisinin adı da âşktır ve yoğunlukları yahut içerikleri değişse de aşkın hallerini göstermeleri açısından önemlidir:

Hiç şüphe yok ki, çocukça olan bu sevgiye kuvvetini yalnız manevî bir hızdan alan temiz, günahsız sevgiye Atıf'ın sevgisi hiç de benzemiyordu.

Hayır, hayır bu iki sevgi arasında hiçbir münasebet yoktu. Seza Yusuf'u bir tablo, bir heykel, bir mabud, bir hayal nasıl sevilirse öyle sevmiştii.

Halbuki Atıf'ı bir insan nasıl sevilirse öyle seviyordu. Atıf'ı heyecan, ateş, kıskançlık, üzüntü ve vicdan azabıyla seviyordu. Kini, düşmanlıkları ve dostluklarıyla seviyordu. Onu gündelik hayatına karıştırarak, onun gündelik hayatına karışmak isteyerek seviyordu. Onun bir insan olduğunu biliyordu. Atıf'ın onun için uzaktan sevilen bir hayalle münasebeti yoktu. Elinin hararetini kolunun kuvvetini,

nefesinin ılıkliğini, sesinin bütün perdelerini tanıdığı için seviyordu.

Onu ne kadar çok ve ne insanca seviyordu. Bu aşkın, genç kızlık aşkıyla mukayese edilecek hiç bir tarafı yoktu.

Bu aşk bir kasırğa, bir taundu. Seza'nın kadınlık hayatının ilk ve müthiş macerası... (Derviş 1939:46-47).

Elbette Seza'nın bu tutkulu aşkı, duygularının bir oyunudur. Zirâ Atıf hiç de öyle kendisini bu kadar çılgınca seven bir kadına ciddi bir aşk besleyecek karaktere sahip değildir. O, sürekli Seza'yı sevgi yalanlarıyla kandırır. Onun asıl derdi, evliliğini kurtarmak ama bir taraftan da çapkınlıklarına devam etmektir. Atıf, âşık rolü oynayarak Seza'yı ne çok sevdiğini göstermek istemiş, onu Almanya'ya gidip kocasından kalan mirası almak için mücadele etmesi ve böylece oğlu Mehmet'in geleceğini kurtarması gerektiği yalanlarıyla kendisinden uzaklaştırmaya çalışmıştır. Nitekim başarılı da olmuştur. Seza yüreği sızlayarak Atıf'tan ayrılmış, son ana dek hep onun da kendisiyle gelmek istediğini yine onun ağzından duymayı ümit etmiştir.

Seza, Atıf'tan ayrılırken de, ondan önce de Atıf'ın aşkının mahiyetini bilmektedir, ancak sanki bunu bilmezden gelmek kadınlık gururunu biraz olsun kurtarmaktadır. Kör bir âşık numarası tren hareket edince iflâs etmiş, Seza gerçeklerle yüzyüze gelmiştir. Artık aşkının tanımını kendisi yapabilmektedir:

O bu son aylarda bu aşka bütün izzet-i nefsinin, bütün kadınlığını fedâ etti. O, aylardan beri kendine karşı olan bütün hürmetini kaybetti.

- Sevmek bu kadar küçülmek midir?

Diye düşünüyor.

Evet bu defa sevmek onun için hakikaten bir küçülmek oldu. Bu aşk değil esrarkeşlik gibi, eroınman olmak gibi acaip bir iptilâ. Ondan ayrılamıyor, ondan ayrıldıkça vücudunda maddî rahatsızlıklar hissediyor, afyon saati geçmiş bir afyon tiryakisi gibi nefesi tıkanıyor, boğulmak

raddelerine geliyor, öleceğini zannediyor. Vücudu ateşler içinde... Büyülenmiş bir insan gibi ızdırap içinde...(Derviş 1939:65).

Yukarıdaki “esrarkeşlik” benzetmesini daha sonra *Çılgın Gibi*’de de görürüz. Seza, tanımladığı gibi bir eroinman misali Atıf’a bağlanmıştır. Burukluğunu üstünden atar atmaz ilk işi Atıf’a bir mektup yazmak olmuş, bu bağlılıktan kurtulmanın bir yolu olarak kesin bir tavır ortaya koyup karısıyla kendisi arasında bir tercih yapmasını istemiştir ondan. Ancak Seza’nın duyguları öylesine karışık ki, mektubu postaya attığı günden itibaren yaptığından pişman olmuş ve bütün bunları nasıl yazdığına inanamamıştır. Tren Berlin’e varınca Seza’nın otele gider gitmez yine ilk yaptığı şey, kağıda kaleme sarılmak ve önceki mektupta söylediklerini düzeltmek olmuştur. Atıf’tan vazgeçmek onun için imkânsızdır.

Seza’yı bu noktaya getiren bilinçsiz aşkı, gerçekleri görmesini engeller. Almanya’da günler birbirini kovalarken o, hâlâ Atıf’tan bir haber beklemekte onun da kendisini sevdiğine dair bir ışık görmek istemektedir. Ama Atıf şüphelerini boşa çıkarmaz. Seza, tahmin ettiği fakat yanılmak istediği akıbetine hüsrarla, kederle gittikçe daha çok yaklaşır. Atıf onu ne arar ne de sorar. Sadece onu Berlin’deki arkadaşı Hüsnü’ye emanet etmekle içindeki vicdan azabını hafifletmek istemiştir. Seza bunu, her geçen gün biraz daha tükenerek farkedir. Fakat aniden ortaya çıkan Mehmet’in hastalığıyla bu tükeniş başka bir mecraya akar. Romanın dönüm noktası diyebileceğimiz bir olay Seza’nın mübtelâsı olduğu aşkını birdenbire söndürür. Artık, roman *ölüm, yalnızlık ve annelik duygusu* temaları üzerinde ilerlemeye başlamıştır.

Hiç’i izleyen *Çılgın Gibi*’de daha önceki romanlardan farklı olarak karşılıklı biçimde ifade edilmiş ve yaşanmış bir aşk çıkmaktadır karşımıza. Romana adını da veren “çılgın gibi” bir aşktır söz konusu olan. Bu aşk romanın erkek kahramanı Muhsin’le kadın kahramanı Celile arasında yaşanmaktadır. Ancak Celile’nin kocası Ahmet tarafından da “çılgın gibi” sevildiği bir gerçektir.

Çılgın Gibi, karşılıklı ama yasak bir aşkın öyküsüdür. Otuz beş yaşında evli bir kadın olan Celile ile ünlü iş adamı Muhsin Demirtaş arasında gelişen bu aşk, ilk sinyallerini Celile'yle Muhsin'in daha birinci defa birbirlerini görmeleriyle vermiştir. Aşkta ilk çıkışı Muhsin yapmış, birkaç kez görüşmüş olmasına ve Celile'yi henüz hiç tanımıyor olmasına rağmen birlikte gittikleri bir gazinoda onu dansa kaldırdığı ve o esnada aralarında yaşanan, daha çok cinsel hazza dayalı etkileşimin gerçekleştiği gecenin ertesinde Celiye'yi arayarak onu görmek istediğini ısrarla dile getirmiştir. O güne kadar insanlarla arasındaki ilişkilerin boyutları üzerinde düşünmeyen, hatta kocası Ahmet'le dahî sadece birisine sığınmak ihtiyacıyla evlenmiş olan Celile de o gece kendisini Muhsin'in kollarına bırakmış, tarif edilmez duygularla eve dönmüştür. Celile'nin dans ederken neler hissettiğini yazar şu cümlelerle ifade etmektedir:

Evet konuşmuyorlardı. Konuşmaya ne lüzum vardı? Söz söylemiyorlardı. Söz söylemeye ne hacetti? Celile bütün tavırla ve halinin lisanıyla bu aşkı sadece kabul etmekle kalmadığını, ona mukabele etmeye de bütün ateşiyle hazır olduğunu ihsas ediyordu (Derviş 2000:12).

Celile, çocukluğunda ve ilk gençlik yıllarında kaldığı amcasının evinde bir gölge gibi yaşamış, bu büyük ve kalabalık evde hiçbir zaman o gece bütün yüreğini dolduran ve kendisini bambaşka bir insan gibi hissettiren coşkuyu tatmamıştır:

Celile'nin yüzü pembe pembeydi. Kalbi hızlı hızlı vuruyordu. Ve sanki baloya birinci defa gitmiş bir genç kız gibi, bu gece otel salonunda dans etmekten büyük bir sevinç duyuyordu.

Celile işte hayatında hiçbir zaman kalbinde böyle bir bayram havası hissetmemişti. O mini mini bir çocukken bile bu neviden sevinçlere yabancı ve uzak kalmıştı.

Büyüdüğü matemli eve bayram hiçbir zaman girmezdi.

Ölülerin hatıralarına hürmeten bayramlar sessiz ve alelade günler olarak geçirilirdi.

Hayır! Celile hayatında hiçbir bayramdan hiçbir zaman nasibini almamıştı.

Ve işte, o gün kotrada ve o gece otelde birinci defa olarak yüreğinde böyle bir bayram hissetmişti. (Derviş 2000:86).

Celile'yle Muhsin, dans etmekle kalmamışlar ayrıca dans esnasında Muhsin, Celile'nin kulağına kitabın adının da geçtiği şu cümleyi fısıldamıştır:

- Celile sizi hasta gibi, sizi çılgın gibi seviyorum
(Derviş 2000:11).

Bu ifade daha sonra romanın pek çok yerinde karşımıza çıkacak, bu aşkı betimleyen bir leitmotive dönüşecektir.

Muhsin, o gecenin ertesinde ve daha sonraki birkaç gün içinde Celile'yi defalarca aramış, onu mutlaka yalnız görmesi gerektiğini söylemiştir. Ancak Celile, evli bir kadın olduğu için çok istediği halde bu teklifi geri çevirmiş, her telefonda olumsuz karşılık vermiştir. Bununla beraber telefonu her kapattığında niçin bu kadar acı duyduğunun tahlilini başta kendisi de yapamamış, yahut, bunu itiraftan kaçınmıştır:

Telefonu açarken Muhsin kendisini arıyor diye sevinçle çarpan kalbi “Hayır” diyerek telefonu örterken acı acı vuruyordu.

Onun bu yabancı erkeğin ve belki de Muhsin olmasa küstah ve terbiyesiz bulacağı bu adamın kendisini aramasından niçin bu kadar seviniyor ve bir gece çılgın bir anında hâlâ tahlil edemediği, hükmedemediği bir hissin tahtı tesirinde kendisine böyle bir cesaret verdiği bir erkeğin onu aramasında bu kadar sevinecek ne vardı?

Ve onun bu cüretkâr davetine “Hayır” cevabını verdiği için de neden bu kadar üzülyordu? (Derviş 2000:93).

Celile’nin içini acıtan bu itiraz, üçüncü günün akşamında, kocasının davetlisi olarak evlerine gelecek olan Muhsin’le karşılaşmalarında her ikisinin de iradesi dışında gerçekleşen bir olayla kabule dönüşecek ve o gece, hem Celile hem de Muhsin için bir maceranın başlangıcı olacaktır.

O akşam Ahmet’le Muhsin eve geldiklerinde Celile oldukça heyecanlıdır, ancak heyecanını olabildiğince gizlemeye çalışır. Hatta o akşam her zaman yaptığının aksine Ahmet’i dudaklarından öpmekten bile kaçınır. Ahmet bu duruma şaşsa da bunun içine girdikleri muhitin bir âdâbı olduğunu düşünerek kabahati kendisinde bulur. Yıkanmak ve üstünü değiştirmek üzere salondan ayrıldığında Celile de Muhsin de ne yapacaklarını bilmez bir halde karşılıklı susmaktadırlar. Bu suskunluğu Muhsin bozmak ister, ancak Celile karşılık vermez. Bunun üzerine Muhsin Celile’yi omuzlarından tutup, kendisine çekerek öper. Celile, buna karşı gelmeyerek Muhsin’e duyduğu hissin aşk olduğunu kendisine itiraf etmiştir:

Celile onun sıcak dudaklarını dudaklarının üzerinde hissetti.

Bu kollardan ve dudaklardan kurtulmak için çırpınmaya mecbur bile olmadığını gördü.

Bu inanılmaz bir şeydi.

Celile düşüncelerini, duygularını, ahlâk ve mazisini bilmediği bir yabancı adamı, ondan dudaklarını esirgemeyecek kadar seviyordu.

Evet...

Bu hakikatti (Derviş 2000:99).

Roman, yazarın ağzından çoğunlukla iki bazen de, Ahmet’in devreye girdiği bölüm dikkate alınacak olursa, üç cepheden ilerlemektedir. Ağırlık Celile’de olmak üzere Muhsin ve Celile’nin bakış açılarıyla takip ettiğimiz olaylar her iki taraf için

farklı anlamlar ifade etmektedir. Yukarıdaki alıntı metinde gördüğümüz sahne her iki kahraman için bir dönüm noktasıdır. Ortada artık kabul edilmiş ve yaşamasına karar kılınmış bir aşk vardır. Bu ilişkini henüz başında olmalarına rağmen Celile, duygularından son derece emin ve tam bir teslimiyet içerisindeyken Muhsin'in cephesinde aynı kesinliği görmek güçtür. O, henüz hissettiği şeyi irdelleyemeyecek durumdadır, sadece önüne geçilmez bir dürtüyle Celile'yi aramış, ona onu sevdiğini söylemiş ve sonunun ne olacağını bilmediği o ilk adımı atmıştır. Muhsin'in ruhsal dünyasındaki kararsızlık romanda şöyle ifade edilmiştir:

“Bu kadından müthiş hazzediyorum.”

Evet, bu kadından müthiş hoşlanıyordu. Kendi kendine itiraf ediyordu. Bu yaşına kadar hiçbir kadından bu derece şiddetle hoşlandığını hissetmemişti.

“Daha genç olsaydım aşık oldum zannedecektim” diyordu.

Aşık gibiydi.

Aşık mıydı?.. Niçin bu kadına bu kadar kıızıyordu? Kendisine bu kadar tatlı baktığı için bu gece bu kadını niçin kısıkanıyordu? Kendi kendisinden mi? (Derviş 2000:105).

Muhsin'in duygularını adlandırmadaki tereddütlerinden biri, Celile'nin kulağına onu sevdiğini fısıldadığı gece, Ahmet'in iki yüz elli bin lira kâr getirecek bir iş için kendisinden bir banka garanti mektubu istemesine dayanmaktadır. Bu bahsin Celile'ye ilgisini artık gizlemediği o geceye denk gelmesi, Muhsin'in kafasında birtakım şüpheler uyandırmış, Celile'nin ona bu kadar cüretkâr sokuluşunda çıkara dayalı bazı nedenlerin olabileceğini düşünmesine yol açmıştır. Acaba Celile, kocasının hatırı için mi kendisiyle ilgilenmiş, bir garanti mektubu için mi o gece bütün kıskırtıcılığıyla bedenini Muhsin'in kollarına bırakmıştır? Bu sorular Muhsin'in beynini kemirip dururken, bir taraftan da Celile'nin sarsıcı etkisinden kurtulamadığını hatta bu etkinin her geçen gün biraz daha esiri olduğunu görmek onu şaşırtmaktadır:

Fakat Celile ona yakınlık gösteriyor diye bu yakınlığı kocasının işine yardım olsun diye gösteriyor endişesiyle harap bir haldeydi.

Haraptı...

Fakat bu kadının bütün varlığına yavaş yavaş hakim olduğunu duyuyordu.

Bu kadına karşı böyle devam ederse çok daha zayıf olacaktı.

Böyle devam ederse bu kadın onun için bir ihtiyaç olacaktı. (Derviş 2000:111).

Celile'ye Muhsin'in aksine duygularından emin tam bir aşk sarhoşluğu içerisinde. Kendisini tanıyamamakta, ruhundaki bu değişikliği o da hayretle seyretmektedir. Kitabın adı ikinci kez onun ruhundan taşan bu coşkuluğundan okuyucuya yansımaktadır:

Onu seviyordu.

Mukavemet edilemez bir ateşle, mukavemet edilemez bir heyecanla, önüne geçilemez bir şiddetle onu seviyordu.

Çılgın gibi!.. (Derviş 2000:117-118).

Ona göre bu aşkın önüne geçmek imkânsızdır. Yaşadığı şey yasak olsa da, suç gibi görünse de o yaptığından Muhsin'in ilgisine cevap vermekten asla utanmamaktadır. Bilâkis o zamana kadar yaşadığı hayatı bir hiç saymakta, Ahmet'le olan evliliğini ise Muhsin'le tanışmak için bir vesile addetmektedir.

Romanın ilerleyen sayfalarında Celile'yle Muhsin'in ilişkilerinin bir adım daha öteye gittiği görülür. Celile, artık her gün hemen aynı saatlerde, çekinmeden, sanki bu hayatının doğal bir parçasıymış gibi, Muhsin'in Ayazpaşa'daki dairesine onunla buluşmaya gider. Bu birliktelik, bütün İstanbul sosyetesinin ağzındadır; ancak Celile'nin zaten bu ilişkiyi gizlemek gibi bir kaygısı yoktur. Huzursuz olan, nüfuzunu da korumak gayretiyle kendisiyle sürekli hesaplaşan, hissettikleriyle

zorunlulukları arasında daima gidip gelen Muhsin'dir. O, bu aşkta Celile kadar cesur olamayacağını kendisine itirâf ederken, bunun toplumsal konumundan kaynaklandığını, dolayısıyla tereddütlerinde haklı olduğunu düşünmekten de geri kalmaz:

Muhsin, hayatına büyükbabasının, babasının ve kendisinin daima bir mücadele halinde ve daima kademe kademe yükselerek bu seviyeye ulaştırdığı hayatına ve ulaştığı şeref ve nüfuz şahikasına, bir dine inanır gibi inanıyor; bu yüksek tepeden bir kademe aşağıya inmemek, kimsenin nazarında küçülmemek herkesin üzerinde nüfuzlu kalmak için birçok fedakârlıkları yapmayı kendisince bir borç biliyordu.

Eğer, buluşmaları için şerefini, haysiyetini, ismini tehlikeye koymak Muhsin'e düşmüş olsaydı, belki, belki değil muhakkak ki o bu cesareti göstermeyecek ve bu aşka, aşklarının onlara verdiği bu büyük zevk ve saadete ulaşmak için bu neviden en küçük bir fedakârlık yapamayacaktı (Derviş 2000:126).

Celile'nin cephesinde durum, yukarıdakinden tamamen farklıdır oysa. Celile için kaybedecek hiçbir şey yoktur artık:

Muhsin'in, onun hakkında hakikat olmamasını temenni ettiği peşin hükümleri vardı. O, Muhsin hakkında hiçbir şey düşünmüyordu.

O, Muhsin'i seviyordu.

Ve onun yanında olmak için eski hayatını yıkmaya razıydı. (Derviş 2000:155).

Muhsin'i her geçen gün, bütün tereddütlerine rağmen, Celile'ye bağlayan da işte onun bu cüretkârlığı, bu sınır tanımazlığıdır.

Bir çok kere Muhsin, bu aşkın kendisi için bir çılgınlık olduğunu, Celile'yle Ahmet'in bir olup onu çıkarlarına alet etmek istediklerini, en çok da bu nedenle Celile'den kurtulması gerektiğini düşünmüşse de Celile'nin aşkı her zaman ağır basmış, ondan vazgeçmesinin mümkün olamayacağını anlamıştır.

Ancak, bu bağlanış, önünü alamadığı bu gidişi Muhsin'i korkutmakta, içinde giderek bir çıkmaza sürüklendiği hissini uyandırmaktadır. Altı ay boyunca Ahmet'in haberi olmadan devam eden buluşmalar her iki tarafı da aşkın doruğuna çıkarmıştır; ancak bu da artık onlara yetmemektedir. Celile'nin her akşam yanından ayrılarak Ahmet'e gitmesini kaldıramayan Muhsin, Celile'ye kalmasını söylemek, onun gidişini engellemek istese de çoğunlukla duygularına hakim olmayı başarmış, o bir gün söylemekten kendisini alamayacağını sezdiği sözcüğü açığa vurmamıştır: "Gitme"! Celile'nin beklediği de budur, fakat teklifin Muhsin'den gelmesi gerektiğini düşünerek o da bunun bahsini hiç etmemiştir. Sonunda - bütün çabalarına rağmen- kaçınılmaz olan yaşanmış, Celile bir gün eve dönmemiştir. Her ikisinin de konuşmadan, aralarında aldıkları bu karar, romanda bir başka dönem noktası sayılmaktadır. Çünkü Celile'nin eve gitmediği o gece roman, Ahmet'in yaşadıklarıyla başlayan daha karmaşık bir yöne girmiştir.

Celile'yle Muhsin, o gece sabaha kadar oturmuşlar ve olabilecek her şeye karşı birlikte bir başkaldırı sergilemişlerdir. Ancak duygularıyla mantıklarına karşı verdikleri bu mücadele Muhsin'le Celile'nin hissettikleri yine birbirleriyle örtüşmemiştir. Muhsin, bir yandan:

Yarın için de tahakkuk ettirmek istediği daha başka istekleri vardı... Memleket mikyasında sözü geçen insan olmak arzularını daima içinde besliyordu. Bunu daima içinde beslemişti. İktisâdî sahada esasen sözü geçen ve hatırı sayılan bir kimse değil miydi?

Bu nüfuzunun daha şümüllü olması için daha başka sahalarda da çalışmak istiyordu.

Ve alıştığı zaman da muvaffak olacağından emindi.

Fakat o şen dakikada bütün kuvvetiyle ve bütün açıklığıyla hissediyordu ki, hatta yarın için beslediği emeller tahakkuk etse; bir mebus ve vekil ve vekillerin arasında en kudretlilerinden biri dahî olsa bu şey, şu dakikada Celile'ye yegâne sahip bulunan kimse olarak duyacağı saadetin yanında pek sönük kalacaktı.

O, şimdi, şu anda bütün kalbiyle tek şey istiyordu.

Celile'nin gitmemesini...

Bu gece Celile'den ayrılmamak... (Derviş 2000:169).

diye düşünürken bir yandan da geleceği hesap etmekten, bu ilişkinin sınırlarını çizmekten geri kalmamıştır:

Celile'nin gitmesi, bu gece de gitmesi çok acı olacaktı. Çok acı olacaktı ve belki de bu akşama benzeyen bir akşam hayatlarında bir kere daha olmayacaktı. Belki ona "Kalk, git" demekle saadeti de kapısından kovmuş olacaktı.

...

Fakat yine aynı derecede muhakkak olan bir başka şey daha vardı. O da aşığının evinde bir gece geçirerek ailesini terk eden bir kadına, hiçbir zaman isminin şerefini emanet edemeyeceğiydi.

Celile'ye o, hele böyle bir çılgınlık yaptığına kani olduktan sonra bir daha hiç, hiçbir zaman emniyet edemezdi (Derviş 2000:171-172).

Muhsin, bu ince hesaplar peşindeyken Celile, bütün benliğiyle kendisini ona adamıştır. Geleceği değil, yaşadığı anı düşünmekte, bunun doyumsuz tadına varmak istemektedir. Onun tek derdi Muhsin'le olmak, sadece Muhsin'in yanında kalabilmektir.

Aşk, iki ayrı cephede farklı boyutlarda yaşanırken ve hem Muhsin hem de Celile o an için birlikte olmanın sarhoşluğuna kendilerini kaptırmışken bir başka yerde, Celile'nin evinde Ahmet kendi dramıyla baş başadır. O gün eve her zamankinden erken gelmiş, Celile'yi evde bulamayınca da bir arkadaşında olabileceği ihtimalinin rahatlığıyla üstünü değiştirip, duşunu almıştır. Duştan sonra Celile'yi evde görmeyi ummaktadır. Ancak umduğu olmamış, Celile hâlâ eve gelmemiştir. Salona geçer, yine beklemeye koyulur. Saat ilerlemektedir. Bu sakin ve sabırlı bekleyiş yerini yavaş yavaş endişeye bırakır. Saat dokuz buçuk olduğunda Ahmet, artık kendisini tutamaz ve sokağa fırlar. Merkez karakola gidip bir kaza olup olmadığını öğrenir. Tekrar eve döner. Celile'nin amcasını arayıp karısının orada olup olmadığını öğrenmek ister. Celile, orada da değildir. Bu arada karakoldan bir telefon gelir. Mecidiyeköy'de bir otomobilden yol kenarına atılmış ve başında kurşun yarası bulunan bir kadın cesedi bulunmuştur. Ahmet korku içinde cesedi tespit etmeye gider, kadının Celile olmadığını görünce de rahatlar. Fakat panik hali devam etmektedir. Bu halde, sabahı sabah eder ve erken bir saatte, Muhsin'in telefonuyla Celile'nin bir şeyi olmadığını öğrenir. Muhsin ona, Celile'nin artık eve gelmek istemediğini ve bu konuyla ilgili olarak karşılıklı konuşmaları gerektiğini söylemiştir. Ahmet, hem Celile'nin sağlıklı olduğunu öğrendiği için sevinmiş, hem de Muhsin'in söyledikleri karşısında şaşırmıştır. İşte biz, anlattığımız olayların yaşandığı romanın bu bölümünde ve bunu takip eden sayfalarda aşkın Ahmet'in cephesinde nasıl yaşandığına tanık oluruz. Muhsin'e karşılık o, Celile'yi nasıl sevmektedir? Bu sorunun cevabı romanda şöyle ifade edilir:

Celile onun gençliğinin ilk ciddi sevgisiydi.

O, Celile'yi şimdiye kadar hiçbir kadına karşı hissetmemiş olduğu bir hayranlıkla sevmiştir.

Onun, Celile'ye karşı duyduğu sevgide bir tapınış ve ona karşı olan bağlılığında bir köpek sadakati vardı.

Celile, onun her şeyiydi. Ve bu kadar hayran olduğu, bu kadar derin bir sevgi ile bağlı bulunduğu bu kadın, kendisine on bir seneden beri sadık bir eş olduğu için, Ahmet bu geceye kadar kendisini dünyanın en mesut erkeği telakki

etmişti. Ve bu saadet hayali içinde yaşamakta bulunmuştu.
(Derviş 2000;186-187).

Ahmet Celile'yle evlendikten sonra ona hep sadık kalmış, Celile'ye beslediği duyguları hiç değişmemiştir. Hatta Ahmet'in zengin olma çırpınıları da Celile'yi daha rahat bir yaşama kavuşturma arzusundan kaynaklanmaktadır. Ancak Celile'nin, sadakatine aynı biçimde karşılık vermediğinden ve meraktan deliye döndüğü o gece aslında âşığının yanında olduğundan habersizdir. Celile'ye o kadar güvenmektedir ki, böyle bir ihtimali aklının ucundan dahî geçirmemiştir. Tâ ki, Muhsin'in telefon ettiği ve kendisiyle görüşmek istediğini söylediği ana kadar... O zaman bile bu olasılığı düşünmek istememiş, Celile'nin hep başka bir nedenle eve gelmediğini kendisine telkin etmiştir.

Muhsin'in Ahmet'e Celile'yle ilişkilerini açıkladığı konuşma, romanda yeni bir dönüm noktasıdır. Ahmet bunu öğrendiğinde tam anlamıyla ruhsal bir çöküntüye uğrar. Bir yandan Celile tarafından aldatılmış olmanın şaşkınlığı ve onur kırıcılığıyla ondan nefret etmekte, bir yandan da ona duyduğu büyük aşkın etkisiyle ne yapması gerektiğini bilememektedir. Onu boşamalı mı yoksa af mı etmelidir? Başlangıçta af ağır basar, çünkü onun Celilesiz yaşamasına imkân yoktur.

Ancak Celile'nin eve kesinlikle dönmeyeceğini anladığında kötü niyetinden değil, çektiği ızdıraptan ötürü, çılgına döner ve gerek Celile'yi gerekse Muhsin'i olur olmaz her yerde türlü biçimlerde karalamıştır. O kadar acı çekmektedir ki, ne yaptığının farkında değildir. Tam altı ay boyunca âdeta bir isteri nöbetine tutulmuşcasına yaşadığı bu ihaneti her önüne gelene anlatır, Muhsin'i ve Celile'yi polisle basarak yakalatacağını ve onları herkese rezil edeceğini söyleyip durur. O, acısını böyle boşaltmaya çalışırken, olan Muhsin ile Celile'ye olur, Ahmet biraz da farkında olmadan her ikisinden de intikâmını fazlasıyla alır. Çünkü altı ay sonra o, sakinleşip avukatını araya koyarak boşanma işlemlerini başlattığında, Celile'yle Muhsin'in ilişkisini bütün Türkiye zaten duymuştur. Özellikle geleceğine dair içine Celile'yi katmadığı plânları olan Muhsin'in itibarını bu olay hayli zedelemiştir. Muhsin, daha fazla yara almamak için de bütün olanlardan sonra Celile'yi bulunduğu

muhitten köşe bucak saklamıştır. Celile için Ahmet'ten ayrılmak ve Ahmet'in sağda solda anlattıkları hiç önemli değildir. Bu açıdan o hayli rahattır. Muhsin'le birlikte olmanın keyfini çıkarmaktadır. Ancak bir zaman sonra Muhsin'le hâlâ insanların gözlerinden ırak yerlerde gezdiklerini, Ahmet'ten ayrılmış olmasına rağmen Muhsin'in evlilik konusunda tek bir söz etmediğini ve hiçbir özel eşyasını hemen her gün birlikte oldukları daireye taşımadığını farketmiştir. Yine de önceleri Muhsin'e hiçbir şey belli etmeden, eski sevecenliğini korumaya çalışarak durumu idâre etmiştir. Fakat giderek Muhsin'in kendisini özel yaşamına dahîl etmek istemediği gerçeğini kavramış ve eskisi gibi görünmek için olanca gücüyle uğraşsa da yüreğinde kırılan bir şeylerin acısını daha fazla Muhsin'den gizleyememiştir. Bu nokta, romanın başında okuyucuya hiç bitmeyecek hissini veren büyük aşkın artık çatırdamaya başladığının bir resmidir.

Muhsin, Celile'deki değişikliğin farkındadır. Kendisini ona karşı borçlu hissetmektedir. Çünkü o, bütün her şeyini bırakarak, şeref ve haysiyetini hiçe sayarak Muhsin'e gelmiştir. Ancak Celile'ye bundan fazlasını vermesi olanaksızdır. Onu çok sevmesine, ondan asla vazgeçemeyeceğini düşünmesine rağmen Celile'yle evlenmesine, ona soyadını vermesine imkân yoktur. Bunun nedeni mâlumdur ve kitapta en çarpıcı biçimiyle şöyle ifade edilmiştir:

Halbuki Muhsin, çok sevdiği bu kadını kendi yanında
çok küçük bulduğu için nikâhlanıyordu. (Derviş 2000:216).

Her geçen gün biraz daha zayıflayan bu ilişkiyi yazar da arada müdahale ederek yorumlamayı ihmal etmemiştir. Anlatıcı yazara göre Celile'yle Muhsin'in birliktelikleri daha en başından yanlıştır. Çünkü ilişkinin kaynağı tensel arzulardır. Birbirlerini tanımaktan ve anlamaktan uzak bu iki insanın sonuçta hüsrana uğramaları da bu nedenle doğaldır:

Onların aşkları tam bir anlaşmanın, karşılıklı bir
beğenişin bir ruh âhengi, bir karakter birliği ve fikir
kardeşliğinin hakikî ve ciddî bir neticesi değildi.

Onlar birbirlerini sadece tenleri için seviyorlardı.

Bu aşk sadece gözle görülen kıymetlere karşı duyulan bir hayranlığın ifadesiydi.

Bu aşk sadece etlerine ve asaplarına hâkim olan bir ihtirastı.

Böyle bir ihtirastan ciddî, devamlı olarak ne beklenebilirdi? (Derviş 2000:262).

Böylece yazar, bir anlamda ideal aşk tarifini de yapmış, tutkunun, ihtirasın bir aşkı yaşatmaya yeterli olmayacağını altını çizmiştir.

Çılgın gibi başlayan ve gelişen Celile-Muhsin aşkı, Celile'nin hamile olduğunun öğrenilmesiyle enikonu çökmeye başlar. Celile bu bebeği istemektedir, ama bundan bir çıkar elde etmek için değil, tamamen annelik dürtüsünün önüne geçilmez arzusuyla... Hayatında ilk defa bir işe yarayacağı, kendisine ait bir şey yaratacağı heyecanıyla... Ne var ki, Muhsin, beklediği tepkiyi vermez Celile'ye. O, bu bebeği bir belâ olarak görür. Celile'nin de bir menfaat uğruna hamile kaldığına, bu yolla Muhsin'in kendisiyle evlenmesini sağlayabileceğini düşündüğü için hamileliğini kendisinden sakladığına inanır. İçi müthiş öfkeyle doludur.

Muhsin, şimdiye kadar Celile'ye hiçbir zaman inanmamış olmakla, onun samimiyet ve aşkını daima ihtiyatla telâkki etmiş bulunmakla ne kadar isabet etmiş olduğunu şimdi bütün vuzuhuyla gördüğünü zannediordu. (Derviş 2000:273).

Bu öfkeyle Celile'ye bakar ve işte o zaman Celile, Muhsin'in öteki yüzüyle karşılaşır:

Celile ömründe Muhsin'in gözlerinin kendisine bu kadar fena bir bakışla baktığını görmemişti.

Bu bakış bir düşman bakışıydı. Bu bakış tanımadığı bir bakış.

Onu daha fazla görmemek için hemen gözlerini örttü.
(...) (Derviş 2000:272).

Bu olayı takip eden günlerde Muhsin'in isteği üzerine Celile, Maçka'da bir kliniğe yatar ve bebeğini aldırır. Bu, Celile'yi hayli sarsar. Bir yandan, anne olamamanın acısı, bir yandan da Muhsin tarafından sevilmediğini - onun anladığı anlamda sevilmediğini - hissetmenin acısı Celile'nin yaşamla bağlarını koparmıştır sanki. Muhsin, olayın duyulacağı korkusuyla kliniğe gitmemiş, her gün çiçek göndererek ve telefonla arayarak Celile'nin gönlünü almaya çalışmıştır. Ancak, bunlar Celile'nin ne kırılan onurunu kurtarmaya ne de yaşadığı hüsrânı unutturmaya yetmiştir.

Celile'nin kırgınlığı hastaneden çıktıktan sonra da devam eder. Muhsin, Celile'deki değişikliği farketmiş, hem kendisini affettirmek hem de başbaşa bir hafta geçirmek için Boğaz'da bir otele götürmüştür onu. Ancak Celile, her geçen gün Muhsin'den uzaklaşmaktadır. Muhsin, konuşmaları gerektiğini düşünür, fakat konuşmak için bir araç gerekmektedir. Çünkü Celile'nin böyle bir talepte bulunması, onun kişiliğiyle bağdaşmaz. O, her acıya sabırla katlanan, duygularını kendisine saklayan, bunu başkalarıyla paylaşmayı ayıp sayan bir büyükannenin soyundan gelmektedir. Ayrıca Celile, Muhsin'le konuşamayacak kadar ona kırılmıştır. Muhsin'le konuşmak bir ölüyle konuşmaktan farksızdır onun için.

Sonunda dayanamayıp konuşan yine Muhsin olur. Ona bütün tereddütlerinden, Celile'den asla vazgeçemeyeceğinden; ancak buna rağmen onunla evlenemeyeceğinden, böyle de mutlu olabileceklerinden, Celile'nin bunlarla yetinmesi gerektiğinden ve daha birçok şeyden bahseden Muhsin, konuştuğu Celile'yi kendisinden uzaklaştırdığından habersizdir. Kendisini anlatma gayreti içerisinde o kadar gaf yapar ki, Celile'nin dayanacak gücü kalmaz. Özellikle Muhsin'in Ahmet hakkında söyledikleri, kendini haklı çıkarmak için Ahmet'i karalaması bardağı taşıran son damla olur:

- Ahmet'i rahat bırak, dedi. Ortada olan hadisede Ahmet'in hiçbir kabahati yok. Kabahatli yalnız benim!

...

- Sen Ahmet'i dedi, sen hâlâ Ahmet'i seviyorsun.

Celile renksiz bir sesle:

- Ben kimseyi sevmiyorum! dedi ve ağzından çıkan bu söze kendisi de şaştı. Çünkü bu söz bir hakikat ifade ediyordu. Ve bu sözün bir hakikat ifade ettiğini Celile olanca şiddetiyle hissediyordu.

Karşısında duran bu adam deli gibi sevdiği, uğrunda o kadar çok fedakârlık yaptığı erkek miydi? (Derviş 2000:302).

Muhsin, Celile'nin söylediği bu son sözle onu çok kırmış olduğunu anlar ve onu kaybetmek korkusuyla gönlünü almak için konuşmaya, Celile'ye diller dökmeye devam eder. Yazık ki, Celile artık onu dinlememektedir. Oradan kaçıp gitmek, Muhsin'den uzaklaşmak istese de hayatı boyunca hep birilerinin himayesinde yaşamış olmanın verdiği güvensizlikle bunu yapamaz. Çaresiz, Muhsin'le, onun istediği biçimde yaşamaya boyun eğer. Fakat manevî anlamda Celile, artık tamamıyla Muhsin'den ayrılmış, kendisini tıpkı seneler önce büyükannesi Çeşmiâhu hanımefendinin yaptığı gibi iç kalelerine hapsedmiştir.

Roman:

- Bu gece niçin böyle mahzunsunuz?
- Sana bu kadar yakın ve senden bu kadar uzak olduğum için (Derviş 2000: 7)

diyaloguyla başlar. Bu diyalogda ilk söz Celile'ye aittir ve Muhsin'in verdiği cevap ateşi tutuşturan ilk kıvılcım olmuştur. Muhsin Celile'yle birlikte olamamanın mahzunluğu içerisinde. Aynı diyalogla romanın bitmesi elbette tesadüfî değildir. Bu sefer hem kişilerin yerleri değişmiş, hem de diyalogun içerdiği anlam farklılaşmıştır. Bu sefer soruyu soran Muhsin'dir, mahzun olansa Celile... Muhsin'in

verdiği cevap birliktelik arzusunu dile getirirken, Celile'nin cevabı bunun zıddı olarak ayrılık isteğinin bir ifadesidir. Romanın başında Muhsin, Celile'yi kuvvetle istemektedir, ona çok yakındır, fakat buna rağmen aradaki engeller bu mesafeyi uzak kılmaktadır. Şimdi de birbirlerine çok yakındırlar, ancak Celile artık başladıkları yerde değildir, aşk onun için bitmiştir ve bu nedenle de Muhsin'e uzaktır.

Romanın başında ve sonunda bir leitmotiv gibi tekrarlanan bu diyalog aynı zamanda bir büyük aşkın başladığı noktayla geldiği noktayı göstermesi açısından önemlidir. Aşkın tek taraflı bir fedakârlığı kaldıramayacağının, aşkta tutku kadar ruh denkliliğinin önemli olduğunun ve aşkın küçük hesaplara, şüphelere, güvensizliklere ve çıkarlara gelemeyeceğinin anlatıldığı roman, yazarın gelişen anlatım tekniğine de örnek teşkil etmesi bakımından ayrıca kıymetlidir.

Ankara Mahpusu, yazarın aşk teması etrafında şekillenen bir başka romandır. Romanın kahramanı Vasfi, sadece “*Ankara Mahpusu*” değil, aynı zamanda “aşk mahpusu” dur. Uğruna her şeyi göze alabileceğini düşündüğü komşu kızı Zeynep'in aşkına hapsolup kalmıştır.

Tıp fakültesi ikinci sınıfta okuyorken, şen kahkahaları ve çıldırtıcı güzelliğiyle aklını çelen Zeynep'i düşünmekten derslerine çalışmak bir yana gözüne uyku bile girmemektedir Vasfi'nin. Bütün derdi, Zeynep'le tanışmak, onunla konuşmaktır:

Uykusu kaçıyordu. Sınavlar yaklaşıyordu ve bu Vasfi'nin umurunda değildi. Her an, her dakika “Onunla tanışmalıyım, onunla tanışmalıyım, onu tanımadan evvel ben huzura kavuşamam” diyordu (Derviş 2000:37).

Nihayet bu arzusu gerçekleşir. Hem de ilk adımı kendisi değil, Zeynep atmıştır. Tanıştıkları günü takip eden günlerde de birlikte sinemalara, pastanelere gitmişler, her ayrılıkta Vasfi'nin tekrar görüşme isteğine Zeynep itiraz etmemiştir. Vasfi Zeynep'in karşısında şaşkın âşıklara dönmüştür. Ne konuşacağını, ona nasıl davranacağını bilemez. Ondan önce de başka ilişkileri olmuş, ancak hiçbirisine bu

duygularla bağlanmamıştır. Oysa Zeynep, onun birlikte olduğu ilk insan değildir.. Sıradan bir mahalle kızı olmasına rağmen güzelliğiyle Vasfi'yi baştan çıkarmıştır. Vasfi her buluşmalarında Zeynep'in ona karşı ukalâca davranmasından, sanki aralarında hiçbir şey yokmuş gibi onu kendisinden uzak tutmasından çok rahatsız olsa da Zeynep'le görüşmemeyi becerememiş, bunu yapacak iradeyi gösterememiştir. Zeynep, onun için bir ihtiyaca dönüşmüştür:

Zeynep'ten başka hiçbir kadın, hiçbir kız, hatta hiçbir mevzu onu alâkadar etmiyordu. Zeynep'in kendisine her uzak duruşu ona azap veriyor, "Sanki bir aptalmışım gibi benimle oynuyor" diyordu. Ve gitgide bu düşünce onda kanaat haline geliyordu. Her buluşacakları gün "Bu defa kendisine onu bir daha görmeyeceğimi söyleyeceğim" kararıyla gidiyor. Ve her ayrılıştan önce gelecek buluşmalarının yerini ve saatini tespit etmek için kendi parçalanıyordu (Derviş 2000:43).

Ancak Vasfi, Zeynep'in sadece gönül eğlendirmek için onunla birlikte olduğunun farkında değildir. Zeynep'in de kendisini sevdiğine, en azından ona karşı kayıtsız olmadığına inanmaktadır. Bu nedenle onu büyük amcası Şakir Efendi'nin evinde gördüğünde-şaşırmaya rağmen- durumdan hiç şüphelenmemiştir. Zeynep'in annesi Şakir Efendi'nin hasta karısı Naile Hanım'a baktığı için onun da orada olabileceğini düşünmüş, tavırlarındaki ağır, hanımefendi edayı da büyüklerine duyduğu saygıya bağlamıştır ve gördüğü bu yeni Zeynep'e bir kez daha aşık olmuştur:

Vasfi'nin, karısı olmasını istediği bu kadın, gerçek yüzünü çok geçmeden gösterir. Şakir Efendi'nin evinde bulunmasının nedeni, onunla evlenecek olmasıdır. Ayrıca Zeynep toy bir kız da değildir. Daha önce evlenip ayrılmış, bu evliliğinden de dört yaşında bir çocuğu olan, erkekleri nasıl avcunun içine alabileceğini, onları nasıl etkileyebileceğini bilen fettan bir kadındır. Vasfi, Zeynep'le ilgili bu gerçeği, Şakir Efendi'yle evleneceği haberinden sonra Zeynep'in kendisinden öğrenir. Bu evlilik haberi, Vasfi için bir yıkımdır. Buna inanmak istememiş, Zeynep'in bu kararı,

kendisine kızgın olduğu için, ona karşı işlediğı bir hatayı cezalandırmak için verdiğini düşünmüştür:

- Allahının aşkına bana işkence yapma!.. Eğer ben seni vaktiyle bilmeden ve hiç istemeden kırdıysam unut, affet beni. Rica ederim amcamla evlenmekten vazgeç. İstersen üniversiteyi terk eder hemen çalışmaya başlarım, hemen evleniriz (Derviş 2000:68-69).

Vasfi'nin yalvarmaları sonuç vermez. Zeynep, Şakir Efendi'yle karısının ölümünden üç ay sonra evlenir. Onların evlilik törenlerinde bulunmak, Vasfi için acıların en büyüğü olur, ancak buna mecbur kalmıştır. Daha sonraki günlerde bu düğün onda kâbusa dönüşmüş, hapishanedeyken bile kaç kere bu kâbustan sıçrayarak uyanmıştır:

Düğün gecesi, kendini annesine bile göstermeden kaçmış, uzun saatler şehrin sokaklarında deli gibi dolaşıp durmuştu (...) (Derviş 2000:79).

Vasfi, düğün gecesinin sabahında eve dönmüştür. Onu merakla sabaha kadar bekleyen annesinin gözleri oğluna merhametle bakmaktadır. Çünkü Vasfi'nin yüzü, yüreğindeki aşk acısının izlerini taşımaktadır. Zeynep'in evliliğı, onu harap etmiştir.

Vasfi, Zeynep'in neyin peşinde olduğunu anlayamayacak kadar ona aşıktır. Zeynep'in tek derdi, bir ayağı zaten çukurda olan ihtiyar Şakir Efendi'nin yüklü servetine konmak, bu suretle rahat bir yaşam sürmektir. Ancak Vasfi, bu gerçeğı görmezden gelerek Zeynep'i bu evliliğı yapmakta haklı gösterecek nedenler bulmak için adeta kendisini paralamaktadır:

Genç kadın evlendikten sonra onun peşini bırakmamıştı. Onu uzaktan tıpkı bir ölüyü sever gibi seviyordu. O dokunulmaz ilişilmez bir insandı, ona ne kendi

ne de başkaları yakınlaşmazdı. Zeynep'in anasının tesirinde kalarak evlenmiş olmasına kendini inandırmaya uğraşmıştı. O boşanmış bir kadındı, yeniden rahat ve sıkıntısız bir hayat kurmak, evinin hanımı olmak istemişti. Fakir bir aşçının kızıydı. Şakir Amca'nın serveti gözlerini kamaştırmış olacaktı. Tabîî kocasını sevmiyordu ama ona sadıktı, çünkü Zeynep bütün görüşüne rağmen ciddi ve namuslu bir kadındı. O muhakkak sonuna kadar kocasına sadık kalacaktı, bunu, refahı kocasına borçlu olduğunu hissettiği için yapacaktı, onun cömertliğine bu suretle teşekkür edecekti (Derviş 2000:85).

Zeynep'in evliliğinin ardından hayatla bağlarını neredeyse koparmış olan Vasfi, içindeki aşk acısıyla ayakta durmakta, ona acı veren bu sevgiden kurtulmak için hiçbir gayret sarfetmemektedir. Bu bezginlik içinde yaptığı yegâne şey hemen her gün mahallelerindeki meyhaneye gidip, unutmak için içmek ve arkadaşlarıyla sohbet etmektir. En çok görüştüğü kişi, Şakir Efendi'nin evliliğinden hiç mi hiç hoşnut kalmayan, bütün mirasın bu genç hanıma ve ondan olacak çocuğuna geçecek olmasından büyük rahatsızlık duyan amcasının oğlu Nuri'dir. Nuri Zeynep'i baş düşman ilân etmiştir. Onun hakkında ileri geri konuşmakta, her defasında Vasfi'ye Zeynep'in ne kadar hesaplı ne kadar çıkarıcı bir kadın olduğunu ve bu kadına karşı önlem almaları gerektiğini söylemektedir. Vasfi, Nuri'ye çok kızsada da, arada Zeynep'i korumaya çalışsa da hissettiklerini belli etmemek için daha fazla bir şey yapamamaktadır. Bir gün Nuri'den Zeynep'in çocuğı olacağını öğrenir. Ancak Nuri, bu çocuğı Şakir Efendi'den değil, kahvecinin oğlu Hasan'dan olacağını, Zeynep'in böylece mirasa bütünıyla konacağını söyler. Buna çok öfkelenen Vasfi hırsla meyhaneden çıkar ve kendisini eve atar. Ertesi gün de Zeynep'e gitmekten kendisini alamaz. Zeynep evde yalnızdır. Ona Nuri'nin söylediklerinin doğru olup olmadığını soracaktır. Zeynep'i karşısında görünce onu ne kadar özlediğini anlar. Bütün ruhuyla ona hâlâ sevmekte, ona ihtiyaç duymaktadır. Bir ihtiyaç halindeki bu sevgi Vasfi'yi daha sonra cinayet işlemeye götürecektir, Nuri'nin yine Zeynep hakkında atıp tuttuğı için aralarında çıkan bir kavgada ölümüne sebep olacaktır. Kastı elbette onu

öldürmek değildir, ancak bu olay yine de Vasfi'nin on iki yılına mâl olacaktır. Ankara'da geçen on iki yıllık mahpus hayatı, Vasfi'nin kafasından Zeynep'i söküp atmasına engel olmamıştır. Bir tek gün bile ziyaretine gelmemiş olmasına rağmen Zeynep hâlâ eski çıldırtıcı haliyle Vasfi'nin hayallerini süslemektedir. Vasfi için o, artık tanrısal, ulaşılmaz bir varlıktır ve ayakta kalabilmesi için bu tanrısal varlığa inanmaya ihtiyacı vardır.

Sevgiliyi böyle ilâhlaştırma eğilimi yazarın sonraki romanı *Fosforlu Cevriye*'de de görülmektedir. Orada da Cevriye, hakkında çok az şey bildiği idâm mahkûmu bir adamı tanrı yerine koymuş ve ona tanrıya taparcasına bağlanmıştır. Ana teması aşk olan bütün romanlarda âşık kahramanların -farklı biçimlerde ifade edilse de- bu türden bir bağlılıkları vardır. Onları bu noktaya getiren, tutkularıdır. Aşk belki tek başına masumâne bir duyguyu ifade etmektedir, ancak tutku söz konusu olduğunda kahramanlar, ya kendilerine ya da çevrelerine, dolayısıyla yine kendilerine, yarar vermişlerdir. Vasfi de aynı duygunun kurbanı olmuştur; ancak gerçeği kavraması, bir hata işlemiş olduğunu anlaması oldukça geç olmuştur. Hapishanede bulunduğu süre içinde hep kendisini suçlamış, tutkulu aşkı, ona olanlardan kendisini sorumlu tutturmuştur:

Vasfi sonradan hapishanede, kendi kendine, birçok defa felâketinin sebebinin Zeynep olup olmadığını sormuştu. Ve her defasında “Hayır” demişti. “Felâketimin sebebi Zeynep değildir. Beni bu uçuruma iten o olmamıştır. Bütün kabahat bende, yalnız bende. Suçlu benim, Zeynep'in bu işte ne günahı var?... Ben onu çok sevdim, kendimi ona sevdirmeyi beceremedim. Ben onun için bir hiçtim, onun hayatında en ufak bir yerim bile yoktu, halbuki ben bütün hayatımı ona feda ettim. Her şeyi feda ettim. Onun için, Zeynep için feda ettim” (Derviş 2000:44).

Hapishanede böyle düşünürken, çıktıktan ve bir serseri hayatının içine düştükten sonra Zeynep artık onun için kutsal bir inanç olmaktan çıkmış,

hatırlamakta zorluk çektiği eski, çok eski bir hatıraya dönüşmüştür. Çünkü yaşam, Vasfi için Zeynep'i düşünemeyecek kadar ağırlaşmıştır. Hayatta kalmak mücadelesi, aşkın önüne geçmiş, insanca yaşamak ihtiyacı ebedî sandığı sevgisini yerle yeksan etmiştir:

O Zeynep'e her şey feda etmişti, hayatının, gençliğinin en güzel senelerini. Onu delicesine sevmiştir. Ona tapmıştır. Hâlâ da onu eski şiddetiyle sevmekte olduğuna kendini inandırmaya gayret ediyordu. Fakat Zeynep, artık onun için silik bir hayal halini almış gibiydi. Evet bu Zeynep, eski Zeynep'ine çok benziyordu, ama artık Vasfi için iyice seçilemeyen bir gölge haline gelmişti. Onu, o zamanki Zeynep'ini olduğu gibi gözünün önüne getirmeye çalışıyordu. (...)

Fakat bütün bunlara rağmen, eski Zeynep'in tam manasıyla, bütün renkleri, bütün hususiyetiyle başında canlandıramıyordu (Derviş 2000:19-20).

Sefil hayatı içinde son bir kez daha Zeynep'i görmek için harekete geçtiğinde onun, yaşama ümidini yeniden canlandıracağını düşünür. Yüreğinde giderek sönmeye yüz tutmuş aşkının belki yeniden hayata bağlanmasında ona yardımcı olacağı hayaliyle Zeynep'i bulmak üzere eski mahallelerine gider. Her şey çok değişmiştir, ama Zeynep'i bulmakta zorlanmaz. Onunla karşı karşıya gelmeye cesaret edemez, sadece onu uzaktan görme imkânı bulur. Karşılaştığı Zeynep; içindeki o küçücük ümidi de yok eder. Deli gibi sevdiği harikulâde sevdiği Zeynep gitmiş, yerine çirkin, salaş, neredeyse insanı tiksindiren görüntüsüyle inanılmayacak kadar değişmiş bir Zeynep gelmiştir. Vasfi gözlerine inanamaz. Bu Zeynep'in o, gözünde büyüttüğü kutsal bir varlık gibi taptığı kadın olmasına imkân yoktur. Fakat gerçek, ortadadır ve Vasfi'nin bunu kabullenmekten başka şansı yoktur. Oysa yukarıda da belirttiğimiz gibi oraya büsbütün farklı duygularla gitmiştir.

Romanın sonunda Vasfi, yıkılan hayallerini karşılaştığı başka güzel tesadüflerle onarma fırsatı bulur. Diğer romanlardan farklı olarak *Ankara Mahpusu*'nda tamamiyle bir çöküş yoktur. Belki Vasfi bir aşk uğruna on iki yılını fedâ etmiştir, ancak romanda onu güzel günlerin beklediğinin de sinyalleri verilmiştir. Bu anlamda romanın umut veren bir tarafı vardır. Yazar, kahramanını büsbütün yalnız bırakmamış, ona yaşama yeniden bağlanması için bir şans tanımıştır. Bu yönüyle konusu açısından benzerlerinden ayrılan *Ankara Mahpusu*'na “yıkılışın” değil “dirilişin romanı” demek doğru olur.

Suat Derviş, aşkı sadece göstermiş; olumlu ve olumsuz taraflarına işaret etmiştir. Vasfi'nin sürüklendiği son düşünülecek olursa tutkulu aşk, zarar verici bir duygudur. Ancak hapishanede ona ayakta kalma cesaretini veren de yine bu tutkulu aşkıdır. Vasfi, on iki yıl boyunca özgürlüğünden mahrum kalmanın, annesini kaybetmenin, geleceğini ertelemenin acısına sevdiği kadını düşünerek katlanmış, bu aşkın hayali onu yaşama bağlamıştır. Nitekim Zeynep'i son haliyle gördüğünde ve hayallerini süsleyen kadının ölmüş olduğunu farkettiğinde hayattaki tüm desteğini kaybettiğini düşünerek kendisini iyice uçuruma sürüklemiştir. Bir zamanlar felâketi olduğunu sandığı aşkın yerini bu defa aşksızlık almış, tutkusunu yitirdiğinde de karşısına çıkan, sonsuz bir boşluk olmuştur. Ta ki o annesine çok benzeyen, iyi yürekli ihtiyar kadına rastlayana dek... Bu kadın onun için bir ümit ışığı olmuştur, ama onunla karşılaşmasaydı içine düştüğü açmazdan asla kurtulamayacağı inancı da okuyucuyu kavrayacak kadar güçlüdür romanda. Çünkü Vasfi aşkını da kaybettikten sonra hayatta kaybedecek hiç bir şeyi kalmayan bir insan olmuştur. İşte bu da tutkuyla sevmenin görmezden gelemeyeceğimiz olumlu yanıdır.

Romanda aşka dair yazarın herhangi bir yorumuyla karşılaşılmaz. Vasfi'nin yaşamında gelişen olayların kaynağıdır aşk ve sadece bu aşkın ne denli büyük olduğu çeşitli vesilelerle tekrarlanmıştır. Vasfi'nin “büyük aşkı” üzerinde tartışılabilir belki ama yazar, bu anlamda bir görüşe yer vermemiştir romanında. Yalnız, aşkın başlangıcını şöyle tarif etmiştir:

Bu hikaye işte böyle, kenar mahallelerde komşu gençler arasında çok görülen adi ve basit bir şekilde başlamıştı (...) (Derviş 2000:41).

Bir yerde de Vasfi'nin duygularına ilişkin şu değerlendirmeyi yapmıştır.

O zamanlar Vasfi henüz gençti. Ne kadar büsbütün tecrübesiz ve saf olmasalar da, o yaşlardaki insanlar kolaylıkla heyecanlanırlar (Derviş 2000:27).

Yazarın bu müdahaleleri hikâyenin başlarına aittir. Olaylar geliştikçe yazar aradan çekilmiş, aşkı olumsuzlamaya yönelik tek bir değerlendirme yapmamıştır.

Suat Derviş, *Ankara Mahpusu*'nda daha önceki romanlarında gördüğümüz karamsar havayı bir parça olsun dağıtmış, yaşamın her zaman acılara değil, umutlara da gebe olduğunun müjdesini vermiştir. *Ankara Mahpusu*, yazarın gelişen roman anlayışındaki bu tavrının ilk adımıdır.

Suat Derviş'in aşkı olumlu bir eyleme dönüştürdüğü tek romanı, *Fosforlu Cevriye* adlı romanı olmuştur. Burada da macera ölümle sonuçlanmıştır, ancak ölüm, kahramanının istediği, bilerek gittiği bir son değildir. Aksine romanda derin bir yaşama isteği aşkla pekiştirilmiş; ölüm, bu arzunun beklenmedik, talihsiz bir sonucu olmuştur.

Fosforlu Cevriye'nin aşk macerası kendisini çok halsiz ve yorgun hissettiği bir gün Hisar sahilindeki bir sandala uyumak üzere girmesiyle başlamıştır. Akşam olup da hava kararınca sandala gelen ve ona oradan çıkmasını söyleyen esrarengiz adama zamanla aşık olmuştur Cevriye. Başı döndüğü için kendisinde doğrulacak gücü bulamayınca bu adam yardım ederek Cevriye'yi evine kadar götürmüş, bir hafta evinde ona özenle bakmıştır. İşte bu bir hafta, Cevriye'yi yabancı adama bağlamış, artık onu görmeden yapamayacağını anlamasına neden olmuştur.

Ona:

- Geleyim mi? diye sorduğu zaman kendisine:
- Ne lüzumu var? dediğini pek iyi hatırlıyordu.

Belki hakikaten böyle bir şeyin hiç de lüzûmu yok gibiydi.

Halbuki şimdi şu anda Cevriye için oraya gitmek sade lüzûmlu değildi. Bu, şimdi onun için en mübrem bir ihtiyaç halini almıştı.

Evet, sanki uzun bir ihtiyadın yarattığı bir ihtiyaçtı bu (Derviş 2000:74).

Bu özlemle Cevriye, genç adamın kaldığı, Fındıklı'daki hana gider. Han, oldukça karışık sokakların arasında bulunmasına rağmen Cevriye oradan çıkarken sağına soluna öyle dikkat etmiştir ki, bu gelişinde bulmakta zorlanmaz. Hanın kapısından girerek karanlık merdivenlerden üst kata ulaşır; ancak dairenin kapısını bir türlü bulamaz.

Bir an yanlış yere geldiğini, adresi karıştırdığını zannederek, paniğe kapılır. Bu esnadaki duyguları, daha sonra Cevriye'yi sarıp sarmalayacak olan sevdanın ilk sinyalleridir:

Olduğu yerde durdu. Şaşkın ve müteessirdir. Onun yerini kaybetmek ve bulamamak korkusu Cevriye'nin kalbinde kalabalık bir sokakta annesini kaybeden küçük bir çocuğun benliğini altüst eden paniği yarattı. Neredeyse ağlayacaktı (Derviş 2000:77).

Cevriye bu panik halinde ne yapacağını bilmezken aklına katın iki bölümden oluşabileceği gelir. Merdivenler bitinceye kadar yukarıya çıkmaya karar verir ve dar bir sahanlığa gelir. Bu sahanlıkta üç kapı vardır. Onun olduğunu sandığı kapıyı el yordamıyla bulur ve çalar, ancak cevap alamaz.

Onun evde olmadığına hükmederek çaresiz merdivenlere oturur. Bir hayli zaman geçtikten sonra merdivenlerde bir ayak sesi işitir. Gelen odur. Ancak Cevriye onu gördüğü için değil-çünkü binanın içi göz gözü görmeyecek kadar karanıktır-âdeta kokusundan tanımıştır:

Onun dikkatini celbetmemek için kımıldanmadığından, birdenbire meçhul gölge, tam üstüne doğru geldi. Ayakları ayaklarına çarpmakla kalmadı. Paltosunun etekleri de tamamıyla yüzünü kapadı.

Cevriye, bu palto yüzüne değdiği ana kadar kimin geldiğini anlamamıştı.

Fakat paltonun eteği yüzüne değince, sahibini kokusundan tanımış bir köpek gibi sevindi. Ve kalbi heyecan ve sevinçle çırpındı.

Bu, biraz nemli olan paltonun eteklerinde yosun ve deniz kokusu vardı. Ve onun içtiği sigaranın kokusu, onun odasını dolduran, ona ait olan şahsî koku... Kendi kokusu vardı.

...

Bu kumaş parçası, onun odasında geçen o sakat, o sıcak nekâhet günlerinin de hatırasını taşıyordu (Derviş 2000:79).

Genç adam, Cevriye'nin gelişinden memnun olmamıştır. Bir idâm mahkûmu olan bu adam, polisten kaçmakta, bu nedenle böyle izbe, pek fazla bilinmeyen bir yerde yaşamaktadır. Onun yerini sadece hanın kapıcısı Kerim, bir de şimdi henüz tanıştığı Cevriye bilmektedir. Ancak Cevriye'yi yeterince tanımadığından, onun yeniden buraya gelmiş olmasına biraz öfkelenmiştir. Fakat, Cevriye için bunun kaçınılmaz birşey olduğundan habersizdir.

Roman, dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümden başlayarak aşkın açılımı ve Cevriye'nin duygularının tahlili yapılmıştır. İlk bölüm, *Karakolda Ayna*

Var başlığını taşır. Sonraki bölümler de kitabın adını aldığı türkünün ilk kıtasından almışlardır adlarını.

Karakolda Ayna Var, romanın sondan başa ilerlediğinin anlaşıldığı bölümdür. Burada Cevriye'nin bir erkeğe âşık olduğu zikredilir; ancak bu aşkın öyküsüne, ikinci bölümde geçilir. İlk bölüme adını veren olay, Cevriye'nin polis tarafından yakalanarak getirildiği karakolda bir boy aynasının olduğunu görmesi ve onun karşısında geçip kendisini seyretmesidir. Bir taraftan kendisi seyrederken bir taraftan da okuyucu için henüz meçhûl olan aşkını düşünmekte, ona kavuşunca aralarında yaşanacakları hayal etmektedir:

Muhakkak... Bu defa onu kolları arasına almaya tenezzül ederdi.

Orada mıydı hâlâ. Hâlâ orada ise...

- Sen mi geldin!.. diye sevinecekti. Sonra mânâları değişmeyen bakışlarla ona bakarak:

- Peşinde kimse var mıydı? diye soracaktı.

- Ben enayi miyim... Sana aynasızları getirir miyim

Abi?..

Ona “Abi” diye hitap ederdi.

Ona başka bir isim bulamıyordu.

- Kaçın kurasıyız!..

...

- Bu kadar zamandır neredeydin? Seni özledim! diyecekti. Ah bunu duymayı ne kadar istiyordu.

- Seni ne kadar çok aradım Cevriye!..

- Kodesteydim Abi.

Bu sözü gururla söyleyecekti.

- Üç sene mi yattın?

- Yok canım bir sene. Yirmi gündür dışardayım.

- Vay canına. Ben üç senedir seni görmüyorum zannediyordum.

Onu o kadar özlemiş olacaktı. Hapishanede hep onu tahayyül etmişti (Derviş 2000:39).

Cevriye, karakoldan kaçtığı gece doğruca onun evine gitmiştir. Ancak o, yoktur. Yakalanmış, polis tarafından götürülmüştür. Cevriye onun hakkındaki gıyabî idam kararını da bildiğinden ona bir şey yapacakları korkusuyla çılgına dönmüştür. Onun için hiçbir şey yapamamak, eli kolu bağlı öylece oturmak, acısını daha da arttırmaktadır. Çareyi, kendisini içkiye vermekte, unutuncaya kadar sarhoş olmakta bulur. Ancak, onun yakalandığını öğrendiği geceden sonra yaptığı ilk şey bir dövmeceye gidip bileklerine kelepçe resmi yaptırmak olmuştur. Bu dövme, Cevriye'nin onun acısına ortak olduğunun hem de çaresizliğinin bir ifadesidir.

Türkünün ikinci dizesi bu olayla, ikinci bölümün adı olmuştur: *Kız kolunda damga var...*

İkinci bölümle beraber geriye dönüş tekniğiyle Cevriye'nin aşk macerasına geçilmiş ve tahlilimizin başındaki tanışma kısmı aktarılmıştır. Cevriye, onun hapishanede olduğunu öğrendikten sonra ruh hâli bütünüyle değişmiştir. Beyni uyuşuncaya kadar içmekte, hemen her gece olay çıkarmaktadır. Yine meyhanede içtiği bir gece çalınan Fosforlu Cevriye türküsü hem ikinci bölümün anlamını yazarın açıklamasına yardım etmiş hem de üçüncü bölüme geçişi sağlamıştır. *Türkü Gözlerinden Bellidir Cevriyem* mısraına geldiğinde yazar da üçüncü bölüme geçmiş, Cevriye'nin gözlerinden belli olan sevdasını uzun uzun anlatmıştır.

Cevriye'nin hana gidiş gelişleri sıklaşmıştır. Onun için hayatının artık vazgeçilmez bir parçası olan bu ziyaretler genç adamda da alışkanlık yaratmış, Cevriye'nin gelmesini o da bekler olmuştur.

Cevriye, onun yanına gittiğinde kişiliği âdeta değişmekte, kendisini başka bir insan gibi görmektedir. Duygularını tahlilde güçlük çekmektedir, çünkü şimdiye kadar hiç tatmadığı hisler içindedir ve bundan ötürü şaşkındır.

Cevriye, ismini dahî bilmediği bu adama niçin bu kadar bağlanmış, niçin ziyaretine gitmediği zaman ona özlem duyar olmuştur? Başlangıçta Cevriye, bunun minnettarlık duygusundan ileri geldiğini düşünmüştür. Kendisine bu kadar iyilik eden bir adamı minnet duygusuyla arayıp sorması doğaldır. Ancak, Cevriye'yi ona çeken başka şeyler de vardır. Bir kere bu adam kendisine hiç de sokak kızı gibi davranmamaktadır. Aksine ona önemli biri olduğunu hissettirmekte hep “siz” diye hitap etmektedir. Hem ona karşı çok iyidir hem de ölçülüdür. Cevriye'de genç adam saygı uyandırmakta, her geçen gün onun için hissettikleri farklı bir boyut kazanmaktadır:

İsmini bilmediği ve kim olduğunu tanımadığı bu meçhul ve meçhul olduğu nisbette de esrasengiz olan adamda onu cezbeden şey şimdiye kadar onu hoşlandığı erkeklere doğru çeken yaklaştıran duygu değildi.

Bu duygu onlardan bambaşka bir şeydi.

Fakat unsurları içinde ondan da, o duygudan da bir şeyler vardı.

Bu duygu garip bir his halitası, bir his örgüsüydü. Bunun içinde bir hayranlık duygusu vardı.

...

Zaman zaman onun gibi bir babası olmasını istiyordu.

Ona karşı olan bu bağlılığına bir de minnet hissi karışmıştı.

Onu düşünürken daima:

- Bana çok iyilik yaptı, diyordu. Fakat akabinde de daha bazı insanların da kendisine zaman zaman bir neviden iyiliklerinin dokunmuş olduğunu, fakat onlardan hiçbirine karşı böyle bir bağlılığı kalbinde duymamış olduğunu da teslim ediyordu (Derviş 2000:89-90).

Cevriye, duygularını çözmeye çalışırken, kafasından bu adama karşı hissettiklerinin aşk olabileceğini de geçirir. Ancak, kendisi gibi tüm yaşamı

sokaklarda, ayak takımı arasında geçmiş birisinin böyle hisler taşıyabileceğine inanamaz. Oysa içinde olup bitenler, o kendisine yakıştıramasa da aşka dairdir ve bu aşk giderek büyümektedir:

Onu tanıdığından beri her şey ona harikulâde görünüyordu. İstanbul sanki bir sihirle Cevriye'ye birdenbire başkalaşıvermişti. (...)

Renkler ona çok sevdiği renkli filmlerin parlaklığında ve güzelliğinde görünüyordu.

Kendini ağzına içki koymadığı zamanlarda bile, daima sarhoş hissediyordu. Kuvvetli ve tatlı bir sarhoşluk... “Her zaman sanki çakırkeyif gibiyim... Neyim var anlamıyorum” diyordu.

Hep coşmak, ölesiye coşmak istiyordu. Ondan uzak olduğu zamanlarda hayatı garip bir coşkunluk içinde geçiyordu (Derviş 2000:107).

Cevriye'nin yüreğindeki coşkunluk gün geçtikçe tapınmaya dönüşmüştür. Kim olduğunu bile doğru dürüst bilmediği bu genç adamı, biraz da korkarak, tanrı yerine koyduğunu farketmiştir. Onun yanında kendisini âdeta cennette hissetmekte, onunla birlikteyken farklı bir Cevriye olmaktadır. Sokaklarda erkeklerle teklifsizce konuşan, pazarlık yapan, ağzı bozuk, süslü Fosforlu gitmekte, onun yerine utangaç, hisli, abartılı süslerinden arınmış, hareketlerinde ve sözlerinde ölçülü bir Cevriye gelmektedir. Önceleri kendisine bile itiraf edemediği, kendisinde bunca değişikliğe yol açan duygunun aşk olduğunu artık inkâr etmenin faydasızlığını anlamıştır Cevriye.

Roman bu bölümde sonu belirleyecek noktaya gelir. Cevriye'nin gözlerinden belli olan sevdası bir bayram günü artık söze dökülür. Cevriye o bayram yine içindeki büyük coşkuyla sevdiği adam için bir kutu şeker yaptırır. En güzel giysilerini giyer ve onun yanına gitmek için sabırsızlıkla geceyi bekler. Saat on ikiye geldiğinde Necatibey Caddesi'ndeki hanın yolunu tutar. Genç adam, onu gördüğüne

çok sevinir. Cevriye ve Kerim'le yemek yemeği plânlamış, sofrayı hazırlamıştır. Cevriye bekleniyor olmasına çok sevinmiştir. Üzerine bir de bayram kartı koyduğu şeker paketini sevdiği adama verirken çok mutludur. Hele adamın da kendisine bir hediyesi olduğunu görünce mutluluğu daha da artmış, böyle bir ilgiye onun tarafından lâıyk görülmek, içindekileri dışarıya vurmasına vesile olmuştur:

Cevriye bunları parmaklarının uçlarıyla okşuyordu. Ona söyleyecek söz bulamıyordu. Böyle bir hediye alındığı zaman teşekkür etmek için söylenen nezaket kelimelerini bilmiyordu.

- Beni hatırlayıp da aldın öyle mi?

- Niçin seni hatırladığıma şaşıyorsun Cevriye? dedi.

Biz arkadaş değil miyiz?..

Sonra tatlı bir sesle:

- Sen de beni hatırlamadın mı? dedi. Cevriye ona gayri ihtiyari:

- Seni hiç unutmuyorum ki... diye karşılık verdi

(Derviş 2000:185).

Yukarıdaki alıntı metinde görüldüğü üzere genç adamın Cevriye'ye yaklaşımı daha çok, arkadaşçadır. Yahut yazar Cevriye'nin aşkını ön plâna çıkarmak için erkek kahramanın duygularını pasifize etmiş, onun Cevriye için hissettiklerini okuyucunun yorumuna bırakmıştır. Bu nedenle romandaki aşk, platonik bir özellik kazanmıştır. Sadece, bayram gecesi, Kerim'in bir haberiyle genç adam evden ayrılmak zorunda kalıp da sabah eve döndüğünde Cevriye'yle aralarında geçen diyalog, adamın da Cevriye'ye karşı çok kayıtsız olmadığıının bir işareti gibidir.

Genç adamın gece evden ayrılmasının nedeni, annesinin polislerce götürülmüş olmasıdır. Çünkü o gün adam, annesinin hasretine dayanamayarak onu ziyarete gitmiş, polisler de evi gözetlediklerinden, eve ilk defa gelen bu adamın kim olduğunu öğrenmek üzere annesini sorgu için karakola götürmüşlerdir. Bu durum, genç adamın yerinin öğrenilmesi açısından bir tehlikedir. Dolayısıyla hanı derhal terketmesi

gerekmektedir. Vaziyeti Cevriye'ye anlatmak kaçınılmazdır. İdam mahkumu olduğunu ve bir süre oradan uzaklaşmazsa yakalanabileceğini söylediğinde Cevriye'nin duygularını gizleyecek gücü kalmamış, onun, aşkını itirafı genç adamın hislerine de bir parça ışık tutmuştur:

- Seni öldürmek mi? Seni öldürecek eller kırılsın. Seni nasıl sevdiğimi, nasıl köpeğin olduğumu görmüyor musun? Yıllarca seni görmeyeyim. Seni bundan sonra hiç görmeyeyim. Fakat sen yaşa... Ben öleyim, sen yaşa... diyordu.

O, Cevriye'ye sözle mukabele etmemiştir. Onun iki omuzundan tutarak vücudunu kendine doğru çekmiş ve o göğsünde hıçkırırken saçlarından öperek:

- Yavrum benim, demiştir (Derviş 2000:193).

Ayrılırken aralarında bir anlaşma yaparlar. Anlaşmaya göre, Cevriye hana bir ay sonra öğleden sonra saat üçte gelecek ve Kerim'i kapının önünde bir sandalyede oturuyor görürse gece de onu görebilecektir. Eğer Kerim, kapının önünde yoksa bir ay sonra aynı şeyi bir daha tekrarlayacaktır. Cevriye için onu bir ay görmemek ölümdür. Ancak bunu sevdiğini korumak için yapacağını bilmek, onu teselli etmektedir. Bu anlaşmayla ondan ayrılır. Onu görmediği süre içerisinde duygularını tekrar tekrar tahlil etmekte bu defa onun için hissettiklerini daha net ortaya koyabilmektedir:

Cevriye onu tanımadığı için sevemediği anasının, hayali kalbinde ölmemiş olan babasının, dünyaya gelmemiş olan, gelseydi kendisinin tanımadığı kardeşlerinin, hiçbir zaman bir genç kız olmadığı için karşısına çıkmamış bulunan nişanlısının, kendisine hiç de kısmet olmayacak kocasının yerine sevmiştir.

Onu hepsi için ve hepsi kadar sevmiştir (Derviş 2000:194-195).

Cevriye, bir ay sonra göreceğini ümit ettiği sevdiğini talihsiz bir olay yüzünden görememiş, polis tarafından eroinle yakalandığı için altı ay hapis, bir sene de sürgün cezasına çarptırılmıştır. Altı ay içeride kaldıktan sonra Bolu'ya sürülen Cevriye'nin kafasında genç adam sabit bir fikre, bir karasevdaya dönüşmüştür. Bu nedenle Bolu'dan bir yolunu bulur bulmaz kaçmış, İstanbul'a geldiğinin ilk gecesinde de hana onu görmeye gitmiştir. Ancak, orada ne Kerim'i bulabilmiş ne de açılmasını beklediği kapıdan bir ses gelmiştir. Ertesi gün gündüz hana gitmiş ve Kerim'den onun yakalandığını öğrenmiştir. Bu ve bunu takip eden günler Cevriye için bir kâbusa dönüşmüştür. Romanda bu bölüm *Sende Karasevda Var* dizesiyle ifade edilmiştir. Cevriye perişan bir halde geçmişini yukarıda anlattığımız biçimiyle hatırlarken türkünün de bu dizesi dudaklardan dökülmektedir:

Utçu şarkıya devam ediyordu:

“Sende karasevda var”

Evet, onda karasevda vardı.

Cevriye de bunu hissediyordu. Cevriye “Şimdiye kadar şu dünyada kimse kimseyi benim onu sevdiğim kadar sevmemiştir” diye düşünüyordu.

Yeis içinde olan kalbi kuduz bir canavar gibi göğsünü dişliyordu.

Sokaklarda, caddeler ortasında feryat etmek, onu kurtarsınlar diye bütün dünyayı ayağa kaldırmak istiyordu.

...

O kim olursa olsun, suçu ne olursa olsun, ismi ne olursa olsun yaşamasını istiyordu (Derviş 2000:247).

Bu acıyla kendisini içkiye veren Cevriye, onu düşünmemeyi becerememiş, onun için bir şey yapamamak, acısını daha da körüklemiştir.

Suat Derviş, kahramanlarının aşk mağdurları olarak ölümü tercih etmelerini yahut düşünmelerini aşkın en denli güçlü hatta kimi zaman yıkıcı bir duygu olduğunu anlatmak için kullanmış olabilir. Özellikle aşk saplantı hâlini aldığı anda

ölüm, neredeyse kaçınılmazdır. İşte Cevriye'yi intihar girişimine sürükleyen de hayatında kendisine değer vermiş yegâne insan olan bu adama karşı duygularının bir saplantıya dönüşmesidir. Hayattan her şeye rağmen zevk almayı bilmiş bu kadın için artık yaşamak katlanılmaz bir işkence olmuştur. Ayrıca, Cevriye'nin, duygularını bir başkasıyla paylaşmıyor olması, acısını daha da büyötmektedir. Onu sevdiğini birilerine söyleme ihtiyacını hep duymuş, hatta bunu birkaç kere denemiştir; ancak bunun ona zarar vereceğini düşünerek hislerini yine içinde saklamıştır. Bu nedenle İstanbul'a gelişinden ve acı içinde kıvrandıktan bir iki ay sonra gündüz, Kerim'in yanına gittiğinde aşkını bir başkasıyla paylaşmak, onu son derece rahatlatmıştır:

- Ne ağlıyorsun? diye Kerim ona yaklaştı.

Onun yanaklarını avuçlarıyla tuttu. Ve onun başını göğsü üzerinde sıktı.

- Onu çok mu seviyorsun? diye sordu.

Cevriye'nin hayatının bu an, en mesut anı oldu. Onu sevdiğini söylemek ihtiyacı her zaman dudaklarını yakmış, bu sevgiyi her zaman herkese, meydanlarda bağırarak istemişti. Bu aşk onun gururuydu. Onu sevmekle büyüdüğünü şimdiye kadar erişemediği bir mertebeye eriştiğini zannediyordu.

Yaşlarla dolu gözlerini ona kaldırdı.

- Onu çok mu seviyorsun?

- Geberesiye!... dedi. Onu geberesiye seviyorum

(Derviş 2000:259).

Ölesiye sevdiği bu adam için ölmüştür de Cevriye. Kerim onun bu çaresizliğini, yaşadığı acıyı görünce genç adam için bir şeyler yapabileceklerini söyleyerek Cevriye'yi sevince boğmuştur. Ancak büyük ümitlerle başlayan bu kurtarma işi birbirini izleyen talihsizliklerle hüsrarla sonuçlanmış, Cevriye, sevdiği adama yardım etmesinin bedelini canıyla ödemiştir.

Suat Derviş, karasevdaya dönüşmüş bir aşkın panoramasını çizdiği bu romanında, çocukluğundan başlayarak hayatın hep olumsuzluklarından nasibini almış Cevriye'yi yine kaderinin oyununa terk etmiştir. Onun kadar yaşamı seven, onun kadar olumlu bir karaktere iradî bir ölümü yakıştıramamış, onu kötü talihinin eline bırakmıştır. Böylece sevdiği için bir şeyler yapma telâşıyla ölmek, kahramanı da, aşkı da daha anlamlı kılmıştır. Aşk için ölmek, Cevriye'nin yüreği burkan hazin sonuna rağmen, kutsal bir nitelik kazanmış, okuyucunun romanın başından itibaren Cevriye'ye duyduğu sempatiyi ikiye katlamıştır.

Suat Derviş, kahramanlarına müdahale etmediği, aşk üzerine dışarıdan yorum yapmadığı bu romanda sadece bu duyguyu göstermekle yetinmiş, farklı katmanlardan seçtiği kişileriyle aşkı sınıfların, değerlerin üstünde bir yere taşımıştır.

Alt kültür insanı olarak Cevriye, *Gönül Gibi* 'deki Süheylâ'dan farklı duygular içerisinde değildir. Süheylâ, kültürüyle yaşam standartlarıyla üst tabakadandır. Ancak, kendisinden daha aşağı seviyedeki birisine aşık olmuş ve acı çekmiştir. Koşulları ne olursa olsun, kahramanlar hangi sınıfa mensup olursa olsunlar aşkın halleri değişmemektedir. Boyutları belki tartışılabilir; ancak aşk, kişiye özgü değil, insana özgüdür ve *Fosforlu Cevriye* de bunun sayısız örneklerinden biridir.

Fosforlu Cevriye'den sonra kaleme alınan Aksaray'dan Bir Perihan adlı romanda aşkın ana tema olmadığı ancak dolaylı da olsa kahramanların yaşamına ve olay örgüsüne etki ettiği görülür. Romanda Nuri'nin Perihan'a olan aşkı, karşı cinse duyulan tensel bir ilgiyle sınırlandırılmıştır. Bu ilişki, yazarın da yine kendisini tutamayarak araya girip söylediği gibi "Maceraları, birçok emsâline benzeyen, basit bir macera" türünden bir ilişkidir (Derviş 1997:36). Nuri, Perihan'a aşık olduğu için onunla evlenmemiş, sadece gezip dolaştığı, cinsel anlamda birlikte olduğu bir kızla evlenmek şart olduğu için ilişkisini evliliğe taşımıştır. Ayrıca Nuri'nin ona bağlılığı, *Çılgın Gibi*'de de neredeyse aynı biçimde ifade edilen Muhsin'in Celile için hissettiklerine paralel bir duygunun sonucudur:

(...) Onun tenine alışmıştı. Bu başta bir itiyat iken yavaş yavaş bir iptilâ oldu. Bu artık bir arzudan da fazla idi. Bütün kadınlar içinde bilhassa onu istiyordu (Derviş 1997:42).

Romanda, Nuri'nin, adına aşk bile diyemeyeceğimiz bu macerasının dışında, en az Nuri'ninki kadar büyük bir yer tutan Gülter'n yaşam öyküsü, masumane bir aşkı barındırır içinde. Bu aşk, aynı zamanda yazarın diğer romanlarında karşılaştığımız hummalı, kimi zaman öldüren aşklardan da farklı olması açısından dikkat çekicidir. Gülter'in aşkı, son derece temiz ve mutlu bir aşktır.

Nuri'nin, padişâhın sarayında çalışan büyükbabasının konağında halâyık olan, ancak daha sonra azâd edilmesine rağmen bu ailenin yanında gönüllü olarak çalışmaya devam eden ve Nûri ile hemen hemen aynı yaşlarda olan teyzesi Pâkize'nin bakımını üstlenen Gülter'in aşkı şehirden köyüne gitmesiyle başlamıştır. Bir Çerkes kızı olan Gülter köye amcasının ailesiyle tanışmak, doğduğu yerleri tanımak amacıyla gitmiş, orada bir Çerkes eğlencesinde karşılıklı dans ettiği Hurşit Ağa'ya âşık olmuştur. Evlilikle sonuçlanan bu aşk, ömür boyu herşeyi paylaşarak yaşanan güzel bir beraberlik örneğidir ve Nuri'nin evliliğinin karşısına koyularak onun Perihan'la olan ilişkisini olumsuzlamak için kullanılmıştır. Gülter'in evliliği, olması gerekendir. Nuri'ninki ise yanlış ama; mecburiyetlere dayalı bir evliliktir. Fakat yazar, bu karşılaştırmayı okuyucuya sadece göstermiş, iki ayrı öyküyü, müdahale etmeden, yorumda bulunmadan birbirinden ayırmıştır.

Gülter'in Hurşit Ağa için hissettikleri ve onunla geçen hayatı romanda şu ifadelerle karşılık bulmuştur:

Onun henüz hikâyesini bilmeden Gülter uzun yıllar ölümle karşı karşıya dağlarda yaşamış olan bu erkeğin vahşi sihrine kapılmıştı.

Onunla ilk raksettiği geceyi hiç unutmamış, uzun seneler sonra onun ölüm döşeginin başucunda onun

küçülmüş ihtiyar vücûduna bakarken de yine onu gördüğü ilk geceyi hatırlamıştı. Hattâ her şeyi beraber geçmiş o uzun hayatı unutmuş da bilhassa o geceyi düşünmüştü. O sarhoş edici râyihalarla dolu yaz gecesini, onunla oynadığı dansı, onun beyaz kartal kanatları gibi etrafında uçan bol yenlerini, birlikte ecdadının rakslarını ilk defa beraber oynadığı o çevik, o ince, o arslan gibi erkeği.

Gülter bu erkeği sevmiş, onun karısı ve evlâtlarının anası olmuştu. Onunla birlikte eziyet çekmiş, onunla birlikte ümit etmiş, onunla birlikte sevinçli veya mukaddes olmuş, onunla birlikte mesut veya bedbaht olmuştu (Derviş 1997:84-85).

Gülter'le Hurşit Ağa'nın evlilikleri, paylaşmak üzerine kurulmuştur. Nuri'yle Perihan'ın evliliklerinde olduğu gibi bir tarafın diğer tarafı sindirmesi, onun haklarına saldırması ve üzerinde egemenlik kurmaya çalışması gibi bir birlikteliği çekilmez hale getirecek unsurlar bu evlilikte yoktur. Bu nedenle Gülter, Hurşit Ağa öldüğünde onunla yaşadığı tüm yılları hep sevgiyle, özlemle hatırlamıştır:

Terketmiş olduğu köyünde, Gülter hayatının büyük bir kısmını geçirmişti. Orada, ilk defa olarak sevmiş ve bu sevmiş olduğu adamın yanında, kalbinde her zaman büyüyen bir muhabbetle senelerce yaşamıştı. Hurşit Efendi onun altı çocuğunun babası, gençliğinin sevdası, ihtiyar günlerinin sadık ve müşfik bir arkadaşı idi. Yan yana yorulmadan, bezmeden güç şerait içinde her zaman çalışmışlar ve neşelerini, cesaretlerini hiç kaybetmeden, Hurşit Ağa'nın ölümüne kadar tam bir anlayış içinde yaşamışlardı (Derviş 1997:87).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi aşk, bu romanın ana teması değildir. Esas olarak, bireyin yalnızlığının ve onu bu yalnızlığa iten nedenlerin anlatıldığı bu romanda aşka

şöyle bir değinmekle yetinmiştir yazar. Ancak, şu gerçek de göz ardı edilmemelidir: Nuri'nin dramının ve hatta dolaylı olarak Gülder'in yalnızlığının önemli sebeplerinden birisi, aşksızlıktır. Nuri'yle Perihan arasında bir aşk olmadığı için Nuri, kendi yalnızlığına gömülmüştür. Bu aşksızlık, Perihan'ı, Gülder'i evine kabul etme hoşgörüsünden yoksun bırakmıştır. Yazar, belki açıkça bu gerçekliği dile getirmemiştir, fakat romanda gelişen olayların, birbirini anlamayan, tanımayan iki insanın talihsiz birlikteliklerinin bir sonucu olduğu da unutulmamalıdır.

B- Kıskançlık

Roman kişilerinin umutsuz, karşılıksız yahut sonsuz aşkları kıskançlıklara da gebe dir elbette. Âşıklar sevgililerini ölesiye kıskanırlar ve bunu ya davranışları yahut sözleriyle mutlaka belli ederler. Kiminin sonlarını da neredeyse histeri nöbetlerine dönüşen bu kıskançlıkları hazırlar.

Yazarın ilk romanı *Kara Kitap*'ta Hasan, Şâdân'a duyduğu aşkın hiçbir zaman karşılık görmeyeceğini bildiği halde onu kıskanmaktan kendisini alamaz ve bunu açıkça ifade eder:

“Sensin” diyor. “ Bırak artık söyleyeyim. Senden bir şey istemiyorum. Şâdân, ben çirkinim; sakatım. Bana acı. Beni sev yahut benden nefret et, yalnız bana karşı lakayt kalma. Beni öldüren kardeş şefkatiyle, bana ağabey deme. Seni kıskanıyorum, Şâdân. Seni her şeyden... kıskanıyorum”
(Derviş 1996: 60).

Şâdân çok hastadır ve tüm ev halkı onu memnun etmek için etrafında pervanedir. Oysa Hasan, bambaşka hesaplarla, onu memnun etmek yerine, ona acı çektirmeyi yeğler. Onun iyi olmasını istemez, çünkü iyi olduğu vakit kendisini bırakıp İstanbul'a gideceğini bilir. Bu nedenle Şâdân'a olabildiğince yüklenir. Onun

İstanbul'a gidip başka erkeklerle tanışması fikri kıskançlığını kamçılar ve hırçınlığı Şâdân'ın yanında bir kat daha artar:

“Hastalığım seni memnun mu ediyor?” diyorum. “Bu halimi görmek için mi daima yanıma geliyorsun?”

Gözlerime dik dik bakarak:

“Evet”

diyor,

“Niçin” diyorum “Niçin? Ben sana ne yaptım?”

Sözlerime cevap vermiyor, gözleri dalgın bir noktaya bakıyor. Anlayamadığım bir fikrin peşinde:

“ İyi olmak istiyorsun, değil mi?”

diye soruyor.

“Tabii...”

“Sonra da iyi olunca buradan gitmek, İstanbul'a dönmek istiyorsun, değil mi?”

“Evet...”

“Evet... İyi olabilirsen evet. Fakat zavallı Şâdân, sen iyi olamayacaksın ki...” (Derviş 1996 : 35- 36).

Buna rağmen, Şâdân'a karşı takındığı bu düşmanca tutumun arkasında onun çaresiz aşkının yattığını ve aslında Şâdân'ın kılına bile zarar gelmesini istemediğini anlamak zor değildir:

“Şiirlerimi yakıyorum” diye ilave ediyor, “hepsini evet hepsini...”

Üstüne atlayarak elinde kalan son desteyi kurtarmak istiyorum; fakat ben yanına gitmeden o da sobanın içine düşüyor.

“Ne yazık!” diye bağıyorum, “ O kadar güzel şeyler...”

Hasan'ın kıskançlığı, farkında olmadan Şâdân'a zarar verir. O, böyle olmasını istemese de bir yandan çirkinliği yüzünden kendisine duyduğu öfke, bir yandan da Şâdân'a olan büyük aşkı Hasan'ı pervasız davranmaya götürür. Kıskançlık duygusu, aşk söz konusu olduğunda belki doğal sayılabilir. Ancak buradaki kıskançlık, Hasan'ın iradesi dışında gelişerek buna neden olan varlığı yok etmeye yönelmiştir. Bu arzu, samimi bir nitelik taşımasa da sonuçları ağır olmuştur. Çünkü Hasan, kendisini yok etmekle kalmamış, Şâdân'ı da peşi sıra sürüklemiştir. Ama Suat Derviş'in kahramanlarını o mel'un sona götüren asıl duygu, onları yakıp kavuran derin yalnızlıkları olmuştur. Kıskançlıkla beslenen tutkulu aşklar hüsrarla sonuçlandığında kahramanların yüreklerine çöreklenen büyük yalnızlık, sonunda onların kaçıp kurtulmak istedikleri amansız bir düşmana dönüşmüş, kaçış yolu olarak da bütün kahramanlar ölümü tercih etmişlerdir.

Yazarın *Kara Kitap*' tan sonra kaleme aldığı *Hiçbiri* adlı romanında hem bir aşk kıskançlığı hem de hemcinsler arasında bir kıskançlık söz konusudur.

İki kuzen olan Cavide ile Neriman arasındaki kıskançlık, birinin diğerinden daha üstün vasıflara sahip olmasından kaynaklanır. Neriman annesi tarafından terk edilen ve babası tarafından da kendilerine emanet edilen kuzeni Cavide' yi sürekli kendisi ile kıyaslamakta, bu kıyaslamalardan hep Cavide galip çıkmaktadır:

Neriman ile Cavide sevişmezlerdi. Fakat, ikisinin de ayrı ayrı sebepleri vardı. Neriman Cavide'yi tâ çocukluğundan beri, onun kendisinden yüksek olduğunu düşündüğü, hayır hissettiği için sevmemişti.(...)

Evet, tâ çocukluğundan beri onun oyuncaklarının, saçlarının dağınıklığında bile, kendi oyuncaklarının dizili ve

saçlarının toplu duruşunda büsbütün başka bir güzellik , başka bir füsün bulurdu. Kendi ihtiyar mürebbiyesinin yanında, mangal başından kalkmayı istemeyen yaşlı bir Van kedisi vakarıyla yürürken; Cavide'nin önden koşmasını ağaçlara ve duvarlara tırmanmasını, üstünü toz toprağa bulamasını bile kıskanırdı.

Mürebbiyesinin, annesine hoş görünmek için daima kendini iltizam ederek; her bahane ile Cavide'yi azarlaması kim bilir neden, hasedine ve kıskançlığına vesile olurdu (Derviş 1924 : 7-8).

Buna karşılık Cavide' nin Neriman'ı sevmemesinin nedeni başkadır. O, sığıntı gibi yaşadığı halasının evinde kendisine çok görülen sevgiden yoksun olduğu için hırçındır ve ev halkı tarafından yaramazlığı bahane edilerek sürekli paylanmaktan muzdariptir. Neriman da ona karşı düşmanca tavırlar sergilediğinden Cavide, kendisini savunmak adına, kuzenine benzer bir üslupla cevap vermektedir.

Romandaki aşk kıskançlığı, Neriman'ın âşık olduğu İhsan' ın Cavide' ye ilgi duymasıyla başlamıştır. Zaten her zaman, her ortamda ondan güzel olmasına rağmen kendisine tercih edilen bu dayı kızının bu sefer de sevdiği adamı elinden alması Neriman'ı çileden çıkartmış, çocukluğundan beri ona duyduğu öfkeyi perçinlemiştir. Onun için önemli olan, İhsan' ın bir başkasından çok, Cavide' yi seviyor olmasıdır:

İhsan'a ve bütün bu şeylere malik olacak kadının kendi olmayıp; başka biri ve bu başka birinin Cavide oluşu hiddet ve hasetten kudurtuyordu... İhsan'ı çilgin mariz bir aşkla sevmediğini biliyordu. Fakat ona büyük bir iptilası vardı. Ona, sevdiğinden daha fazla merbuttu. Onu kıskanıyordu (Derviş 1924:131).

Bununla beraber kıskançlık romanda marazi bir duyguya dönüşmemiştir.

Neriman bir müddet ağlayıp üzölmüş ancak sonunda durumu kabullenmiştir. Bir de Cavide ile zaten yüzeysel olan muhabbetini kesmiştir. Cavide için ise bu, sadece bir intikam oyunudur. Bu nedenle Neriman'ın kıskançlığı, yazarın aşağıda irdedeceğimiz romanı *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*' teki gibi bir facia ile noktalanmamıştır.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes' te iki aşk, iki de kıskançlığı getirmiştir. Osman da Kemal de Zeliha'yı birbirlerinden kıskanırlar. Özellikle Osman'ın kıskançlığı, bize Nabızâde Nazım'ın *Zehra*'sını hatırlatacak niteliktedir. Osman Zeliha'yı oğlundan, bir düşmandan kıskanır gibi kıskanır. Zeliha'ya bütünüyle sahip olabilmek dürtüsü kıskançlığını doruğa çıkarır ve bu nedenle Kemal'in varlığına hiçbir biçimde tahammöl edemez:

(...) Bu yeşil yaprakların, yeşil çimenlerin, yeşil gölgelerin arasında yeşil elbisesiyle ne kadar güzel. (...) Sade ben, onun ne kadar güzel olduğunu bileyim. İstiyorum ki benden başka bu güzelliği kimse bilmesin. Ben böyle düşünürken, yabancı ayaklar çakıl taşlarını ezerek sevgilime yaklaşıyordu. Bütün bu güzellikler içinde siyah, ince ve uzun bir leke gibi dolaşan bu yabancıyı oradan uzaklaştırmak hevesiyle bir adım atmak istedim (...) (Derviş 1946: 52).

Osman'ın çirkin, Kemal'in güzel oluşu Osman'ın kıskançlığını daha çok kamçılar. Çünkü Zeliha'nın böyle bir niyeti olmasa da Osman, sürekli olarak Kemal'le kendisi arasında bir mukayese yapıldığını ve Kemal'in tercih edilme ihtimalinin daha yüksek olduğunu düşünür. Bu, Osman için hayatî bir durumdur. Zîra sadece kendisine ait olmasını istediği bir güzelliği muhafaza için başka bir güzelliği ortadan kaldırması gerektiğine kendisini kuvvetle inandırmıştır:

Kıskanıyorum... Kıskanç olmakta haklıyım! Kemal'in gözlerinde o günahkâr ve şeametli şuleyi görüyorum. Kemal, Zelihamı bakarken günahkâr aşkını saklamıyor. Yine dün

yanarak sevdiğim kadına çevrilmişti. Bu kızıl saçlı, solgun kadınıma bakmasından anlıyordum ki mukaddes olan şey vuku bulacaktı. Bu muhakkaktı! Acaba karımı alarak kaçmalı mı idim?

...

Onun gözlerinde de ufak bir meyil sezmekten korkuyorum... Yarabbi ya bunu sezsem; korkuyorum ve düşünüyorum ki eğer öyle bir şey sezecek olsam... Oh bu üçümüzün de felâketi olacak! Üçümüzün de... (Derviş 1946:50-51).

Osman, rüyâsında Kemal'in aşk yüzünden kendisini öldürdüğünü görmüştür. Ancak seneler önce gördüğü bu rüyânın etkisinde öyle çok kalmıştır ki, rüyânın bu âkıbete gideceğinden hiç şüphe etmez. Bu nedenle kaderini değiştirmek mücadelesine girer. Rüyâsındaki gibi Kemal'in kurbanı olmayacak bu savaştan kendisi galip çıkacaktır. Ancak onu korkutan, Kemal'in onu öldürmesi ihtimali değil, Zeliha'nın Kemal'i sevmesi ihtimalidir. Bunu düşünmek onu çılgına döndürür ve bu düşünce, ölüm korkusunun üstüne çıkar:

(...) Ben bu kadını asırlardan beri ruhumda büyüyen bir cinnetle, bir şiddetle, bir ateşle seviyorum. Ve kıskanıyorum. Muztaribim, başı olmayan, sonu gelmeyecek bir aşk ile, başı olmayan, sonu gelmeyecek bir kıskançlıkla muzdaribim. Artık son saatim korkutuyor, artık beni Kemal'in kanlı gözleri korkutmuyor, beni Zeliha'nın onu sevmesi ihtimali, sade bu ihtimal korkutmuyor. Ben yalnız Zeliha'nın bir başkasını seveceğinden korkuyorum (Derviş 1946: 54).

Bu ihtimali ortadan kaldırmanın yolu, Kemal'in ortadan kalkmasıdır. Tutkulu aşkı, kıskançlığı, korkusu, Osman'ı bir tek bu noktaya odaklar. Hayattaki gayesi artık talihini değiştirmek ve kendisi için manevî kuvvetler tarafından çizilmiş kaderini tersine çevirmektir. Bu hâliyle Osman gerçeklik duygusunu yitirmiş, kendi hayalî dünyasında sayıklar bir halde yaşamaya başlamıştır.

Bir zaman sonra Osman'ın aşkı gibi kıskançlığı da Kemal'e sirayet eder. Osman'ınki kadar işlenmese de Kemal'in kıskançlığı da en az babasınınki kadar hastalıklı ve öldürücüdür. Zeliha için babasıyla mücadele etmeyi , ölmeyi ve öldürmeyi göze almıştır:

- Hayır... Hayır... diye inliyor. Buna tahammül edemiyorum. Sizi onun karısı bilmek, sizi onun yanında görmek... eh... İşte o dakikalarda babamın gözlerinde gördüğünü yazdığı kinin cehennemleri kanımı kaynatıyor. O zaman, her şeyi kızıl görüyorum. Şimşekli ve kızıl! O zaman ezeli bir kinin, Kabil'in gözünü kör eden o meş'um kıskançlıkla kinin haşmeti ile kendimden geçiyorum. Ve işte böyle dakikalarımda, bu kinin ve husumetin ezeli olduğunu, başlangıçsız ve sonsuz olduğunu hissediyorum. Zeliha... Zeliha... Tahattur etmiyorum, fakat anlıyorum ki babamın hakkı var... Sizin için her şeyi... Her şeyi yapmağa... (Derviş 1946:75).

Bu duygularla Osman ve Kemal bir baba oğul değil, birbirlerine kin güden ve birbirlerini ortadan kaldırmaya azmetmiş iki düşmandır. Birisinin kıskançlığının diğerinden daha korkutucu olduğunu söylemek imkânsızdır. Çünkü ikisi de onulmaz bir aşkın pençesindedirler. Ayrıca Osman, gördüğü rüyâyla birlikte ruhlar âleminin yoğun bir biçimde etkisindedir. Kemal de aynı şekilde -rüyâsını görmemiş bile olsa- manevî güçler tarafından kaderlerinin çizildiğine inanmıştır. Böylece roman, baba oğul, iki hasta ruhun çatışmasına dayalı olarak ölümle noktalanır, kimin kazandığı

meçhuldür, bu hazin son belki de insanlığın ezeli zaafı “kıskançlık”ın zaferi olmuştur.

Aşk-kin çatışması üzerine kurulu olduğunu söylediğimiz Buhran Gecesi’nde “kin”, daha çok kıskançlığın bir tezahürü olarak ortaya çıkar. “Aşk”, tanrıyı; kıskançlık ise şeytanı sembolize eder ve romanda yaşanan tüm kötü olayların sorumlusu şeytan, yani kıskançlıktır.

Romanda aşk (mutluluk)-kıskançlık karşıtlığı, Zehra’nın kocasının ağzından şöyle aktarılmıştır:

“Dünya çok fenadır Zehram!.. Dünya senin tasavvur edemeyeceğin kadar fenadır... Bu dünya üzerinde, bir defa saadete kavuşabilen, onu alıp hemcinsinin bulunmadığı تنها bir yere .. uzaklara .. herkesten uzaklara kaçmalı... İnsanlar hasud ve kıskançtır Zehra!.. Saadet öyle nadir bir şeydir ki, bütün insanlar, mes’ud olanlara, hasis ve kıskanç gözlerle, gıpta ile bakarlar.. Ve sonra... Sonra bütün gayretleri, bütün kuvvetleri o saadeti mahvetmeğe, o saadeti yok etmeğe münhasır kalır... İnsanlar kendi felaketleriyle mücadeleden daha fazla, başkalarının saadetini imhâya hasr-ı kuvvet ederler... (Derviş, Eylül 1923: 12-13).

Romanda konuşan sanki Zehra’nın kocası kılığındaki yazardır. Romanın genelinde böyle bir hava vardır aslında. Kimi kahramanların yazarın sözcüsü olmaları doğaldır; ancak Buhran Gecesi’nde -hayali de olsa kahramanların birer öğretici edasıyla konuşmalarından ötürü- bu durum daha barizdir.

Bütün kötülüklerin kaynağı olarak gösterilen kıskançlığın hayvanî bir dürtü olduğuna da dikkat çekilir romanda. Kıskançlık hayvanî olduğu için ilkeldir de:

Artık ben, bir insan değilim. Ben, muztarib bir hayvandım. Sevdiğimin kalbini, aşkını kaybetmenin, ne feci bir azap olduğunu birkaç dakika içinde yaşamış ve öğrenmiştim... kıskançtım.

Şimdiye kadar, benim olduğunu bildiğim ve kaybetmek ihtimalini bir dakika düşünmediğim sevgili kalbi kıskanıyordum.

Sevdiğimin bana ait olmasını bir çılgın gibi istediğim aşkını kıskanıyordum (Derviş Teşrin-i evvel 1923: 14).

Zehra, kocasının aşkına bütünüyle sahip olmak arzusu ve onu bir başkasıyla paylaşacağı korkusuyla bir kriz anında kocasını öldürmüştür. Oysa zamanda insanın sevdiğine sahip olmasının ancak onu daha çok sevmekle mümkün olacağı vurgulanmıştır. Ama Zehra bu gerçeği kavradığında artık çok geçtir. Tanrı'ya karşı başlattığı mücadelede şeytan yine galiptir. Bundan sonraki romanların çoğunda da durum değişmemiştir. Bu, aynı zamanda kötülüğün iyiliğe, çirkinliğin güzelliğe üstünlüğü olarak yorumlanabilir.

“Kıskançlık” bilinci ortadan kaldırdığı, insanın sağlıklı düşünmesini engellediği için hayvanî bir duygudur ve bu nedenle de yok etmeye yöneliktir. Ardından ya somut bir ölümü ya da kahramanların psikolojilerinde yarattığı olumsuz etkiyle manevî yıkılışı getirmiştir ki, bunun tam karşılığı yalnızlıktır. Bu romanda yalnızlık yoktur; ama ölüm, somut bir gerçeklik olarak karşımızdadır.

Kıskançlık teması, yazarın *Buhran Gecesi*'nden sonra kaleme aldığı *Fatma'nın Günahı*'nda önceki romanlarda olduğu gibi başat bir unsur olarak işlenmemiştir. Fatma, kocası Celâl'in başka bir kadına tutkun olduğunu öğrenince yıkılmıştır, ancak yazar, bu, varlığından öte hiçbir özelliğini bilmediğimiz üçüncü şahsa karşı Fatma'nın ne hissettiğine değinmemiştir. Fatma'nın derdi daha çok kendisiyledir. Celâl'in gençlik aşkının kim olduğunu merak etmez, onu yok etmek için herhangi bir çaba sarf etmez.

Fatma, o kadar gururlu, o kadar kendinden emin bir kişiliğe sahiptir ki, Celâl'in başka bir kadına ilgisini sindiremez. Acısını, çevresinden ziyade kendisine zarar verecek boyutta yaşar. Romanın sonunda Zeynep'in ölümüne sebep olması da tamamen bilinçsiz, sağlıksız ruh hâlinin bir ürünüdür. Nitekim sonuçta bu ölümden de aslan payını Fatma alır ve tarifsiz acıları bu ölümle ikiye katlanmış olur.

Gönül Gibi ' de kıskançlık, Mithat'ın Süheylâ'yı aldatmasıyla başlar. Süheylâ Mithat'ı bir başka kadınla görünce Mithat'a dair tüm hayalleri suya düşer. Mithat'ın kendisini aldattığı kadın Münevver Hanım çirkin bir kadındır yahut Süheylâ için öyledir ve bu durum, Süheylâ'nın kıskançlıktan kaynaklanan hiddetini daha da artırmaktadır.

Süheylâ Mithat'a olan aşkını kimi zaman kendine kimi zaman da Behice'ye defalarca itiraf ettiği gibi kıskançlığını da açıkça dile getirmiştir. Örneğin Behice'ye yazdığı mektuplardan birinde:

Bana ondan bahsetme. Onun ismini her işittiğimde yeni aşkını hatırlıyorum... Çok kıskancım... Çok ızdırap çekiyorum (Derviş 1928: 142).

derken bir başka sayfada kıskançlığını kendisini şöyle itiraf eder:

Mithat'ın şimdiden sonra bana yapabileceği bütün iyilikleri bana yapmış olduğu fenalığın hatırası öldürüyor. Aramızda ebediyen o kadının hatırası yaşayacak. Ben ölünceye kadar o kadını kıskanacağım (...) (Derviş 1928: 162).

Süheylâ bu kadar kıskanç olduğu için belki de arkadaşı Seza'nın dediği gibi, gururunu ve onurunu bahane ederek Berlin'e kaçmış, böylece Mithat'ı her gün o çok kıskandığı kadınla görmekten kendisini kurtarmıştır. Daha önceki romanlarda kahramanları ölüme kadar götüren bu duygu *Gönül Gibi*'de de yıkıcı bir nitelik

taşımaktadır. Belki Süheylâ, ölmeyi hiç düşünmemiştir, ama manevî anlamda son derece sarsılmıştır. Bu kıskançlık onu hasta bir insan yapmıştır. Hırsından, Mithat'a duyduğu öfkeden davranışlarını zaman zaman kontrol altına alamamıştır. Daha önce aşk temasını işlerken bu durumu sergileyen örnekler verdiğimizden burada ayrıca örnekleri tekrarlamayacağız.

Kıskançlık, sadece Süheylâ'yı yakıp kavuran bir duygu değildir. Biz romanın sonlarına doğru Mithat'ın Süheylâ'yı Sabih Şakir'den kıskandığına da tanık oluruz. Mithat, Süheylâ'dan farklı olarak bu duygusunu dışa vurur, Sabih Şakir'in varlığından rahatsızlık duyduğunu açıkça dile getirir:

- Sabih Şakir'i daha ne kadar zaman yanınızda göreceğim Süheylâ?

Kıskanç gözlerine ben de kuvvetle bakıyorum, sonra ona bana çektiirdiği ızdırabın bir eşini vermekten doğan bir zevkle:

- Sabih Şakir kocamın eski bir dostu Mithat bey. diye tebessüm ediyorum.

- Fakat benim bir dostum değil Süheylâ...

Gözlerine bakmakta ısrar ediyorum.

- Benim bir dostum değil...diyor. Onun sizin arkanız sıra dolaşması âsâbıma dokunuyor. Bunu istemiyorum Süheylâ, artık bu şeye kat'i bir şekil verelim (Derviş 1928: 177).

Son derece insanî kabul edilen bu duyguya romanda İrfan'ın ağzından felsefî bir boyut da kazandırılır:

- Ben kıskançlığı anlamam Süheylâ, meselâ insan çok sevdiği bir şeyi sokakta kaybettiği zaman onu kaybettiğine mi üzülür, yoksa onu bir başka insanın bulduğuna mı? Sevgilinin aşkını kaybetmek de aynı şeydir... Sana yemin ederim ki sen

Bir zamanlar İrfan'ın söylediği her şeyi itirazsız kabul eden, doğruluğundan asla şüphe etmeyen Süheylâ, Mithat'a karşı hissettiklerinden sonra, onun sadece teoriden ibaret olan bu anlayışı kuvvetle reddeder ve onun yorumundan insanoğlunun medeniyette hangi düzeye ulaşırsa ulaşsın bir yanıyla hep ilkel kalacağına dair bir sonuç çıkar:

O zaman ben İrfan'ın bu sözlerini doğru bulurdum.
Kıskançlığı pek budalaca bir his diye telâkki ederdim.

Fakat bu his nazariye idi. Behice, İrfan'ın bütün düşünceleri gibi bir nazariye...

Ne kadar da mantıkî, medenî olmaya uğraşsak hakikatte birer insandan başka bir şey değildik.

Ve biz de ilk insan gibi mantıksız, felsefesiz, nazariyesiz kıskanıyorduk. Behice kıskanıyordum... Başka bir köpeğin ağzındaki kemik parçasına hasetli gözlerle bakan aç bir köpek kadar zelil, iğrenç, hayvan, kıskanıyordum(...) (Derviş 1928: 90).

Süheylâ'nın kıskançlığı, onu intikama götürmüş, sırf inat olsun diye Sabih Şakir'in -ondan hiç hoşlanmadığı halde- evlenme teklifini kabul etmiştir. Amacı, Mithat'ı cezalandırmaktır; oysa Süheylâ en büyük cezayı kendisine vermiş, Mithat'tan vazgeçmesinin yanısıra sevmediği bir adamla yaşamaya kendisini mahkûm etmiştir.

Aşk kaynaklı kıskançlık, romanda büyük yekûn tutar; ama bu duygunun farklı tezahürleri de vardır. İnsan sadece âşık olduğu zaman kıskanmaz. Kıskançlık, hayatımızın bir çok safhasında benliğimize hakim olan bir duygudur. Başarısızlığa uğradığımızda, herhangi bir konuda yetersiz kaldığımızda da kıskançlığa

Sabih Şakir'in Süheylâ'yla evlenmek istemesinin nedeni, ona karşı özel bir takım duygular hissetmesinden çok, eski arkadaşı İrfan'ın karısına sahip olma arzusudur. Böylece hayatı boyunca geri planda kalmış, İrfan yaşadığı sürece öne geçme şansı olmamış bir insan olarak ilk defa kendisini ispatlama fırsatını kaçırmayacak, hayatında ilk defa İrfan'ın sahip olduğu bir şeye o da sahip olacaktır. İrfan her zaman kendisinden daha bilgili, daha çekici olduğu için yaşamda talihi hep yâver gitmiş, Sabih Şakir'in ulaşamayacağı noktalara gelmiştir. Bu yüzden ölümü, Sabih Şakir için zafer sayılmıştır. Çünkü hayatında artık ona yetersizliklerini, başarısızlıklarını hatırlatacak bir İrfan olmayacaktır. Sabih Şakir'in aynı zamanda kısa bir yaşam öyküsünü hatırlatan şu sözleri onun İrfan'a karşı neler hissettiğini, onu ne denli kıskandığının ispatı sayılabilecek türdendir:

- Zaten bütün hayatımda böyle oldu. İrfan'la aynı mektebin talebesiydik. O, mektepten birincilikle çıktı... Ben uzun bir hastalık geçirmiştım, ancak ondan üç uzun sene sonra mektebi bitirdim... Darülfünûnda yine aynı şey. Ben darülfünûna girdikten altı ay sonra babam öldü... Darülfünûnu bırakıp hayatımı kazanmak için çalışmaya mecbur oldum... O, âli tahsili de büyük bir muvaffakiyetle bitirdi...Sonra kısa bir zamanda muvaffakiyetten muvaffakiyete koştı... Ben çalışmaya başladım çünkü vakitsiz ölen genç halamın mirası beni hayatımı kazanmak derdinden kurtarmıştı.

Bütün muvaffakiyetler ona gidiyordu bütün çalışmama rağmen ben gölgede kalıyordum. O meşhur bir filozof ve içtimaiyatçı oldu, ben gölgede sıska bir Sabih Şakir kaldım. Sonra ikimiz beraber size rast geldik, otelin koridorunda ikimizi gördüğünüz zaman nazar-ı dikkatinizi geniş alnı,

zaman talihli o ve talihsiz bendim. İşte ben cepheden sağ olarak döndüm o sizin şefkatinizden, muhabbetinizden çalındı. Ecel onu sizden çaldı (Derviş 1928: 186-187).

Sabih Şakir, tüm başarısızlıklarının, yetersizliklerinin, talihsizliklerinin faturasını İrfan'a çıkarmış, onun varlığını hayatındaki en büyük şanssızlık addetmiştir. Bu nedenle de İrfan'ın ölümüne üzülmek yerine, bundan mutlu olmuş, Süheylâ'ya sahip olarak da yaşamında nedenini İrfan'ın varlığına bağladığı tüm yenilgilerinin öcünü böylece alabileceğine kuvvetle inanmıştır.

Süheylâ, Sabih Şakir'in bu itirafını tiksinererek dinlemiş, zaten hazzetmediği bu adama karşı içi öfkeyle dolmuştur. Onun kıskançlığını kendi kıskançlığından farklı, daha aşağılık gördüğü bellidir. Oysa, Sabih Şakir'in sadece kıskandığı kişi farklıdır. İrfan, onun hemcinsidir, kendisinden daha üstün vasıflara sahiptir ve şanslıdır. Bu durum kıskançlığın niteliğini farklı kılabilir belki; ama Sabih Şakir'in kıskançlığı ile Süheylâ'nın kıskançlığı özde aynı amaca yöneliktir. Zîra Süheylâ'nın da Münevver Hanım'ın ortadan kalkmasını istediği romanda sadece söylenmemiştir.

Yazarın 1939 yılında kaleme aldığı *Hiç* adlı romanında kadın kahraman Seza yine aşkının bir sonucu olarak kıskançtır. Sevdiği adamı karısından kıskanır ve bu kıskançlığını Atıf'a hissettirmekten kaçınmaz. Ancak Atıf'ı kaybetme korkusu öylesine baskın gelir ki, zaman zaman kıskançlığına kendisi de kızar:

Gelmezse kabahat kendisinin değil mi?.. Onu o kadar sıkıyor, o kadar yoruyor, kıskançlıkları, göz yaşları, kavgaları ile o kadar usandırıyor ki... (Derviş 1939: 4).

Seza, bu tavrıyla sevdiği adamı usandırdığının farkındadır, ama yine de karşı konulmaz bir kuvvet onu bunu yapmaya zorlar; kıskançlık, onu munis bir kadın

Nasıl anlamıyor, nasıl anlamıyor?.. İşte bu da garip bir söz, sevmek, sahip olmak isteğinin tezahürü değil midir? İnsan nasıl sevdiği bir şeyin bir başkasına ait olduğunu çekebilir, sevdiği bir şey üzerinde nasıl olur da başkalarının hak sahibi olmasına tahammül eder?

Öteki kadın, Seza'nın malik olmadığı bütün haklara malik. O herkesin tanıdığı zevce... Atıf'ın yanında yaşayan, Atıf'ın aşkına ve saadetine resmen sahip olan bunların üzerinde hisse isteyebilecek kadın o...

Yalnız bu resmî haklarda olsa belki Seza göz yumacak fakat Atıf ona bir sürü manevî haklar da vermiş.

On beş senelik bağ... On beş senelik manevî bağ... Koparken incinmemesi, acımaması lâzım olan... Hayır kopartılamayan, kopartılamayacak olan meş'um bağ... (Derviş 1939: 11).

Kıskançlık, önceki romanlarda olduğu gibi burada da kahramanları yıkan bir nitelik taşır. Hasan'ı ölüme, Osman'ı ise cinayete sürükleyen bu duygu Seza'yı da anlamsız düşüncelere sevk etmiştir. Seza, Atıf'ın kendisine zayıf duygularla bağlı olduğunu, karısıyla ise sadece içinde bulunduğu çevreye karşı bir birliktelik yaşadığını bilmesine rağmen, kıskançlığının bir sonucu olarak Atıf'ın karısını da sevmiyor olmasını kâr sayar ve bundan garip bir haz duyar. Kıskançlığının kendisini mantıksız yaptığını, yanlış düşüncelere götürdüğünün farkındadır ve Atıf'a yazdığı bir mektupta bunu itiraf etmiştir. Ancak tutkusu, onu bu sefer başka sakat bir düşüncenin esiri yapmış, Atıf'ı karısıyla paylaşmayı kabul etmek noktasına getirmiştir. Onun tek isteği, Atıf'ı görebilmektir. Bu nedenle sevdiği adama onun eşine göz yumabileceğini, aşkını onunla paylaşabileceğini yazmıştır. Fakat bunu yapmakla gururunu ne denli ayaklar altına aldığıнын bilincinde değildir. Kıskançlık, sanki bilincini de yok etmiştir :

Biliyorum, kıskancım, haksızım. Kıskançlığım beni mantıksız yapıyor. Ve haksızlıklarımla sana hayatı zehir ediyorum canım, bütün ızdırabımı sana göstermemek için ne müthiş bir azap çekiyorum... Biliyorum o senin karındır. Beraber bir canınız olmuş... Çocuklarınız var. Bütün bunların nasıl kuvvetli bağlar olduğunu taktir ediyorum. Ve soğukkanlılıkla düşündüğümde beni onun gibi, onu benim gibi sevmeyeceğini anlıyorum. Elbette onun sevgisiyle benim sevgim arasında fark olacaktır (Derviş 1939: 74).

Romanın başlarında Seza'yı yiyip bitiren bu duygu daha sonra oğlu Mehmet'in hastalığının ortaya çıkmasıyla aşk gibi anlamını yitirmiş, Seza tamamen farklı bir duygu dünyasına girmiştir. Romandaki bu dönüm noktasından sonra "aşk" ve "kıskançlık" temaları yerlerini "ölüm", "yalnızlık" ve "annelik duygusu" temalarına bırakmıştır.

Hiç'i takip eden *Çılgın Gibi*' de de kıskançlık, yardımcı tema olarak işlenmiştir. Romanı bir aşk üçgeni gibi düşünersek kıskançlığı da bu üç cepheden irdelemek yerinde olacaktır.

Celile, bu romanda kıskançlık duygusundan arındırılmış gibidir. Ne Ahmet'i ne de Muhsin'i kıskandığına dair işaret yoktur. Bu durumu Celile'nin kişiliğiyle açıklamak mümkündür. Celile, son derece asil, duygularında samimi ve hesapsız bir kadındır. İnsanların kendisi hakkında ne düşündüklerini önemsemediği gibi o da başkaları ile ilgili yorum yapmaktan hep kaçınmış, daha doğrusu böyle bir şeye ihtiyaç duymamıştır. Onun, insanları sevmeye ihtiyacı vardır. Bu nedenle onları oldukları gibi kabul etmeği öğrenmiştir. Muhsin'i çok sevmesine rağmen- oysa biz hep aşk varsa kıskançlık da mutlaka vardır diye düşünürüz-"kıskançlık" meselesi hiç gündeme gelmemiştir. O, Muhsin'e sonsuz güven duymaktadır. Muhsin'in de kendisini aynı duygularla sevdiğine öylesine inanmıştır ki, onu başka kadınlardan kıskanmak aklına bile gelmemiştir. Ayrıca Celile bu hesaplarla vaktini geçiremeyecek kadar Muhsin'e âşıktır.

Ahmet'in kıskançlığı, karısının Muhsin'le olan ilişkisini öğrendikten sonra ortaya çıkmıştır. Ondan önce on bir yıllık evliliği boyunca o da asla Celile'den şüphelenmemiştir. Ona hayranlığını gizlemeyen erkeklerden dahî onu kıskanmamıştır. Çünkü onun da Celile'ye güveni sonsuzdur. Celile'yi öylesine ilaheleştirmiştir ki, onun kendisini aldatabileceğini aklının ucundan bile geçirmemiştir. Muhsin gibi zengin ve karizmatik bir erkeğin bile Celile'nin kalbini çalmasına olanak yoktur, çünkü Ahmet'e göre Celile böyle şeylere tamah etmeyecek kadar yüce ruhludur. Ve Ahmet bütün ömrünü bu kendisinden daima üstün gördüğü yüce kadını mutlu etmeye vakfetmiştir. Amacı, sadece Celile'yi rahat ettirmektir. Zengin olmak yolundaki çabaları da bunun içindir. Böylece Ahmet, yaşamını anlamlı kılmak için bir anlamda Celile'yi araç olarak kullanmıştır. Celile'yi kaybetmek demek, onu hayata bağlayan nedeni de kaybetmek demektir. Bu nedenle Ahmet'in kıskançlığını bir tür bencillik gibi algılamak muhtemeldir. Muhsin, ondan sadece Celile'yi çalmakla kalmamış, Ahmet'in yaşam kaynağını da elinden alarak onu boşluğun ortasına atmıştır. Ahmet'in, Celile'nin ihanetini öğrendikten sonra bu kadar harap olmasına da daha çok içine düştüğü bu boşluk duygusu neden olmuştur.

“Kıskançlık”, romanda somut anlamıyla Muhsin'in cephesinde gelişen, ona endekslenmiş bir duygu gibidir. Farklı aşamalarda, farklı şekilleriyle karşımıza çıkar. Muhsin, başlangıçta Celile'nin kendisine Ahmet'in işlerine yardımcı olmak amacıyla yaklaştığını düşünmekte ve Celile'nin kocasını bu kadar çok sevmesini kıskanmaktadır:

Bu da kıskançlıktı!

Nefretlerine, ikrahlarına ve tenkitlerine rağmen Muhsin, Ahmet'i delice kıskanıyor ve Celile'yi böyle bir teslimiyetle kendi kollarına atan duygunun Ahmet'e karşı beslediği sevgi olacağını ve adamın yükselmesini temin için işlediği fedakarlıktan başka bir şey bulunmadığını düşünecek kadar çocuklaşıyordu.

İşte bunun için, Muhsin, şöyle düşünüyordu:

“ Celile’yi her zaman yalnız görebildikten sonra Ahmet’in mevcudiyetine aynı zamanda tahammül etmeye ne lüzum var?” (Derviş 2000:140).

Celile’yi bir başkasıyla paylaşmak, ona bütünüyle sahip olamamak, Muhsin’i çileden çıkarmaktadır. Celile’ye sahip olmak demek bir anlamda, Muhsin’in çok küçük gördüğü Ahmet’e karşı zafer kazanması demektir. Çünkü Ahmet onun gözünde Celile’yi hak etmeyecek kadar küçüktür. Oysa her gün hiç kimseden çekinmeden evine gelen bu kadın her akşam kocasının yanına dönmekte, onu yalnız bırakmaktadır. Gururuna dokunan bu durum, zaman zaman Muhsin’i, kıskanmaktan öte, Celile’ye kin duymaya kadar götürmüştür. İlerleyen sayfalarda Muhsin’in kıskançlığının da Ahmet’inki gibi bencillikten kaynaklandığı net olarak görülür. Ahmet’i kıskançlığa götüren, boşluk duygusuyken, Muhsin’i kıskançlığa yalnız kalma korkusu itmiştir:

Ve hele o gittikten sonra ne kadar yalnız kalacağını, ne kadar bedbaht olacağını ve onu ne kadar kıskanacağını bile bile... O gitmekte gecikiyor diye ona “ git... geç kalıyorsun!” diyemezdi (Derviş 2000: 171).

Celile’yi bir başka erkeğin kollarında düşünmek Muhsin’i huzursuz eder. Celile’ye tamamen sahip olması şarttır. Ancak, bu sayede kıskançlıktan kurtulacak ve bu sayede rahatsız olmayacaktır. Oysa Celile’nin artık kendisiyle kalmaya, Ahmet’le boşanmaya karar vermesinden sonra da Muhsin, çeşitli vesilelerle bu duyguya kapılmaktan kendisini kurtaramamıştır. Hatta “kıskançlık”ın sınırları genişlemiş, Muhsin Celile’nin mazisini dahî kıskanmaya başlamıştır:

- Siz on bir sene bir insanla beraber yaşamanın ne demek olduğunu elbette bilemezsiniz. On bir sene gençliğin ilk temiz duyguları içinde beyaz esvapları, tel ve duvağıyla kollarınız arasına aldığınız ve on bir sene beraber yaşadığınız bir kadın oldu mu sizin on bir sene... Gece gündüz... Sabah

akşam... Biliyor musunuz?.. Tek karyolamız vardı. On bir sene tek yatağı paylaştık. Geceleri, başını omzuma dayar ve yatardı.

Muhsin gözlerini kapadı. Bu manzarayı gözünün önünden silmek istiyordu. İçinde müthiş bir kıskançlık, beyaz esvaplı, tel ve duvaklı gelini kıskanıyordu (Derviş 2000: 215).

Muhsin'in de Ahmet'in de aşklarında samimi olmadıkları, görülen bir gerçektir. Her ikisi de kendi mutlulukları için Celile'ye sahip olmak istemekte, dolayısıyla onu bir eşya gibi görmektedirler. Onun varlığı, kendileri için önemlidir; ancak bir insan olarak o, neler hissetmektedir, bu umurlarında değildir. Ahmet bu nedenle yıllarca onu anlamaya çalışmadan, bir put misali ona tapmıştır. Muhsin de en az Ahmet kadar Celile'nin duygularını önemsememiştir. Ona güvenmediği yetmezmiş gibi, bu güvensizlik duygularını açığa vurmaktan da kaçınmamıştır. İçinde yaşadığı toplumun değerleri ve kişisel çıkarları aşkın üstüne çıkmıştır. Kıskançlık da bu bencilliğin bir sonucudur. Çünkü o da Ahmet de Celile gibi bütün benliğiyle sevmek cömertliğinden yoksundurlar.

Celile, aşkta sahiplenme duygusundan mahrum olduğu için romanda idealize edilmiş bir taraftır. Ama onun bu duygudan yoksun olması dahî çok güçlü olduğu sanılan aşkı kurtarmaya yetmemiştir. Romanda "kıskançlık", *Ne Bir Ses Ne Bir Açık Nefes*' te olduğu gibi, kahramanların sonunu hazırlayan bir duygu olarak işlenmemiştir. Bu duygu sadece "aşk"ın doğası gereği vardır, aşkı yıpratmıştır; ancak böylesine tutkulu bir aşkı kıskançlıktan ziyâde kişilerin küçük hesapları bitirmiştir.

Aşk ana temasından beslenen diğer romanlarda olduğu gibi *Ankara Mahpusu*'nda da "kıskançlık", aşkın doğası gereği romandaki yerini almıştır.

Kıskançlığı doğuran Vasfi' nin Zeynep'e olan aşkıdır, her aşk kadar sahiplenicidir ve bir başkasına değil ait olmayı bakmayı dahî kabul etmez. Vasfi Zeynep' le çıkmaya başladığı daha ilk günden itibaren bu duygunun etkisi altına

girmiştir. Zeynep'in kendisine sokulmaktaki çekingenliğinin arkasında bir başka erkeğin varlığını aramaya hazırdır; bunu dile getirmekten de kaçınmamıştır :

Vasfi bunu gördükçe içini yakan bir kıskançlıkla
 “Acaba hayatında başka bir erkek mi var?..” diye
 düşünüyordu. Bir gün:

- Bana sokulmayışının, elini okşamama bir kere
 bile izin vermeyişinin, bir sebebi olmalı demişti. Acaba
 hayatında sevdiği bir erkek mi var?.. (Derviş 2000:43-44).

Vasfi şüphesinde yanılmamıştır. Zeynep'in hayatında bir erkek vardır ve bu erkeğin Vasfi' nin amcası olması, romandaki dramatik unsurlardan birisidir. Vasfi, durumu öğrendiğinde psikolojik olarak çökmüştür. Ayrıca, diğer amcasının oğlu Nuri'nin her fırsatta bunu hatırlatıp vaziyetin vehametinden bahsetmesi, bütün mirasın, kendileri dururken bu yeni geline kalacak olmasından duyduğu öfkeyi açığa vurması, içindeki sıkıntıyı ikiye katlamakta, kıskançlığını biraz daha kamçulamaktadır:

Hiddeti içinde, Nuri öyle ateşli konuşuyordu ki
 orada olanlar kahkahayla gülüyorlardı.

Tek gülmeyen Vasfi idi. Hatta bazı kere Nuri başladı mı başı önünde kapıdan süzülüp kaçardı. İçinde şahlanan müthiş bir öfke kulaklarını uğuldatır, kalbinde kuvvetli bir çarpıntı yaratırdı. Bazen saatlerce kaldırımları bozuk karanlık sokaklarda hedefsiz dolaşırdı. Zeynep ile Şakir Amcanın hayallerini gözlerinden silmek için... (Derviş 2000:72).

Sevdiğimiz şeylerin değerini, onları kaybettikten sonra anlamamız olağandır. Vasfi' nin açmazı da daha çok bundan kaynaklanmaktadır. Zeynep' in, kendisine ait olduğunu sandığı bir zamanda avuçları arasından kayıp gitmesine

tahammül edemeyen Vasfi' nin kıskançlığını körükleyen nedenlerden birisi de sevdiği kadını bir başka erkeğin, amcasının kolunda görmek zorunluluğudur. Çünkü kimsenin bu aşktan haberi yoktur ve durumun anlaşılmaması için Vasfi' nin, Zeynep' le amcasının düğününe katılması zorunludur. Gördüğü manzara -aradaki yaş farkından dolayı- hem çirkin hem de yine bu nedenle yürek paralayıcıdır:

Vasfi onu bugün çirkin buluyordu, fakat onu seviyor, çok seviyordu. Onu şimdi daha da fazla sevdiğini hissediyordu. Çünkü kaybetmiş olduğunu biliyordu. Çok bedbahttı. Bedbaht ve ümitsizdi. Zeynep'i çılgınca seviyordu (Derviş 2000:75).

“Kıskançlık” ın zarar veren bir duygu olduğunu daha önce söylemiştik. Bu zarar -eylem olarak- ya âşıkın kendisine ya sevgiliye yahut rakîbe yöneliktir. Derviş' in romanlarında kahramanlar bu romanda da olduğu gibi çoğunlukla kendilerine zarar verirler ve öç alma duygusunu böylece bastırırlar. Vasfi de öç almayı hiç düşünmemiştir. Sadece kendi kendisini yiyip bitirmiş, bir başına sorunun üstesinden gelmeye çalışmıştır.

Zaman ilerlemekte, Vasfi bu duruma alıştığının sinyallerini vermektedir. Ancak , Nuri' den aldığı bir haber her şeyi alt üst etmiş, kıskançlığını yeniden uyandırmıştır. Zeynep hamiledir ve Nuri ona bebeğin babasının Şakir Efendi değil, kahvecinin oğlu Hasan olduğunu söylemiştir. Bu sefer Zeynep' in, parası için evlendiği amcasının yanında bir de genç ve yakışıklı bir rakip durmaktadır. Artık Vasfi' nin kıskanmak için başka bir nedeni daha vardır:

Ve önündeki kadehi bitirmeden meyhaneden çıktı. Eve gelince hemen odasına çıktı. Çılgın gibiydi. Kendini yüz üstü yatağına attı. Nuri'nin sözleri onun aklını alt üst etmişti, demek Hasan'la Zeynep'in arasında bir münasebet vardı. Nuri çok şeyler biliyor gibiydi. “Demek Zeynep'i hâlâ kıskanıyorum” diye düşündü. “Bu nasıl olur ?..” O akşam

sofraya inmedi, annesine biraz rahatsız olduğunu söyledi (Derviş 2000:81).

Vasfi, bu öfkeyle Zeynep' i görmeye gitmiş, Nuri' nin söylediklerinin doğru olup olmadığını öğrenmek istemiştir. Zeynep' le aralarında geçen tartışma ve Vasfi' nin Zeynep' e karşı takındığı tavır, hâlâ onun kendisine ait olduğunu ve üzerinde söz hakkı bulunduğunu sanmasının bir göstergesi olması açısından önemlidir:

- Söyle, cevap ver bana, çocuğunun babası o değil mi?
diye bağırdı.

Zeynep sapsarı kesilmişti. Onun ellerinden kurtulmaya uğraşarak:

- Vasfi deli mi oldun? diye fısıldadı.

Evet, deli olmuştu, inanılmayacak kadar büyük bir kıskançlık onu deli etmişti, kıskançlık vücudunu ateş gibi yakıyordu (Derviş 2000:85).

Geldiği nokta, Vasfi' nin kıskançlığının son kertesidir. İçinde, bastıramadığı büyük bir öfkeye dönüşen isyanı, Nuri' nin Zeynep hakkında yine ileri geri konuştuğu, bir gün hedefini şaşırarak kendisi dışında bir varlığa yönelmiştir. Vasfi' nin kıskançlığının kurbanı Nuri' dir. Elbette Vasfi elindeki şişeyi Nuri' nin kafasına vururken onu öldürmeyi düşünmemiştir; ancak bu üstesinden bir türlü gelemediği aşk derdinin ve ona bağlı olarak kıskançlığının, kontrolünden çıktığı bir andır:

Genç kadın için söylediği pek ağır bir söz Vasfi'yi çileden çıkardı. Her zaman Nuri'nin bu tarzda konuşması karşısında soğukkanlılığını kaybeder, öfkesini yatıştırırdı. Zaten Nuri de sesini alçaltır, "Aman aman kızma, sözümüzü geri aldık..." derdi. Ve işte burada kalırdı. Fakat bu defa Vasfi de biraz fazla içmişti, bunun için tezgâhın üzerine şiddetli bir yumruk vurarak bağırdı:

-Ağzını topla... Yeter artık, saçmalarını kendine sakla...
(Derviş 2000:94).

Vasfi, romanın başından başlayarak sabırlı, mülayim bir genç olarak tanıtılmıştır. Öfkesinin, iradesi dışına çıktığı bu anda dahî yazar, kahramanını korumuş, Nuri' nin ölümü ile sonuçlanan talihsiz olayın nedenini biraz fazla kaçırılmış içkiye bağlamıştır. Ortada kastî bir davranış yoktur, dolayısıyla bu, bir aşk cinayeti değildir. Bununla beraber kıskançlık, tüm yaşananların arkasındaki sinsî duygudur ve başka uyarıcılarla hemen uç göstererek, Vasfi' nin on iki yılına mâl olmuştur.

Ana teması aşk olan romanlarda kıskançlığın, boyutları her romanda değişse de çoğu kez aşkı takip ettiğini daha önce söylemiştik. *Fosforlu Cevriye*'de de kıskançlık vardır; ancak bu, olay örgüsünü etkileyen bir tema olarak işlenmemiştir. Cevriye'ninki son derece masumâne, zararsız bir kıskançlıktır ve bilinmezlikle körüklenmektedir. Çünkü Cevriye âşık olduğu adam hakkında pek az bilgiye sahiptir. Adamın bir sevgilisinin olması ihtimali Cevriye'yi huzursuz etmektedir:

Bir de içinin büyük ve müthiş bir korkusu vardı. Bu da onun hayatında bir başka kadının olma ihtimali idi.

Onun kendisini sevmediğini bildiği, sevmeyeceğini anladığı halde onun hayatında bir başka kadının bulunması ihtimalini en kötü felâket olarak karşılıyordu.

Bunu öğrenmek istiyordu. Var mıydı? Yok muydu? Daha doğrusu onların konuşmalarından böyle bir kadının olmadığını öğrenmek istiyordu.

Ve eğer onlar konuşurlarken bazen onları dikkatle dinlediyse bunun sebebi işte buydu (Derviş 2000:174).

Nitekim böyle bir kadının varlığı bir bayram gecesini somut olarak ortaya çıkmış ve Cevriye kıskançlıktan çılgına dönmüştür. Bu kıskançlığa genç adama hediye olarak gelen bir kravat neden olmuştur. Bu; ancak Cevriye gerçeği bilmemektedir:

Cevriye “ o kadın!” diye düşündü, kravata atılmak ve parçalamak arzusunu duydu.

“Demek onunla görüşüyor!”

Bu, meçhûl rakîbenin mevcudiyeti bu bayram gecesinin bütün tadını kaçırıyordu (Derviş 2000:183).

Buna rağmen genç adamın annesinin kapıcı Kerim ile gönderdiği bu kravatın sevgilisinden geldiğini sanarak Cevriye’nin kendi kendini yiyip bitirmesinde dahî bir ölçülülük vardır. Bir yandan bu kadının kim olduğunu çok merak ederken, bir yandan da tanımadığı bu kadını kafasında oldukça olumlu resmetmiştir. Cevriye’nin içinde sözde rakibe karşı bir öfkeden ziyâde onun yerinde olamamanın verdiği bir yeis vardır:

Bu kadın belki de karısı değil, sadece onu seven bir kadındı. Ondan ayrı olan bir kadın.

Cevriye’nin içinde sonsuz bir tecessüs hissi vardı. Bu hisse aynı zamanda da bir hayranlık hissi karışıyordu. Onun sevdiği kadının fevkalade bir şey olması lâzım geldiğini ve kendisinin hiçbir zaman o kadının seviyesine yükselemeyeceğini biliyordu.

Bu kadın ne kadar mesut bir kadın olmalıydı.

Gözlerine yaşların çıktığını hissediyordu. Yerlere yüzüstü yatmak, tepinerek ve küfrederek ağlamak, ağlamak, ağlamak, ona:

- Sana bu kravatı yollayan kadın kimdir? diye sormak için kuduruyordu.

Fakat ona bu suali soramıyordu.

Ona böyle bir sual sormaya hakkı olmadığını biliyordu.

Onu kıskanmaya hakkı yoktu.

....

Oturmuş ona bakıyordu: “ Onu seveceğine beni sevseydi ne olurdu Allahım!” diye düşünüyordu (Derviş 2000 : 184).

Bu meçhul kadının, adamın annesi olduğu ortaya çıkınca Cevriye rahatlamıştır. Ama zaten aşkında - karşılığı olmasa da - o kadar verici ve samimidir ki, rakîbine rağmen, sevdiği adam için her türlü fedakârlığı yapabileceğini anlamak güç değildir. Bu nedenle okuyucuda ölümü gibi Cevriye’nin kıskançlığını da olumlama eğilimi ağır basmaktadır.

C- Yalnızlık

Romanlarda kıskançlık temasını yalnızlık takip eder. Bu, hemen bütün kahramanların aşk öykülerinin ortak bir sonucudur. Yalnızlık, hiçbir kahramanın karakteristik özelliği değildir; ama çoğu -özellikle çocukluk yaşantıları nedeniyle- bu duyguya kişilik olarak yakındır. Yaşadıkları olaylar da onların bu yanlarını su yüzüne çıkarmış ve okuyucuyla buluşturmuştur. Romanlardaki psikolojik havayı yaratan da kahramanların- kıskançlıkları gibi- yalnızlıklarının irdelenmesi olmuş, pek çok romanda karşımıza çıkan ölüm temi, çoğunluk bu duyguyla beslenmiştir.

Yazarın karşımıza çıkan ilk âşık, kıskanç ve yalnız kahramanı *Kara Kitap*’ taki Hasan’dır. Hasan’ın yalnızlığı doğrudan söylenmeyen, ama varlığı reddedilmez bir gerçektir. Çünkü o, doğduğu andan itibaren ailesi tarafından bile yalnızlığa itilmiştir. Çirkinliği, insanlarda merhamet ve hatta bazen tiksinti uyandırmış, kimse ona gerçek anlamda sevgi ile yaklaşmamıştır. Hasan bunun farkındadır ve romanda bu durum, onun ağzından şöyle aktarılmıştır:

“ Yemin etme çocuk!.. Başta babam olmak üzere hepimiz benden iğrenir; bana acırsınız. Beni annem bile sevmedi. Beni gördükçe sanki bir kabahat işlemiş gibi utancından gözlerinin içine kadar kızarırdı. Beni kucağına

aldığı zaman vücûdumun ürperdiğini duyardım. Seneler geçti; o öldü, ben büyüdüm. Bu şey hiç değişmedi. Ben hâlâ bana atfolunan her nazarda, benimle temas eden her şey, annemin beni dizlerine aldığı zaman vücûdunu sarsan ra'şeyi hissederim. Bana çevrilen her nazar, merak, korku, istihza ile doludur. Ben hiçbir gözde şefkat görmedim, hiçbir gözde...Ne annemin, ne babamın, ne ağabeyimin gözlerinde!" (Derviş 1996:37).

Hasan'ı yalnızlığa iten sevgisizlik, yukarıdaki alıntı metinde çarpıcı bir biçimde gözler önüne serilmiştir. Hasan, sevgisizliğine çare olarak kendisini şiire vermiştir; ancak şiir yazmak da içindeki bu sevgi açlığını gidermemiş, tam aksine şiirlerinde insanlara karşı duyduğu öfkeyi ve sevgisizliğin onda yarattığı derin hüznü açığa vurmuştur. Bu şiirlere ilişkin Şâdân'ın ve Hasan'ın yorumları da Hasan'ın yalnızlığını sergiler niteliktedir:

"(...) Senin kimseyi rehber tanımayan, tam kendine mahsus bir üslûbun var. (...) Onları okudukça sanki mahsus bütün bu şeyleri beni korkutmak için elinden geldiği kadar, mübhem endişelerime, korkularıma renk ve azamet veriyorsun... Senin şiirlerini okurken ellerim titriyor; gözlerim doluyor; bunalıyorum. Müthiş bir korku benliğimi sarıyor. (...) Bir tek şiirini okuyunca tam bir hafta hastalığım artıyor. Senin her şeyi reddeden yazıların, mevcudiyetimi donduruyor. (...)”

“Evet benim şiirlerim, senin gibi mahdut fikirli küçük bir kız için biraz fazla geniş ve yakıcıdır;çünkü onlar cehennemden çıkma ifritlere, zebanilere benzerler. Okuyanın beynini kavurur; itikadını sarsar; imanını hasta eder. Onlar hilkate, beşeriyete, tabiata karşı haykırılan mevzun ve mukaffa lûgatlerden başka bir şey değildir!..”(Derviş 1996:33-34).

Hasan'ın şiirleri tabiata karşıdır, çünkü tabiat ona karşı hiç de cömert davranmamıştır. Çirkin yaratılışı, onu dünyanın neredeyse bütün zevklerinden mahrum etmiştir. Bu mahrumiyet, Hasan'ı kendi içine döndürmüş, güçlü bir yalnızlık duygusuyla onu baş başa bırakmıştır. Âşık olduğu kadın tarafından da reddedileceğini bilmek, Hasan'ı birçok yalnız insanın akıbetine, ölüme götürmüştür.

Hasan'ın sevgisizlikten kaynaklanan yalnızlığına karşın Şâdân'ın yalnızlığı, pençesine düştüğü ölümcül hastalığına dayanmaktadır. İçindeki müthiş yaşama arzusuna rağmen, bu hastalık- hastalığın ne olduğu konusunda kitapta hiçbir bilgi yoktur- onun kolunu kanadını kırmıştır. O da Lamartine'nin şiirlerine sığınarak ruhunu huzura kavuşturmaya çalışmaktadır. Şâdân'ın yalnızlığı, içindeki gönlünce yaşayabilme isteğini, hastalığı nedeniyle bastırmak zorunda oluşundan gelir. Ancak bu yalnızlık, kendisini yok etme ürkünçlüğüne varmaz. Her ikisinin de sonunu getiren Hasan'ın korkunç yalnızlığıdır, Zîra Hasan'ın ölümüyle Şâdân çok üzülmüş, sağlığını olumsuz etkileyen bu acı olay, onun zaten beklenen akıbetini çabuklaştırmıştır.

Derviş' in *Hiçbiri* adlı romanında da *Kara Kitap' ta* olduğu gibi çocukluk yaşantılarına kadar uzanan bir yalnızlık öyküsü vardır ve bu romanda da yalnızlık yine bir aşk macerasının ardından derinleşmiş, kahramanı karakterize eden bir 'im'e dönüşmüştür.

Cavide' nin yalnızlığı da Hasan'ın yalnızlığı gibi, çocukken anne ve babası tarafından terk edilişiyle ilgilidir. Gerçi Hasan'ın ailesi onu somut anlamda bırakıp gitmemiştir; ancak Hasan o kadar çirkindir ki, hayatı boyunca annesinden dahî bu nedenle şefkat görememiş, dolayısıyla manevî bir terkedilmişlik duygusu içinde büyümüştür.

Cavide ise henüz beş yaşındayken annesi tarafından bir aşk uğruna terkedilmiştir. Babası da daha fazla bu utançla yaşayamayacağını düşündüğü ve hayatına yeni bir yön vermek istediği için onu ablasına emanet ederek Avrupa'ya

gitmiş ve bir daha geri dönmemiştir. Küçük bir çocuk olmasına rağmen Cavide terk edildiğinin farkındadır, acı çekmektedir ve bu hatırayı yıllarca hafızasında saklamasının nedeni de içine yer eden bu derin acı olmuştur:

O akşam yemekten sonra, Neriman annesiyle babasının kolları arasında okşanırken; kaç kere yerlere yatarak tepinmek, ağlamak:

- Ben de annemi isterim! Ben de babamı isterim! diye bağırmak istemiş, fakat kendini tutmuştu (Derviş 1924:69-70).

Bu acı daha sonra Cavide' de anne ve babasına karşı bir nefrete dönüşür. Ne onların adını bir daha ağzına alır ne de onlar hakkında konuşulmasına tahammül eder. Onların, hayatında yarattığı boşluğu doldurmak için Cavide' nin bulduğu yol, içindeki bütün sevmek kabiliyetini kendisine yöneltmektir. O, sadece kendisini sever yahut sevdiğini zanneder. Bu nedenle hırçın, pervasız, gamsızdır:

O kadar söyleşiyordun ki, Cavide, dedi: Ben sözünü kesmek istemedim.

Bu da yeni bir azar mı, sual ile dolu gözlerini, doktora kaldırmıştı. Ve anlamıştı ki azar değildi.

- Ciciyi ne kadar seviyorum diye düşünecekti. Birden kendini tashih etti.

- Beni ne kadar seviyor diye düşündü (Derviş 1924:105).

Yukarıdaki alıntı metinde de görüldüğü üzere Cavide yüreğindeki sevmek ihtiyacına rağmen, sevmemek için kendisiyle bir mücadeleye girmiştir. Bunda kuşkusuz yanlarında kaldığı halasının, eniştesinin ve kuzeni Neriman'ın da etkisi vardır. Onlardan bir gün bile küçük bir sevgi sözcüğü işitmemiştir. Aksine, ele avuca sığmayan hâl ve hareketleri yüzünden daima itilmiş, hırpalanmıştır. Kendisini savunmak, korumak için o da böyle bir yöntem geliştirmiş, etrafında özellikle sadece kendisini seven, umursamaz, gamsız, bencil, kaprisli bir genç kız

havası yaratmıştır. Bununla beraber bu çekilmez kız oyunu ancak yirmi iki yaşında yakalandığı aşk hastalığına kadar onu idare edebilmiştir. Bu aşk macerası, Cavide' nin yaşamında bir dönüm noktasıdır. Cavide bu aşkla bütün insanları sevebilmenin hatta sırf kendi mutlulukları için kendisini terk eden anne ve babasını dahî sevebilmesinin mümkün olduğunu fark etmiştir. Bu kavrayışta elbette Süleyman Paşa' nın da katkısı vardır. Zîra romanda bir anlamda yazarın sözcülüğünü yapan Süleyman Paşa, bütün insanları oldukları gibi kabul ederek, hatalarından dolayı onları yargılamadan, ne yapmış olurlarsa olsunlar haklarında kötü düşünmeden sevebileceği konusunda Cavide' nin ufkunu açmış, bir anlamda onun, yüreğindeki sevme yetisini fark etmesine yardımcı olmuştur.

Fakat bu mutluluk da uzun sürmez. Bu kez Cavide sevdiği adam tarafından evlâdı uğruna terk edilir. Kimi suçlayacaktır? Kendisini yıllar önce bırakıp giden annesini mi yoksa kendisine oğlunu tercih ederek içindeki sevgiye dair tüm umutlarını yıkan erkeği mi?.. Arada kalmıştır ve yirmi iki yaşında yaşadığı bu acıyla beş yaşında yaşadığı acı birleşerek ruhunda daha derin bir yara açmıştır:

Halının üstünde ben vardım; Cicim!. Ben ve hıçkırıklarım ben mi ağlıyordum? Niçin ağlıyordum? Bu giden otomobil kimi götürmüştü?.. Ben böyle uzaklaşan bir arabanın gürültüsünü düşünerek; ağlayan küçük küçücük bir çocuk bilirdim!.. Şimdi kim gitmişti? Bu giden bir daha dönmeyecek miydi? Etrafıma bakındım... Odada kimse yoktu. Yalnız o tanıdığım küçücük çocuk bir daha bağıırıyordu? Gitti!... Gitti!... Anne!... Anneciğim!... Annemi isterim!...Bu ses, benim sesimdi. Bağırın bendim. Odada benden başka kimse yoktu... Benim yorgun sesimle, o çocuk, küçücük Cavide bağıırıyordu (Derviş 1924:261).

Romanın sonunda Cavide yine başladığı yerdedir. “Sevgi” ye olan inancını kaybetmiştir. Hiç kimse tarafından sevilmediğine dair kanaati güçlenir ve buradan romanın adı çıkar:

- İki defa da lâıkiyle sevilmedin!... Ne evlat muhabbetiyle ne de aşkla. İki defa da, hakiki ve büyük muhabbetlerle sevilmedin!. Ne annen tarafından, ne de Selim tarafından.. Seni hiç kimse sevmeydi Cavide! Hiçbiri anlamıyor musun, hiçbiri!... (Derviş 1924:266).

Bu inançla Cavide her şeyi, herkesi bırakarak Avrupa'ya babasının yanına gitmek üzere yola çıkar. Bundan sonra onu nasıl bir hayatın beklediği meçhûldür, ancak zaman Cavide' nin yine bütün sevgisini kendisine yönelttiğini gösteren bir sahneyle bitmiştir. Cavide, güverte de uzaklara daldıktan bir süre sonra, gözlerini açar ve akşam yemeği için hazırlanmak üzere azametle güverteden kamarasına doğru yürür.

Fatma'nın Günahı'nda da *Kara Kitap*' ta olduğu gibi aşkı ve kıskançlığı izleyen bir yalnızlık ortaya çıkar. Fatma'nın yalnızlığı, hayatla tüm bağlarını koparmak, yaşadığı bu talihsiz acıyı hafızasından silmeye çalışmak noktasına gelmiştir. Hatta bu yalnızlığın onu psikolojik olarak çok sarstığını romanda aşama aşama görmek mümkündür. Fatma, o kadar kendi dünyasına gömülmüştür ki, ne yaptığının, ne konuştuğunun farkında değildir. Aslında onun yalnızlığı tâ çocukluk yıllarına, annesini kaybettiği o acı güne uzanmaktadır. Yazar, tüm ortak öğelerle geçmişle gelecek arasında bağlantı kurduğu romanında kişilerin psikolojilerini bu yolla tahlile özen göstermiştir.

Fatma, daha küçük bir çocukken annesinin ölümü ile kendisini büyük bir yalnızlığın ortasında bulmuştur kendisini. Gerçi dedesi ona olabildiğince sıcak bir aile ortamı yaratmaya çalışmış, Fatma da bu yuvada mutlu bir çocukluk geçirmiştir; ancak seneler sonra yaşadığı bu olayla canlanan anıları, bize göstermektedir ki, terk edilmişlik, Fatma'yı güçlü bir yalnızlık duygusuna itmiştir:

Akşama kadar onu kimse düşünmedi, o, orada sedirin üstünde büzülmüş kaldı. Çenesi diz kapaklarına dayanmış,

gözleri, annesinin bazen, kapanıp titreyen gözlerinde, akşama kadar bir şey yemeden, kımıldanmadan köşesinde kaldı.

...

Fatma hâlâ sedirin üzerinde idi. Ağlıyordu. Bütün gün ona yemek vermemişlerdi. Acıkmıştı. Saatler geçtikçe, Fatma'nın ağlayan gözleri uyku ile kapanıyordu. O, ihtiyar ses hep Kur'an okuyor, arada bir sineğin uğursuz vızıltısı işitiliyordu. (Derviş 1924 : 20-21).

Annesinin ölümünden yıllar sonra Fatma bu kez de aşk acısıyla yalnızlığına terkedilmiştir. Ancak yazar, romanında yalnızlığı açıkça telâffuz etmez. Sadece olaylar aracılığıyla okuyucuya gösterir yahut kahramanın psikolojisini irdelerken hissettirir. Fatma Celâl'den kaçarken, aslında kendisinden, ona dünyada bir başına olduğunu hatırlatan anılardan kaçmıştır. Dış dünyaya kapılarını kapatmasının nedeni de budur; ancak hafızası ona ihanet etmekte, çeşitli vesilelerle geçmişi ve yaşadığı son olayı anımsatmaktadır. Derdini Zeynep'e dahî açmamış, sızsısını onunla paylaşmamıştır. Bu da onu hastalıklı bir ruh haline sürüklememiştir.

Zeynep'in ölümü, Fatma'nın gerçeğe gözlerini açmasını sağlamıştır. Fatma ilk olarak o vakit kabuğundan çıkmış, yaşadıklarının idrakine varmıştır. Fakat Zeynep'in hazin sonunun Fatma'yı -suçluluk duygusunun ağır bastığı- yeni bir buhrana sürüklediği de gözle görülür bir gerçektir.

Gönül Gibi' de yalnızlık, romanın kahramanına özgü bir duygu biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Somut olarak sadece kahramanın yalnızlığından söz edilmiştir. Oysa yaşam öyküleri düşünüldüğünde Seza da Sabih Şakir de bu temanın işlenmesi için iyi birer malzemedir. Ancak romanda söz konusu olan Süheylâ ve onun aşkı olduğu için biz de yalnızca onun yalnızlığı üzerinde durmakla yetineceğiz.

Yalnızlık, sözcük olarak ilk defa Süheylâ'nın Mithat'tan kaçmak için Berlin'e gitmek üzere yaptığı tren yolculuğunda onun tarafından, aynı zamanda bir itiraf şeklinde şöyle telâffuz edilmiştir:

Yola çıktığımdan beri ilk defa olarak kalbimde yalnızlığın, kimsesizliğin hüznünü duyuyorum.

Zayıf kollarımı boynuna dolayabileceğim ve yüzüm yüzünde iken dertlerimi dinleyecek, dertlerimi anlayacak bir yalan dost, bir kardeş istiyorum (Derviş 1928 :54).

Süheylâ'nın onu anlayacak, ona destek olacak bir insana ihtiyacı vardır. Ama o, uzak bir memlekete giderek acısını birisiyle paylaşabilme şansını kendisi ortadan kaldırmıştır. *Hiç*'teki Seza gibi kaçtığı ülkede yalnızlığı daha da artmış, zaten harap olan sınırları yalnızlık korkusuyla iyice yıpranmıştır. Bu korkuyu Süheylâ'nın kaldığı otel odasındaki büyük eşyalar da körüklemektedir. Mekân geniş, eşyalar büyüktür. Süheylâ bu büyük mekânın, koca eşyaların heybeti altında iyice ezilmekte yalnızlığı da o kadar büyümektedir. Yazarın Süheylâ'nın asabî ruh haline mekânı da kullanarak görünürlük kazandırması, yalnızlık korkusunun insan psikolojisini nasıl alt üst edeceğini göstermesi açısından önemlidir:

Büyük eşyalarla dolu bu büyük odada yine yalnızım...

...

Burada bilhassa bu gece öyle korkuyorum ki yalnızlıktan, kimsesizlikten öyle korkuyorum ki...

...

Ne oldu?..

Bu gürültü nedir?

Etrafıma kuşku ile bakıyorum.

Büyük eşyalar, azametli ve kibirli bir sükût ve sükûn içindeler. Adem-i tenezzülle bu küçük odayı süzüyorlar...

Filizî kadife robdöşambrıma bürünüyor. İçimde büyüyen bir evham var... Yatağımın yanına kadar gidiyor...

Arkama hayretle dönüyorum...

Arkamdan biri mi yürüdü?

O gürültü ne idi?

Arkamda kimse yok!..

Yere gözüm ilişiyor...

Yazıhanenin önünden geçerken çarpıp mektup
kağıtlarını yere düşürmüşüm...

...

Bu gece oyalanmaya, bu gece yalnızlığımdan başka
şeyler düşünmeye kendimi böyle yalnız hissetmemeye
ihtiyacım var...(Derviş 1928 :78-79-80-81).

Süheylâ, hiçbir şeyi kendisine benzemeyen bu yabancı ülkenin insanları
arasında yalnızlığı daha güçlü hissetmektedir. Çevresindeki kalabalık, hareket,
eğlence onun yalnızlığını gidermeye yetmez. Kalabalıklar içinde yalnızdır, çünkü
kendisini de bu şehre beraberinde getirmiştir ve Mithat'tan, aşkıdan kaçsa da
kendisinden kaçmayı başaramamaktadır:

Dalgalı, fırtınalı denizlerine, yağmurlarına hasret
çektiğim bir beldenin hatırası, içimde bir aşk yarası kadar
derin ve hazin. Bu gece bir anne kucağı gibi özlediğim o
güzel beldenin bir başka aşkı kollarında yaşattığını
düşünüyorum...

Bu gece ben memleketimi kısıkanıyorum. Bu gece ben o
kadından Mithat'ı kısıkandığım kadar memleketimi
kısıkanıyorum (Derviş 1928 : 130).

Yukarıdaki alıntı metinde de görüldüğü üzere Süheylâ'nın bireysel yalnızlığına
ilerleyen zamanla birlikte memleket özlemi de eklenmiş, Süheylâ için yalnızlık tarif
edilemez bir hâl almıştır. Ancak o, öyle gururludur ki, bunu çevresindekilere belli
etmemek için âdetâ kendisiyle bir mücadeleye girer. Romanın ilerleyen
sayfalarındaki bir diyalogda Sabih Şakir kurnazca yalnızlıktan söz açınca, Süheylâ,
yaşadığı gerçekliği belli etmemek için Sabih Şakir'le bir tavşan tazı oyununa girer,
ama çabaları boşunadır. Ortada bir gerçek vardır: Süheylâ hem yalnızdır hem de
yalnızlıktan dehşetle korkmaktadır:

- Yalnızlıktan korkmuyor musunuz?
- Yalnızlıktan korkacak kadar genç ve medeni değilim...
- Yalnızlıktan korkacak kadar genç bir kadınsınız Süheylâ Hanımefendi. Sonra da fazla olarak bu akşam çok asabîsiniz. Sizi görür görmez bunu anladım.
- Bu bir muamma değil ki... Pek âşikâr bir şey...
- Canınızı sıkmış olacaklar.
- Canımı sıktıkları için yalnızlığın dostu oldum ya!..
- Yalnızlıktan aradığınız şifayı buldunuz mu?
- Yalnızlıkta şifa değil yalnızlık aradım yani rahat ve sükunet. Onun için buralara kadar kaçtım, fakat burada da beni yalnız bırakmadılar (Derviş 1928 : 184-185).

Süheylâ söylediği gibi yalnızlıkta “ rahat ve sükûnet” bulmak için kaçmıştır, ancak başta Mithat olmak üzere çevresinde kısa sürede oluşan insan kalabalığından kendisini kurtaramamıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Süheylâ asıl kendisinden kaçmıştır. Asıl içine düştüğü onulmaz aşk derdinin acısından kaçmıştır. Kaçmak, hiçbir sorunu çözmediği gibi Süheylâ’nın sorununu da çözmemiştir. Bilakis, üzerine eklenen yeni dertlerle acısını ikiye katlamıştır. Ancak, Süheylâ romanın başında olduğu gibi romanın sonunda yine aynı hatayı yapmış, çok uzaklara giderek kurtulacağını sandığı aşk acısından bu kez bir başkasıyla evlenerek kurtulacağına inanmıştır. Bir anlık gafletin bedelinin ne kadar ağır olduğunu anladığında ise her şey bitmiştir:

Artık her şey bitti.
 Otomobil beni ondan kaçırıyor.
 ...
 Otomobil süratle gidiyor.
 Kaçıyoruz.
 Oh artık her şey bitti (Derviş 1928 : 198).

Böylece Süheylâ *Kara Kitap* 'taki Hasan'dan farklı olarak manevî bir yok oluşu seçmiş, kendisini ölümün değil, yalnızlığın kollarına teslim etmiştir.

Yalnızlık, Derviş'in *Hiç* adlı romanında ise iki nedenle karşımıza çıkar. Bu nedenlerden birisi aşk, diğeri ölümdür.

Romanın kahramanı Seza yaşadığı kimi olaylardan ötürü yalnızlığı hem gönüllü olarak seçmiş hem de ona yalnızlığını unutturacak, onu yaşama bağlayacak birisiyle karşılaşmak konusunda şans yüzüne gülmemiştir. Esasında onun yalnızlığı çocukluğuna kadar uzanır. Suat Derviş'in, Seza'nın geçmişinde yolculuk yaparken ilk belirttiği şey de bu olmuştur. Seza, yalnız bir çocuktur:

Anasız, babasız geçen çocukluğunun onda hiçbir tatlı hatırası yok. Zengin, fakat muhabbetsiz bir teyze yanında ve mühim bir kısmı da gece yatısı mekteplerinde geçen kimsesiz, sevgisiz, şiirsiz bir çocukluğun ne hatırası olabilir.

Seza bütün bu uzun senelerde yalnız kendi içinde kapanarak, kendi içinde saklanarak yaşamıştır.

Kimseye bir sual sormadan hayret ettiği ve her tanımadığı şeyi kendi kendine halle uğraşarak büyümüştü. Bunun için endişeli, asabi, mağmum bir çocukluğu olmuştu (Derviş 1939 : 25).

Seza, bu “endişeli ve asabî” hali geleceğine de taşımış, Atıf'la yaşadığı gizli aşkta bu psikoloji baskın gelmiştir. Bir yerlere, birilerine ait olma ihtiyacı çocukluk ve gençlik döneminde yeterince doyurulmadığından bütünüyle Atıf'a ait olmayı istemesi, onu kimseye paylaşamaması, bu nedenle de hırçınlıkları, sürekli problem yaratması doğal sayılabilir. Ancak onun yalnızlığını körükleyen asıl olay oğlu Mehmet'in ölümü olmuştur. Bu ölümle birlikte Seza, çocukluğunda olduğu gibi yalnızlığa gömülmüş ve kapılarını dünyaya kapatmıştır. Mehmet öldükten sonra üç yılını geçirdiği Almanya'da bu acıya katlanmak daha zor olmuştur. Çünkü bu

memlekette onu anlayabilecek, acısına ortak olarak yalnızlığını giderecek insanlar yoktur.

Senelerce içinde taşıdığı acıyı İstanbul'a gidince dostlarına anlatmak, orada birilerini bulacağını bilmek, tüm bu yaşadığı kötü olayları ona bir parça unutturacak yegâne şeydir. Burada şöyle bir gerçek ortaya çıkar: İnsan, kendi memleketinde ne kadar yalnız olursa olsun -bunu tercih etsin yahut yaşam buna onu zorlasın- asla yabancı bir ülkedekinden daha yalnız olmayacaktır. İçindeyken önemini kavrayamadığımız dil ve kültür kavramlarının başka bir memleketteyken hayatımızın vazgeçilmez parçaları oldukları tartışmasızdır. Bir milleti birleştiren bu ortak değerler, aynı zamanda bizi biz yapan değerlerdir. Bu, ülkemizle kurduğumuz duygusal bağdan öte bir şey, insanın yukarıda da söylediğimiz gibi bir yere ait olma ihtiyacının sonucu olarak yaratılan bir birliktir. Bunun için Seza, kendi dilini konuşan insanlarla bir arada olacağını düşünerek sevinmekte, heyecanlanmaktadır:

Yalnızlık ne feci... Üç buçuk senedir onun etrafını sarmış olan yalnızlığın dehşetini bu kalabalık şehirden bomboş çıktığı zaman daha kuvvetle hissediyor.

Eğer Mehmet'in ölmeden evvel İstanbul'a ne kadar çok dönmek istediğini bilse ve eğer Mehmet'ten kalan en son varlığı bu taş şehrin bir köşesinde bırakıp gitmese İstanbul'a dönüşüne belki sevinecek bile.

Çünkü ne de olsa arada bir dost yüzü görecektir. Orada, insanların kendi dilini konuştukları yerde belki içinde sakladığı derdini yumuşatacak.

İstanbul'u düşünüyor. İstanbul'da ilk düşündüğü insan tayası....

Oh onlar ikisi beraber ne kadar çok ağlayacaklar, ondan ne kadar çok bahsedecekler... Seza'nın ondan konuşmaya, ondan anlatmaya öyle derin bir ihtiyacı var ki... (Derviş 1939 :174).

Bununla beraber, İstanbul'a dönüyorken bir yanıla yine yalnızdır, çünkü artık Mehmet mezarıyla dahî yanında olmayacaktır.

Bu acı ve yalnızlıkla Seza dokuz yıl geçirir. Görüştüğü tek insan neredeyse dadısıdır. Her gün Mehmet anılır ve İstanbul'a döndükten sonra kendisini hapsediği bu evde yalnızca Mehmet konuşulur. Biraz hava almak için evden çıktığı bir gün Seza gençlik aşkı Yusuf'a rastlar. Bu karşılaşma, Seza'yı önce hayli heyecanlandırır, çünkü senelerdir her şeye kapattığı kalbinin buna ihtiyacı vardır. Sonra sevindirir, zîra belki yalnızlığı bu vesileyle hafifleyecektir. Oysa bu umduklarının hiçbirisi olmaz. Yusuf onun beklediği, duyarlı, ince, kendisi kadar âşık bir adam değildir; Seza'yı anlamaktan çok uzaktır:

- Hayatta yapayalnız mısınız?

Seza'nın kalbindeki bütün kızıl coşkunluk bir anda küllenmiş bir ateş gibi kurşunî oldu. Yusuf onun:

- Yapayalnız

dediği dakikada ne düşündüğünü anlamıyor ve sesinin boğuk çıktığının farkına varmıyor (Derviş 1939 :188-189).

Nitekim, Yusuf ona herhangi bir kadın gibi davranmış, Seza yanından ayrılırken, çantasına sadaka misalî bir miktar para koymuştur. Zaten, hayata küskün, kırgın ve her an yıkılmaya hazır olan Seza için bu, yalnızlığını doruk noktaya çıkaran son darbedir:

Artık kendi kendini tanımıyor. Kendi kendine yabancı gibi...İçinde fena bir kabahat işlemiş, bir cinayet işlemiş bir insan gibi ağır bir vicdan azabı var...

Cinayet işleyen bir insan gibi kalbi ezilen Seza da bir cinayet işledi mi?..

Evet bir cinayet işledi.

İki örgü saçı omuzlarını okşarken Hisar'daki bir yalının penceresinden sarkan ve kalbi en temiz hislerle dolu olan küçük bir kızı o bu gece öldürdü.

Hayalinde insanların en büyüğü, en kuvvetlisi, en müşfiki, en dürüstü olan bir erkeği o bu gece öldürdü.

O bu gece hayatının en güzel hayalini, kalbinin en güzel rüyâsını öldürdü (Derviş 1939 : 202).

Yazık ki, bu manevî ölüm beraberinde fiziksel ölümü de getirir. Seza'nın, "Hayatta çektiği acıların yükünü, şefkatine teslim edeceği bir varlığa ihtiyacı var..." iken ve bunu bulduğunu sanırken yine hayatın oyununa gelmiş, yaşamış olmaktan utanç duyduğu bu olaydan, kendisini ölüme bırakarak kurtulmak yolunu seçmiştir (Derviş 1938 : 203). Seza'nın ölümü bir kaza gibi görünse de aslında teslim oluşun ta kendisidir.

Hiç'i takip eden *Çılgın Gibi*'deki yalnızlık yine bireysel bir yalnızlık olmakla beraber, kökü kimsesizliğe de dayanan bir yalnızlıktır. Romanın kadın kahramanı Celile'ye özgü bu yalnızlık, onun çocukluk yıllarına kadar uzanan bir duygudur.

Celile doğduğunda, annesi ölmüş babası da bir başka kadınla evlenip Berlin Elçiliği'ne atanarak Almanya'ya gitmiştir. İşte Celile'nin yalnızlığını belirleyen en önemli iki etken bunlar olmuş, Celile yetişkin bir kadın olduğunda dahî anne ve baba sevgisinden yoksun oluşunun izlerini kişiliğinde hep taşımıştır.

Celile, büyükannesi Çeşmiahu Hanımefendi'yle, o ölünceye kadar büyük bir konakta hiçbir şeyden mahrum kalmadan yaşamıştır. Ancak Celile, sevgi yoksunudur. Çünkü büyükannesi Çeşmiahu Hanım, duygularını belli etmeyen, çevresindeki insanlarla hep mesafeli ilişkiler kuran bir kadındır. Celile'ye karşı tutumu da farklı değildir. Dolayısıyla Celile'nin anne ve babasının eksikliğini, Çeşmiahu Hanım'ın sevgisiyle doldurma şansı olmamıştır. Büyükannesinin ölümünün ardından amcası tarafından himâye edilen Celile, burada da resmî ilişkiler içerisinde, çevresinde olup bitenlere hep seyirci kalarak yaşamıştır:

(...) Zaten, o, hayatında her şeye bir seyirci gözüyle bakıp onu olduğu gibi kabul etmeye alışmıştı. Ruhunda, hiçbir şeye karşı fazla bir alâka duymamıştı. Hiçbir şeye karşı ruhunda bir isyan da hissetmemişti. Hayatı geldiği gibi ve olduğu gibi kabul ediyor, hayır hatta kabul dahî etmiyor, seyrediyordu. Hayatın hiçbir şeyine karşı koymayı, kanunlarından hiç birini reddetmeyi düşünmeden... (Derviş 2000 : 52-53).

Ruhundaki sevgi açlığını hiçbir zaman dolduramamış olan Celile’de bu nedenle korunma dürtüsü fazlasıyla gelişmiş, hep birilerinin kanadı altında yaşamak onda bir ihtiyaca dönüşmüştür. Ahmet’le de onu sevip sevmediğini tahlil etmeden, bu ihtiyacın bir sonucu olarak evlenmiştir.

Romanda, bu güçlü korunma duygusunun Celile’nin çocukluk bu, yaşantılarından kaynaklandığı açıkça söylenmemiş, sadece gösterilmiştir. Zaten yazarın, Celile’nin kişiliği ve kişiliğinin başat özelliğini temellendirmede kullandığı bir yoldur. İnsan psikolojisinin çocukluk yaşantısıyla ne kadar ilintili olduğunu vurgulamak için yazar, Celile’nin çocukluğuna inmiş, bu suretle ondaki “yalnızlık” duygusunun kaynağını açıklamıştır.

Celile, büyükannesi gibi tüm duygularını kendi içinde yaşamaktadır. Ya Çeşmiahu Hanım’dan aldığı terbiyenin yahut da kalıtımın bir sonucu olarak bu özelliğe sahiptir. Üstelik ondaki bu eğilim tâ çocukluk yaşlarına uzanmaktadır. Daha o yaşlarda, büyükannesinin ölümünden duyduğu derin üzüntüyü kimseyle paylaşmaması bunun en güzel örneğidir. Kendi kabuğuna çekilmiş olan Celile, ondan sonraki yaşamında da hep yalnızlığı tercih etmiştir. Elbette bu, bilinçli bir tercih değildir. Zîra Celile, sadece sevilme özlemiyle dolu olarak büyümemiş, birilerini sevmek ihtiyacını da içinde hep duymuştur. Çevreye, insanlara yargılamadan bakışının, onları oldukları gibi kabul edişinin nedeni budur. Celile’nin yalnızlığı mistik, insanları kendisinden uzaklaştıran bir yalnızlık değildir. Daha çok dürtüsel, duygularını nasıl ifade edeceğini bilememekten yahut bunları açığa vurmayı gereksiz

görmekten kaynaklanan bir yalnızlıktır ve Celile'nin Ahmet'le sürdürdüğü on bir yıllık sakin, huzurlu evliliğini, yine kocası aracılığıyla tanıdığı iş adamı Muhsin Demirtaş'la yaşadığı yasak aşk nedeniyle noktalayınca kadar zararsızdır. Çünkü Celile, bu aşkla birlikte yıllardır ruhunun derinliklerinde sakladığı birçok duyguyla da tanışmıştır. Çocukluğundan beri içinde büyüttüğü sevmek ve sevilme özlemini Muhsin'le gidermiş, dolayısıyla bu aşk zamanla onda tutkuya dönüşmüştür. Bu nedenle kocasını terk etmiş, bu nedenle toplumsal kaygıları bir kenara itmiş, bu nedenle gelecekte onu nelerin bekleyebileceğini hiç hesap etmemiştir.

Başlangıçta Muhsin de duygularında en az Celile kadar ölçsüzdür ve Celilesiz kalmak onun için de bir ızdıraptır. “Çılgın gibi” sevdiği bu kadını henüz Celile Ahmet'ten ayrılmamışken bir başka erkekle paylaşmak zorunda olduğunu bilmek hem ondaki kıskançlık duygusunu ayağa kaldırmakta hem de onun yokluğuyla duyacağı yalnızlık hissini güçlendirmektedir:

Muhsin de bu gece, aynı yalnızlık korkusu ve aynı kimsesizlik üzüntüsü içindeydi.

Hele yine bu gece, ona bu kadar muhtaç, nevazişlerine bu kadar mütehassis olduğu bu gece onun, Ahmet'in yanına gitmesine, mevcudiyeti ve yakınlığıyla Ahmet'i mesut etmesine tahammül edemiyordu.

Buna isyan ediyordu. Annesinden ayrılmak istemeyen bir çocuk gibi, içinde daha şimdiden hasret ve şimdiden onsuz kalmak korkusu vardı...

Hayatında, hiçbir zaman kendini bu kadar zavallı ve bu kadar perişan hissetmemiştir (Derviş 2000 : 168).

Ancak Muhsin, duygularında Celile kadar samimi değildir. Toplumsal konumu nedeniyle endişeleri vardır ve ilişkisinde daha hesaplıdır. Ahmet'ten boşanmış olmasına rağmen Celile'yle evlenme meselesini hiç gündeme getirmediği gibi, onu arkadaş çevresinden de uzak tutmaktadır. Celile'nin duygularındaki karmaşa da işte bu noktada başlar. O zamana kadar ne insanları ne de onlarla ilişkilerini sorgulamış

olan Celile'nin kafasında Muhsin'le ilgili soru işaretleri belirir. Kırılır, ama belli etmez. Sonra araya hamilelik meselesi girer. Bu olaya Muhsin'in gösterdiği tepki, Celile'nin bu sefer hayal kırıklığı ve güvensizlik duygusuyla içine gömülüşünde önemli rol oynar. Ahmet'le evliliği boyunca bebeği olmasını hiç istemeyen Celile, çılgınca sevdiği bu adamın çocuğunu doğuracağına sevinirken, Muhsin'in bebeği hemen aldırarak yolundaki uğraşları, içinde zaten sönmeye başlayan ait olmaya, güvene, aşka, tutkuya dair tüm duygularının yerini “ yalnızlık”ın almasına neden olur. Bundan sonra Muhsin'in Celile'nin gönlünü alma gayreti karşılık bulmaz. Çeşmiahu Hanım'ın torunu, artık tamamen kendi iç kalelerine çekilmiş ve belki de ilk defa romanda Celile'nin yalnızlığı bu kadar net vurgulanmıştır:

Hayatında birinci defa olarak Muhsin'i görmekten zevk duymamıştı, birinci defa olarak onun okşayışları ve dudakları vücûdunda bir ateş yakmamıştı.

“ Ona ne kadar kırılmışım yarabbi!..” diye düşündü.

İçinde büyük bir boşluk var gibiydi.

Bu, öyle bir boşluk ve öyle bir yalnızlıktı ki o bu boşluğu ve bu yalnızlık korkusunu Çeşmiahu Hanımefendi'nin yatağının başında bir kere hissetmişti.

...

Ve sonra tıpkı Çeşmiahu Hanımefendi'nin ölümü karşısında duyduğu gibi kendisini çok zayıf ve mukavemetsiz hissetti ve hıçkırıklarını tutamayarak, yüksek sesle ağlamaya başladı (Derviş 2000 : 281).

Ancak Celile'nin elinden ağlamaktan başka bir şey gelmemiş, hayatta tek başına kalmak korkusuyla Muhsin'den uzaklaşmaya cesaret edememiştir:

Celile'nin nasibi kendi kendine güvenemeyenlerin nasibiydi.

Hayatta şunun ve bunun himayesinde yaşayanların mecbur kaldıkları anda her şeyi kabul eden zilletini o da kabule mecbur mu kalacaktı?

Bu adamı terk etmekle ancak kendisini bu zilletten kurtarabilirdi.

Fakat Celile kendisini, kendi varlığını hayatın pençesinden nasıl kurtaracaktı?

Denize bakıyordu. Denizi görmek istiyordu (Derviş : 307).

Celile'nin denizi görmek istemesinin nedeni, kısa bir süre için de olsa ölümü düşünmesidir. Fakat bunu yapacak gücü de kendisinde bulamamıştır. İçindeki pek çok duyguyu diriltten bu aşk, başladığı noktadan artık çok farklı bir yere gelmiş olsa da Muhsin'le birlikte olmaya mecburdur. Celile'nin dramının kaynağı da budur.

Çılgın Gibi' de aslında diğer kahramanlar da - Celile kadar olmasa bile- çeşitli nedenlerle ve farklı boyutlarda “yalnızlık” tan paylarını almıştır. Bunlardan Çeşmiahu Hanım'ın yalnızlığı en dikkate değer olanıdır, çünkü onun yalnızlığı, Celile'ninkiyle benzer özellikler göstermektedir.

Muhsin'deki “yalnızlık duygusu”, daha çok bencilliğinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. O, Celilesiz kaldığı zaman, kendisini yalnız hissetmekte ve onsuz ne yapacağını bilemediği için kimsesizlik duygusuna kapılmaktadır. Celile, kalbindeki Muhsin'i yitirdiği için derin bir yalnızlığa gömülmüştür. Oysa Muhsin, Celile'den onca şüphelenmesine rağmen, ondan ayrılmayı düşünmemiştir. Çünkü esas olarak teninin ona ihtiyacı olduğunu bilmektedir.

Ahmet'in “yalnızlığı” ise karısının onu terk etmesine dayanır. O da bir anda kendisini çaresiz, kimsesiz hissederek harap olmuştur. Onu çılgınca davranışlara iten, aldatılmaktan çok, ortada kalmışlık duygusudur. Nitekim bir zaman sonra durumu kabullenmiş, Celile'yle boşanmayı kendisi kabul etmiştir.

Bir aşk vak'asıyla farklı boyutlarını yakalayabildiğimiz “yalnızlık”, Suat Derviş’in bu romanında ana temayı zorlamış, ondan beslenerek sonunda onu yok etmiştir.

Benzer bir duruma *Ankara Mahpusu*’nda da rastlamak mümkündür. Bu romanda da bir noktadan sonra aşk sorunsalı yerini yalnızlığa bırakmış; yalnızlık, kahramanın psikolojisini belirleyen baskın bir duyguya dönüşmüştür.

Vasfi’ nin yalnızlığı, çaresizliğinin bir sonucudur. Zeynep’i kaybetmenin ve bunun için bir şey yapamıyor olmanın çaresizliği, onu kabuğuna çekilmeye zorlamıştır. Üstelik çevresinde halinden anlayabilecek kimse yoktur. Kuşkusuz bu, vaziyetini daha da güçleştirmektedir:

Zeynep’ i gördüğü günün üstünden aylar geçmişti. Onu tekrar görme cesaret ve fırsatını bulamamıştı. Günler eskisi gibi üniversite, ev ve köşedeki meyhane arasında geçiyordu. Fakat o, oraya gittiği vakit eskisi gibi arkadaşlara katılmıyor, daha fazla yalnız, sessiz, başına ve gönlüne yer etmiş düşünce ve duyguların içinde mahpus herkesten uzak ve ayrı kalıyordu (...) (Derviş 2000 : 93).

Başlangıçta Vasfi, aşkından dolayı yalnızdır. Her ayrılığın, içinde yalnızlık duygusunu barındırması doğaldır, ancak bir zaman sonra olaylar farklı yönde gelişmiş, Vasfi, sevdiği kadını düşünmeyecek, onu hayal dahî edemeyecek kadar büyük ve derin bir başka yalnızlığa mahkûm olmuştur. Çünkü, artık somut olarak da hayatta kimsesizdir. Çok sevdiği annesini hapisteyken kaybetmiş, bu kayıp mapuslukla beraber, yaşadığı herşeye baskın gelmiştir:

Annesi ölünce, onun için herşey değişti. Dışarıda arayan, seveni olan bir mahpus hiçbir zaman tam mahpus değildir. Vasfi anasını kaybettikten sonra dokuz sene

hapishanede yattı, bu dokuz sene içinde bir tek ziyaretçisi olmadı. Bu korkunç bir şeydi.

Ziyaret günleri hapishanelerde bir bayram havası eser, mevkıflar neşelenirler. Tıraş olur, saçlarını tararlar, süslenirler. Ziyaret günleri, Vasfi daima bir kenara büzülür, otururdu. Tıraş olmaz, tasalanmaz, giyinmezdi. Çünkü o, kimseyi beklemezdi, böyle olduğu halde meydancılar birini çağırmaya geldikleri zaman kalbi şiddetli şiddetli çarpmaya başlardı (Derviş 2000: 10-11)

Hapishanedeyken yalnızlık zordur, fakat Vasfi tahliye olduğunda bunun acısını daha fazla duymuştur. Dışarıda ne yapabileceği bir iş, ne de kapısını çalıp yardım isteyebileceği tek kişi yoktur. Üstelik parası da tükenmiştir. Bu aşamanın, romanda bir dönüm noktası olduğu söylenebilir. Çünkü, Vasfi'nin Nabizâde Nazım' ın *Zehra*'sındaki Suphi gibi bir serseri hayatına geçişi bu noktadan sonra olmuştur. Ankara'da yabancı bir yerde olmaktan dolayı duyduğu çaresizlik, İstanbul'da daha bir büyümüş, bu büyük kent, Vasfi'yi kalabalığıyla âdetâ yutmuştur . Ama asıl trajik olan, aşağıdaki alıntıda da göreceğimiz üzere önemini çoğu kere kavrayamadığımız en basit ihtiyaçların dahî yalnız bir insan için ne büyük bir nimete dönüştüğüdür. Sözelimi konuşmak bunlardan birisidir ve Vasfi, içinde kaybolduğunu sandığı şehirde bunun eksikliğini kuvvetle hissetmiştir:

(...) Her tarafta çarşıda pazarda eğlence yerlerinde kadın erkek bütün kalabalık içinde ona selam veren, onun halini soran onun derdini bilen tek insan yoktu. Evet bu şehirde kimse onu tanımıyor kimse onun ismini bilmiyor, kimse onun halini sormuyordu. Bu müthiş kalabalık içinde o kendini yalnız, yapayalnız, korkunç derecede yalnız hissediyordu.

...

Sırf konuşmak, sırf konuşabildiğini kendine ispat edebilmek için! Kendi sesini duyduğu zaman, bir dost sesi duymuş gibi mutlulaşıyordu.

Hele bir başka insanın, kendisine hitap edişini duymak onun için ne büyük mutluluktur (...) (Derviş 2000:99-100).

Romanda, Vasfi' nin yalnızlığının yanısıra, aralarında yaşadığı ayaktakımı diyebileceğimiz bir grup insanın yalnızlığına da değinilmiştir. Vasfi şahsiyetiyle bu grubun dışında görünür. Onlarla birleştiği tek nokta, yaşam biçimidir; ancak onların arasında Vasfi' yle benzer kaderi paylaşanlar ve en az onun kadar yalnız olanlar vardır. Bunlardan biri, yaşlı bir kadındır. Sokaklarda oluşunun nedeni, Vasfi gibi, yalnızlıktır:

Neden bana meşhur bir paşanın kızı olduğum halde burada ne süründüğümü sormuyorsun? Yalnızlık beni bu hale soktu.

Başını salladı:

Beni bu hale sokan yalnızlıktı...

- Sonra, bir şey söylemeden Vasfi' ye uzun uzun baktı.

- Sen yalnızlığın ne olduğunu anlar mısın? Dünyada yapayalnız yaşamak ne demektir? (Derviş 2000:110).

Vasfi' nin bu duyguda birleştiği diğer bir şahıs farklı bir çevreden yine ihtiyar bir kadındır. Bu kadın, Vasfi' yi içine düştüğü ve bir türlü kurtulamadığı düşkün hayatından çekip çıkaran, onu yeniden yaşama döndüren kadındır. İhtiyar kadının yalnızlığı da romanda şu diyalogla verilmiştir.

- O halde yemeğe bende kalınız. Tek başına yemek yemek çok zor.

Vasfi kendini bekleyen o müthiş yalnızlığı düşünerek cevap verdi:

- Evet, yalnızlık zor şey... (Derviş 2000:154)

Kadının bu basit teklifi, Vasfi' nin kurtuluşuna dair romandaki ilk umut ışığıdır. “Yalnızlık” paylaşımıyla üstesinden gelinebilecek bir duygudur . Vasfi, bu anlamda şanslı bir kahramandır. Kendisi gibi yalnız; ama yalnızlıktan kurtulmak

gayretinde bir insanla karşılaşabilmiş, kendisine uzanan bu iyi niyetli eli geri çevirmeyerek, Derviş' in diğer romanlarında karşılaştığımızın aksine yalnızlığına galip gelmeyi başarabilmiştir.

Yazarın yayınlanmış son romanı *Aksaray'dan Bir Perihan*'da yalnızlık, yozlaşan değerlere de bağlı olarak hakim bir duygudur. Bu duygudan nasibini alanlar, Nuri'nin teyzesi Pakize ve dadısı Gülter' dir.

Pakize'nin yalnızlığı, Nuri' nin, Perihan ile evlenip ayrı bir eve taşınmasından sonra başlar. Önceleri Nuri'nin sıklıkla ziyaret ettiği Pakize, bir zaman sonra Perihan'ın da baskısıyla yeğenini göremez olur. Bunun üzerine bir de Nuri Ankara'ya taşınınca koca kentte yapayalnız kalır. Son çare olarak Gülter' i yanına çağırır; ancak Gülter, köydeki işleri ve kocasını bırakamaz, üstelik durumun ciddiyetinden de habersizdir. Pakize'nin korkunç yalnızlığını ve umarsızlığını daha sonra tahlil eden de Gülter olmuştur:

(...) İnsanın hayatta kendini yapayalnız hissetmesi, güvenecek bir dostu olmadığını fark etmesi pek korkunç bir şeydi! Gülter düşünüyordu, ölmeden evvel Pakize de bu duyguları tanımıştı, bu çaresizliği hissetmişti. Ölümünden bir hafta evvel Gülter'e bir mektup yazmıştı, bu mektupta: "Sevgili Gülter'im" diyordu, "pek yalnızım, çok yalvarırım, birkaç gün için her şeyi bir kenara bırak, ev işlerini, tarlanı, bağını ve benim yanıma gel. Burada canın hiç sıkılmayacak, seni gezdireceğim, eğlenmekliğin için her şeyi yapacağım. Eskiden yaptığımız gibi uzun gezintilere çıkacağız, eski ve mesut evimizi beraberce hatırlayacağız, neşeli ve gamsız olacağız. Dadıcığım, ne olur, hemen gel... (Derviş 1997:22).

Yukarıdaki alıntı metinden de anlaşılacağı üzere, yalnızlığın üstesinden gelemeyen Pakize, havagazı musluğunu açık bırakarak intihar etmiştir. Gerçi romanda Pakize' nin intihar ettiğine dair net bir ifade kullanılmamıştır; ancak

hakkında aktarılanlar, okuyucuda bu ihtimalin kuvvetli olduğu fikrini uyandırmaktadır. Nitekim Gülder de aynı kaniya varmış olmalı ki, kendisini bu ölümden sorumlu tutmuştur:

Gülder kendini kabahatli görüyordu, sonsuz bir keder bütün mevcudiyetini sarmıştı. Onu çok yalnız bırakmışlardı, onu yalnız bırakanların hepsi ve hatta kendi bu ölümden mesûldüler (Derviş 1997:23).

Gülder' in yalnızlığı da en az Pakize'ninki kadar dayanılmazdır. Kocasını kaybettikten sonra o da bir başına kalmış yalnızlığını biraz olsun hafifletmek için Ankara'ya Nuri'nin yanına gitmiştir. Yazar, Pakize'nin yalnızlık öyküsünü Gülder aracılığı ile aktarırken, onunkini etraflıca anlatmıştır:

(...) Evini bırakarak Ankara'ya gidişinin sebebini köyde hiç kimse anlayamazdı. Hurşit Ağa'yı ebedi istirahatgâhına götürdükleri günden beri, ufak evinin, ne tahammül edilmez bir sessizlik, bir yalnızlık içinde kalmış olduğunu bilmiyorlardı. Boş evin o derin merhametsiz, müzlim sukûtu içinde, tek başına yaşamanın o müthiş azabını anlamalarına imkan yoktu. Kocasının ölümünden sonra o ufacık ev sanki birdenbire kocaman ve bomboş bir yer oluvermişti (...) (Derviş 1997:93).

Ankara'da Nuri'nin onu sevinçle karşılayacağı, hemen alıp evine götüreceği hayali yine Perihan' ın baskısına takılmış; Gülder yabancı bir konuk gibi yerleştirildiği otelde bir gece zor kalabilmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta Perihan'ın her iki kahramanın yalnızlığında da belirleyici olmasıdır. Nuri'yi hem Pakize'den hem de Gülder' den uzaklaştıran odur ve o, yükselen yeni değerlerle birlikte değişen insan profilinin bir örneğidir. Her şeyi parayla ölçen, ucuz bir yığın zevke, zengin olmak hırsına, insanlığını kolayca teslim eden Perihan'la , görmüş geçirmiş bir aileden gelen ve en önce insana saygı duymak

gerektiğini öğrenerek büyüyen Pakize ve onların yanında aynı terbiyeyle yetişen Gülter, birbirinden çok farklı iki kutuptur.

Gülter de Pakize gibi çaresizdir; köyüne dönmek istememektedir, çünkü döndüğünde onu bekleyen yalnızlığı, düşündükçe gözünde büyümektedir:

Şafaklara kadar uyumamak ve baykuşların sesini dinlemek ne korkunçtu. Ahırdaki hayvanların ayak vuruşlarını, durmadan kıpırdanışlarını her gölgeden şüphelenen köpeklerin havlayışlarını, kudurmuş bir rüzgarın uğuldayışlarını, iri yağmur damlalarının damlara, kepenklere, cehennemî bir yeknesaklıkla vuruşlarını, birbiri ardınca dinlemek, bitmez tükenmez geceler tek başına, sade bu sesleri dinlemek ne azaptı (Derviş 1997:108).

Yazar romanda sadece Gülter' in bireysel yalnızlığı üzerinde yoğunlaşmıştır. Onun penceresinden felsefi bir bakış açısıyla insanları her geçen gün biraz daha yalnızlığa iten nedenleri de sorgulamıştır:

Halbuki hayatının her devresinde insanlar diğer insanlara muhtaç değil miydi? (...) O halde neden herkes teker teker kendi başına, kendi yalnızlığı içinde kalmayı seviyordu? (...) Herkes evinin, bağının, bahçesinin etrafını çitle, duvarla, hendekle ayırıyor, yalnızlığı içinde kalabilmek için o sınırların arkasına çekiliyordu. Ve bu duvarların, hendeklerin, çitlerin birbirinden ayırdığı yerlerin her birinde bir başka insan kendi hayatını yaşıyordu...

İnsanlar deli miydi neden toprağı parça parça bölüyorlar, neden her biri bu toprağın en güzel bölümünü kendi almak istiyordu. Toprak geniş, verimli ve cömertti, onun üstünde hep birlikte bilgi ve sevgiyle çalışıldığı zaman neler bahşedebilirdi. Ve sonunda kimse de ihtiyarlığında

yalnız kalmazdı (Derviş 1997:139-140).

Gülter'in ağzından biraz da sâfiyâne bir dille aktarılan bu düşünceler, aslında yazarın mülkiyete nasıl baktığının işaretidir. Ortak bir üretim ve eşit dağılımı arzulayan ve bunu yalnızlığın bir çözümü olarak sunan yazar, aşağıda değişen yaşam biçimi ile birlikte koşulların ağırlaştığının ve insanların zorunlu bir yalnızlığa itildiğinin de altını çizmiştir:

İşte mesela şu Şaban Ağa neden yalnızdı? Onun aslan gibi bir oğlu vardı, fakat hayatını kazanabilmek için buralardan uzaklaşmış şehre gitmiş bir fabrikada çalışıyordu. Bunu yapan köy delikanlısı yalnız o değildi. Etrafında istediğin kadar çit çek, hendek aç, duvar, istersen kale duvarı koy küçük bir toprak parçası artık çok nüfuslu bir evi geçindiremiyordu. Köylerin delikanlıları hep diyar diyar iş bulmaya gidiyorlardı, bunun sebebi neydi? Gülter'in aklı buna ermiyordu; ama iş böyleydi. (...) (Derviş 1997:140).

Ancak çok para kazanarak hayatta kalabilme koşulu mevcut sistemin dayattığı bir mecburiyettir. Yazar, yukarıdaki paragrafın sonunda para kazanmak için fabrikalara gidenlerin emeklerinin karşılığını alamadıklarını özellikle belirterek sisteme yönelik bir eleştiride bulunmuştur; fakat bu eleştiri, Gülter'in sınırlı düşünce dünyasından yansıdığı kadardır. Bununla birlikte yalnızlık ilk defa bu romanda yazarın ideolojisinden beslenerek farklı bir boyutuyla karşımıza çıkmıştır.

D- Ölüm

Ölüm teması, Suat Derviş'te çoğunlukla yalnızlığın bir sonucudur. Aşkları kıskançlıklar, kıskançlıkları yalnızlıklar, yalnızlıkları da ölüm düşüncesi takip eder.

Kimi zaman ölüm bir intikamla, kimi zaman bir intiharla yahut hastalıkla, kimi zaman da sadece düşünsel boyutuyla yer alır romanlarda.

Kara Kitap, hem intiharla hem de hastalıkla gelen ölümü içinde barındırır. Şâdân'ın ölümcül hastalığa yakalanışının öyküsünü Hasan'ın aşkı çevrelemiştir. Ancak, ikisinin ölüme bakışları farklıdır. Şâdân, hayatı çok sever ve ölümden ne denli korktuğunu açıkça söyler:

“Ne düşünüyorsun Şâdân?

“Ben mi anneciğim?.. Şey... Hastayım, ölmekten korkuyorum.” (Derviş 1996 : 27-28).

Ölüm teması, elbette beraberinde yaşamın önemini ve güzelliğini de getirir. Şâdân'ın hastalığı, bu tezatın kaynağıdır:

“(…) Dünya ne kadar güzel! Galiba sizler her şeyi yapmaya mezun bulunduğunuz için benim kadar en adi şeylerin, koşmanın, yorulmanın, hatta üşümenin bile bir zevk olduğunu duymuyorsunuz; fakat bütün bu şeylerden mahrum olan ben!..” (Derviş 1996 : 30-31).

Şâdân, hayatındaki birtakım şeylerin değerini, onları kaybettikten sonra anlayan insanların timsalidir. Hastalığı, ona her dakika yaşamının güzelliğini hatırlatır ve diğer insanların, sahip oldukları nimetin değerini bilmediklerini düşünür.

Ölüm, Şâdân'ın iradesi dışındadır, oysa Hasan iradî olarak onu seçer. Bir anlamda birisi hastalığının, birisi çirkinliğinin kurbanı olur. Ancak yazar, Şâdân'ın ağzından güzelliğin de yaşamın karşısında çaresiz kalabileceği mesajını vermekten geri kalmaz:

(...) Mesut olmak için ne eksik? Genç ve güzelim; yani iki kıymetli hazineye malikim. Öyle olduğu halde gençliğim

ve güzelliğim bu nemli odalarda, bu yataklarda, bu ilaç kuvvetleri içinde geçiyor ve nihayet bir gün ben de yaşadım, ben de beğenildim diyemeden solup, kırılıp gideceğim. Ne yazık!..

Madem ki hasta olup hiçbir şeyden müstefit olamayacağım niçin güzel oldum? Allah'ım bütün bu güzelliği bana sade aynaların karşısında güzelliğime mev'ud saadetlerin muvaffakiyetlerin hasreti ile kıvrandırmak için mi verdin?" (Derviş 1996 :51-52).

Şâdân, aynı duyguya Hasan'ın ölmüş olan son derece güzel ağabeyinin portesini seyrederken de kapılır. Çünkü o da kendisi gibi güzelliğine rağmen genç yaşta hayata veda etmiştir. Suat Derviş, romanın bu kısmında ölümün anlaşılmaz, çözülmez bir sır olduğunu söylemiş, insanın bu kuvvetli sır karşısındaki acizliğini vurgulamıştır.

Güzellik, ölüm karşısında belki çaresizdir, ama Hasan'ın durumu dikkate alındığında çirkinliğin de yaşama yenik düşmek için bir neden olabileceği görülür. Hasan'ın ölümü önce çirkinliğinin, sonra da sevgisizliğinin, aşkının ve yine tüm bu nedenlere bağlı olarak içine düştüğü yalnızlığının bir ürünüdür. Şâdân, yaşamı arzularken Hasan, ölümü bir kurtuluş olarak görmüş; fakat kendi kurtuluşu Şâdân'ın o çok korktuğu kaçınılmaz sonunu çabuklaştırmıştır.

Hasan'ın ölümü Şâdân'a yeniden ölümü sorguladır. Şâdân'ın Hasan'ın ölümü başındaki iç monologu Suat Derviş'in ölümü anlamaya çalışmasının bir tezahürü gibidir.

Acaba ölmüş mü? Ne acı bir şey! Bütün vücûdu ile yanında olduğu halde benden ne kadar uzak. Halbuki işte elleri, yüzü, başı ve göğsüyle yanımda. Hiçbir şey eksik değil... Demek şimdi ta yanımda olduğu halde Hasan yok, Hasan mevcut değil, öyle mi?

Acaba ondan eksik olan nedir? Sade kalbinin vuruşu,
damarlarındaki kanın cevelânı mı? (Derviş 1996 : 64).

Böylece, Suat Derviş'in bu ilk romanı ölümle biter. Bunu takip eden diğer romanlarda da ölüm bazen bir düşünce, bazen de somut bir gerçeklik olarak yer almıştır.

Yazarın ölüme bir vak'a olarak yer verdiği romanlarından biri, *hiçbiri*'ni takip eden *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* adlı romanı olmuştur.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes'te ölüm, bir cinayete somut olarak ortaya çıkar; ama öncesinde de düşünce biçiminde hep vardır. Ölümün habercisi kitabın başındaki rüyâ motiftir ve Osman bu rüyâdaki kişinin yani katilin kendi oğlu olduğunu görünce ölüm, onun için artık sabit bir fikir halini almış, o günden itibaren tüm roman neredeyse bu mâlum sonu hazırlamak yolunda hızla ilerlemiştir:

Karanlık bir oda görüyordum, bu odada bir adam, yatağında uzanmış yatıyordu. Bu adam kimdi? Bilmiyorum... belki de ben idim!.. ve sonra bir başka adam, işte o esmer, genç ve güzel adam kapıdan giriyordu... Yatakta yatan adam uyanmıyor, kımıldamıyordu... ben nerede idim? Bilmiyorum... Ben ne idim? Bir vücûd mu idim? Zannetmiyorum... sesim nereden çıkıyor... nereden geliyordu? Ondan da haberim yok... meçhul bir mevcudiyete soruyordum:

- Bu uyuyan adamın odasına giren yabancı ne istiyor?
- Nereden geldiğini bilmediğim ses, boğuk bir ses bana cevap veriyordu:
- Onu öldürmek istiyor...
- Neden?

- Neden mi? Çünkü ikisi de aynı kadını seviyor...
(Derviş 1946 : 36-37).

Rüyâ motifi, romanın akışını belirlemesi açısından önemlidir, ayrıca başından itibaren romana mistik bir nitelik de kazandırmıştır. Okuyucu merakla rüyânın gerçek olup olmayacağını bekler. Rüyânın görülmesinden seneler sonra Osman'ın resminin kafasına kazıdığı katilin, karşısına oğlu olarak çıkması da bir başka heyecan unsurudur.

Osman'la Kemal'in karşılaşmalarının romanda bir dönüm noktası olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu rüyânın -kimin aleyhine sonuçlanacağı kestirilemezse de- gerçekleşme ihtimalini yükselten başka etkenler de vardır. Osman, oğlunu rüyâsında görmeden evvel de tanıdığını, eski devirlerde, başka bir ülkede ona rüyâsını hatırlatan bir olay yaşadığına inanmakta, bir başka deyişle önceki yaşamı savunmaktadır. Adına "reankarnasyon" denilen bu inanış, Osman'ın bilinçaltının bir ürünü olabileceği gibi, hastalıklı kişiliğinin neticesi de olabilir. Çünkü, iç konuşmalarında yer yer kendisiyle çelişir, neye inanması gerektiğini bilemez. Zaman zaman hasta olduğunu itiraf etse de manevî ruhların varlığına ve onlar tarafından hayatının idare edildiğine olan inancı ağır basar. Kaderine karşı açtığı savaş, Don Kişot'un yel değirmenlerine açtığı savaşı hatırlatır. Zira ikisi de hayal dünyasında yaşamakta, ikisi de muhayyilelerinin yarattığı varlıklarla mücadele etmektedirler.

Osman'ın önceki yaşam inancının karşısında yakın arkadaşı İrfan Behçet'in materyalizmi durur. İrfan Behçet, iyi huylu, yumuşak, sakin yaratılışlıdır ve tabiattan başka hiçbir şeye inanmaz. Onun için önemli olan hâl-i hazır. İnsan, yaşadığı zamanla sınırlıdır, ne öncesi ne de sonrası vardır. Dolayısıyla, Osman'ın tüm söyledikleri ve inandıkları mantıksızdır. İrfan Behçet'e göre Osman hastadır, ona yardım etmek ister, fakat Osman, inatla mantığı, maddeyi reddeder. Ruh, somut gerçekliğin üzerindedir ve mantık, doğaüstü güçlerin yanında âciz kalır:

Mantığım bunların birini kabul etmiyor. Mantığım...
Fakat oh... Dünyada mantıktan soğuk, mantıktan daha saçma
ne vardır?

Ben mantıktan kuvvetli ve şiddetli şeylerin, mantıksız
şeylerin mevcudiyetini, büyüklüğünü biliyorum. Ben
insanların mantığına gülüyorum... Ben dünyanın mantığına
mantığın mantığına gülüyorum... Hem de nasıl gülüyorum!..

Ben hasta değilim! Bu bir vehim değil... Bir hakikattir!
Kemal... O... Kemal o meş'um adamdır! (Derviş 1946 : 45).

Böylece romanda ölüm temasına bağlı olarak ruh-madde çatışması da karşımıza çıkar. Bu tarz bir çatışmayı biz *Gönül Gibi*'de de görürüz. Ancak orada bu ikili duygu-mantık ikilisine dönüşür. Tesadüf müdür yoksa yazarın bilinçli bir yaklaşımı mıdır bilinmez, bu romanda da mantığın savunucusunun adı İrfan'dır. "İrfan" sözcüğü Arapça kökenli olup, iki anlama gelmektedir: 1. Bilme, anlama, kültür, 2. Gerçeğe ulaştırıcı seziş, varış varışlılık. Sözcüğün anlamına bakınca her iki romanda da bu ismin kullanılmasının tesadüf olmadığını düşünmemiz mümkündür. Suat Derviş'in yaşamında çizdiği portresine bakıldığında onun da bilimden, fenden yana olduğu açıkça görülmektedir. Bu nedenle romanlarında kendi inandığı değerleri söylediği kahramanlara bu adı özellikle vermiş olması muhtemeldir. Ayrıca dikkate değer diğer bir nokta her iki romanda da mantığın öyle ya da böyle galip gelmesidir. Osman manevî güçlerin peşinden gider, oğlunu öldürür, ama asıl kurban kendisidir. *Gönül Gibi*'de Süheylâ Mithat'a duyduğu aşktan dolayı ızdırap çeker. Hatta Mithat'ın kendisini aldatması bile bu aşkı ortadan kaldırmaz, bilakis alevlendirir. Bu noktada Süheylâ mantığına söz geçiremez ve işte o zaman İrfan'ın maddeciliğini sorgular. Ancak romanın sonunda duygularını bir tarafa bırakır, mantığına kulak verir ve bu sayede hiç değilse onurunu kurtarmış olur.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes'te "ölüm" den ayrı olarak "ölüm korkusu" da baskın bir nitelik taşır. "Ölüm" ü zorunlu kılan sevdiğini kaybetme korkusudur, ama bu zorunluluk ölümden kaçmayı engellemez.

“ Korkmak” sözcüğü romanda o kadar çok kullanılmıştır ki, tüm olup bitenlerin bu duygudan kaynaklandığı bile düşünülebilir. Çünkü “korku” insanı çıldırtacak, onu mantıklı düşünmekten alıkoyacak kadar güçlü bir duygudur. Osman, ölüm korkusuna bir kılıf uydurarak bunu Zeliha’yı kaybetme korkusu biçiminde yansıtmış olabilir. Zira ölümün kat’i bir son olacağını bilir. Ebedî bir yaşama inanmasına, hayatın yeniden tekerrür edeceğini söylemesine rağmen Kemal ile Zeliha’nın birbirlerine meyletmelerinin, felâketleri olacağını düşünmesi bundandır. Bu nedenle çeşitli aralıklarla Zeliha’nın kendisini sevmemesi ihtimalinden korktuğunu yeniler:

Artık beni son saatim korkutmuyor, artık beni Kemal’in kanlı gözleri korkutmuyor, beni, Zeliha’nın onu sevmesi ihtimali, sade bu ihtimal korkutuyor.

Ben yalnız Zeliha’nın bir başkasını seveceğinden korkuyorum (Derviş 1946 : 54).

Osman’ın psikolojisinin ne denli sarsıldığının göstergesi olan şu birkaç satır aynı zamanda ölüm karşısındaki çaresizliğinin de ispatıdır:

Korkuyorum... Dehşet içindeyim... Oğlumun uzun ve esmer parmaklarından, oğlumun siyah, zulmetli, hain gözlerinden korkuyorum.

Oh... Son günümden korkuyorum (Derviş 1946 : 45).

Osman’ın aşkı da, kıskançlığı da Kemal’e sirayet etmiştir. Ancak romanda Kemal’in ölümden korktuğuna dair bir tek cümleye rastlanmaz. Belki de onu bu korkudan soyutlayan, babasının defterinde okuduklarının aynen gerçekleşeceğine olan inancıdır. Çünkü o da babası gibi manevî güçlerin hayatı yönlendirdiğini düşünür. Bu nedenle babasının gördüğü rüyâ bir tür işarettir ve o rüyânın galibi, Kemal’in kendisidir. Ancak romanın sonunda da görüldüğü gibi kader ters dönmüş, babasının katili olması beklenen Kemal, bu hayatta kurban olmuştur.

Osman'ın korkularından farklı olarak Zeliha da Osman'ın defterinde yazılanların gerçekleşmesinden korkar. Yaşı hayli küçüktür ve bu kadar ürkütücü olaylar yaşamak onu haklı olarak aciz bırakmıştır. Olayları engelleme gücünden yoksundur. Bu nedenle çareyi ya ağlamakta, ya giyinişini, saç şeklini değiştirmekte ya da Osman'ın göğsüne sığınmakta bulur. Onun korkusunu belki de en güzel romanın son sayfalarında çaldığı müzik parçasının yorumu ifade etmektedir. Eser, Schubert tarafından bestelenmiştir. Goethe'nin bir metni üzerine yazılmış notalar Zeliha'nın duygularına tercüman olmaktadır:

Musiki ile beraber, at üstünde babasının kollarında,
ormanları geçen hasta çocuğun bütün korkusuyla titriyorum...
Bu korkunun benim korkuma müşabeheti var...

Sesim ve parmaklarım bu korkuları ve korkuların
musikisini yaratan iki büyük dahî ile beraber bu gece, bu loş
odada, bütün o hisleri, o rüzgârları, o karanlık geceyi, o küçük
çocuğun hummasını yaşıyor. Bu gece sesimde, ellerimde
harikulâde bir san'at var... (Derviş 1946 : 76).

Zeliha, melodiye çaldıkça başka bir âleme dalar. Bu âlem tam da onun korunma, şefkat duygularına cevap veren, içindeki korkuyu açığa çıkaran bir nitelik taşımaktadır. Eserdeki sıtmalı çocuğun babasına sığınaşı ve ölüm korkusu Zeliha'nın hissiyatıyla örtüşür. Zeliha da Osman'dan böyle bir koruma bekler. Onun bu hastalıklı halinden, mutlak kaderin kaçınılmazlığından korkar. Fakat müzik parçasındaki çocuğun hastalığına yenik düşeceği âşikâr olduğundan Zeliha'nın ruhundaki umutsuzluk ve hüznün de o derece büyüktür.

Yaşadığı olaylar Zeliha'yı oldukça etkilemiştir. Osman'ın ölüm korkusuna karşılık o da Osman'ın himayesini kaybetme korkusu taşır. Ölüm korkusu da bu nedenle ruhunu sarar. Çünkü olaylar Osman'ın rüyâsındaki gibi gelişecek olursa Zeliha hayatta yalnız kalacaktır. Osman'nın somut olarak ölmesi Zeliha'nın da rûhen ölmesi demektir. Ancak Zeliha'nın korkuları Osman'a engel olmaya yetmez. O, hummalı bir aşkın pençesinde kıskançlığının kölesi olmuş, bunlardan daha önemlisi

de korkularına yenik düşmüş, makus talihiyle savaşmayı tercih etmiştir. Zeliha, hâmisini kaybetmemiştir belki, ama vuk'u bulan olay ona teselli veremeyecek kadar korkunçtur.

Romanda ölüm temasına bağlı olarak dikkati çeken bir nokta da “kırmızı” rengin fazlaca kullanılmasıdır. Zaman zaman “kızıl” olarak da ifade edilen bu renk, ölümün rengidir ve çeşitli sembollerle anlam bulmuştur. Örneğin Zeliha'nın siyah saçlarını kızıla boyaması ölüme çağrıdır. Zîra Osman'ın rüyâsında gördüğü kadının saçları da “alev gibi kırmızı”dır. Kırmızı tutkuyu da ifade eder. Osman'ı ve Kemal'i yakan aşkın ateşi, tutkudur, dolayısıyla rengi kırmızıdır. Osman'ın Zeliha'nın saçlarını kızıla boyamasına aşırı tepki vermesinin nedeni, bu tutkusunun kendisini ölüme götüreceğini hissetmesi, rüyâsında gördüklerinin yahut önceden yaşadığını zannettiği bir olayın parça parça gerçek yaşamda olmaya başladığını görmesidir.

Kemal de “kırmızı” rengi ölümle özdeşleştirir. Babasının Zeliha'yla birlikte olmasına katlanamaz. Onları yan yana görmek bile içindeki öfkesini, kıskançlığını körükler ve her şeyi kızıl görür. “Kızıl”, kandır, kan da “ölüm”:

(...) O zaman her şeyi kızıl görüyorum. Şimşekli ve kızıl. O zaman ezeli bir kinin, Kâbil'in gözünü kör eden o meş'um kıskançlıkla kinin haşmeti ile kendimden geçiyorum. Ve işte böyle dakikalarımda, bu kin ve husûmetin ezeli olduğunu, başlangıçsız ve sonsuz olduğunu hissediyorum. (...)
(Derviş 1946 :75).

Ölüm, kaçınılmaz bir sondur romanda. Romanın başından sonuna kadar ölümün dehşeti kahramanları sarar. Başta Osman, ardından Zeliha ve Kemal bu fikirle zehirlenir. Zeliha'nın ölüm karşısındaki tavrı pasiftir. Osman ile Kemal için neredeyse bir amaca dönüşen bu kavram Zeliha'yı ürkütür. Ancak Zeliha'nın bu sonu engelleyecek gücü yoktur, bu nedenle sanki o da zaten önceden belirlenmiş kaderin gerçekleşmesini -korksa da- bekler. Romanda Kemal'in ölümü okuyucu için sürpriz olur. Bu durumu Osman'ın talihine karşı bir zaferi gibi mi yoksa manevî

güçlerin yenilgisi, dolayısıyla önceki yaşam inancının yıkılışı olarak mı görmek gerekir, bu da üzerinde tartışılması gereken konulardandır.

Ölüm, *Fatma'nın Günahı*'nda da karşımıza çıkar. Önceki romanlarda ölümle yaşam çizgisi arasında gidip gelen kahramanlar gibi Fatma da Celâl'in gönül ilişkisini öğrendiği andan itibaren bu düşünceye odaklanmış; fiziken ölmeyi belki başaramamıştır; ama ruhen yaşayan bir ölüden farksızdır. Ölüm fikri onda öylesine sabitleşmiştir ki, kendisi bunu başaramamışsa da zehrini bir başkasına akıtmayı becermiştir. Kamil Bey'in Zeynep'i bırakıp gittiği günün gecesinde Fatma kendinden geçmiş bir halde ona bir şeyden bahsetmiştir. Fatma'nın ancak Zeynep'in ölümünden sonra hatırlayabildiği o şey, ölümdür:

(...) Ben... Ben... Evet ben ızdırap çektim. Bana inan ölecek kadar ızdırap çektim. Fakat bilmem ki niçin... Neden ölemedim.

Fatma düşünmeden...Anlamadan söyleniyordu:

- Sonunda böyle yaşamayan bir vücûda ölü bir kalp taşımak için mi? Sonra böyle eşya gibi bir şey, hissiz, ruhsuz, bir cisim, ağlayamayan, gülemeyen, hatırlamayan bir cisim olmak için mi?

Vücûdu öldüren fakat ruhtaki ızdırabı yakan bir zevkle sarhoş eden o büyük ızdırabın saadetini ebediyyen ihlâl etmeyen yarı bir ölümle ölmeliydim (Derviş 1924 : 95-96).

Zeynep'i ölüme götüren şey, terk edilmektir; ancak yukarıda aktardığımız konuşmanın da onun ölümünü çabuklaştırdığı bir gerçektir.

Romanda yazar, Fatma'nın psikolojik tahlilini yaparken daha çok onun ölüme yakınlığından söz eder. Fatma, Celâl'in başka bir kadına ilgisini öğrendiği gün ruhen yaşamla bağlantılarını koparmıştır ve bu manevî ölüm ona bir başka ölümü, yıllar önce ruhunda derin yaralar açan annesinin ölümünü hatırlatmıştır. Ona bu ölümü hatırlatan unsurlardan biri gecedir. Fatma, annesini de bir gece vakti kaybetmiştir.

İkinci unsur sinek vızıltısıdır. Celâl onunla konuşup diğer kadının varlığından bahsetmeden önce bu sinek vızıltısı gelecek felâketi Fatma'ya haber vermiştir:

Odanın sessizliği, ölümü beklenen hastaların yanındaki sükût gibi korkunç ve evhamlı idi. Yalnız bu sükûtu iri gövdeli siyah sinek kulakları acıtan vızıltılarıyla ihlâl ediyordu.

...

Hele ızdırapla çıldırmış gibi başının etrafında mütemadiyen dönen gövdesini camdan cama çarparak olanca sesiyle şikâyet eden bu kara sinek ona neler neler hatırlatıyordu. Kara sineğin vızıltısı onda yedi kere taşlara çarpmış iri bir bekçi sopasının hatırasını canlandırıyordu.

Yedi rakamı ve sinek vızıltısı, bunlar birbirlerinden ayrılmayan felâket habercileri idi.

Fatma hatırlıyordu. Sinek vızıldadıkça hatırlıyordu. Gölge odalar... İlaç kokuları... Bekçi sopası... Kaldırımlara zahmet vererek uzaklaşan çivili kunduralar... Sonra beyaz bir yatak...Bembeyaz bir kadın...Bir ölü kadın... Bir sevgili, bir ölü, anne...

Oh... Bu sesler susmalı... Bu korkunç hayaller gözümden silinmeli idi. Yaklaşan bir felâketin evhamıyla Fatma korkuyordu. Korktuğu şeye yürüyecek kadar azaplı ve hasta bir korku ile korkuyordu (Derviş 1924 : 7-8).

Yukarıdaki alıntı metinde görüldüğü üzere ikinci felâket sembolü motif, yedi rakamıdır. Fatma, sinek vızıltısıyla beraber sokakta bir köpeğin yedi kere uluduğunu duyar ve tüm bunlarla annesinin ölümü arasında bir bağlantı kurar. Çünkü annesinin öldüğü gece de aynı motifler -bu defa köpek ulumasının yerini bekçi sopasının sokak taşlarına vuruşu almıştır- gelecek felâketi sanki haber vermiştir. Zirâ Fatma, Celâl'le ilgili gerçeği öğrendiği andan itibaren artık bir ölüdür. Aynı motifler, Zeynep öldüğünde de karşımıza çıkar:

Odaya girince pencerelere siyah gövdesini çarpan iri bir sineğin vızıltısını duydu...Haşyetle titreyerek pencereye yaklaştı... Alçak bir masanın üzerinden aldığı kitabın kabıyla onu camda ezdi, öldürdü (Derviş 1924 : 99).

Sineğin vızıltısı kesilir; ancak bu defa saat işlemeye başlar ve yedi rakamı bütün uğursuzluğuyla Fatma'nın karşısına dikilir:

Fatma koşarak merdivenlerden inerken kendi kendine bunun ne demek olduğunu soruyordu. Bir şey anlayamıyordu...Uykuda koşmuş saçları gözlerine düşüyordu.

Kapıya yaklaşırken, taşlıktaki büyük saat çalmaya başlamıştı:

Bir, iki, üç, dört, beş, altı, yedi...

Fatma istemeden darbeleri yüksek sesle saydı. Bu adet, sebebini iyice anlamadığı halde onda çılgın bir endişe uyandırmıştı (Derviş 1924 : 101).

Fatma endişe etmekte haksız değildir. Çünkü dışarı çıktığında Zeynep'in kendisini uçurumdan atarak hayatına son verdiğini öğrenmiştir. Bu motifler, daha önce annesinin ölümünde ve Celâl'in onu terk edişinde olduğu gibi yine bir felâketi getirmiştir. Yazarın bundan önceki romanlarında metafiziğe inandığını gösteren örnekler olmadığı göz önünde bulundurulursa *Fatma'nın Günahı*'ndaki bu ilintilerin de bir rastlantıdan ibaret olduğu düşünülmelidir.

Fatma'nın Günahı -önceki üç romanda olduğu gibi- ölümün kahramanların üzerine kâbus misalî çöktüğü bir romandır. Bir anlamda ölüm, aşkın bedelidir. Bu nedenle neredeyse aşkın üzerine çıkmış, romana da oldukça ağır bir hava vermiştir.

Aşk, kıskançlık, yalnızlık, ölüm sırası *Hiç*' te bozulmuştur. Çünkü roman, bir noktadan sonra ikiye bölünür. Seza'nın Atıf ve ilk gençlik aşkı Yusuf'a duyduğu sevgiyi kıskançlık izler. Ancak kıskançlık sadece Atıf'a yöneliktir, çünkü Seza ona

tutku ile bağlıdır. Bu, aşkın doğal bir neticesi olarak görülebilir. Sevilen kişiye kavuşamamak yahut bu insanın ortadan kalkması ise yine beklendiği üzere yalnızlığı, ilerleyen sayfalarda da ölümü getirebilir. Fakat *Hiç*'te Seza'nın oğlu Mehmet'in ölümcül bir hastalığa yakalanması Seza'nın duygularını tamamen farklı bir yöne çevirmiş, romanın akışını değiştirmiştir. Mehmet'in, tedavi edilmezse hayatını kaybedeceği gerçeği ile başlangıçta ana teması aşk gibi görünen romanın kurgusu ölüm üzerinde odaklanmış ve bu noktadan sonra ölüm, hem hayatın bir gerçeği olarak hem de felsefi boyutuyla işlenmiştir.

Seza, oğlunu ölümden kurtarmak için her türlü fedakarlığa hazırdır, fakat bir o kadar da çaresizdir. Yabancı bir memlekette yalnız başına olmak onun mücadelesini daha da zorlaştırmış ve Seza bu çaresizlik içinde ölümü şöyle tanımlamıştır:

Seza; korkunç bir deli tarafından kovalanan bir insanın dehşeti içerisinde kıvranıyor.

Bu azgın ve katil delinin kendilerine yetişememesini istiyor.

Önünden kaçmak istediği kuvvet ölümdür... Hissiz ve şuursuz deli gibi sağı solu kıran, yok eden, felâket getiren ölüm (Derviş 1939 : 107).

Bir başka yerde ise yazar:

“Ölüm pençesine aldığı avını kolay kolay bırakmak istemiyor” (Derviş 1939 : 123).

diyerek Seza'nın yukarıda “deli” ye benzettiği ölümü “avcı” olarak nitelendirmiştir.

Seza, oğlunun tedavisi boyunca hayli acı çeker. *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'te farklı bir boyutuyla karşımıza çıkan “ölüm korkusu”, Osman'ı oğlunu öldürmeye kadar götürmüş, bir anlamda bu korku ölümü çağırmıştır. Ama burada Seza'nın tüm

çabası, Mehmet'i yaşatmaya yöneliktir. Bu nedenle de Seza ölüm gibi ona ölümü çağrıştıracak her şeyden kaçmak ister:

- Dinlenelim anne... Benim çok uykum var... Ben uyumak istiyorum...

Uyumak mı?

Seza neden uykudan korkuyor?..

Uyku neden Seza'ya bu dehşeti veriyor.

...

- Anne, diyor.

- Şekerim.

- Uykum var.

- Uyuma oğlum... Uyuma. Uyursan vaktinde uyanamazsın, İstanbul trenini kaçırmırsın.

...

Seza çocuğunun elini sıkıyor, o eli sallıyor, onu müthiş uykuya, sonsuz uykuya bırakmak istemiyor.

...

- Çok uykum var.

- Yok uykun senin.

- Uykum var.

- Yavrum uyuma, uyuma...

...

- Yalvarırım. Yalvarırım Mehmedim uyuma.

...

- Yavrum... İstanbul'a gideceğiz...Uyursan tren kaçır... Mehmet, İstanbul... İstanbul... Tren... Çocuğum uyuma!... (Derviş 1939 : 135-136-137).

Seza'nın tüm bu çabaları sonuç vermemiş, Mehmet, o makus talihin pençesinden kurtulamamıştır. Seza uzun bir süre oğlunun ölümüne kendisini inandıramaz. Her yerde onun hayali karşısına çıkar. Fakat bir süre sonra ölüm tüm

gerçekliğini ortaya koyar ve Seza'nın hayalinde oğlunun yalnızca yüzüne beyaz örtü çekilmiş resmi kalır. Seza'nın acısını dayanılmaz kılan nedenlerden birisi de yabancı bir memlekette, farklı kültürden insanlarla bir arada bulunuşudur. Bu kültür ayrılığını o, insanların duyarsızlığı olarak nitelendirir ve “ölüm” gibi buna da isyan eder.

(...) Bana sadece o öldü dediler. O öldü. Peki ama ben ne yapacağım? Bana bunun acısına nasıl tahammül edilir öğretilmediler. Bana o yokken nasıl yaşanır öğretilmediler!.. O öldü... Ne kadar kolay bunu söylemek değil mi? Bunu hava sıcak, yağmur var, oda karanlık, filân der gibi söylüyorlar... Bunun manasını anlasınlar, böyle kolay söyleyemezler değil mi?.. Bunun devasını bulmak, bu acıya alışmak? Hiçbir çare yok mu?.. Hiç... Hiç... Hiçbir çare yok mu? (Derviş 1939 : 158-159).

Acısıyla orantılı olarak Seza'nın ölümü algılayışı da farklıdır. O, kendisini hayatın devam ettiği konusunda telkin etmeye çalışanlara karşı çıkar. Ölülerin arkasından ölmek gerektiğini söyler ve belki de bunu becerememek Seza'nın acısını ikiye katlar. Buna bağlı olarak ölümün tarifi değişir. Daha çok, Seza'nın isyânından doğan bu tarife yazar katılmadığını onun “vehmettiğini” söyleyerek ifade etmiştir:

O, ölümün hakiki manasını biliyor. Bunun hiçbir mistik ve hiçbir manevî tarafı yok...

Ölmek maddenin şekil değiştirmesi, ölmek bir defalık şeklin mahvolması bir insan öldüğü anda bize ve ondan dünyaya kalan şey gene maddedir. Maddenin bir istihalesidir.

Ölüm tabiatın acaip bir oyunudur... Tabiatı Seza iptidai maddesi kışlaşmış bir memlekete benzetiyor.

Abluka içinde kalan memleketler nasıl yıpranmış şeyleri kullanarak yeni şeyler yapmaya kalkıştırlarsa hayatın, ilk iptidai maddesini kaybeden tabiat da ölü maddeleri kullanarak

yeniden bir hayat yapıyor, hayatı idame ettiriyor, vehmindedir
(Derviş 1939 : 182).

Kara Kitap'ta olduğu gibi “ölüm”, beraberinde karşıtı olan “hayat”ı da getirir. Fakat Şâdân'ın ölümü lanetleyen, hayatı kutsayan yaklaşımının aksine Seza, ölümü, Mehmet'i kaybettikten sonra, tek kurtuluş çaresi olarak görmektedir. Aslında romanın, Seza'nın Atıf'a duyduğu aşkın anlatıldığı bölümünde yazar sanki olacıklara okuyucuyu hazırlayacak bir mizansen yaratmıştır. Bir gece Hüsnü Beyler'le gittiği eğlencede Seza'nın kulağına -bir kâhin edâsıyla- hayata dair şu sözleri fısıldayan ihtiyar adam, onun ölümü bu kadar kuvvetle istemesine zemin hazırlamış, bu sözler onun bilinçaltında farkında olmadan yer etmiştir:

- Hayatta olan hadiselerden hiçbiri üstünde tevakkuf etmeğe değmez. Hayatta hakiki ve devamlı hiçbir şey yoktur. Her şey bir sabun köpüğü gibidir. Solmaya, ölmeye, yok olmaya mahkûmdur.(...) Devirleri düşününüz, tarihleri düşününüz, tarihlerde hâlâ birer muazzam abide gibi dikilmiş duranları düşününüz. Neredeler, ihtirasları, aşkları, mücadeleleri ne oldu? İnandıkları fikirler, tapındıkları ilahlar, uğrunda öldükleri mevhumlar ne oldu? Seneler, asırlar, o günün hiçliğini bize öğretiyor. Hayat bir kuruluşun değil bir yıkılışın ifadesidir. Neye dayanacaksınız? Neye tutunacaksınız? Her şey yıkılıyor. Elinizi etrafta bir destek bulmak, bir hakikat bulmak için nafilâ sallamayınız. Ortada hiç... hiç... hiçbir şey yoktur.

Seza bir uykudan uyanır gibi ağır ağır gözlerini açarken sayıklar gibi tekrarlıyor:

- Hiç! (Derviş 1939 : 84-85).

Daha önce de bir iki defa kullanılmış olan “hiç” sözcüğü bu sözlerde anlamını bulur ve romanın adı da buradan çıkar. Çünkü bu dakikadan sonra Seza “hiç” olmaya

doğru hızla ilerleyecektir. “ Hayat bir kuruluşun değil bir yıkılışın ifadesidir” cümlesi bir ana fikir cümlesi şeklinde daha sonra çeşitli vesilelerle yinelenmiştir. Önce Seza bu fikre karşı çıkar, çünkü Mehmet bir kuruluşun ispatı olarak gözlerinin önünde durmaktadır. Ancak, Seza’nın kaderinin bu sözü doğrular nitelikte ilerlemeye başladığı görülür. Mehmet’in artık son devrelerini yaşadığı süre içinde hayat Seza’yı yıkmadaki tüm hünerini gösterir. Mehmet’in İstanbul’ a gitme isteği üzerine kalkıştıkları tren yolculuğunda Seza gerçeği daha kuvvetli hisseder, daha önce bilinçaltına ittiği ve doğruluğuna inanmadığı ihtiyarın sözleri, bütün dehşetiyle onu kavrar:

Baygınlıktan ayılan çocuğun her an biraz daha çöktüğü,
biraz daha söndüğü göz önünde Seza gözlerini kırpmadan bu
manzarayı seyrediyor. “Hayat bir kuruluşun değil, bir yıkılışın
ifadesidir”.

Seza, içinden hiç düşünmeden bu sözü tekrarlıyor.

Trenin tekerlekleri durmadan rayların üstünde:

- Yıkılıştır, yıkılıştır, yıkılıştır, yıkılıştır.
diye tempo tutuyorlar (Derviş 1939 : 134).

Yazarın, henüz başlarda projektörlerini bu cümle üzerine çevirmiş olması, romanın akışına yardım etmiştir. Ancak yazar ilerleyen sayfalarda yukarıda örneklerini vermiş olduğumuz müdahalelerle bu görüşe katılmadığını hissettirir. Mutlak olan şudur: Ölüm, insan yaşamındaki en somut gerçektir. Bu gerçek en çok bir yakınımızı kaybettiğimizde bize acı verir. Gerçekliğini ve korkunçluğunu o zaman kavrarız. Ama hayat bu en somut gerçekliği bile unutturacak hızla akmaktadır ve bir gün o derin acının, yerini gündelik telâşlara bıraktığını tıpkı Seza gibi ince bir sızıyla hissederiz:

O öldü, fakat hayat devam ediyor. günler geçiyor ve
bankadaki parası bitmek üzere. Hayatında bir tek işe teşebbüs
etmemiş bir kadın için bu yabancı memlekette bir iş sahibi
olmaya imkân yok (Derviş 1939 : 175).

Seza, bu acıyla on bir yılı geride bıraktığı bir gün gençliğinin masum aşkı Yusuf'a rastlar. Tutunacak bir dal bulduğu umuduyla kendisini onun kollarına bırakmaya hazırlanırken Yusuf'un lâkayt, duyarsız, hissiz tutumuyla yeniden yıkılır. Bu karşılaşma, bir kuruluşun ifadesi olacakmış gibi görünürken, ümitlerimiz Seza'nın ölümüyle söner ve hayat Seza için tam anlamıyla bir yıkılışın ifadesi olur. Seza'nın ölümü belki planlanmış bir ölüm değildir, ama kendini ölüme bırakışa bir örnektir. Romanın sonunda Seza'nın cesedi başında toplanan kalabalıktan yazarın da "filozof" diye nitelendirdiği bir ihtiyar, Seza'nın ölümünü şöyle ifade etmektedir:

Kalabalığa yeni yaklaşan genç bir çocuk, önündeki ihtiyar bir serseriye soruyor:

- Ne olmuş kadına... neden yatıyor?..

Ellerini pantolonunun cebine koymuş olan bu kaldırım filozofu omuzlarını silkerek:

- Ne olacak beyim, diyor. Hiç...Görmüyor musun?

Hiç olmuş... (Derviş 1939 : 205).

Bu, yazarın "ölüm" hakkındaki bir değerlendirmesi de sayılabilir. Ölümden sonra geriye hiçbir şey kalmaz. Bu nedenledir ki, hayat, birileri ölünce durmaz. Nitekim Seza öldükten sonra da yaşam tüm hızıyla akmaya devam etmiştir. Suat Derviş daha önce *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'te İrfan Behçet'in ağzından aktardığı bu görüşünü burada bir kez daha yinelemiş, bir yandan da bu yolla yaşamının ne denli önemli olduğu mesajını vermiştir.

Ölüm daha sonra yazarın *Fosforlu Cevriye* adlı romanında karşımıza çıkar. Burada da ölüm, *Kara Kitap*'ta olduğu gibi yaşam tezadıyla birlikte işlenmiştir. *Kara Kitap*'ta Şâdân ölecektir ve bunu bilmektedir. Oysa içinde güçlü bir yaşama isteği duymakta, bu istek onun durumunu daha trajik bir hale getirmektedir.

Fosforlu Cevriye'de aynı duyguyu yaratan, Cevriye'nin, kimsesizliği ve sokakta her an bir tehlikeyle burun buruna olması ihtimalidir. Bu anlamda

Cevriye'nin de geleceği meçhûldür. İçinde bulunduğu bütün olumsuz koşullara rağmen Cevriye de Şâdân gibi hayatı sevmekte, bir gün ölme ihtimalinden dehşetle korkmaktadır. Üstelik bu korku sadece Cevriye'nin değil, bütün hayat kadınlarının ortak korkusudur:

Evet havada bir korku vardı. Çirkin bir şekilde yüzünü göstermiş, aralarından geçmiş ve Ayten'i alıp sürükleyerek peşinden götürmüş olan ölümün korkusu.

Buna rağmen hepsi karakoldan çıkarken aynanın önünde bir an olsun durup kendilerine bakmaktan, kendilerini süslemekten alı koyamamışlardı.

Karakolda ayna vardı. Bu her karakolda bulunan bir şey değildi (Derviş 2000 : 38).

Alıntı metinde görüldüğü üzere bir arkadaşlarının ölümle pençeleşmesi oradaki hayat kadınlarını kendilerini de bekleyen somut bir gerçekle karşı karşıya getirmiştir. Ancak yaşamak elzemdir, hem de en acı şekliyle: Ölüme karşı süslenerek... Yazar, hayat kadınlarının bu davranışını karakolda ayna olmasına bağlarken, sanki ölümün onları saran ağır havasını yumuşatmaya, insanı ürperten bu tezdâ olumlamaya çalışmaktadır.

Cevriye çocukluğundan beri yaşamak için mücadele veren ve belki bu nedenle yaşama dört elle sarılmış bir kadındır. Bir hayat kadını olarak içinde bulunduğu şartlar ne kadar kötü olursa olsun yaşamaktan keyif almaktadır. Bir de elbette insan hayatında ölüm her şeye rağmen kaçınılması gereken bir sondur; çünkü ölümden sonrası belirsizliktir. İnsanın tüm çabası bu belirsizliği olabildiğince geciktirmektir ve Cevriye de bu nedenle hastaneden çıktıktan sonra kendisini sandalda bulan ve ona bakan yabancıya şu sözleri söylerken hayatın anlamını bir kez daha kuvvetle kavradığını göstermiştir:

Sonra gülmeye gayret eden bu suretle ölümden ne kadar kokmadığını göstermeye çabalayan, daha doğrusu ölümden

korktuğunu saklamaya gayret eden Cevriye hâlâ zayıf ve titreyen bir sesle:

- Mortuyu çekiyorum sandım. Güzelim dünyayı ayağımın altından çekiverdiler gibi geldi bana. “Nalları dikiyoruz Cevriye!” diyemeden gittim, demişti.

...

Yıldızlara bakıyor ve ölmediğinden bahtiyar, hâlâ yaşadığından büyük bir saadet duyarak onları seyrediyor ve kendisini hâlâ yorgun hissediyordu (Derviş 2000 : 56).

Romanın sonunda Cevriye ölmüştür. Ancak daha ilk bölümlerde son sahnenin zemini hazırlanmıştır. Cevriye yıldızlara bakarken yabancıya birçok şey anlatmıştır. İşte o anlattıklarından birisi, Cevriye’nin akıbetinin ipucudur:

- Evet... Evet öyleymiş, bana Çımacı Mustafa anlattı. Bu yıldızların herbiri birimizin yıldızıymış. Ve biz öldüğümüz zaman onlar gökten kaybolurlarmış...Biz görürüz...Yıldızlar kayar. O zaman bir adam ölürmüş...Her yıldız kayışta bir adam... Çımacı Mustafa yemin etti. Bir akşam hep oturuyorlar, deniz kenarında içiyorlarmış. Yanlarından biri kalkıp denize girmiş yüzüyormuş. Birden bir yıldızın kaydığını görmüşler. “Bir adam ölüyor” diyesilerine kalmamış, denizde yüzen arkadaşlarının kaybolduğunu görmüşler. Kayan onun yıldızıymış. Denizdeki adam boğulurken onunda yıldızı kayıp gitmiş (Derviş 2000 : 57-58).

Ölüm korkusu, Cevriye’de yalnızlık korkusuyla birliktedir. Yabancı adamdan başta ayrılmak istememesinin asıl nedeni budur. Sokakta yalnız kalmak ve yalnız ölmek korkusu, kendisini koluna takıp evine getiren bu adamın yanından ayrılmama isteğini körüklemektedir. Cevriye’nin ölümden bu denli korkması, yabancı adama âşık olmadan önce tamamen kendisiyle ilgilidir. Çünkü ölüm yaşadığı ortam ve şartlar itibariyle her an başucundadır. Ancak aşk, bu korkunun yönünü değiştirmiştir.

Bu sefer Cevriye kendisi için değil, sevdiği adam için korkmaktadır. Genç adamın idam kararıyla aranmasından kaynaklanan bu tedirginlik, aldığı her ölüm haberiyle biraz daha artmakta, Cevriye'yi biraz daha mutsuz kılmaktadır. Sözgelimi evini sıklıkla ziyaret ettiği Sümbül Dudu'nun "kayınvalidem" diye kendisine tanıttığı Mayrık'ın öldüğünü öğrendiğinde giderek ona yaklaştığı düşüncesiyle dehşete kapılmıştır. Sanki bu ölümler onu bekleyen talihsiz sonun birer habercisidirler:

Sanki ölüm şeameti onu adım adım takip ediyordu.

Kafasının içindeki vehimle bu ölümlerin, bu yok oluşların kati ve hüznü manasını iyi anlıyordu ve bu ölüm haberleri onun kalbindeki vehme dayanılmaz bir şiddet veriyordu (Derviş 2000 : 233-234).

Erhan Bener, *Yalnızlar* adlı romanında kahramanlarından Nermin'e, yine kahramanlarından Macide'nin ölümü üzerine şunları söyler:

Aklından çıkarmaya çalıştıkça, onunla ilgili bir yığın anı üşüşüyordu kafasına. Onun ölümü ile dünya büyük bir şey yitirmiş değildi ama en küçük bir canlının ölümü ile bile geride bir boşluğun kaldığını, kendi deneyleriyle biliyordu. Hem bu öyle bir boşluktu ki, başka hiçbir şey o boşluğu dolduramazdı. Ne olursa olsun. Bir kediniz ölür. Yenisini alırsınız, bu yenisinin miyavlaması hep başkadır. Oysa bu boşluk bazen büyük bir dalga da yaşatabilirdi arkasından, bu dünyaya en sağlam sanılan setler bile dayanamaz, yıkılıp göçebilirdi (1977: 330).

İşte Mayrık'ın ölümü de Cevriye'nin ölümü üzerinde yukarıdaki alıntı metnin kahramanı Nermin'deki etkiyi yaratmıştır. O da sürekli geldiği bu evi birdenbire bomboş bulmuş, bu ölüm onda "başka hiçbir şeyin dolduramayacağı" bir boşluk duygusu yaratmıştır.

Derviş'in *Emine* adlı romanında da böyle bir durum söz konusudur. Orada da Emine, kendisini himaye eden doktorun ölümünün ardından ayrıldığı eve bakarken Cevriye'yle aynı duygular içindedir. Romanın sonunda Cevriye'nin sevdiği adam polis tarafından yakalanır. Bu, Cevriye için bir yıkımdır. Sevdiği için bir şey yapamamanın çaresizliği, endişesini büyütürken, genç adamı idam sehpasında düşünmekten kendisini alamamakta; bu hayal Cevriye'yi bütünüyle perişan etmektedir işte Cevriye bu ruh hâliyle dolaşırken sevdiği adam için bir şey yapma şansı doğmuş; hiç düşünmeden kendisini tehlikenin kollarına atmıştır. Bu amaçla genç adamın evindeki polis için kanıt sayılabilecek kutuları denize atmak üzere sandala binerken peşine takılan devriyeden kendi hayatı için değil, sevdiği adam için korkmuş, onu ele vereceği düşüncesiyle paniğe kapılmıştır. Ölümünden böyle dehşetli korkarken, üstelik âşık olduğu adam bir idam mahkûmu olduğu için ölüm onda sabit bir fikre dönüşmüşken aşkının bedelini kendi hayatıyla ödemiştir Cevriye. Sanki roman boyunca kendisini takip ettiğini düşündüğü ölümü oldurmaya çalışmıştır. Yazarın kahramanına hazırladığı son da bu duyguyu kuvvetlendirmektedir:

Denize gömülürken gene korkudan irkilerek kendi kendine: “Şu göklere perçinlemek istediğim imanına tükürdüğümün yıldızı yoksa kayıyor mu?” diye sormadı.

Halbuki herhalde o yıldız kayıp sulara düşmüş olacaktı, Cevriye'nin denize gömüldüğü yerde su üstüne bir yıldız düşüp de parçalanmış gibi yakamozdan pırıl pırıl parlıyordu (Derviş 2000 : 269).

Denize atladığı sırada kafasını sandala çarpan Cevriye, sulara gömülürken arkasında yakamozdan bir yıldız bırakmıştır ve böylece romanın başındaki her insanın bir yıldızı olduğu ve öldüğünde de bu yıldızın kaydığı inancı, bir anlamda gerçeğe dönüşmüştür.

Romanın başından itibaren Cevriye'yle, dolayısıyla okurla birlikte olan ölüm düşüncesi aşk ve korkudan öte bir boyut kazanmıştır. Bir yandan Cevriye'nin sevdiği adamı idamla kaybedeceği korkusu romanda geniş olarak işlenirken bir yandan da bu

tutumuyla ona hayat kadını olmasının ötesinde seven ve sevdiği için fedakârlıktan kaçınmayan kadın kişiliği yüklenmeye çalışılmıştır. İşte bu yüzden ölüm romanda, tüm korkunçluğuna rağmen anlamlı bir sona dönüşmüş, okuyucuyu hüznlendiren, ama aşka dair umutlarını kırmayan bir nitelik almıştır.

Ölüm temasının, karşı gücü hayatla birlikte işlendiği romanlardan biri de *Aksaray'dan Bir Perihan*'dır. Romanın başında Pakize'nin ölümü -yalnızlığı gibi - Gülder tarafından değerlendirilmiştir. Ancak burada yazar, ölümden ziyade, ölüme neden olan duyguya dikkat çekmek istemiş, bu sebeple, yalnızlığın ürkünçlüğünü ön plana çıkarmıştır. Oysa Gülder' in ölümü üzerine yapılan yorum, somut bir olgu olarak ölümü anlama çabasından ileri gelmektedir ve bunu yazar adına yapan Gülder' in köydeki genç komşusu Melek' tir:

(...) Melek için ölüm kabul edilemez bir şeydi. Bunun için Gülder' in bu gidişine inanmak istemiyordu.

Kendisi gibi bir gün doğmuş, çocuk, genç kız, sevgili, nişanlı ve nihayet zevce, çocuk anası olmuştu. Sevmiş sevilmiş herkes gibi gülmüş, ağlamış, zaman zaman mesut olmuş zaman zaman ızdırap çekmiş zaman zaman sevinç duymuş, kendisi gibi ve bütün insanlar gibi yaşamış olan bu mevcudun bir daha gelmemek üzere gelinmeyen bir yokluğa gidebileceğine inanmıyordu... Hepimize benzeyen ve şimdi karşımızda oluşan bir varlığın yokluğa inkılap edivermesi, bu kabul edilemeyecek bir korkunçlukta idi (Derviş 1997:147).

Yukarıda Melek' in ölüm karşısında şaşkın olduğu görülmektedir. Bu tablo daha önce yazarın ilk kitabı *Kara Kitap*' ta karşımıza çıkmış, orada da Şadan, Hasan'ın ölüsü başında beklerken ölüme dair Melek' le benzer bir yorumda bulunmuştur. Hemen aşağıda ise Melek, ölüme karşı bütün insanlığın mücadele etmesi gerektiğini söylemekte, bu fikriyle de yazarın *Hiç* adlı romanındaki Seza' yla birleşmektedir.

Gölter, ölüm döşeginde iken bilinci ona ihanet etmeye başlamış, geçmişle hali-hazırı birbirine karıştırır olmuştur. Ancak bu, onu Melek'e dolayısıyla okuyucuya mesaj vermekten alıkoymaz. İşte bu mesajda tahlilimizin başında söylediğimiz ölüm-yaşam tezatı vardır. Melek, onun her dakika biraz daha ölüme yaklaştığını gördükçe üzüntüsünden kahrolurken o, yarı sayıklar bir vaziyette hayatın güzelliğinden bahsetmektedir:

“Ya işte böyle kızım...Ben uzun seneler, tek başıma pencereynden gölü seyrettim. Bunlar güç şeyler fakat dünyanın öyle güzelliğleri var ki... Toprak cömert, etrafında her şey ümit dolu...Tarlalar ağaçlar, vaatler ve zenginlikler dolu... Biz insanlar bir şey anlamayıp, bunları göremeyiz....” (Derviş 1997:149).

Yukarıdaki alıntı metinde Gölter' in sözünü ettiğı gerçeğe yazar, *Ankara Mahpusu*'ndaki siyah bereli kadının “mutluluk” tarifinde de değinmiştir. Yaşamı güzel kılmak, mutlu olmak insanın kendi elindedir. Önemli olan ona nereden nasıl baktığımızdır ve Gölter' in anlatmak istediğı de budur:

“Evet, dünya çok güzel...Eğer birşey güzel olmazsa o bizim kendi kabahatimiz...Benim, senin kabahatimiz...(...)” (Derviş 1997:150).

Ölüm ebedî bir sondur. Artık gerçeikle düşü birbirine karıştırmaya başlayan Gölter de bu sonun eşiğindedir. Az önce yaşamın güzelliğinden bahsediyorken, hemen ardından yaşamdan kopuyor oluşu ise Gölter' in yalnızlıkla başlayan öyküsünün trajik tarafıdır.

E- Annelik Duygusu

“Anne”, Suat Derviş’in hemen bütün romanlarında karşımıza çıkan bir kavramdır. Kahramanların bir kısmı annelerini ya küçük yaşta yitirmiş ve bir çocuk için oldukça önemli sayılan anne şefkatinden yoksun büyümüşler ya da bir nedenle çocuklarını kaybetmişlerdir. Dolayısıyla bu durum, onların psikolojilerinde-özellikle yalnızlıklarında- hayli etkili olmuştur. Yalnızlık temalasını işlerken kahramanların anne sevgisinden mahrumiyetlerine değindiğimiz için bu konunun üzerinde ayrıca durmayacağız. Ancak “annelik duygusu” yazarın özellikle *Hiç*, *Fosforlu Cevriye*, *Aksaray’dan Bir Perihan* romanlarında olay örgüsünü ve yine kahramanların psikolojilerini etkileyen ayrı bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır.

Suat Derviş, 1944 yılında TKP davasının sanığı olarak içeri alınmış, sorguda çocuğunu düşürmüştür. Yaşadığı bu olayın da yazarın, romanlarında “annelik duygusu”na yer vermesinde rolü olduğu düşünülebilir; fakat bundan daha önemli bir neden, elbette Derviş’in kadın olmasıdır.

“Annelik duygusu”, ilk kez yazarın *Hiç* adlı romanında işlenir. Romanın, Seza’nın tutkulu aşkını konu alan bölümüyle, oğlu Mehmet’in verem olduğunu öğrendiği bölümünde gerek olaylar gerekse psikolojik tahlillerin bir kanaldan başka bir kanala aktığı görülmekte, romanda yoğun olarak ele alınan “annelik duygusu” iki bölümde de farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır.

Birinci bölümde Seza’nın annesiz babasız bir evde büyüdüğünü öğreniriz. Seza’nın içine kapanık, huzursuz ve hırçın kişiliğinde bu durumun etkisi büyüktür; ama o böyle sevgisiz bir ortamda, anne-baba şefkatinden mahrum olarak büyümesine rağmen içindeki annelik dürtüsünü kaybetmemiş, oğluna düşkün bir anne olmuştur. Mehmet de beş yaşındaki bir çocuk annesine ne kadar düşkün olursa, hatta belki ondan daha fazla Seza’ya düşkündür. Anne oğulun ilişkileri, Seza’nın Atıf’la Almanya’ya giderken gardaki son görüşmelerinden kırılgan, incinmiş ve öfkelenmiş olarak trene bindiğinde, aralarında geçen diyalogdan çok daha net anlaşılmakta, Seza’nın Mehmet’e bağlılığını bu diyalog açıkça ortaya koymaktadır:

- Anne!
- Yavrum benim.
- Neye ağlıyorsun? Yoksa Atıf amcam sana fena bir şey mi söyledi?
- Deli misin, bu saçma şeyler nereden aklına geliyor? İstanbul'u bıraktığımız için, dadını bıraktığımız için ağlıyorum.
- Anne ben yanında varım ya...beraber değil miyiz? Ben varken sen bir şeyden korkma anne!
- Evet yanında Mehmet'i var...Mehmet'i yanında ya!..Deli olmuş bu ana!..Bu ananın aklı başından gitmiş. Utanmıyor.
- Şimdi gözlerini siliyor ve göğsü daha hıçkırıklarla dolu iken:
- Çok şükür, sen varsın oğlum, diyor. Sen varsın benim gülüm! (Derviş 1939 : 65-66).

Seza, ileride başına geleceklerden habersiz, oğluyla aralarında geçen bu kısa muhabbetten sonra yine Atıf'a, Atıf'la ilgili olarak o gün tren garına gelmeden önce yaşadıklarına döner. Atıf'ın karısı Belkıs, kızını Seza'nın evine göndererek onun kadınların zaaflarından biri olan annelik dürtüsünü harekete geçirmek ve bu duygusunu sömürmek istemiştir. Zaten hassas olan Seza, kadının ne yapmaya çalıştığını anlasa da evine gelen bu küçük kızla yaşadığı sahneden oldukça etkilenmiştir:

Onun ellerini tutmuştu. O elleri öpüyordu. Seza öleceğini zannediyordu. Bunu yaptıran öteki kadındı. "yavrum dedi, sana söz veririm ki ben sizin Ankara'ya gitmenizi istemiyorum,"Siz isterseniz biz de gitmeyiz. Eğer siz istemezseniz..." "Seni buraya kim gönderdi?" "kendim geldim" "yapayalnız mı?" "Evet" "Seni nasıl bıraktılar?" "Kaçtım. Her şeyi göze aldım. Azarı filân her şeyi. Size

yalvarmak için” “ Bana ne diye yalvaracaksınız?” “Ben biliyorum. Ben biliyorum benden saklıyorlar amma, ben her şeyi biliyorum!” ve cebinden çıkardığı ucunda tavşan resmi işlenmiş bir mendili gözüne götürdü... Ağlıyordu. Ne güzel bir komedyacı idi bu küçük kız! Yoksa sahi mi idi? Bilmiyordu. Fakat bu sahne ona ne kadar tesir etmişti ki... (Derviş 1939 : 68).

Seza yaşadığı bu olayın etkisiyle hemen Atıf'a bir mektup yazar ve ilişkilerini bitirmek istediğini bildirir. Ona bunu yaptıran elbette ki bir anda içinde kabaran annelik duygusudur. Ancak bunu yapmak için daha çok erken olduğunu anladığında yazdığı mektubu yalanlayan ve âdetâ Atıf'tan aşk dileyen ikinci mektubu postaya verir. Bu karışık duygular içerisinde, geçen iki üç aylık bir zamandan sonra duyguları dinginleşir, biraz da çaresizlikten, başka sulara teselli aramaya çalışır. İlk tutunduğu dal, Mehmet olur. Mehmet, daha önce de sözünü ettiğimiz ve romanda bir leitmotiv gibi tekrarlanan “Hayat bir kuruluşun değil, bir yıkılışın ifadesidir” tezinin antitezi gibidir. Seza'ya göre Mehmet onun hayatındaki en güzel şeydir ve Mehmet kuruluşun ta kendisidir.

Ayrıca Mehmet, Seza'nın hep özlemini duyduğu sığınacağı, başını omzuna dayayacağı bir destektir. O, oğlunun büyüyeceği ve kendisine sahip olacağı hayallerini kurarken ansızın o öldürücü hastalığın ortaya çıkması tüm umutlarını yerle bir etmiş, yaşamını bir cendereye sokmuştur. Her anne gibi Seza da Mehmet'e ilişkin güzel şeyler düşünmekte, onun büyüyüp bir delikanlı olduğunu görmek istemektedir. Bu nedenle ölümü ona konduramaması doğaldır:

Mehmet yaşayacak... Mehmet delikanlı olacak...
Mehmet, ihtiyar anasının hayata kapanan gözlerini elleriyle örterek, Mehmet onun mezarının başında ağlayacak, Mehmet yaşayacak, uzun uzun yaşayacak, ihtiyar oluncaya kadar, ak saçlı ve ak sakallı bir büyükbaba oluncaya kadar yaşayacak.

Seza o doğduğu günden beri hayatta en büyük saadet olarak onun büyümesini düşünmedi mi? Onun geniş delikanlı omuzlarına kendisinin bir çocuk gibi sokularak şımaracağı, oğlundan şefkat ve himaye arayacağı günlerin iştiyakiyle her zaman tutuşmadı mı? (Derviş 1939 : 111).

Seza gelecek hayalleriyle birlikte geçmişin muhasebesini de yapar. O, her hâliyle bir annedir ve onun ağzından yazar, anneliğin bir kadın için ne güçlü bir duygu olduğunu aktarmaya, böylece bir kadın yazar olarak farklı bir hassasiyeti ortaya koymaya çalışmıştır:

Seza ona vücûdunu bozmamak kaygısıyla sütünü uzun zaman vermemişti. Vücûdunun güzelliğini ondan esirgemişti. Ona tamam bir anne olamamış, onu kendi sütüyle, kendi kanıyla besleyememişti. Bundan çekinmişti.

Sızlayan göğüslerini avuçlarıyla oğuşturuyor. Sanki ondan esirgediği bütün sütü şimdi bir anda göğüslerine doluyor, göğüslerini delmek ve dışarı fışkırmak istiyor.

Olduğu yerde hafif hafif sallanan genç kadın şimdi bu vücûd güzelliğine lanet ediyor. Şimdi bu vücûdu güzel bırakmak endişesini doğuran aptal düşünceye lanet ediyor.

Güzel kalmak...

Ah güzel kalamaz olsaydı da şimdi içinde şu vicdan azabını duymasaydı (Derviş 1939: 144).

Mehmet'in hastalık süreci ve ölümü Seza için bu türden muhasebeleri ve sorgulamaları yaşamının bir parçası yapmıştır. Onun ölümünden kendisini sorumlu tutmaktadır; çünkü çok sıradan, ilkel bir duyguya, aşkına oğlunu feda etmiş, onunla yeterince ilgilenememiştir. Bu düşünce beynini kemirip dururken yaşam da doğal olarak onun için bir pişmanlıklar yumağına dönüşmüştür. Mehmet'in ölümünün ardından üç sene her gün onun mezarına gitmiş, ama artık parasal sıkıntılar baş gösterdiğinden Türkiye'ye dönmek zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Hangi nedenle

olursa olsun Seza'nın, Mehmet'i bırakıp gitmeye gönlü razı olmaz. Bunu içindir ki, İstanbul'a dönüş yolculuğu bir vicdan azabına dönüşür:

O, Mehmet'ini yabacıların arasında bırakmaya nasıl razı oldu? Neden oralarda sürünmedi? Açlıktan ölünceye, geberinceye kadar orada kalmadı?

...

O çocuğuna yanmadı mı?... Hangi canlı, ölüsüne yanmak lâzım geldiği kadar yanabilmiştir. Hangi canlı en sevgili ölüsüyle arasındaki bağı çözmemiştir?

Bu bağı çözmemek, beraber ölmek, ölüme kadar beraber olmak, o öldükten sonra yaşamak için nefes alırken bile utanmaktır (Derviş 1939 : 175).

Seza'nın bu suçluluk duygusu ve kuvvetle ölme isteği oğluna olan bağlılığından mı yoksa insan olarak vicdanını rahatlatmak, dolayısıyla aslında hepimizde var olan mutlu olma, kendini suçsuz, sorumsuz ve huzurlu hissetme kaygısından mı ileri gelmektedir, tartışılabilir. Çünkü insanlar, çoğunlukla bir başkasının felâketini yahut acı çekmesini kendi huzurlarının kaçmasından endişe duydukları için istemezler. Mehmet ölmeseydi Seza ne geçmişi sorgulayacak ne de kendisiyle bir iç hesaplaşmasına girecekti. Bu nedenle Seza'da baskın olarak ortaya çıkan annelik duygusunun ya da daha önce yaşadığı tutkulu aşkın yarattığı hırçınlık, kıskançlık gibi duygularının tamamen Seza'nın yaşantılarına bağlı olduğunu söylemek mümkündür. Yani duygularımızı belirleyen, yaşantılarımızdır. Bu açıdan bakıldığında annelik duygusu da diğer duygularımızın arasında ancak yaşadıklarımızla doğru orantılı olarak özel bir anlam kazanmaktadır.

“Annelik duygusu”nun işlendiği ikinci roman *Çılgın Gibi*'dir. Burada “annelik duygusu”, Celile'nin kişiliğini belirleyen unsurlardan birisi olduğu ve olay örgüsünde bir dönüm noktası oluşturduğu için önemlidir.

Celile için o doğarken ölen annesi, pembe cibinlik, mavi kuşlar, leylak kokusu ve küçük taştan yapılmış bir yıldızla hatıralarını süsleyen -ona telkin edildiği üzere- bir melektir:

Celile pembe cibinliğindeki mavi kuşlara gözyaşları arasında bakıyordu.

“Gökyüzüne uçmak!”

Ona kim anlatmıştı ki?.. Melekler beyaz kanatlı güzel kadınlardı. Celile mavi kuşların kanatlarını istiyordu.

Annesinin yanına, gökyüzüne uçmak için...

Ve geceleri rüyâlarında hep büyük mavi kanatlarla filizî bir boşluk içinde, çok ışıklı bir boşlukta uçar dururdu. Annesini görmeden... Annesine erişmeden...Bazen bu boşluğun ötesinde bir yıldız parlardı. Annesinin saçları arasındaki taştan yıldız olmalı... Kanatlarını çırpıp, ona doğru hızlanırdı. Ve etrafında leylak kokusu duyardı.

Uyandığı zaman sarı ipek saçlarının dağıldığı yastık ve gözleri ve yüzü nemli olurdu.

Küçük Celile ıstırap içindeydi. Kimse onun bu ıstırabını bilmezdi. Leylak kokusu hasreti... Ve yıldız... (Derviş 2000 : 28).

Celile'nin içine kapanık, seyirci tabiatında anne şefkatinden yoksun büyümesinin etkisi büyüktür. “...Anaca sevgi, çocuğun yaşamının ve ihtiyaçlarının koşulsuz olumlanmasıdır. (...) Çocuğun yaşamının olumlanmasının iki yanı vardır; birisi çocuğun yaşamının devamı ve gelişimi için mutlak gerekli olan bakım ve sorumluluktur. Diğeri ise yaşamın sürdürülmesinden daha da ileridir. Bu, çocukta bir yaşam sevgisi uyandıran, ‘ona canlı olmak güzel, küçük bir çocuk olmak güzel, dünyada olmak güzel!’ duygusu veren bir tutumdur. (...)” (Fromm 1993: 46).

Büyükannesi onun bakımını üstlenmişse de Celile, ‘annenin çocuğa yaşam sevgisi veren tutumu’ ndan nasibini alamadan büyümüştür. Yaşamı boyunca aldığı

terbiye nedeniyle bu eksikliği dışarıya hiç yansıtmamıştır; ama Celile'nin hayattaki savunmasızlığının, güvensizliğinin ve kanaatkâr edasının asıl nedeni budur. Ondaki, birilerinin himayesi altında olmak eğiliminin kökleri de yine aynı nedene dayanmaktadır. Ahmet'le hiç düşünmeden bunun için evlenmiş, bir çocuk sahibi olmayı bunun için istememiştir. Annesi kendisini dünyaya getirirken öldüğü için annesiyle aynı akıbeti paylaşmaktan ve doğacak çocuğunun kendisi gibi anne şefkatinden yoksun olarak büyümesinden korkmuş, bu nedenle on bir yıllık evliliği boyunca çocuk yapmaya hiç yanaşmamıştır.

Celile, Muhsin'den hamile kaldığını öğrendiğinde Muhsin'i çok sevmesine rağmen, yukarıda sözünü ettiğimiz korkuları canlanmış, en çok da ölüm korkusu onu bu çocuktan kurtulması gerektiğine inandırmıştır:

Celile ölmekten korkuyordu.

Celile bu çocuktan kurtulmak istiyordu...

Celile anne olmak istemiyordu.

Halbuki içini kaplayan ölüm korkusuna rağmen içinde en derin bir noktada, bir saadet hissinin de kıpırdandığını duyuyordu. (Derviş 2000 : 268).

Yukarıdaki alıntı metnin son paragrafında da görüldüğü üzere Celile bir yandan annelik dürtüsüyle içindeki canlıya hayat vermenin tatlı ürpertisini yaşamakta bir yandan da ölmekten korkmaktadır. O, bu çatışma içerisinde henüz ne yapacağını bilmezken, Muhsin durumdan tesadüfen haberdar olmuş ve bebeğin dünyaya gelmesine karşı çıkmıştır. Celile'nin, bebeği kendisine karşı bir silah olarak kullanacağı şüphesini açıkça dile getirmese de Celile, bunu sezmiş ve sezgisi onu yıkmıştır. Bu hal, bir an çocuğunu doğurmak, Muhsin'e rağmen ve ona inat doğurmak arzusuyla Celile'yi sararmıştır, fakat bu arzuda daha çok, çocuğunu korumak dürtüsü saklıdır.

Celile'nin Muhsin'e karşı daha sonra yerini öfkeye bırakan kırgınlığı giderek artmaktadır. Celile için Muhsin artık âdetâ bir düşmandır ve içinde hayat bulan varlığı dünyaya getirmek, bu düşmana karşı kazanılacak büyük bir zaferdir:

Evet hayatında ancak şimdi... müspet bir varlık olmuştu.

O da üzerine mühim bir vazife almış ve onu başarmaya çabalayanların gururu içindeydi.

Ve Muhsin'in kendisini sevmediğini hissetmekten ıstırap çekerken, bir taraftan da vücûdundaki bu yeni hayatı duymadan göğsünden koparıp almak isteyen bu insana karşı kalbinde bir kin hissediyordu.

Celile'nin dişilik ve analık insiyakları şimdi müdafaa halindeydi.

Ve müdafaa halindeki bu insiyaklar, Muhsin'de sadece bir düşman görmeye başlamışlardı.

Bu, Celile'nin şuurunda olmayan şeylerdi. Ve Celile tahlil edemediği, anlayamadığı hislerin kasırgası içinde bunalmış kalmıştı (Derviş 2000 :277).

Kısa süren bu isyan dalgasının ardından Celile, bir gerçeği kavrar ve Muhsin'e hak verir.

Muhsin'in belâ olarak nitelediği bu çocuktan kurtulması şarttır. Bu aşamaya gelmiş bir ilişkiden doğacak bir bebeği o da istememektedir. Çünkü Celile'ye göre ne Muhsin ne de aşkı artık bir canlı yaratmaya değecek kadar büyük ve anlamlı değildir.

Nitekim, sonunda Muhsin'in istediği olur. Celile “belâ” dan kurtulur. Ancak yaşadığı bu olay onu öyle derinden yaralar ki, içindeki yalnızlık duygusu kocaman bir boşluğa dönüşür. “(...) Bu aşkınlık ihtiyacı insanın, kökleri kendinin bilincinde olma, yaratık rolünün kendisini doyurmadığı, kendini ortaya atılmış bir tavla zarı olarak kabul edemeyeceği gerçeğinde yatan en derin ihtiyaçlarından birisidir. Kendini yaratıcı olarak, yaratılmış olmanın pasif rolünü aşan birisi olarak görmek

ister. Bu yaratma doyumuna ulaşmanın bir çok yolu vardır; en doğal ve ayrıca en kolay yolu, annenin kendi yarattığı şeye yönelik bakımı ve sevgisidir. Anne, bebekte kendini aşar, ona yönelik sevgisi kendi yaşamına bir anlam ve önem kazandırır. (...)” (Fromm 1993:48). Celile’yi boşluğa düşüren, Fromm’un da sözünü ettiği bu üstünlük duygusunun elinden alınmış olmasıdır. Kendisini ilk defa işe yarar bir insan gibi görmeye başladığı bir anda Muhsin onun geleceğe dair umutlarını yıkarak, içindeki değersizlik hissini körüklemiştir:

O, hayatta hiçbir şeye malik olmamıştı. Her tuttuğu şey elle tutulmaz sular gibi avuçlarında kalmıştı.

Ve anne olduğunu hissettiği gün hayatın özünü yakalamış gibi bir emniyet hissetmişti.

...

Celile kendisinde bir başka insanı yaratmak kabiliyeti olduğunu hissettiği anda ruhunun karanlıklarında kendini faydalı ve değerli bulmaya başlamıştı.

Fakat bu saadet, emniyet ve kendinden memnuniyet hissi çok kısa sürmüştü.

Ve bu annelik gururu da şimdiye kadar avucunda tutamadığı bütün diğer kıymetler ve saadetler gibi parmakları arasından kayıp gitmişti(Derviş 2000 : 294-295).

Yazar, bu romanında *Hiç*’ten farklı olarak, “annelik duygusu”nun kadınlarda neden çok güçlü ve önemli olduğunun altını da çizmiştir. “yaratmak” ve “kendini aşmak” tır “annelik duygusu”nun kaynağı. *Hiç*’te bu, “bir kuruluşun ifadesi” olarak karşımıza çıkmıştır. Ama her iki romanda da sonunda “bir yıkılışın ifadesi” ne dönüşmüş, bu yıkılış, kahramanları derinden yaralamıştır.

F- Kimsesizlik

Suat Derviş'in hemen bütün romanlarının -başta aşk olmak üzere- ortak temalar etrafında şekillendiğini daha önce belirtmiştik. Aşkı takip eden kıskançlık, yalnızlık ve ölüm temalarının romanlarda yoğunlukları değişse de kaynakları ve olay örgüsü içindeki yerleri çoğunlukla aynıdır. Bu ortak temaların yanısıra yazarın kimi romanlarında altı çizilen başka konular da olmuştur. Özellikle *Emine* adlı romanının bütünüyle farklı bir tema üzerine oturduğu görülür.

“ Kimsesizlik” *Emine* adlı romanın ana temasıdır. Bu anlamda *Emine*'nin, yazarın bundan önce ve sonraki -*Aksaray'dan Bir Perihan* hariç- tüm romanlarından farklı bir özelliği vardır. “ Kimsesizlik” temasıyla birlikte yazar sınırlı da olsa “sosyal adaletsizlik” olgusuna değinmek fırsatını bulmuş, böylece romanına toplumsal bir nitelik kazandırmıştır.

Romana da ismini veren Emine, yetimhanede büyümüş kimsesiz bir çocuktur. Yetimhanedeki diğer çocuklar gibi o da ailesinin tüm fertlerini savaşta kaybetmiştir. Aynı kaderi paylaştığı bu çocuklarla Emine'nin üzerine sinmiş kimsesizliğin iç burkan resmini yazar, romanın ilk sayfalarında şöyle çizmiştir:

(...) Masaların başında yemek yiyen çocuklar öyle iştahsız ki!.. Solgun alınlı başlarını tabakların üstüne, yemek yer gibi değil, bükülmüş gibi eğen bu yavrularda acaba bu kadar küçükken hangi mâtemin yoğunluğu, hangi felâketin acısı var?.. Bunlar da çocuk. Ne için gülmüyorlar?.. Neden daha şimdiden gözleri, sanki uzun ve elemli bir hayat yaşamış insan gözleri gibi yorgun...Ne düşünüyorlar. Niçin gülmüyorlar?.. (Derviş 1931 : 5-6).

Yazar, çocuklardaki bu elemli halin önce, savaşta tanık oldukları o dehşet günlerinin hatıralarıyla ilgisi olabileceğini düşünür; ancak daha sonra romanına açıktan müdahale ettiği bu bölümde fikrini değiştirerek sözü, başka romanlarında da

altını çizdiği “anne (siz)lik duygusu”na getirir. Bu çocuklar kendilerini sarıp sarmalayacak, onlara şefkatli kollarını açacak bir anneden yoksun yetiştikleri için böyle mahzundurlar.

Emine yetimhanenin en küçüğüdür. Kimi varlıklı aileler yanlarında çalıştırmak üzere yetimhanedeki çocukları evlat edinmektedir. Emine de bir eczacının Şaziye Hanım isimli karısına evlatlık olarak verilir ve bu vesileyle yetimhaneden ayrılır. Gittiği evde bütün işleri o yapmakta, ayrıca evin dört çocuğunun bakımıyla ilgilenmektedir. Bu, Emine yaştaki bir çocuk için kaldırılması oldukça ağır bir yükür. Ama Emine başka çaresi olmadığını, hayatta kalabilmek adına bütün bunlara dayanması gerektiğini bilir. Ancak talihsiz bir olay onu yine kimsesizliğin kollarına terk eder. Evden kaçtığı ve sokaklarda yalnız kaldığı o gün Emine yetimhaneye dönebileceği hayaliyle avunmaya çalışır. Belki o, burada da mutlu olmamıştır; ancak sokakta bir başına kalmak korkusu, yetimhaneyi hayalinde yaşanması bir mekâna dönüştürmüş, orayı ve orada geçireceği günleri düşünmek bile Emine’yi heyecanlandırmıştır:

Evet oraya gidecek... orada, ne eziyetler çektiğini, bütün başına gelenleri anlatacak...Onu anlayacaklar... Ona acıyacaklar... Müdire Hanım son günü yaptığı gibi onu kolları arasına alacak... Öpecek... Arkadaşları elinden tutup dehlizlerden bahçeye doğru çecekler... Ve orada hayat başlayacak... Sakin, mâtemli bir hayat. Yetimlerin hayatı...

Onu iyi bir ele teslim ettiklerini zannedenler, kederli macerasını nasıl dinleyecekler. Ve küçüklerini daha çok sevecekler... Bunu düşünürken, kalbi ne kadar süratle ve zevkle çarpıyor (Derviş 1931 : 29).

Ne var ki Emine’nin bu heyecanı karşılık bulmaz, kendisini içeriye alacakları ümidiyle gittiği yetimhanenin kapısında dakikalarca sesini duyurmak için boşuna uğraşır. Dışarıda geçirmek zorunda kaldığı o geceden sonra kimsesiz ve evsiz olmak, Emine için bir kâbusa dönüşür. Bu nedenle, gece bekçisi tarafından götürüldüğü

karakolda komiserin ona yaptığı, İstanbul'daki kız kardeşinin yanına gitme teklifini itirazsız kabul eder. Emine İstanbul'a yabancısıdır. Ancak, bunu düşünmesine imkân yoktur. O, nerede ve hangi şartlar altında olursa olsun birilerinin yanında yaşamaya, birilerine sığınmaya muhtaçtır. Onun yaşadıkları, âdetâ talihsiz olaylar silsilesidir. Gittiği hiçbir yerde uzun süreli kalmak başarısını gösterememiştir. Çünkü olaylar hep onun iradesi dışında ve hep onun aleyhine gelişmiştir. Nitekim İstanbul'da yanlarına yerleştiği bu aileden de bir hırsızlık suçlaması nedeniyle ayrılmak, daha doğrusu kaçmak zorunda kalır. Emine yine sokaklardadır ve yazar, kahramanının bu talihsizliğine dayanarak daha önce de olduğu gibi kendisini yorum yapmaktan alamamıştır:

Emine bir şey düşünmüyor. O hayatta yalnız,
yapayalnız kalmış bir zavallıdır... (Derviş 1931 :70).

Emine, yazarın diğer romanlarında genişçe yer verdiği “bireysel yalnızlık” tan, “ kalabalıklar içinde yalnız olmak” tan öte bir yalnızlıkla karşı karşıyadır. Onun dünyada tutunacağı, elini uzatacağı tek bir kimsesi yoktur, üstelik daha çok küçüktür. Bu nedenle her kaçış, onun için bir felâkettir. Romanda yer alan bir rüyâ motifi de yalnızlık korkusunun Emine'nin bilinçaltına yerleşmiş olduğunu gösteren bir aynadır. Nereye kaçarsa kaçsın üzerine yapışmış olan hırsızlık damgasından kurtulamayacak gibidir ve etrafı onu suçlayan bakışlarla doludur:

Ellerini sıcak, ateşli eller tutuyor, gözlerine tuhaf tuhaf
bakan bakışlar doluyor...

Emine feryat ederek bu ellerden kurtulup
kaçıyor...Neden bu gözlerden bu kadar korktuğunu bilmiyor...

Yılanların içinde ıslık çaldığı pis bir su çıplak ayaklarını
ıslatırken Emine, bu korkunç dehlizlerde bağırarak, imdat
dilenerek kaçıyor (Derviş 1931 :77).

Yukarıdaki alıntı metin, Emine'nin rüyâsının sadece küçük bir bölümüdür ve yazarın Tevfik Fikret'in Gayya-yı Vücûd adlı şiirinin, “Bir çukur yerde birikmiş

mütekeddir bir su/ Solucanlarla, sülüklerle, yılanlarla dolu” dizelerindekine yakın bir benzetmeyle Emine’yi içinde yılanların oynadığı pis bir suda tasvir etmesi boş olmasa gerektir (1984:136). Bu yer ve Emine’nin yardım feryatları haksızlıklarla, iftiralarla dolu bir dünyayı ve Emine’nin bu çirkin dünyadaki debelenişini sembolize etmektedir.

Emine’nin Doktor Cemil Şevketi’n yanında geçirdiği kısa, ama mutlu günlerini zengin bir evdeki hizmetçilik günleri takip eder. Burada Emine diğer hizmetçilerin de alay konusu olmuştur ve bu, ona yalnızlığını kuvvetle hissettiren bir başka nedendir:

Zavallı küçük!.. Hepsinden sessiz, korkak, mütevekkil ve kanaatkâr olduğundan, şimdi bu evde, yalnız Hanımların değil hatta hizmetçilerin bile hizmetçisi... Ve eğlencesi... Zaten o kendisini onlarla bir kıyas etmiyor.. Öyle ya, onların her birinin bir yeri güvenecek uzak veya yakın bir akrabaları var.. Onlar şehri tanıyorlar.. Fakat Emine, kimsesiz, zavallı bir çocuktur. O bu şehrin içinde kaybolmuş bir biçaredir. Onun kimse ciği yoktur (Derviş 1931 :137).

Hizmetçilerin dahî kendisiyle eğlendiği bu zengin evden Emine, kendisinden hayli yaşlı bir adamla evlenmek suretiyle ayrılır. Emine’nin kocası huysuz, çekilmez ihtiyarın biridir ve Emine’yi bir köle gibi kullanmaktadır. Ancak Emine dışarıdaki hayattan ve yalnızlıktan öylesine ürkmektedir ki, bu çirkin, aksi adamın tüm eziyetlerine çaresiz, katlanmaktadır. Onun için hayatta sıcak bir yuvadan daha önemli hiçbir şey yoktur. Bunca itilip kakılmasına rağmen kocasına minnet duygularıyla bağlı olmasının tek nedeni de budur. Emine, kendi başına, en temel hakları için bile mücadele etmek yetisinden mahrumdur. Kimsesiz olduğundan ötürü kendisine reva görülen bu tür muamelelere karşı kendisini savunmak iradesinden yoksun olarak her şeye boyun eğmektedir. Evsiz kalmak korkusu, bilinç altına öylesine yer etmiştir ki, bu korku, kocası tarafından aşağılanmayı dert edinmenin önüne geçmiştir:

Oh.. hayır Emine kovulmak istemiyor. Bütün eziyetlere, bütün hakaretlere, bütün cefalara tahammül ediyor. Yalnız, artık bu evi bırakmak, barınacak bir yeri olmayarak aç köpekler gibi, viraneleri dolaşmak istemiyor. O hayata dönmeye cesareti yok. Emine işte en fazla bundan korkuyor, başını döndüren, beynini uyuşturan, onu kendinden geçiren bir dehşetle... Bir lokma ekmeğini elinden almaya muktedir bu adama karşı Emine tıpkı, ağzındaki kemik parçasını kaptırmaktan bir köpeğin, kapacak zannettiklerine karşı duyduğu hislerle mütehassistir (Derviş 1931 :165-166).

Ancak romanın sonunda yazar, bir sürpriz yaparak Emine’yi bu itaatkâr halinden çıkarmıştır. Onu, hayatına ilk defa sahip çıkma iradesi gösterirken okuyucuyla buluşturur. Yalnız burada dikkatimizi iki nokta çekmektedir: Birincisi, nasıl olmuştur da Emine, aynayla kendisini karşılaştıran bu olaya kadar aynaya bakmamış, bakmışsa bile kendisinin farkına varmamıştır. İkincisi ise ömrü boyunca muhattap olduğu her türlü kötü muamelelerin acısını çıkarma dürtüsüyle Emine’nin kocasına saldırmasının nedeni, sadece bu olay mı olmuştur? Bu sorular, belki yeterince psikolojik zemini hazırlanmadığından yahut roman, bir psikolojik analize fırsat bırakılmadan bittiğinden, okuyucudaki gerçeklik duygusunu sarsmaktadır. Emine’nin başkaldırısı, her ne nedenle ve her ne şekilde olursa olsun, onu statik olmaktan çıkarıp, dinamik bir kişiliğe dönüştürdüğü için önemlidir elbette. Ancak, bu değişim uç bir noktada gerçekleşmiş, Emine’yi cinayete sürüklemiştir. Bu nedenle okuyucuda kahramandaki dönüşümü onaylama yahut onun adına sevinme heyecanı, kötü adama duyulan bütün öfkeye rağmen, sekteye uğramıştır.

Emine’deki “kimsesizlik” teması *Fosforlu Cevriye*’de anne ve aile özlemi yer yer vurgulanmak suretiyle karşımıza çıkmaktadır.

Cevriye, kimsesiz bir çocuk olarak dünyaya gelmiştir. Hayatı sokakta geçmiş, tüm yaşamını burada tanıştığı insanlarla paylaşmıştır. Buna karşın onda bir yere yahut birilerine ait olma duygusu çok fazla gelişmiştir.

Cevriye'nin, halinden pek şikâyetçi olmayan, hayatı olduğu gibi kabul eden ve seven bir edası vardır; ancak bu aldırmazlığın arkasında birileri tarafından sevilme arzusunun yattığını satır aralarında görmek mümkündür. Özellikle annesizlik, Cevriye'nin içinde kuvvetle hissettiği bir eksikliktir:

- Allah bize bu dünyada neye mahrum kaldıksa onların hepsini öteki dünyada verecekmiş. Öteki dünyada. Belki bana orada bir anne verir (Derviş 2000 :152).

Genç adama bu kadar bağlanmasının nedeni de çocukluğundan beri mahrum olduğu şefkati onda bulmuş olmasıdır. Cevriye bunun farkında değildir, hatta o zamana kadar “anne” kavramı üzerinde dahî düşünmemiştir. Ancak aşk, ondaki bu gerçeği su yüzüne çıkarmış, Cevriye ilk defa yıllardır içinde taşıdığı bu gerçek üzerine düşünmeye başlamıştır:

- İnsanların işleri güçleri yok zahir, rastladıkları şeye isim takmışlar, dedi ve sonra zihni birdenbire bir başka tarafa takılarak: Acaba bana Cevriye ismini kim taktı? Dedi. Ben kendimi bildiğimden beri hep bana Cevriye derler...

Bu sözü yüksek sesle söylemişti. Ona hayretle baktılar ve Kerim sessiz sessiz gülerek:

- Bu nereden geldi aklına Cevriye? Dedi. Herkese ismini ya anası takar ya babası.
- Benim ne anam var ne de babam.
- Her halde bir zamanlar olmuştur. İnsanlar başka türlü dünyaya gelmezler ki.

O ismini şimdiye kadar kendisine bir annenin vermiş olduğunu hiç düşünmemiştir.

...

Anne! Bu ona o kadar uzak gelen bir kavramdı ki...

İnsanların annesiz dünyaya gelmeyeceklerini pek iyi bildiği halde kendisinin bir anne sahibi olmuş bulunmasına ihtimal vermiyordu.

Bir kadın...Acaba hakikaten kendisini karnında taşımış, onu kanla beslenmiş ve ona hayat vermek için ıstırap çekmiş bir kadın var mıydı?

Onun kundağını kucağında tutmuş, ona sütünü vermiş, ona gülücükler yaptırmış bir kadın! (Derviş 2000 :178-179).

“Kimsesizlik”, Cevriye’nin şahsında bütün hayat kadınlarının trajedisi olarak düşünülmelidir. Tutunacak hiçbir dalları olmayan, gündelik ilişkilerle ayakta durmaya çalışan bu insanlar için sevginin, şefkatin ne kadar büyük bir anlam taşıdığının bir örneğidir *Fosforlu Cevriye*. Belki yazar, bu durumu toplumsal sorun gibi açıktan bir eleştiriyle açıklamamıştır, ancak Cevriye’nin yaşam macerası kuşkusuz, böyle bir olgunun varlığına dikkat çekmek, toplumun bu kesimini okuyucuya tanıtmak üzere kaleme alınmış, olay örgüsü bu suretle kurgulanmıştır.

G- Sosyal Adaletsizlik

“Sosyal adaletsizlik” teması da ilk defa yine *Emine*’de işlenir. *Fosforlu Cevriye*’de yazar, hayat kadınlarının yaşam mücadelelerinde -özellikle çizdiği insan portreleriyle- sosyal adaletsizliğe işaret etmiştir; ancak yazar, romanında bu temayı Cevriye nin aşk macerasının önüne geçirmemiş ve bir sorun olarak gündeme getirmemiştir. Dolayısıyla “sosyal adaletsizlik” teması, sadece *Emine* romanıyla sınırlı kalmıştır.

Emine Kurtuluş Savaşı yıllarında geçen bir romandır. Roman kahramanı Emine’nin dramı da bu savaş sırasında ailesini kaybetmiş olmasından ileri gelmektedir. 1931 yılında yayımlanan romanın kapağında, “Bir Şehit Yavrusunun Romanı” ifadesi yer alır. Savaş yıllarını yaşamış bir yazar olan Suat Derviş, bu

toplumsal olayın ülkede açtığı yaraları da gözlemlemiş, gözlemlerini bu romanında aktarmıştır.

Savaş, sosyal yaşamı olumsuz yönde etkilerken bir yandan da sınıflar arası uçurumu derinleştirmiştir. Toplumda savaş zenginleri ve savaş mağdurları diye iki gurup ortaya çıkmış, birinci sınıf yani savaş zenginleri, ikinci sınıfı daima sömürmüştür. Ne Osmanlı İmparatorluğu'nda ne de Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde yabancı olmadığı bu sınıfsal kamplaşma doğaldır ki, sosyal adaletsizliğin temelini oluşturmaktadır. Ezen ve ezilen gruplar arasındaki yaşamsal farkların ve adaletsizliğin vurgulanmaya çalışıldığı *Emine*'de savaşın da bu olguya etkisi atlanmamıştır.

Emine, sömürülen sınıf içerisinde alınmış bir örnektir . Kuşkusuz roman, aynı kaderi paylaşan daha nice Emineler'e ithafen kaleme alınmıştır. Romanda, “ sosyal adaletsizlik”, “ evlatlık kurumu” na açıktan olmasa da dolaylı yollardan bir eleştiriyi beraberinde getirmiş denebilir. Emine, gerçekte bir savaş mağdurudur belki; ama onu yaşamda haksızlıklarla karşılaştıran, daha çok kimsesizliği ve yetimhanede yaşıyor olmasıdır. Yetimhaneler toplumda “beslemelik” olarak karşılığını bulan “evlâtılık kurumu” na hizmet eden yerlerdir. Burada yaşayan çocukların alınıp satılan bir maldan farkları yoktur ve yüzlerine düşen gölgenin nedeni, bu değersizlik duygusudur.

Emine, yetimhaneden, kendisini evlat edinen bir aileyle yaşamak üzere ayrılmıştır. Ancak, yetimhanenin müdürüyle, evlatlık olarak gideceği evin hanımı arasında geçen ve onun şahit olduğu konuşma, yukarıda sözünü ettiğimiz değersizlik duygusunun bu çocuklarda nasıl geliştiğinin ve Emine'nin karşılaştığı haksızlıklara sessiz kalmasında bu duygunun ne kadar etkili olduğunun çok açık bir örneğidir:

- İşte bu ...

Kendine dikkatle bakan koyu mavi, yabancı gözler var:

- Mektebimizin en büyüğü.

Koyu mavi gözlü şişman kadın cevap vermiyor.
Emine'ye bakmakta devam ediyor.

- İsterseniz başkalarını da görünüz?..

Sesi ne kadar çirkin:

- Tembel midir?

Diye soruyor. Müdire Hanım:

- Hayır, hem kendisini mektepte çok severiz (Derviş

1931 :10).

Alınıp satılan bir maldan farkı olmayan Emine bu türden davranışlarla daha sonra da pek çok kere karşılaşır, fakat gerek sokakta kalmaktan duyduğu ürküntü, gerekse bilinçaltına yerleşmiş bu değersizlik duygusu nedeniyle itiraz etme gücünü kendisinde bulamaz. Doktor Cemil Şevket tarafından himâye edildiğinde değişen hayatını şaşkınlıkla izlemesinin, olanlara inanamamasının sebebi de yine aynı yerleşik duygulardır. Emine'yi doktorun yanında yaşadığı süre içerisinde iki şey etkilemiştir ki, bu iki şey hem toplumlardaki sınıflar arası uçurumu hem de kimsesiz çocukların sosyal yaşam içindeki konumlarını sergilemesi açısından önemlidir. Bunlardan birincisi, Emine'ye alınan yün ceket, ikincisi ise Emine'nin Felekter Kalfa'nın bir arkadaşının evinde gördüğü ilgidir. Yün ceket, varsılığın bir simgesi gibidir. Hayatı boyunca hiçbir zaman yün ceket olmamış Emine için bunun anlamı büyüktür. Oysa aynı toplumun bir başka tabakasında bu nesne, üzerinde durulması gereksiz, sıradan bir eşyadır. Zengin muhitlerinde hayat, yün bir ceketin Emine için ifade ettiğinden çok daha lüktür ve Emine gibiler bu hayatın hep seyircisi konumundadırlar:

Bazı geceler, dışarıda kar yağarken otomobiller kapıda duruyor... Emine bir aralıktan gelen misafirleri vecd içinde seyrediyor.

Gümüşi, kahverengi, bembeyaz, siyah kürklere sarılmış pırlantalar içinde incecik kaşlı, kızıl dudaklı, kocaman kirpikli bu zarif ve güzel kadınları...

Yukarıda neşeli bir müzik var... sırmalı, taşlı, ipek ve tül elbiseli kadınlar, siyah kostümlü erkekler... Büyük avizelerden dökülen ışık yağmuru, bu, kadife bir örtü üstüne saçılmış bir avuç kıymettar mücevher gibi, pırıltı kalabalığının üstüne yağıyor...

...

Beyaz dantelle çevrilmiş bir ipekliye benzeyen şampanyalar, en iyi kristallerin içinde, gülgün dudaklara yaklaşıyor... (Derviş 1931 :129-130).

Emine, Felekter Kalfa'yla aldıkları yün ceketin sevinciyle sarhoşken, bir de buna yine birlikte gittikleri bir evde ona gösterilen ilgi eklenir. Felekter Kalfa'nın arkadaşının gelini, Emine'yi samimiyetle kucaklar, ona kahve ikram eder. Yün ceket gibi, kendisine sunulan bu kahvenin Emine üzerindeki etkisi dikkate değerdir. Çünkü ona göre kahve ancak yanlarında çalıştığı hanımların ve beylerin hakkı olan bir şeydir ve Emine'nin görevi, bunu onlara sunmaktır. Bir gün kendisine de güzel fincanlar içerisinde kahve ikram edileceğini hiç düşünmemiştir. Bu öyle uzak bir hayaldir ki, Emine bu nedenle yaşadıklarına inanamaz:

Emine kendisine uzatılan çiçekli fincanla kahveyi almağa cesaret etmiyor.

- Buyurunuz Allah aşkına.
- Al kızım madem ki ablan pişirip getirdi.

Emine teşekkür etmesini beceremiyor. Kahve fincanını tutan elleri heyecanından, telâşından titriyor. Bu kahvenin lezzetinde fevkalâde bir şey var..

Emine'nin başı memnuniyetten dönüyor.

...

Emine bugün harikulade şeyler yaşıyor, gözleri yeşil ceketin sarılı bulunduğu paketin üstünde, elinde yaldızlı kahve fincanı, kalbi sevinçle, telâşla, heyecanla çarpıyor.

Emine'ye, başka insanlara olduğu gibi misafirliğe gidiyor ve ona yaldızlı fincanla kahve ikram ediyorlar. Bunlar o kadar büyük bir saadet ki .. (Derviş 1931 :106).

Bu türden bir çelişki *Fosforlu Cevriye*'de de karşımıza çıkacaktır. O romanda benzer bir şaşkınlığı da Cevriye yaşamış, kaçak bir mahkûmun ona diğer insanlar gibi davranmasına, onu önemsemesine hayret etmiştir. Bu inanılmaz bir şeydir ve Cevriye, kendisine önemli bir insanmış gibi muamele eden bu idam mahkûmuna âşık olmuştur. Oysa hem Emine hem de Cevriye sadece bir insan olarak başlarına gelen tüm güzel şeyleri hak etmektedirler. Değer verilmek, onlara sunulmuş bir lütuf değildir. Ancak toplumdaki tabakalaşma o kadar belirgindir ki, kahramanların böyle hissetmeleri, değer yitimine uğramaları bundan ötürü kendilerini diğer insanlardan ayrı görmeleri normaldir. Cevriye'nin romanda "ötekiler" diye tanımladığı zengin muhitin insanları *Emine*'de "Atlas yorganlı, keten yastıklı, danteller içinde yataklarında,(...)" derin uykularındayken Emineler'e zevk ve sefa içinde geçirilmiş bir geceden arta kalanları temizlemenin düşmesi de sözünü ettiğimiz toplumsal adaletsizliğin getirdiği bir sonuçtur ve savaş, eşitlik ilkesini derinden sarsan bir olgu olarak, bu mevcut sorunu daha da belirginleştirmiştir (Derviş 1931 : 132).

Gerek *Emine*'de, gerekse *Fosforlu Cevriye*'de sonuç, kahramanların - yaşadıkları trajik olaylara rağmen- bir uyanışa gitmeleri açısından önemli sayılabilir. Her iki kahraman da farklı nedenlerle de olsa kendilerinin farkına varmışlar, gerçeği, kendilerine sunulanın ötesinde arama çabasına girmişlerdir. Cevriye'de bu bilinç aşkla ortaya çıkarken Emine'yi uyandıran, yaşadığı, biriktirdiği onca acının üstüne başından geçen ve bizce bardağın son damlası olan, romanın sonundaki, Emine'nin kanayan başını görmek için onu aynaya çeken olaydır. Emine'nin aynada gördüğü sadece güzel başı olmamış, eziyetlerle haksızlıklarla geçen tüm yaşamı bir anda karşısına dikilivermiştir. Bu anlamda ayna, Emine'nin kendisiyle buluşmasına, içinde birikmiş isyanının patlamasına olanak tanıyan bir araçtır; gerçek anlamından soyutlanarak sembolik bir nitelik kazanmıştır. Kahramanın, kafasındaki tüm sorulara yanıt aramaya çalıştığı bu sahnede yazarın başka romanlarında da karşımıza çıkan ilahî adaletin sorgulanışına yine tanık oluruz:

Şimdiye kadar gördüğü kadınlarla, aynada karşısında duran genç kadın arasındaki yaradılış değil, tabii farkların neden olduğunu kendi kendine anlamaya uğraşırken, zihni böyle alt üst oldu.

Acaba onların o ipekleri, o elmasları, o rahat ve süsleri nasıl bir şey yaparak ve ne mukabilinde kazandıklarını ve kendinin kendisi gibi bütün yetim Emineler'in mahrum oldukları saadetleri.. onlara hangi haksız kuvvetin verdiğini anlamak.. bu mantıksız kuvvetten hesap sormak arzusuyla mı tutuşuyor??!

Emine ne düşünüyor?. Karşısında duran kaşından sızan kanıyla daha güzelleşen bu gölgenin bakışlarında hangi sorunun cevabını bulmaya uğraşıyor?!. Kendi hayaline “ Bu gadri kim yapıyor!?. Dünyayı böyle idare eden kuvvet nedir? Neden eziyet çekenlere yardım elini uzatan, onları himaye edenler yok?”. Diye mi soruyor ve karşısındaki gölge ona bakışlarıyla: “Bu tevekkül niçin, bu sabır, bu sessizlik niçin” diye mi mukabele ediyor (Derviş 1931 :172).

Romanın da sonunu oluşturan bu sahne boyunca Emine'nin sorularının arkası gelmez. Bütün vücûdunu saran bu heyecan dalgası, düşüncelerinin akışını Emine'yi dahî şaşırtacak kadar hızlandırmıştır. İlahî gücün sorgulanışını henüz keşfettiği duyguların tahlili, onu da yıllardır içinden söküp atamadığı sokakta kalma korkusunun çaresizliği izler. Bu, birbirini takip eden düşünceler Emine'nin taşıyamayacağı kadar yoğun duygu dalgalanması çok kısa bir zaman sonra etkisini gösterir ve onu bir cinayete sürükler. “Kimsesizlik” temasını işlerken de belirttiğimiz gibi, kahramandaki bu değişim, bastırılmışlıkların su yüzüne çıkarak kısmî de olsa bir bilinçlenmenin gerçekleşmesi açısından sevindirici bir gelişme olarak algılanabilir. Ancak öfkeyle yoğrulan bu bilinçlenme şiddete dönüşünce ve cinayet gibi son derece ürkütücü bir olguyla sonuçlanınca okuyucunun Emine için sevinme hevesi bir anda ümitsizliğe dönüşmüştür.

3.2 Romanların Şahıs Kadrosu

Suat Derviş, ilk romanı *Kara Kitap*'tan başlayarak giderek artan bir şahıs kadrosuyla karşımıza çıkmaktadır. Kadın kahramanların çoğunlukta olduğu romanlarda ikinci, üçüncü dereceden diyebileceğimiz şahıslardan ve romanda mekânla birlikte tablo oluşturmakta yahut kimi sahneleri meslekleriyle tamamlamakta kullanılan figüratif şahıslardan kurulu kalabalık bir kadro yer almaktadır.

Derviş, kahramanlarının özellikle psikolojik tahlilleri üzerinde durmuş, tasvire dayalı ayrıntıları geri plana atmıştır. Böylece ilk romanından itibaren tipten karakter yaratmaya doğru giden bir çizgide ilerlemiştir.

A-Kadın Kahramanlar

Suat Derviş'in romanlarında esas kahramanları çoğunlukla kadınlar oluşturmaktadır. Yazarın son romanlarından *Ankara Mahpusu* ve *Aksaray'dan Bir Perihan* dışındaki bütün romanlarında olaylar bir kadın kahramanın çevresinde gelişir. Bunda Derviş'in kadın hassasiyetini, kadın dünyası ile erkek dünyası arasındaki farkı vurgulamak çabasını sezmek mümkündür. Bir kadın yazar olarak varolabilmenin ötesinde toplumsal yaşam içerisinde henüz kendisini göstermekte olan Türk kadını ön plâna çıkarmak da o dönem için şarttır. "Asrın kadını" nı yakalamaktır amaç, ama yazık ki Derviş, son romanı *Aksaray'dan Bir Perihan*'a kadar kadını evin içinden çıkaramamıştır.

Romanlarda bütün kadın kahramanlar güzeldir. Güzel olmak, onlar için bir zorunluluktur. Bu, sadece Suat Derviş'in bir tercihi olarak görülmemelidir. Yaygın bir anlayışın etkisiyle yazar, bunu romanlarında ortaya çıkarmıştır. Güzel olmak, bakımlı, etkileyici olmak kadının bir görevidir. Onun güzelliğiyle aşk anlam kazanır, çünkü bizde Divan Edebiyatı'ndan da gelen bir alışkanlıkla âşık sevgilisinin kişiliğine yahut hünerlerine değil, güzelliğine tutkundur. Oysa erkek için böyle bir

ayrıcalık aranmaz. Erkek her haliyle sevinebilir. Onun tercih edilmesini kişiliği belirler. Bu anlamda kadınlar romanlarda önce kişiliklerinden soyutlanmış olarak fizikî özellikleriyle tanıtılırlar, karakter özellikleri sonra gelir.

Kadın, konusu aşk olan romanların hepsinde belirleyici öğedir; ancak en son darbeyi yiyen de yine o olur. Her durumda ve her koşulda yenilir ve erkek egemen bir toplumda bir kadın yazarın romanlarının baş kahramanı olmaktan öteye gidemez.

1- Sosyal Statülerine Göre Kadınlar

a- Şehirli Kadınlar

Derviş'in hemen bütün romanlarındaki kadın kahramanlar kent soyludur ve bunların çoğu varlıklı, köklü ailelerden gelmektedir. Kimi romanlarda bu, açıkça ifade edilirken kimi romanlarda kahramanların yaşam biçimlerinden kent soylu olduklarını anlamamız mümkün olur. Yazarın ilk romanı *Kara Kitap* ile *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Buhran Gecesi* ve *Fatma'nın Günahı*'nda kahramanların şehirli oldukları yaşam tarzlarından anlaşılır. *Hiçbiri*, *Gönül Gibi*, *Çılgın Gibi* ve *Aksaray'dan Bir Perihan* romalarında ise yazar, geriye dönüş tekniğini kullanarak roman kahramanlarının mazilerine uzanmış ve onların kent soylu aile yaşantılarından kesitler vermiştir. *Ankara Mahpusu* ile *Fosforlu Cevriye* 'deki kadın kahramanlar da kentlidir, ancak onları kentli yapan, sadece İstanbul'da yaşıyor olmalarıdır. Ayrıca *Fosforlu Cevriye* 'nin kadın kahramanı bir hayat kadınıdır. Onu, "Hayat Kadınları", diğerlerini de " Yaşlarına Göre Kadınlar" başlığı altında inceleyeceğimiz için burada sadece roman isimlerini vermekle yetiniyoruz.

b- Köylü Kadınlar

Yazarın sadece iki romanında köylü kadın kahramanlar karşımıza çıkar. Bunlardan biri *Emine*, diğeri *Aksaray'dan Bir Perihan* 'dır. Romana adını veren

Emine'yi "Çocuklar" bölümünde inceleyeceğiz. *Aksaray'dan Bir Perihan*'daki yardımcı kahraman Gülter ise bir Çerkes köyünden gelmektedir. Bu arada, yazarın romanlarında Çerkesler'in ayrı bir yer tuttuğunu söylemek gerekir. Annesinin kökeninde Çerkeslik olduğu ve kendisinin de Çerkes halayıklar arasında büyüdüğü düşünülürse yazarın, romanlarında onlara yer ayırması normaldir. Çoğunlukla uzun boyları, beyaz tenleri ile güzellikleri vurgulanarak betimlenen Çerkes kadınlardan biri de Gülter'dir. Köylü olmasına rağmen yedi yaşında İstanbul'a gitmiş ve orada şehir âdetlerine uygun olarak yetişmiştir. Bu nedenle onun da tanıtımı, yaşlarına göre sınıflandırılan kadınlarla birlikte yapılacaktır.

c- Hayat Kadınları

Hayat kadınlarının en çarpıcı örneği, yazarın on birinci romanına da adını veren *Fosforlu Cevriye*'dir. Polisten kaçarken bir sokak lâmbasının ışığıyla kıvırcık ıslak saçlarında oluşan yıldızcıklar onu ele verince adı "Fosforlu" kalmıştır. Ona bu ismin verilmesinin başka nedenleri de vardır. Yazarın sıraladığı bu nedenler aynı zamanda Cevriye'nin güzelliğine birer işaretidir:

Bu sebepler onun gözlerinin, saçlarının bütün varlığının sanki hakikaten fosforluymuş gibi, etrafa ışık saçmasıydı.

Karanlıkta köşe başlarında beklerken, erkekler karanlığa rağmen hep ona doğru gelirlerdi. Onu görüp de seçerek değil...

Kızlar: "Fosforu var derlerdi... Göze evvela o çarpıyor."

Evet, hakikaten fosforu varmış gibi erkekler, bütün kızlar arasında onu seçerlerdi... (Derviş, 2000: 9).

Cevriye'nin kaba taslak çizilen bu portresinin ardından yazar, ayrıntılara iner:

Kapkara gözleriyle, siyah kıvrık saçları ve ince burnu, kalın ve kızıl dudaklarıyla ne kadar güzeldi. Gözlerinin içinde ufak yıldızcıklar, saçlarının siyahlığından ufak pırıltılar, dudaklarının arasından gözüken dişlerinde sanki bir şehrayin vardı.

Fosforlu gibi ıslıl ıslıl yanan yüzü hakikaten güzeldi (Derviş, 2000: 38).

Daha sonra bu portrede gözleri belirginleştirir:

Her şey, her şey Cevriye'nin o siyah güzel gözlerinden okunabilirdi.

Sokak kadınlarının belki de hiç birinde Cevriye'nin gözleri kadar ifadeli, içinin derdini ve sevincini dışına vuran temiz göz yoktu.

Her şey onun gözlerinden belliydi (Derviş, 2000: 202).

Cevriye'nin fizikî portresinde bütünden parçaya giden yazar, romanında onun gözlerinden belli olan sevdasını anlatmıştır. Bu nedenle gözler önemlidir.

Cevriye bir hayat kadınıdır, ama cezbedici görünüşünün haricinde onu imleyen kişilik özellikleri üzerinde romanda daha çok durulmuştur. Sokakta büyüdüğü için bu kültürün getirdiği belirgin iki niteliği şu cümlelerle ifade edilmiştir:

(...) Her zaman karakollarda ele başıydı. O gürültü eder; muavini, komiseri, memuru o kızdırır, o yatıştırır.

Melahat gibi kaba saba konuşmasını da, yumuşak bir kedi gibi yaltaklanmasını da bilirdi.

Arkadaşlarını hem güldürür hem eğlendirirdi (Derviş, 2000: 30).

Sokakta yaşamanın Cevriye'ye öğrettiği başka şeyler de vardır elbette. Genetiğin yanı sıra çevre, kişiliğimizin oluşumunda önemli rol oynar. Cevriye'nin kimi kişilik özellikleri de -yukarıdaki alıntı metinde aktardığımız gibi- çevresi tarafından belirlenmiştir. Hayatta kalabilmenin bir koşulu olarak, Cevriye belki de kendisini güvende hissetmesine yardımcı olacak çeşitli davranış biçimleri geliştirmiştir. Bu davranışlar zamanla yerleşmiş, onun kişiliğinin birer parçası olmuştur. Sözgelimi, Cevriye'nin ağzı son derece sıkıdır. Mekânı Galata'da ondan iyi sır saklayanı bulunmaz. Öldürüleceğini bilse kimseye bir şey söylemez. Yazar, bunu onun yaradılışına bağlamıştır. Ancak yaşadığı koşulların da onu böyle olmaya zorladığı inkâr edilemez bir gerçektir. Zîrâ Cevriye, diğer bütün hayat kadınları gibi kimsesizdir ve bir başına ayakta durmak zorundadır. Bu nedenle her zaman tehlikeden kaçmış, belaya bulaşmamaya çalışmıştır.

Cevriye, bütün ruhuyla sokağa aittir sanki. Bu hayatı öylesine kanıksamıştır ki, bir başka biçimde yaşamak ihtimalini hiç düşünmemiştir. Hayattan beklentileri küçük, yüreği büyük Cevriye'nin mutluluk daima yanı başındadır:

Zaten Cevriye nihayet kolay tatmin edilen bir insandı. Bütün hayatını hemen hemen her gününü böyle memnuniyetle hatırlıyordu. O esasında hayatı seven bir tabiattaydı. Hayat ona her çehresiyle güzel ve ahenkli görünüyordu (Derviş, 2000: 133).

Bu “sevimli, güzel ve ahenkli” hayat, aşkla beraber anlam kazanmış, Cevriye'nin kendisini keşfetmesine vesile olmuştur. Bir mazisi olduğunu, bir geleceği olabileceğini bu aşkla öğrenmiştir Cevriye. Utanmanın, birisi adına endişelenmenin, kıskanmanın, sevmenin, sevilmenin ve daha pek çok şeyin kendisi içinde var olduğunun henüz farkına varmıştır:

(...) O şimdiye kadar daima yaşadığı dakikayı yaşamış, daha önce bir hayatı olduğunu ve daha sonra da bir hayatı olacağını hiç düşünmemişti.

Şimdi ona bütün bunları anlatırken bu şeylerin kendine ait olduğunu, kendini Cevriye yapan binlerce parça olduğunu, kendi varlığının çatısını kuran malzemelerin bu olduğunu hisseder gibi oluyordu (Derviş, 2000:142).

Cevriye, romanın başından başlayarak bir değişim ve gelişim çizgisi içindedir. Yazarın doğrudan onun karakterine ilişkin aktardıklarının dışında, romanında bizim onu farklı yönleriyle tanımamıza ve hakkında fikir yürütmemize fırsat veren bölümler de vardır. Sözgelimi, Cevriye evliliğe nasıl bakmaktadır? Bunun cevabını bir iç monologla Cevriye'nin kendisi vermiştir:

Karıkoca hayatı buydu... Böyle oda içinde her gün bir erkekle, fakat aynı erkekle geçen bir hayat...

Birden, bunun çok can sıkıcı bir şey olduğunu düşündü.

Hep aynı erkekle...

“Halbuki kocaların içinde ne sakiller, ne gebeşler, ne huysuzlar, ne andavallılar vardır...” diye düşünüyor, “Zavallı nikâhlı karılar!” diye içinden onlara acıyordu. Kocaları moruk, suratsız, mendebur, kakavan da olsa hayatlarını onlarla geçiriyorlardı. Her akşam, böyle bir sofrada aynı kaknem herifle burun buruna yemek yiyorlardı. Cevriye içinden Ben olsam iflahım kesilir, patlarım vallahi. Evlilik hayatı kodese girmek gibi bir şey! derken birdenbire gözü ona takıldı.

“Ya onunla evli olsam!” diye düşünürken kalbi çok hızlı vurmaya başladı (Derviş, 2000: 87).

Bundan önce *Çılgın Gibi* romanında iki insanın birlikteliğinin birbirini tanımak ve anlamak esasına dayandığını söyleyen yazar, burada da aynı yaklaşımını sürdürmüştür. Evliliklerini, birbirinden son derece farklı insanların bir araya gelerek bir uyumla bütünleşmediğinde ne büyük işkencelere dönüşebileceğinin Cevriye'nin

sokak ağzıyla olumsuz bir portresini çizmiştir; ama hemen arkasından da bir aşk evliliğinin başka türlü olacağını yine Cevriye aracılığıyla dile getirmiştir.

Cevriye'nin evlilikten başka sorguladığı kavramlardan birisi de “namus” tur. Yazar, ona bu sorgulamayı yaptırırken ilginç bir yol izlemiştir. Cevriye'nin hayata bir çocuk masumiyetiyle bakan ve insanda, dünyayı henüz algılamaya başladığı izlenimini uyandıran içtenliğinden yararlanarak, onun penceresinden “namus” kavramına farklı bir yorum getirmiş; bu saflığın arkasındaki ince olayı anlamayı okuyucuya bırakmıştır:

-Namusumu mahvetmişti, demişti.

Namus!..

Cevriye bunun ne olduğunu bilmiyordu. Hiçbir insanın onun namusunu mahvetmesine imkân yoktu.

“Acaba Allah beni neden böyle namussuz yaratmış!” diye düşünüyordu. Bu kadar kıymetli olan bu şeyden Allah niçin onu mahrum etmişti. Niçin ona hiç namus vermemiştir?

“Halbuki ben iyi bir kızm.”

Cevriye iyi bir kızdı.

Bunu kendisi de gayet iyi idrak ediyordu.

O halde namussuz insanların da iyi olmasına imkân varsa, neden “Edalı Şefika” bir adamı namusunu mahvettiği için öldürüyordu.

“İnsanların hepsi eşit doğarlar” diye düşünüyordu. “Herhalde ben doğduğum zaman benim de bir namusum vardı. Benim namusumu kim mahvetti?”

Sokakları düşünüyordu. Sokaklar, kalabalık insanlar gözünün önüne geliyordu. Kendinin böyle oluşundan kimseye karşı hınç duyamıyordu.

“ Biz köprü altı çocuğuyuz. Köprü altında namus hak getire!”

“Köprünün altında namus olur mu?”

Sonra Şefika'ya dönüyordu:

- Onu sadece namusunu mahvettiği için mi öldürdün?

(Derviş, 2000: 208-209).

Edalı Şefika'yı namus için cinayet işlemeye götüren şey, toplumsal kabullerdir. Tıpkı dogmalar gibi insanların yaratıcılıklarını ve özgürlüklerini iğdiş eden bu tür kabuller, özellikle erkek egemen toplumlarda kadına yönelik bir baskı unsuru olarak kullanılmaktadır. Oysa namus gibi soyut bir kavram üzerinde yapılacak tüm yorumlar da soyut, dolayısıyla gerçekten uzaktır.

Romanda altı çizilen bir diğer nokta, Cevriye'nin dinsel yönüdür. O, sorgusuz Tanrı'ya inanan ve toplumsal kabullerin dışına çıkmayan taraftır. Kadercidir yani. Yazar, bu konuda bir bakış açısı sunabilmek için Cevriye'nin karşısına âşık olduğu genç adamı koymuştur. Böylece hem Cevriye'yi okuyucusuna bu yönüyle tanıttık hem de dine farklı bir yorum getirecektir. Ve bunu da uzun uzun anlatmadan yapacaktır:

Cevriye susuyor ve büyük bir sükunet ve tevekkülle:

-Allah büyüktür, diyordu. Her kulunun gıdasını bir yere koyar. Benim rızıkımı da çöplerin arasında bırakıyordu. Rızıkım oydu. Ben ölmeyecektim.

Vallahi İstanbul ömür yerdir. Çok garip barındırır. Burada anafordan yaşanır vallahi. Tevekkeli taşı toprağı altındır dememişler.

- Sizin gıdanızı, o kadar sevdiğiniz Allah, size daha temiz bir şekilde veremez miydi acaba?

Cevriye:

- Allah'ın işine karışılmaz! dedi. Alnımıza ne yazılmışsa onu yaşar, kismetimiz nerdeyse onu orada buluruz (Derviş, 2000: 134).

Az çok mürekkep yalamış bir olduğunu çeşitli vesilelerle öğrendiğimiz genç adamın sözlerinde bir şüphecilik vardır ve yazar, ona cevabı zaten içinde olan bu soruyu sordururken teolojik bir sorgulamanın yanında toplumsal düzene ilişkin bir eleştiride de bulunmuştur. Dogmaların sosyal yapı üzerinde etkisi büyüktür. Cevriye ve onun gibilere böyle bir yaşamı biçen, tanrı değil; bu tür yorumlarla dini felsefe olmaktan çıkararak insanların kendi haklarına dair çok basit şeyleri dahî sorgulamalarını engelleyen siyasi otoritelerdir. Yaşam standartı her geçen gün biraz daha aşağı çekilen halkın yozlaşması ve örneğini aşağıda vereceğimiz sahnelerin yaşanması da bu nedenle doğaldır:

Ömer'in idam edildiği sabahı hatırlıyordu. Allah'ım o ne müthiş bir sabahı.

Onun idam mahkûmu olduğunu öğrendiği günden beri... Hep o Sultanahmet Meydanı'nın hali... Hep o kalabalık... Hep o sehpa, gözünün önünden gitmiyor. Meydanda halk eğlence seyretmeye gelmiş gibi toplanmıştı o gün.

Bir simitçi:

-Taze simit... Taze simit!.. Sıcak sıcak! diye bağırarak halk arasında dolaşmaktaydı.

Cevriye simitin mis kokusunu hâlâ duyar gibi oluyordu. Ömer'in idamını beklerken, halk mis kokulu simitleri kapışa kapışa yemişti:

Cevriye o sahneyi gözünün önüne getiriyordu. Hapishane arabasının meydana geldiği zaman bile.

Cafcof'u görmek için Galata'nın bütün kopukları idam sehpasına en yakın yeri almışlardı (Derviş, 2000: 200-201).

Konuşmaları, hâl ve hareketleriyle Cevriye belki tipik bir hayat kadınıdır; ancak yazar, onun -yukarıdaki örnekte olduğu gibi- hem olaylar ve durumlar karşısındaki tavrını ortaya koyarak hem de diğer hayat kadınlarından ayrılan özellikleri üzerinde durarak komple bir karakter yaratmıştır. Cevriye, romanın

sonunda, romanın başındaki Cevriye'den farklı bir kişiliğe bürünmüştür. Yahut aşk, Cevriye'nin kendisinin de bilemediği pek çok yönünü ortaya çıkarmıştır demek daha doğru olur. Yaşayan, nefes alan bir karakter olarak Cevriye, yazarın da karakter yaratmakta ulaştığı başarıyı gösteren bir örnek olması açısından ayrıca önemlidir.

Fosforlu Cevriye'de bir yandan bir hayat kadını olan Cevriye'nin aşk macerası anlatılırken bir yandan da içinde yaşadığı alt kültürün bir resmi çizilmiştir. Bu nedenle Cevriye gibi birçok hayat kadını ya kimi fiziksel özellikleri ya küçük yaşam öyküleri yahut onları karakterize eden lâkaplarıyla romandaki yerlerini almışlardır. Bu şahısları yazarın ağzından, ama Cevriye'nin gözlemleri ve bakış açısıyla tanımak mümkündür.

Cevriye'nin hayatını dolaylı olarak etkileyen birkaç şahıs haricinde diğerleri sadece bize uzak olan bir yaşam biçiminin kapısını aralamakta kullanılmıştır. Bu nedenle çok geniş olan alt kadroyu, yukarıdaki verdiğimiz başlıklardan bir iki örnekle tanıtmayı yeterli görüyoruz.

Kısa yaşam öyküleri anlatılan hayat kadınlarının başında *Yıldız* gelmektedir. Bu grupta lâkabı olmayan tek şahıstır Yıldız. Romanda ona ayrılan satırlardan, hakkında şu bilgiler yansıtılmıştır:

(...) Sarı saçlı, melek yüzlü bir kızdı Yıldız. Sütü bozuğun birisi “Bana hastalık aşıladın!” diye Mecidiyeköy’de kafasını taşla ezdi. Ölüsünü görenler yüzünün tanınmaz hale geldiğini söylemişlerdi (Derviş, 2000: 26).

Yıldız’dan sonra *Çopur Güllü*’nün öyküsü çıkar karşımıza. “Şişman vücutlu, kumral çatık kaşlı, yeşil gözlü beyaz tenli, al yanaklı bir köy aşuftesiydi (Derviş, 2000: 45) diye tasvir edilen Güllü, onbeş yaşındayken babasıyla aralarında sınır itilâfi olan bir köylü tarafından intikam için dağa kaldırılmıştır. Onu dağlardan uzaklaştırmak isteyen bir köy çocuğuyla İstanbul’a gelmiştir. Delikanlı yoksulluk ve sefaletten öldüğünde Güllü dokuz aylık hamiledir. Çocuğunu bir cami avlusuna

bırakırken yakalanmış, götürüldüğü karakolda Sele Şevki'yle tanışmıştır. Bundan sonra romanda Çopur Güllü'yle Sele Şevki arasındaki ilişkinin mahiyetinden bahsedilir. Onları da sıkı sıkıya birbirine bağlayan şeyin birilerine ait olma ihtiyacı olduğu vurgulanır. Bu arada Çopur Güllü daha ayrıntılı betimlenir:

Güllü dağların en usta fahişesi olmuştu. Serserilerin de eğlence âleminin de gözbebeği idi. Bir Konya havası oynar, bir çiftetelli kıvrır, bir kaşık kullanırdı ki, değme rakkase onunla rekabet edemezdi.

Bu şişman ve iğrenç vücudun her bir yağ kümbetinin paluzeler gibi tir tir titreyişi hovardaları zevkten coştururdu. “Yaşa Güllü!” diye el çırpınlar, o günkü vurgununu onun alnına yapıştıranlar, pek çoktu (Derviş, 2000: 47).

Romanda yaşam öyküleri verilen diğer kadın şahıslar *Çatlak Marika*, *Sümbül Dudu*, *Kumru Fatoş* ve *Edalı Şefika*'dır. Onlar da Yıldız ve Güllü gibi acımasız bir yaşamın talihsiz kahramanlarıdır. İçlerinden Sümbül Dudu, hem arada bir evine gelen Cevriye'ye anlattığı tarihî diyebileceğimiz geçmişi, hem de aşağıda aktaracağımız ayrıntılı betimlemeleriyle önemlidir:

(...) Sümbül Dudu Galata'nın en meşhur simasıydı. Belkemiğindeki bir hastalıktan tesbihböceği gibi kıvrılmıştı. Vücudu iki büklüm, yüzü iki diz kapağına çevrilmişti. Zaman zaman başını doğrultabildiği ve yüzü görüldüğü vakit, insanın bu yumru yumru vücuttan daha fazla bu beyaz iri kıllarla süslü olan ağzında ta önde sade iki yeşil ve çok kirli diş bulunan, şaşı gözlü ve çatık kaşlı yüzden ödü kopardı.

Kimse kadın cinsinden bu kadar iğrenç ve müstekreh bir mahlûkun çıkabileceğine inanmazdı.

Bu kadın hakikaten insanı ümitsizliğe düşürecek, hayattan bezdirecek kadar çirkindi (Derviş, 2000: 92).

Sadece fiziksel özelliğiyle tanıtılan ve adları verilen şahıslarsa *Top Melahat*, *Kös Ayten*, *Yedibela Gülseren*, *Gülnaz*, *Arap Fazile* ve *Hanife Kadın*'dır. Top Melahat çok şişman olduğu için bu adı almıştır. Kös Ayten de onun aksine çok zayıftır, fakat küçük ve ince vücûdundan beklenmeyecek kadar kalın bir sese sahiptir. Gülnaz, diğerleri gibi ismiyle müsemma bir şahıs değildir. İsmiyle görünüşündeki tezattan yazar, bir gülmece unsuru olarak yararlanmıştır:

Dişleri çürük, saçları oksijenli, üzerinde kanarya rengi
bir ceket alan yüzü kat kat boyalı, korku bir kadındı.

Muavin yüzüne baktı ve:

- Ne de gül... Ne de naz... diye söylendi. Babanın
adı?

...

-Kaç yaşındasın?

-On beş.

-Ne?

-Yirmi beş olsun.

Kızlardan birisi:

-Sattım...Satıyorum!..diye bağırdı. Yirmi beş arttıran
var mı? (Derviş, 2000: 33).

Arap Fazile bir üfürükçü, Hanife Kadın Cevriye'nin bir arkadaşının annesidir. Onun görünüşü de Sümbül Dudu ve Gülnaz gibi korkunçtur:

Kirli bir örtünün altından çıkan saçları ağarmıştı.

Dudakları kısık, kaşları çatık ve bakışı delimsi korkunç
bir mahluku bu (Derviş, 2000: 222).

Onları böyle korkunç kılan, kuşkusuz içinde bulundukları güç yaşam koşullarıdır.

Gençken sağlıklı ve güzel olan bu kadınlar, çektikleri onca eziyetin neticesinde birer ucubeye dönüşmüşlerdir. Bu nedenle Cevriye, daha önce portresini verdiğimiz Sümbül Dudu'nun yirmi beş yaşlarındaki resmine baktığında gözlerine inanmamıştır.

Hayat kadınlarının trajedisini göstermeleri açısından önemli olan bu tasvirlerin yanısıra romanda yalnızca lâkapları yahut sıfatlarıyla verilen şahıslar da vardır. Bunlar, Sümbül Dudu'nun "Kayınvalidem" dediği; ama kendisinden beş yaş daha küçük görünen *Mayrık*, Cevriye'nin âşık olduğu *genç adamın annesi* – hakkında hiçbir şey bilmediğimiz bu kadın olay örgüsünü etkilediği için önemlidir- Çopur Güllü'yü esrara alıştıran *Şişman Hayranuş*, *Yankesici Melahat*, *Tavuk Hırsız Pembe* ve randevuevi sahibi *Lamia*'dır.

Kimi hayat kadınlarının ismi geçmez. Tasvir edilirler sadece. Daha çok yaşları belirtilmiştir. Sözgelimi, Kös Ayten ölürken başında orta yaşlı bir kadın vardır. Yazar, onu betimlerken aynı zamanda bir tablo çizmiştir:

Orta yaşlı bir kadın yere, onun yanına diz çökmüştü.

Saçlarını, alnını okşuyor:

Yavrum...yavrum benim. Şimdi araba geliyor.

Hastanede bir şeyin kalmaz diyordu.

Bu kadının yorgun, bitkin ve çirkin bir yüzü vardı.

Saçları yarı siyah yarı sarıydı.

Üstünde gül kurusu bir etek vardı. Boynunda kurşunî renge girmiş beyaz kirli bir ipekli parçası bağlıydı.

Etekleri çamurlu, kırçillaşmış, siyah eski bir manto, turuncu süveterini ve eteğini açıkta bırakıyordu (Derviş, 2000: 36).

Sümbül Dudu, Mayrık ve Hanife Kadın haricinde başta Cevriye olmak üzere romandaki diğer kadın şahıslar -yaşlarına dair fazla bir bilgi olmasa da- tahminen

genç yahut orta yaşa yakındırlar. Bu nedenle yukarıda incelediğimiz şahısları ayrıca daha sonra “Yaşlarına Göre Kadınlar” başlığı altında değerlendirmeyeceğiz.

Adları verilmeyen ve figüratif nitelik taşıyan şahıslarla kadrosu giderek kalabalıklaşan *Fosforlu Cevriye*’de verdiğimiz örnekler göstermektedir ki, Derviş, romanda sadece bir aşk öyküsünü anlatmamış, yabancı olduğu bir dünyayı etraflica tanımamıza da yardımcı olmuştur. Ayrıca, Cevriye’yi zenginleştirenin, fiziksel ve ruhsal özelliklerinin yanında, içinde yaşadığı bu çevre olduğunu görmemizi sağlamıştır.

2 - Yaşlarına Göre Kadınlar

a - Genç Kız ve Kadınlar

Yazarın ilk romanı *Kara Kitap*’ ın kahramanı on altı yaşlarında hasta bir genç kız olan *Şadan*’ dır.

Şadan sadece genç ve güzeldir. Romanda onun fiziksel özelliklerine dair başka hiçbir şey söylenmez. Gençtir, güzeldir ve hastadır. Hastalığı onu daha duygusal bir genç kız yapmıştır. Sık sık pencereden dışarıya bakarak -çünkü dışarıya çıkıp gezecek güçten yoksundur- hayatın yaşanmaya değer olduğuna dair düşüncelere dalar ve düşündükçe hüznlenir:

Başımı pencerenin pervazına dayamış,yorgun bir gözle kirlere bakıyorum.Yaza rekabet eden sıcak bir gün.Etraftaki köşklerinden çıkan genç kızlar koşarak, gülüşerek, türkü söyleyerek koruya doğru akıyorlar:

“Genç kızlar eğleniyorlar Hasan!..”

“Kıskanıyor musun?..”

Başımı önüme eğiyor; sıkılarak :

“Evet!..” diyorum.Gözlerimde yaşlar var (...) (Derviş 1996 :35).

Onun bu hali evdeki herkesi üzer. Teselli için ne yaparlarsa yapsınlar Şadan, kaçınılmaz sonun farkındadır ve belki de bunun için yaşama diğer insanlardan daha güçlü bir biçimde bağlıdır.Suat Derviş, Şadan’ ın hastalığından kaynaklanan bu güçlü yaşama arzusunu ellerindeki bir çok şeyin değerini bilmeyen,en önemlisi de yaşadıkları hayatın güzelliğinin farkında olmayan insanlara gereken mesajı göndermek için kullanmıştır.

Şadan hayat karşısında itaatkârdır.Ne Tanrı’ ya karşı isyan eder ne de ölümü kötüler,sadece ölümden korkar ve onu anlamaya çalışır.Güzelliğin bu güçlü son karşısında yetersiz kaldığını görerek durumu kabullenir ve Lamartin’ in ‘Meditasyon’ unu okuyarak ruhunu dinlendirmeye çalışır.Tek istediği, son günlerini huzur ve sükûn içinde geçirmektir.

Romanda Şadan, fiziksel özellikleri gibi psikolojisiyle de yeterince yer almaz.Onun kadar genç bir insanın ölüm gibi yıkıcı bir gerçeğe karşı karşıya kalması başlı başına bir roman konusu olabileceksen yazar, buna bir de yine yüzeysel olarak anlattığı Hasan’ın yalnızlığını eklemiş, dolayısıyla romanı iki parçaya bölmüştür. Şadan’ ın mutsuzluğunu, çaresizliğini anlamak da okuyucunun sezgisine bırakılmıştır.

Derviş’ in ikinci romanı *Hiçbiri*’ nin de birinci kahramanı yirmi iki yaşlarında bir genç kızdır.Onun öyküsü, Şadan’ ınkinden farklı olarak, yalnızlık teması etrafında şekillenmiştir.

Romanın kahramanı *Cavide*, yazar tarafından önce şöyle betimlenir:

(...) Güzel elleriyle, çok kırmızı ve kalınca dudaklı, çok muntazam, çok parlak dişli, büyücek ağzını örterek esniyordu (Derviş 1924:5).

Daha sonra kuzeni Neriman'ın onu kendisiyle karşılaştırdığını görürüz. Bu karşılaştırmada Cavide' nin fiziksel özelliklerinden ziyade yazarın onun güzelliğini vurgulama çabası sezilir:

(...) Fakat karşısındaki, yüzünün her bir çizgisinde bin mana olan bu genç kızın güzelliği sade, ince ve sanatkâr ruhları titretecek, füsunlu ve esrarlı bir güzellik; kavrayan, saran, büyüleyen bir güzellikti (Derviş 1924 : 134).

Cavide güzelliği kadar farklı kişiliğiyle de dikkat çeker. Karakterinin en belirgin özelliği, hırçınlığı ve lâkaytlığıdır. Cavide, çevresindeki herkese, her şeye karşı kayıtsızdır. Küçük yaşta annesiz ve babasız büyümesinin, çevresindeki insanlardan şefkat görmemesinin bunda payı büyüktür. Sevgiye açtır ve bu açlığını sadece kendisini severek gidermeye çalışmıştır:

O, kendini diğer bütün insanların sevmeyeceği kadar çok seviyor. O, kendini başka seven olmadığı için, bunu telafi etmek istiyor, bir insanın kalbinin malik olabileceği bütün sevgi şiddeti ile kendinden başka kimseyi sevmeden sade kendini, sade Cavide' yi parçalanmış taksim olmamış kuvvetli bir muhabbetle seviyordu (Derviş 1924 : 12).

Ancak onun bu gamsızlığının, bu aldırmaçlığının altında yalnız, kederli bir çocuk, bir genç kız yatmaktadır. Annesi ve babasının bir daha dönmeyeceklerini kavradığı andan itibaren bir savunma mekanizması olarak ele avuca sığmayan yapay bir kişilik geliştirmiştir belki, ama esas olarak Cavide' nin, içinde gizlediği apayrı bir dünya vardır:

(...) Cavide'nin ahlâkını: benliğini anlamak, suyu avuçla tutmak kadar imkânsızdı. Gayet açık ve sade görünen tavrına bakıp yanılanlar; onda büyük bir deniz gibi ne derinlikler, ne

fırtınalar, ne esrarlar olduğunu keşfetmekte gecikmezlerdi
(Derviş 1924 : 121-122).

İhsan da Cavide' deki bu gizli dünyayı keşfettiği için ilgisini Neriman'dan ona kaydırır. Cavide, ilk bakışta çok neşeli, çok gürültücü bir genç kız izlenimi uyandırır da yukarıdaki alıntı metinde belirtildiği üzere, aslında karmaşık bir yapıya sahiptir. Kendisine ait hiçbir şeyi, özellikle kederini kimseyle paylaşmayan, içine dönük karakterini ne halası ne eniştesi ne de çevresinde ki diğer insanlar, anlayacak kadar onunla ilgilenmemişlerdir. Ayrıca Cevriye çocukluğundan getirdiği bütün acılara rağmen roman boyunca tek başına ayakta durabilme becerisini göstermiş kuvvetli bir genç kızdır. Bu devingen yapısıyla *Kara Kitap*' taki Şadan' dan ayrılır ve Derviş' in ilk kadın karakteri olma ayrıcalığına erişir.

Romanın ikinci genç kadın kahramanı, Cavide' nin halasının kızı *Neriman*' dır. Neriman, Cavide' nin karşı kutbudur. O da güzeldir ; ancak sıradan, alelâde bir güzelliği vardır ve kendisi de bunun farkındadır:

Bu muayene ve tetkikle anlaşıyordu, ki kendi güzelliği, avâmın zevkine gidecek, halkın anlayacağı kaba ve adi sanatsız bir güzellikti. (...) Neriman' ın yüzünün muntazam çizgilerini yalnız tetkik edemeyen, anlamayan sathi gören gözler, bir güzellik telakki edebilirlerdi (...) (Derviş 192:134).

Neriman'ın, Cavide' nin aksine, sakin, uslu bir tabiatı vardır. annesinin dizinin dibinden ayrılmayan az neşeli, düzenli bu genç kızı İhsan Cavide ile karşılaştırırken “ sessiz bir derecik ” e benzetmiştir :

Eğer Neriman, yanında oturulup, sakin sakin akışı dinlenen sessiz bir derecik ise; Cavide dağlar arasında akan, kırıp, koparan; fakat bu cûşesiyle gözleri kamaştıran bir çağlayandır (Derviş 1924 : 110).

Neriman da sıkıcı renksiz bir kişiliği olduğunun idrâkindedir. Fakat başka türlü olmak elinden gelmez. Çünkü hem genetik olarak hem de yetiştirilme tarzı itibariyle kişiliği öyle gelişmiştir. Bundan ötürü muzdariptir aslında ve çaresizliği onu Cavide' yi hedef almaya götürmüştür. Sanki bütün bunların sorumlusu Cavide' dir. Bu nedenle Cavide' nin evden ayrılışı en çok Neriman' ı mutlu etmiştir.

Romandaki diğer genç kadınlar, kim olduğu belirtilmeyen ; ancak İhsan' ın Cavide' yi kötülediği sahnede daha çok, Neriman'a eşlik etmesi için kullanıldığı izlenimi uyandıran *Hikmet* ile yine başka bir sahnede sadece adı geçen Suzan Hanım' ın köşk komşusu Münevver Hanım' ın kızı *Nadide*' dir. Hikmet Cavide' nin gözüyle:

Damarlı, damarlı incecik boyunlu kızı hiç de sevmezdi. İnsanın yanaklarını ıslak ıslak öper; gırtlığının ortasındaki çıkıkta sözlerini öğütüyormuş gibi tatsız bir ahenkle konuşurdu (Derviş 1924 : 86).

şeklinde betimlenirken, Nâdide sadece tabloyu tamamlayan bir figüran niteliği taşımaktadır.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes' te tüm olayların sorumlusu, romanda pasif kişiliğiyle karşımıza çıkan *Zeliha*' dır. Zeliha, romanda hedeflenen obje gibidir. Objedir, çünkü statik bir tiptir. Diğer kahramanları heyecanlandıran ve dinamik kılan, Zeliha' nın sadece varlığıdır. Zaten yazar da romanın bir yerinde onu yere düşüp kırılan bir bibloyla bu nedenle özdeşleştirmiştir. O, olaylara müdahale etmeye gücü yetmeyen, seyirci konumunda; ama hep kırılıp incinen bir biblodur:

(...) Yerde, halının üstünde, başı kırılmış bir küçük porselen statü yatıyor. Ve bana Osman' ın benimkilere benzettiği, korkak ve büyük gözlerle bakıyor.

Odada kimse yok. Etajerin üstü biraz dağılmış. Eğiliyorum. Zavallı porselen bebeciği yerden kaldırıyor, ince

kollarıyla kırılmış başını dalgın dalgın okşarken soruyorum:

- Zavallı bebek seni kim kırdı? (Derviş 1946:71).

Zeliha' nın en ayrıntılı ve en edebî fiziksel portreleri Osman tarafından çizilir. Tutkulu bir âşık olarak Osman' ın Zeliha' yı çeşitli biçimlerde tasvir etmesi ve her anlatışında ona duyduğu hayranlığı dile getirmesi de normaldir:

“(…) Ve o beyaz gelinlik elbisesinin içinde, bir sonbahar çiçeği kadar solgun başını süsleyen kucak kucak tüller kadar lekesiz ve beyazdı. Ona ellerimi uzatmaya cesaret edemedim. O karşımda korkar gibi bakan çocuk gözleriyle öyle güzeldi ki... Bizim gibi hakikî insanlara, etten kemikten, asap ve kandan yapılmış insanlara benzemiyordu.

Beyaz tüllerinin altından çıkmış koyu siyah saçlarını okşarken Zeliha kan rengi dudaklarını aralayarak, parlak dişlerini gösteren çocuk tebessümü ile güldü. Ne kadar güzeldi... Yüzünün, mevcudiyetinin bakışının mutî ve korkak manalarına rağmen bana ne kadar çok hakimdi” (Derviş 1946:31-36).

Zeliha, henüz çocuk denecek kadar küçüktür. Osman' ın kurtuluşu için ne yapmak gerektiğini bilemez. O, sadece korkar. Yalnız kalmaktan, hâmisini yitirmekten korkar. Aileyi bekleyen felâketin büyüklüğünü idrak edemez, çünkü onun derdi daha çok kendisiyledir. Bu durum onun çocukluk yaşantılarıyla da açıklanabilir. Anne ve babasını hiç tanımamış olan Zeliha bir akrabalarının yanında yaşamaya başlamıştır. Bu akraba da ölünce koca dünyada yalnız kalma korkusuyla Osman' a sarılmış, onda hayatta ihtiyacı olan güveni bulmuştur. Birileri tarafından korunması gerektiğini kavrayan Zeliha, bu nedenle Osman' ın evlenme teklifini kabul etmiştir. Zeliha' yı hayatta edilgen kılan sebep işte budur. Osman' ın güzel ya da çirkin oluşu, yaşça kendisinden büyüklüğü önemli değildir. Onun için önemli olan, hayatta sığınabileceği birisinin olmasıdır. Romandaki pasifliği de buna dayanır. Çünkü Zeliha' yı sarsan, Osman' ın ölmesinden çok, bu ölümle yalnız kalacağı

korkusudur. İrfan Behçet’ ten ve Kemal’ den yardım dilemesine rağmen beklediği cevabı alamayınca da kolu kanadı kırılmış, korkunç sonu beklemekten başka çaresi kalmamıştır. Romanın sonunda Zeliha’ nın bu âciz, çaresiz hâli değişmez; nitekim, onun sessiz, korkak, mazlum kişiliği duyduğu dehşeti dahî haykıramadığı için ölümün sessizliği her yeri sarar, buradan da romanın adı çıkar:

Kocamın ıslak elleri ellerimi tutmaya uğraşiyor. Ne bende ne de bütün bu gecede dehşetimi haykıracak, imdat dileycek bir ses yok... Bir hareket yok... Bir nefes yok... Ne bir ses... Ne bir nefes... (Derviş 1946:86).

Buhran Gecesi’nin genç kadın kahramanı *Zehra*’dır. Zehra, romanda ilk olarak bir portreden yansıyan tasviriyle çıkar karşımıza:

Çünkü, loş salona gidip onun resminin karşısına geçtiğim zaman harikulade siyah parlak gözleriyle, alev kadar kızıl dudakları arasındaki dişlerinde bin kıvılcım yakacak tebessümüyle bana teşekkür ettiğini istiyorum (Derviş Ağustos 1923: 6).

Ardından, hayâlî bir kahraman olarak Zehra şöyle betimlenir:

Ufak bir hareketiyle beyaz tül başından kayıyor. Saçları mor ve kırmızı bir ziya ile yanıyor... Gözleri, cehennem kadar ateşli ve siyah!.. Dişlerinin şimşekleri göz kamaştırıyor... (Derviş Eylül 1923: 12).

Romanda Zehra için “beyazlı kadın” tamlaması kullanılır. Saflığın, masumiyetin simgesidir “beyaz”. Ayrıca Zehra bir hayâldir. Beyaz tülünden elbisesi içinde Nedim’in muhayyilesinde dolaşan bir hayâl... Bu nedenle, “uzaklardan gelen, esrarlı” bir sesi vardır.

Fiziksel özelliklerinin dışında Zehra'yı psikolojisiyle tanımak olanağımız pek yoktur. Ancak şu birkaç satır onu -yüzeysel de olsa- bu yönüyle resmeder:

Zehra bıraktığı şehri, şehrin eğlencelerini, insanlarını aramıyordu. Bilmediği şeyleri öğrenmeye, bilmediği yerleri görmeğe, bilmediği insanları tanımaya heves ve arzusu yoktu.

...

Hayır...hayır... Zehra küçük, gamsız bir çocuktur. Zehra çok seven, çok sevilen bir kadındır. Mümkün değil böyle bir şey yapamazdı... (Derviş Ağustos 1923: 12).

“ Siyahlı adam” la karşılaşınca kadar kocasının yanında sağlıklı, mutlu, neşeli bir hayatı vardır Zehra'nın. Fakat bu karşılaşmadan sonra ruh sağlığı bozulmuş, sürekli takip edildiği psikolojisiyle, huzursuz bir kişiliğe bürünmüştür. Bu bunalımlı ruh hali içerisinde de önce kocasını öldürmüş, ardından intihar etmiştir.

Romandaki diğer genç kadın kahraman, Zehra'nın anlattığı öykünün içinde yer almaktadır. Özellikle güzelliği vurgulanan bu kadının adı yoktur. Önce genel ifadelerle fizikî bir portresi çizilmiştir:

“Güzelliğine hayran bu küçük kadın bir taraftan gülerken, dişlerinin nasıl parladığını, konuşurken gözlerinin nasıl baktığını, saçlarındaki elmasların vücûdunu saran ipek elbisenin güzelliğine ne dereceye kadar yakıştığını aynada süzerken, yaramaz kahkahalarla bir şeyler anlatıyordu...”
(Derviş Teşrin-i evvel 1923: 12).

Betimlemede kullanılan “küçük kadın” tamlaması dikkate değerdir. “Küçük” sıfatı fiziksel bir özelliği işaret etmeğe değil, kadını olumsuzlamaya yöneliktir. Onun süse, eğlenceye, dünyevî şeylere olan düşkünlüğünün bir ifadesidir. Çünkü kadın, bir

sultan kılığındaki şeytanla bu zevkleri kendine vereceğini vaat ettiği için gitmiş, kocasını bunun için terk etmiştir.

Zehra ve anlattığı öyküdeki kadın haricinde romanda bu yaş grubunda olan kadınlar, yine hayalî bir âleme ait figüratif şahıslardır. Cennette raks eden bu hûrileri Zehra şöyle tasvir etmiştir:

Birbirlerinden güzel genç kızlar, genç kadınlar, simsiyah saçları arasındaki çiçek taçlardan dökülen bir râyiha ile âsâbı bayılarak; ince bilekli, mevzun küçük ve esmer ayaklar.. Çıplak ayaklarla , zümrüt bir halıya benzeyen çimenlerin üzerinde raks ediyorlardı (Derviş Teşrin-i evvel 1923: 11).

Zehra -nineyle beraber- romanın tek gerçek kadın kahramanıdır. En azından görüntüsüyle öyledir. Onun haricinde diğer bütün kadınlar, Nedim'in zihninin kurguladığı bir başka âlemden romana sızmışlardır.

*Fatma' nın Günahı'*nda olay örgüsü Fatma ve çevresindeki az sayıda insan arasında gelişir.

Fatma, romanın kadın karamanıdır. Çok seven bir kadın olarak karşımıza çıkar. Romandaki baskın özelliği de budur. Çok sever, ama sevgisi onu aciz kılar. Hayat karşısında mücadelecî değildir. Elinden gelen yegâne şey, onu üzen olaylara, kişilere küsmektir. Bu pasif kişiliğinden ötürü de hep acı çeker.

Fatma' nın aşk acısı ve yazarın daha çok aynı ayrıntılar üzerinde tekrara düşmesi, Fatma 'yı karakterden ziyade bir tip olarak karşımıza çıkarır. O; güzel, iyi huylu, sevdiği adama kendisini vakfetmiş ve onun tarafından aldatılınca hayata, her şeye küsmüş , çaresiz, umutsuz, karamsar bir tiptir.Ölmeyi de yaşamayı da beceremez. Yazar, Fatma'nın bu ruh halini kocasını çok sevmesine bağlar. Oysa Fatma , sevmek için değil, sevilmek için yaratılmıştır. Çünkü o , dünyanın en güzel

kadınıdır:

- Celal siz çılgın mısınız? Benden güzel kadın var mıdır?... Siz çılgın mısınız ki şimdiye kadar yalnız sizin için güzel olduğumu unutuyorsunuz. Size en güzel senelerimi verdiğim için bana minnettar değil misiniz ?

Ben, dünyanın en güzel kadını olarak, sizin bir esirinizdim. Fakat zannediyordum ki sahibim bu kadar güzel olduğum için bana minnettardır... Sahibim bu kadar güzel olduğum için benim eşimdir.

İşte aldanmışım... Siz benim güzelliğime, benim kudretime kör kalmışsınız...(..)

demek istiyordu. Fakat bir şey söyleyemiyordu (Derviş 1924:13).

Fatma da önceki romanlarda gördüğümüz kadın kahramanlar gibi-yalnız bunların içinde Cavide' yi ayırabiliriz- statik bir tiptir. Ne yapacağını bilme, sorununu çözebilme yetisinden yoksun gibidir. Tek bir şeye odaklanmıştır: Bu denli güzel olmasına rağmen Celal nasıl olmuş da bir başka kadına tutulmuştur? Celal'i anlamaya, hayatın gerçeklerini görmeğe dair hiçbir çabası yoktur. Ona göre güzel olmak, bir erkeğe ömür boyunca sahip olabilmek için yeterlidir. Onu yıkan da inandığı bu doğrunun yaşamda karşılığını bulmamış olmasıdır.

Yazar, Fatma'nın geçmişte annesinin ölümü karşısında duyduğu büyük ızdırabını şimdiye taşıyarak onun çocukluk yaşantılarıyla, şimdi yaşadıkları arasında özdeşlik kurar ve bu yolla psikolojisini anlamaya çalışır. Ancak aynı ruh halinin farklı biçimlerde tekrarı, Fatma'yı karakter olmaktan uzaklaştırmıştır.

Romanda Fatma'dan sonra en çok yer tutan kişi Zeynep'tir. Zeynep, Fatma'nın dedesi tarafından evlatlık olarak alınmış kimsesiz bir çocuktur.

Fatma'yla beraber iki kardeş gibi büyümüşlerdir. O da en az Fatma kadar güzel bir kızdır :

Zeynep'in bir pars yavrusunun gözleri kadar vahşi bakan, sarı benekli yeşil gözleri vardı. Saçları en karanlık gecelerden daha siyahtı. Kırmızı dudaklarının arasından görünen çok beyaz dişleri, ince, çevik, yumuşak bir vücudu vardı. Sakin ve hazindi... Sesi ahenkli ve yumuşaktı. Tabiat Zeynep'e bütün yeşil gölgelerin esrarını, mehtabın solgunluğunu, yeşil suların mahzunluğunu, sükûnun füsununu vermişti (Derviş 1924 : 30).

Bu tasvirin arkasına yazar Fatma'ninkini de koyarak iki şahsı karşılaştırma fırsatı yaratmıştır :

Halbuki, aynı tabiat Fatma'yı bir fırtına, bir bora, bir isyan dakikasında halk etmişti. Ona bütün şimşeklerin ateşini, günah ve iptilalarının kızılığını vermişti (Derviş 1924:30).

Zeynep' in rengi yeşilken, Fatma'nınki kıızıdır. Zeynep, Fatma'nın aksine sevmek için yaratılmış kadınlardandır. Bunun içindir ki, sevdiği adam onu terk edince ölmeyi yaşamaya tereddütsüz tercih etmiştir. Bu anlamda yaşama karşı mücadele etmekten kaçan Zeynep'e nazaran -roman boyunca pasif bir kişilik sergilese de- Fatma'nın daha dirençli olduğunu söylemek mümkündür.

Gönül Gibi' nin kadın kahramanı *Süheyla* da aşktan yara almış bir başka şahıstır.

Otuz yaşlarında güzel, iyi eğitim görmüş, sosyete takımından dul bir kadın olan Süheyla, genç yaşında kocasını kaybetmiş, buna rağmen sonradan başka bir erkekle evlenmeyi düşünmemiştir. Çünkü kocasına taparcasına bağlanmıştır. Hiç kimsenin onun yerini tutamayacağı inancıyla da çevresindeki erkeklerin ilgilerine

aldırmamış, onları hep görmezden gelmiştir.

Süheyla' nın güzel bir kadın olduğunu daha çok onun kendi ağzından öğreniriz. İlk olarak Süheyla kendi tasvirini daha sonra tanıyacağımız romanın erkek kahramanı Mithat'ın ilgisini çekemediğinden şikayet ederken yapar :

Beni güzel bir kadın da bulmuyor. Eminim beni beğenmiyor.... Ne küçük ince vücudumun, ne siyah düz saçlarımın, ne büyük yeşil gözlerimin onun üzerinde bir tesiri var... Güzelliğime lâkayd, zekamdan şüphe ediyor (Derviş 1928 : 11).

Daha sonra onu aynanın karşısında kendisini izlerken buluruz:

(...) Aynanın karşısında üstümden sabahlığımı çıkarıyorum. Açık mavi grepdemor kombinezonuyla aynanın içinde gördüğüm kadına hayran hayran bakıyorum. Siyah, uzun kirpiklerle gölgelenen iri parlak gözlerim, esmer alnımda çok muntazam iki çizgi gibi uzayan kaşlarım, kalın dudaklı kırmızı ağzım, sonra kısa kâküllerimle çok güzelim... (...) (Derviş 1928 : 163).

Süheylâ' nın geçmişine ilişkin bildiğimiz yegâne şey, onun Nuri Paşa adlı bir şahsın yeğeni olduğu ve çok iyi bir tahsil gördüğüdür. Berlin'de okumuş, orada İrfan' la tanışıp, arkadaş olmuştur. Kısa bir zaman sonra da hayranı olduğu bu çok kültürlü adamla evlenmiştir. Lüks bir hayat sürdüğü sık sık çıktığı yurtdışı gezilerinden, İstanbul'daki dost çevresinden ve gezip dolaştığı mekânlardan belli olan Süheylâ' nın bunların içinde en dikkati çeken özelliği romanda sıklıkla giydiklerinin kalitesinin vurgulanmış olmasıdır. Yazar hiçbir yerde Süheylâ' nın ne kadar zengin olduğunu söylememiş, giyim kuşamıyla ilgili ayrıntıları vermek suretiyle bunu sadece göstermiştir.

Görünüşiyle, hali edasıyla, zekası kültürüyle Süheylâ tam yirminci asrın kadınıdır. Ancak psikolojik olarak yaşadıkları bu görsellikteki görkemden oldukça uzaktır. Pırıltılı yaşamından onu soyutladığımızda geriye çaresiz, yalnız ayakta durmak için inanılmaz bir çaba sarf eden, ama çoğu kere sendeleyeen bir Süheyla kalmaktadır. Süheyla' nın bu ruhsal çöküşü, Mithat'a ilgi duymasıyla başlar. Önceleri sadece ona duygularını belli edememekten kaynaklanan sıkıntısı daha sonra aldığı bir darbeyle pekişmiş, giderek üstesinden gelinemez bir hal almıştır. Mithat, ne fiziksel, ne kültürel anlamda ne görgü ne de yaşam standartı olarak Süheyla' nın dengi değildir. Bu nedenle Süheylâ duygularını itiraf etmekte hep tereddüt etmiştir. Ancak ona giderek artan bir tutkuyla bağlandığını anladığında da ilk hamleyi karşı taraftan beklemiş, kendisinin ilk adımı atmasını gururuna yedirememiştir. Süheyla' yı aşkını itiraftan men eden bir husus daha vardır ki, bu, diğer bütün nedenlerin üstündedir. Süheyla kaybettiği kocası İrfan'ın etkisinden hâlâ kurtulamamıştır. İrfan onun benliğine öyle nüfuz etmiştir ki, İrfan' a benzemeyen birisiyle birlikte olmayı kendisine yakıştıramamış, İrfan' a duyduğu saygı onu evlenmekten alıkoymuştur:

- Yabancılardan korkuyorum.... Sonra ölen İrfan' a büyük bir hürmetim var.... Nasıl olur da İrfan' ın karısı bir başkasının, İrfan' a benzemeyen, benzemeyecek bir insancığın kadını olur ? İrfan' ı tanımış, İrfan' a hayat arkadaşı olmuş bir kadın nasıl olur da bir başka adamın karısı olmaya razı olur? (Derviş 1928 : 6).

İrfan' ın duygudan çok, mantığa önem verdiği, kişisel duygulanmaları hafife aldığı ve hayattaki tek gerçeğin madde olduğuna inandığı yaşam felsefesi Süheyla' yı da sarıp sarmalamış, bu nedenle, âşık olmayı da bir tür basitlik olarak algılamıştır. Oysa Mithat'a karşı hissettikleri İrfan' dan ona kalan tüm değerlerini yerle bir etmiştir. Süheyla duygularıyla mantığı arasındaki mücadeleden mantığının yenik çıktığını içi acıyarak kabul eder; ancak duyguları da en az mantığı kadar onu hüsrana uğratar. Zira tam Mithat'ı sevdiğini kabul ettiği, birisine âşık olmanın küçük heyecanlarını yaşadığı bir sırada Mithat onu aldatır. Bu yaşına kadar

beklediği aşk böylece güzel bir rüyadan kâbusa dönüşür. Bu aşk arkasından kıskanç, hırçın, yalnız, gururlu Süheyla' yı da getirmiştir. Süheyla Mithat'ı başka bir kadınla görmeye tahammül edemediği için uzaklara kaçar. Uzun süre bu ihanetin yarattığı ruhsal bunalımla asabî bir insan olmaktan kendisini kurtaramaz. Kendi içine gömülmek, sürekli aynı şeyi düşünmek memleket hasreti ile de birleşince yalnızlık Süheyla' nın âdetâ bir parçası olur. Mithat, onun peşinden Berlin'e gitmiş olsa da kendisi gibi hem güzel hem de pek çok vasıfları olan bir kadına çirkin ve basit bir başka kadının tercih edilmesini gururuna yedirmeyeceğinden, Mithat'ı reddeder, böylece kişiliğini koruyacağına inanmaktadır.

Romanda Süheyla' nın hazin öyküsüne paralel olarak romana da adını veren *Gönül'* ün hikâyesi Süheyla' nın yaşadıklarının masaldaki tezahürü gibidir. Süheyla bu masalı Mithat'a yazdığı, fakat gönderemediği mektubunda anlatmıştır. Masal şöyledir: Gönül adlı bir kedi kendisini her şeyden çok sevdiğine inandığı sultanıyla birlikte sarayda hayatın keyfini çıkarmaktadır. Diğer kediler Gönül'ün neşe içinde geçen yaşamına imrenmekte, bir taraftan da onu kıskanmaktadırlar. Gönül'e göre o, sultanın biricigidir ve hiçbir şeyin ikisi arasındaki bu bağı koparmasına olanak yoktur. Ancak, günlerden bir gün Gönül yine aynanın karşısında süslenmekte olan sultanının yanına oynamak için yaklaştığında sultanın onunla ilgilenmediğini görür. Dikkat çekmek için üzerine atılır, fakat sultan onu azarlar. Sultanın bunu yapmasının nedeni, bir vezirin oğluna âşık olması ve gözünün hiçbir şey görmemesidir.

Sultanın bu tavrı Gönül'ün yüreğine oturur. Hemen odadan çıkar, kendisini sarayın bahçesinde bir ağacın dallarına atar. Gece olur, yıldızlar, ay hep onunla alay ederler. Onun hayatına imrenen diğer kediler de ay ile yıldızlardan geri kalmazlar. Soğuğa, alaylara rağmen, Gönül, saraya girmez. Ertesi gün sultan Gönül'ün yokluğunu fark ettiğinde saraydaki herkes onu aramaya çıkar. Gönül bulunup içeri alınır. Sultan onu neşelendirmek için ne yaparsa yapsın başarılı olamaz. Gönül için artık o herkesin gıpta ettiği hayatı sona ermiştir. Ömrünün sonuna kadar olabildiğince sultana görünmemeye çalışan, sarayın en ücra köşelerinde dolaşan

Gönül'ün derdini kimse anlayamaz.

Masaldaki bu gururlu kedi ile Süheyla kedisini özdeşleştirmiş, sonunda o da yüreğine gömdüğü acısını ömrünün sonuna kadar saklayacağı yönünde kesin kararını vermiştir.

Romanın büyük bir bölümü Süheyla' nın *Behice'* ye yazdığı mektuplardan oluşmaktadır. Behice' nin, Süheyla' nın çok sevdiği bir arkadaşı olması dışında bir de Süheyla' nın gözüyle verilmiş kısa fizikî betimlemeleri dikkat çeker. Bunlardan birinde Behice şöyle resmedilmiştir:

Siyah kıvrıcık saçları arasından pırıldayan tecessüs dolu, uzun parmakları siyah pijamasının yeşil düğmeleri ile oynuyor, atlas iskarpinler içindeki küçük ayakları yastıkları dövüyor (Derviş 1928 : 3-4).

Behice, romanda okuyucunun Süheyla' nın duygularını öğrenmesini sağlayan aracı bir kahraman gibidir. Bunun haricinde romanda önemli bir fonksiyonu yoktur.

Gönül Gibi' de bu yaş grubundan önemli sayabileceğimiz diğer bir şahıs, Süheyla' nın Berlin'deki arkadaşı *Seza'* dır. Seza' nın romandaki en önemli rolü Süheyla' nın karşısına “ aşta haysiyet yoktur ” iddiası ile çıkmış olmasıdır. Çünkü böylece romanın önemli çatışmalarından biri daha gündeme gelmiştir.

Süheyla' nın arkadaşları olarak isimleri geçen *Müzeyyen* ve *Aliye* ile sadece varlığından haberdar olduğumuz ve çirkin olduğunu bildiğimiz Süheyla' nın rakibesi *Münevver*, bir de hizmetçi kız *Pervin* figüratif özellikleri ile bu romanın genç kadın şahıs kadrosunu tamamlamaktadırlar. Süheyla' nın Berlin yolculuğu sırasında trende karşılaştığı *Yahudi Kadın* ve yine Berlin'de tanıştığı *Viyanalı genç ve şişman kontes* ise bu romanda karşılaştığımız yabancı tiplerdir.

Derviş' in *Gönül Gibi'* den sonra kaleme aldığı *Emine'* nin esas kahramanı,

romana adını veren *Emine*’ dir. Ancak “ Çocuklar ” başlığı altında ele alacağımız bu şahsı atlayarak romandaki tek genç kadın *Salime* ’ye geçmeye uygun buluyoruz.

Salime, Emine’ nin kısa bir süre yanında kaldığı Doktor Cemil Şevket’ in emektarı Felekter Kalfa’ nın bir arkadaşının gelinidir. Salime’ nin romandaki rolü, Emine’ nin, hayatını değiştirecek olan Bekir Efendi ile tanışmasına aracı olmaktadır. Salime romanda:

(...) Gözleri sürmeli kesik saçlı bir kadın
karşılarında:(...) (Derviş : 1931...103).

cümlesi ile tasvir edilirken Emine en çok Salime’ nin samimi tavırlarından etkilenmiştir. Salime, Cemil Şevket’ ten sonra ona kendisini önemli biri gibi hissettiren ikinci insandır. Emine’ ye misafir muamelesi yapmış, ona kahve ikram etmiştir. Doktor ölünce de Emine’ ye yakınlık gösteren yine o olmuştur.

Yazarın sekizinci romanı *Hiç*’ in kadın kahramanı ise otuz yaşlarında genç ve güzel bir kadın olan *Seza*’dır. Yazar, onu ayrıntılı bir tasvirle okuyucuya tanıtmış, fiziksel bir portresini çizmiştir:

Ve gözü gayri ihtiyarî, karşıki aynaya takılıyor ve orada bu kırmızı ışık altında kendisini beğeniyor. Ortadan ayrılmış saçları yüzüne Ortakurun’ da yapılmış bir Meryem levhası, ciddiyet ve temizliğini veriyor. Aynı zamanda onun balmumundan yapılmış bir bebek alnı gibi kırıksız ve geniş alnında hazin bir ifade var. Uçları kalkık kaşları, iri ve tıpkı bir çocuk gibi saf bakışlı bir bebek gözü gibi yuvarlak gözlerinin rengi bu ışıktaki belli değil. Muntazam çizgili düz bir burnun altında etli, dolgun dudaklı çok küçük olmayan ve açıldığı zaman pırıl pırıl yanan bembeyaz dişlerini gösteren ne güzel bir ağzı var.

Onda en fazla kadınlık ifadesi veren de bu ağız (Derviş

1939 : 21).

Seza' nın karakterinin baskın özelliği yalnızlığıdır ve bu yalnızlık ona çocuklunun bir yadigârıdır. Seza, teyzesinin yanında büyük bir konakta resmi ilişkiler içinde büyümüştür. Herkes ona karşı soğuktur. Yatılı okul yılları da ona farklı bir yaşam sunmamıştır. Ancak kendi kanından insanların şefkat göstermemeleri, ona yatılı okulda okumaktan daha ağır gelmiştir:

Orada yalnız okuyup çalışmaya ve uslu olmaya mecburdu. Halbuki burada ev halkıyla alâkadar olmaya teyzesine sevgi, kuzenlerine dostluk, eniştesine hürmet göstermeye mecbur kalıyordu.

Buna mukabil, bu servetsiz akraba çocuğuna herkesin gösterdiği şey uzaklıktır (Derviş 1939 : 26).

Yazar, geçmişe sadece Seza hakkında bir fikir vermek için döndüğünde, onun psikolojisini de birkaç cümle ile geçiştirmiş, genç kızlık yıllarını kabaca şöyle tanımlamıştır:

Bütün genç kızlığı soğuk, heyecansız ve hareketten uzak geçmişti (Derviş 1939: 45).

Bu genç kızlık yıllarını bir evlilik, kocasının ölümü ve yasak bir ilişki izler. Seza yine yalnızdır, çünkü sevdiği adam onu ihtiyacı olan tam bir bağlılıkla sevmemektedir. Bununla beraber, Seza' yı asıl yıkan, oğlu Mehmet'in hastalığı ve onu takip eden ölümü olur. Bu süre içerisinde Seza' daki değişim dikkat çekicidir.

Romanın başlarında Atıf' a duyduğu aşk ve kıskançlık belirleyiciyken, bu olaydan sonra Seza'nın kişiliği tamamen farklı bir noktaya odaklanmıştır. Aşka dair bütün inançları yerle bir olmuş; hayatında, oğlunu elinden alan ölümü ve kendi anneliğini sorguladığı yeni bir dönem açılmıştır. Yalnızlık ve ölmek arzusu -ki bu

arzu, oğluna kavuşacağı inancına bağlıdır- artık onun karakterinin vazgeçilmez bir parçasıdır.

Romanın sonunda Seza' nın yine talihsiz bir olayla ölmüş olması onun ne kadar bahtsız bir kadın olduğunu gösterir. Hayatı boyunca neşeden, mutluluktan, sevgiden nasibini alamamış bir kadın olarak Seza, kendisini Yusuf, Atıf ve Mehmet üçgenine hapsedmiş, sonuçta da bu üçgenin ortasında sıkışıp kalmıştır. Suat Derviş' in önceki karakterlerine oranla daha dinamik gibi görünse de makus talihine yenik düşmekten o da kurtulamamıştır.

Romanda Seza' dan sonra karşımıza çıkan diğer genç kadın şahıslar Safiye, Melike ve Belkıs' dır.

Safiye, Seza' nın okuldan arkadaşıdır. Seza' yı Atıf' la tanıştıran bu şahsa dair romandaki bütün bilgi bundan ibarettir.

Melike, Atıf' ın Seza' yı Almanya' da emanet ettiği Hüsnü Muzaffer' in karısıdır ve Seza' nın aksine yaşam dolu bir kadındır. Kocasını ile birlikte Seza' nın bu yabancı memleketteki yalnızlığını biraz olsun dindirmek için ona karşı oldukça dostâne bir tavır sergilemiştir.

*Belkıs'*ın ise Seza' nın rakibi olarak romandaki karşı güç olduğu söylenebilir. Belkıs, kendisine verilmiş resmî haklarla ve Atıf' a -eşi sıfatıyla - davetlerde eşlik etmek yükümlülüğü ile âdetâ yeri sabitleştirilmiş bir demirbaştır. O, durur; sevgililer gider gelir. Seza da bunlardan sadece birisidir ve ne yazık ki bunu çok sonra anlamıştır.

Çılgın Gibi' de karşımıza çıkan *Celile* de Seza gibi Derviş' in payına en çok yalnızlık düşen kahramanlarından biridir.

Yazar, insan karakterinin oluşumunda çocukluk yaşantılarının önemine işaret etmek istediğinden olsa gerek, bu romanda Celile' nin geçmişi üzerinde ayrıntılı

olarak durmuştur. Hatta çocukluk yaşantılarının ötesinde, kalıtımın da bu oluşumda etkili olabileceğini göstermek için Celile' nin büyükannesine kadar uzanmış, romanın önemli bir kısmını da yaşamından ayrı bir roman çıkabilecek bu büyükanneye ayırmıştır.

Celile eski bir sadrazam konağında dünyaya gelmiş, annesi İsmet Hanım, kendisini dünyaya getirirken ölmüştür. Bir sadrazam torunu olan babası, Hariciye' de memur olarak çalışmaktadır. Annesinin ölümünden sonra aradan bir yıl dahî geçmeden babası, bir başka kadınla evlenmiş, Celile' yi de büyükannesinin himayesine bırakmıştır. Böylece Celile bir paşa eşi olan Çesmiahu Hanımefendi ile birlikte büyük bir yalıda yaşamaya başlamıştır. Okul çağına geldiğinde Dame de Sion'a kaydettirilen Celile, yalıda olduğu gibi okulda da varlığını unutturacak kadar sessiz, yalnız bir kişidir :

Memnun veya mahzun olduğu günler belli olmazdı. Onu her zaman dudaklarında terbiyeli bir gülümseyiş ve kısa bir cevapla bulmak kabildi.

Celile bütün mektep arkadaşlarından uzak dururdu. Fakat kimse ona, “ne soğuk bir kız” diyemezdi. Çünkü onun bu uzak kalışında diğerleri için hakaret ifade eden bir gurur yoktu (Derviş 2000 : 51).

Celile doğası gereği böyledir ve bu nedenle yalnızlık, sessizlik üzerinde bir yama gibi durmaz. Yazar onun mektepteki halini yalıda aldığı terbiyeye, yetiştigi çevreye bağlamaktadır. Bundan sonra da Celile her gittiği yere kişiliğini taşımış; ne insanlar, ne de mekân onun hayattaki davranışına etki etmemiştir.

Celile' deki değişim, on bir yıllık evliliğinin ardından yaşadığı yasak bir aşk ilişkisiyle başlar. İlk defa bir erkeğe karşı daha önce hiç hissetmediği şeyler hissetmekte, ilk defa bir erkek, ruhundaki dinginliği bozarak onu heyecanlandırmaktadır. Romanda Celile' yi fiziksel olarak okuyucuya ilk tanıtan da âşık olduğu bu erkektir:

Celile' nin bütün maddi varlığında hiç kimseye benzemeyen bir harikuladelik vardı. Uzun boyu, geniş alnı, kalkık kaşıyla bu nefis kadın başının bütün maddesinde bu kadar gurur bulunurken nasıl oldu da bu baş diğer tanımış olduğu küçük kadınların başı gibi kocasının iş menfaatleri için karşısındakini kandırabilmek düşüncelerini taşırdı.

Celile'nin gözleri şimdiye kadar gördüğü gözlerin en harikuladesiydi. O gözler biraz düşük kapaklar altında bütün kadınların gözlerinden daha fazla ve daha iyi susmasını biliyordu (Derviş 2000:106 -107).

Celile yaşadığı bu yasak ilişkide pervasız bir tutum içerisindeydi. Sevdığı adama tutkuyla bağlanmış, onun için her şeyi yapabilecek kadar değişmiştir. Bu aşkın onun içindeki güzel bir yanı ortaya çıkardığı, ona zaten kişiliğinin bir parçası olan bu tutkuyu yaşama olanağı yarattığı da söylenebilir. Nitekim yazar Celile' nin geldiği soy itibarı ile bu özelliğe sahip olduğunu romanında dile getirmiştir.

Celile başkalarının “çılgınlık” olarak niteleyecekleri şeyler yaparken sakınmasızca sevgilisinin evine girip çıkıyor ve bundan hiçbir sıkıntı duymuyorken-doğallığından, sadeliğinden ve eski vakur halinden hiçbir şey kaybetmemiştir. Hayat ona göre normal akışında seyretmekte, o da bu akışa ayak uydurmaktadır. Bu nedenle kocasının duygularına, toplumun değerlerine bigânedir. Ancak bir noktadan sonra olayların seyri değişmiş araya kişisel çıkarlar ve toplumsal kaygılar girmiştir. Büyük bir yalıda her şeye gözü tok olarak büyümüştür. Dolayısıyla onun aşkında en ufak bir riyâ, en ufak bir tereddüt yoktur. Bununla beraber Celile yaşadığı toplum yapısından da habersizdir. Bir gün aşkının bu nedenle yıkılabileceğini, çok sevdiği adamın dahî küçük hesaplarla onu yüzüstü bırakabileceğini aklına getirmemiştir. Olup bitenleri daha net bir biçimde algılamaya başladığında ise yıkılmış, Seza gibi o da kendisini ebedi bir yalnızlığa terk etmiştir.

Celile' nin genç yaşta ölen annesi *İsmet Hanım* romanda kronolojik olarak

karşımıza çıkan ikinci genç kadın şahıstır. Onun için bir “ hayal kahramanı ” demek de mümkündür. Çünkü Celile onu sadece bir leylak kokusu ve saçına taktığını tasavvur ettiği taştan bir yıldızla zihninde canlandırmaktadır. İsmet Hanım belki somut bir tasvirle, yahut hakkında yapılmış herhangi bir açıklamayla romanda yer almamıştır, ancak onun yokluğu yazar için iyi bir malzeme olmuş, böylece Derviş, Celile’ deki sevgi açlığını çocuk yapmama arzusunu ve daha sonra içinde uyanan annelik dürtüsünü bu yoksunluğa bağlayabilmiştir.

Celile’ nin kocasının arkadaşı olan Nuri’nin karısı *Müjde* romanda önemli sayabileceğimiz sonuncu kadın kahramandır. Orta halli bir ailenin kızı olan Müjde kocasının Celile’ nin yasak aşkı Muhsin Demirtaş gibi tanınmış bir iş adamıyla arkadaş olmasından büyük gurur ve haz duymaktadır. Neşeli, uyumlu, gözü tok bir kadındır ve Celile’ yle çok iyi anlaşmaktadır.

Celile’ nin amcasının kızı *Şükran* oturduğu apartmanın kapıcısının karısı *Mevlûde*, Muhsin’in arkadaşlarının sevgililerinden *Polonyalı artist* ve *Melek* ile Çesmiah Hanım’ın emektarlarından Hüsameddin’ in adları verilmeyen *iki kızı* ise bu yaş grubu içerisinde değerlendirebileceğiniz figüratif şahıslardır.

Ankara Mahpusu’nun genç kadın kahramanlarının ilki *Zeynep*’tir. Vasfi’ nin uğruna-kasıtlı olmasa da adam öldürdüğü kadındır Zeynep; bir erkeğin aklını başından alacak kadar da güzeldir:

(...) Bembeyaz dişlerini gösteren o çıldırtıcı gülümsemesi , insanın aklını başından alan o emsalsiz parlak , şakrak kahkahalarıyla ... O insanı baştan çıkaran kahkahalar hâlâ kulaklarındaydı... O kıvrak incecik bel , o uzun , inanılmayacak kadar uzun bacaklar , o pırıldayan ateş gibi yakıcı bir çift siyah göz , o insana birçok şey vaat eden , İstanbul’un yaz gecelerinin parlak yıldızlarına benzeyen o gözleri hâlâ görür gibiydi (Derviş:19-20).

Zeynep'in yukarıda sıralanan özellikleri romanın muhtelif yerlerinde tekrarlanmıştır. Bu tekrarların birinde , önceleri romanda genç kız diye tanıtılan , ama sonradan dört yaşında bir çocuğa sahip dul bir kadın olduğunu öğrendiğimiz Zeynep'in üzerinde kırmızı bir elbise bulunması dikkatimizi çekmiştir. Derviş' in daha önceki romanlarında da sıkça karşılaştığımız “kırmızı” , tutkunun , aşkın sembolü olarak yine karşımızdadır.

Vasfi; Zeynep'in güzelliğine vurulmuştur. Bu nedenle onun asıl amacının amcasının servetine konmak olduğunu asla anlayamamıştır. Romanda Zeynep'in fiziksel portresinin haricinde ahlâkına dair Vasfi' nin gözlemine dayalı bir yorum da vardır ve bu yorumdan onun hesaplı kişiliğine ilişkin ipuçları bulmak mümkündür:

Vasfi , Zeynep'in ahlâkını beğenmiyordu. Kendine her zaman kafa tutuyor , ona yukarıdan bakıyordu. Şimdi gülüp şaka ederken , şimdi kızıp kavga etmeye başlıyordu. Vasfi onun bu halleri karşısında üzüyor , izzetinefsinin kırıldığını hissediyordu. Fakat Zeynep , onu en fazla kırdığı günlerin sonunda ekseriye değişiyor , birden tatlı yumuşak bir kız oluyordu. (...)

Ve Zeynep bütün bu halleri bu huzursuzlukları , bu şakaları , bu istikrarsız neşe ve hırçınlıkları , sonra da eşsiz güzelliğiyle ona hakim oluyordu. Vasfi onu çılgınca seviyor , ona her an biraz daha , biraz daha bağlanıyordu (Derviş 2000:43).

Her şey , Vasfi' yle sadece gönül eğlendiren Zeynep'in hesap ettiği gibi gitmiş , ihtiyar Şahin Efendi ölünce tüm mal varlığı ona kalmıştır. Kendisi yüzünden hapishaneye düşen Vasfi' yi on iki yıl boyunca bir kez bile aramayan bu kadının romanın sonunda geldiği nokta ilginçtir. Çok parası vardır , ancak artık yüzüne bakılmayacak kadar çirkindir:

(...)Tanınamayacak bir Zeynep... Bu korkunç derecede şişman , iğrenç , kuru ve sert bakışlı , yuvarlak yüzlü , altın dişli kadının Zeynep olmasına imkân var mıydı?.. Kadın iri ayaklarının ve kalın bacaklarının üstünde hareketsiz duruyordu. Vücudu bir et parçasından farksızdı. Onu görmek çok korkunç bir şeydi. Fakat hamal ile münakaşaya girince manzara daha da korkunç oldu (...) (Derviş 2000:138).

Daha sonra Zeynep'in "yüksek ve parlak bir hayata erişmek, parayı yemek ve yaşamak için değil, biriktirmek ve istif etmek için" istediğini söyleyen Vasfi' nin karşılaştığı manzarayı, Derviş' in parayı olumsuzlamak için kullandığı söylenebilir. Para , yaşamak için gereklidir. Nitekim Vasfi , parası olmadığından dolayı sefil bir hayatın içine düşmüştür. Ancak hiçbir zaman insanî değerlerin önüne geçmemeli , bize insanlığımızı unutturmamalıdır.

Romandaki genç kadınlardan önemli olduğuna inandığımız bir diğeri , Vasfi' nin sokaklardan tanıdığı *siyah bereli kadın*' dır. Arada karşılaştırma yapma imkânı verilecek şekilde Zeynep'in karşısına konan bu kadın da en az Zeynep kadar güzeldir:

(...)Vücudu bir filiz gibi ince ve körpeydi.

Vasfi "Ne güzel bir kadınmış!.." diye düşündü. (...)Nefis bir çizgisi olan bacakları fildişi rengindeydi. İnsanı sarsacak güzellikteydi. O incecik bilekleri ve ayakları... Bu inanılmayacak, başka bir kadında görülmeyecek kadar güzel ayakları...

Parmaklarının ucuna basarak ona yaklaştı. Ve birden o sonsuz mahzun gözleri ve balmumundan yapılmış bir heykelcik teninde ona yaklaştı. Tam karşısında durdu. Dudakları ne kadar kızıldı. Nar çiçeği gibi!.. (Derviş 2000: 21).

Zeynep'in baştan çıkarıcı hal ve edasına karşılık siyah bereli kadın sessiz, munis ve yumuşaktır. "İnsana baharı hatırlatan yeşil gözleri" ve Vasfi' ye annesini anımsatan şefkatli sesiyle Zeynepten oldukça farklıdır. Zeynep, Vasfi'yi hayattan koparmışken, bu kadın, Vasfi' ye hayatını geri vermek üzere romanda vardır. Bu haliyle idealize edildiği izlenimi uyandıran siyah bereli kadının bir özelliği de yazarın - daha önce Vasfi'yi "hürriyet" in tasvirinde aracı olarak kullandığı gibi - "mutluluk" anlayışının sözcülüğünü üstlenmiş olmasıdır. Vasfi'nin " mutluluk nerededir" sorusuna siyah bereli kadının, daha doğrusu yazarın verdiği cevap şudur:

(....) Bir buğday tanesinde, insan gücünde, çalışma imkanında veya istirahattedir. O her şeydedir. Ve biz insanlar onun bir zerresini ele geçirdik mi, onun tamamını bulduğumuzu zanneder ve kısa bir zaman sonra yanıldığımızı anlarız. Mutluluk hayatın ta kendisidir. Bütün zerrelerin birbirini tedirgin etmeden birleştikleri bir ahenktir ve hayat işte bu ahenk olmalıdır. Mutluluk bölünmez bir bütündür. Eğer siz mutlu değilseniz ben mutlu olamam. Başkalarının mutlu olmadığı bir dünyada tek kişi mutlu olamaz (Derviş 2000:143).

Romanda bu yaş grubundaki diğer kadınlar, figüratif şahıslardır. Vasfi'nin , tıbbiyede okurken sevgilisi olduğu belirtilen *genç kız*, Zeynep'le birlikte bahçede gördüğü "*ufak tefek sarışın*" kız, lisedeyken aşık olduğu mahalle kasabının karısı, Ankara'da kalacağı oteli ararken durakta gördüğü, " ince vücudu, uzun boyu, bronz teni ve kara gözleriyle *Zeynep'e çok benzeyen*" kadın, sokaktan tanıdığı ihtiyar iki serseriden birinin anılarında karşımıza çıkan ve Fehim Paşa'nın metresi olarak tanıtılan *Ülfet* ile *Nuriye Hanım*'ın kiracısı, lastik fabrikasında çalışan *Besime Hanım*'ın kızı, bu kalabalık kadro içerisinde değerlendirilebilir.

Yazarın *Fosforlu Cevriye*'den sonra kaleme aldığı *Aksaray'dan Bir Perihan*'daki bu yaş grubuna dahil edebileceğimiz. kahramanlar başta Perihan olmak üzere Hale, Pakize, Melek ve Perihan'ın kız kardeşleridir.

Orta halli bir ailenin kızı olan *Perihan*'ın hayatında tek derdi zengin olmaktır. Bir anlamda *Ankara Mahpusu*'ndaki Zeynep'le *Çılgın Gibi*'deki Ahmet'in bu romandaki karşılığıdır. Zeynep ve Ahmet gibi hangi yolla olursa olsun para kazanmayı kendisine iş edinen, hayatındaki her şeyin karşılığını parayla ölçen yoz bir kültürün temsilcisidir:

Perihan musikiyi sevmiyordu ve ne zaman Nuri bir şey çalmak istese:

“ Seni gibi ciddi bir erkeğin bu kadar saçma şeyle meşgul olabilmesine hâlâ akıl erdiremiyorum sonra kaç para kazandırıyor?” diye soruyordu.

...

Perihan için her fiil, getirdiği maddi kazanç nispetinde kıymet ifade ederdi (Derviş 1997:54 -55).

Romanın adı ilginçtir. Perihan, belki romanda belirleyici bir şahıstır. Nuri'yi yönlendirerek ona istediği her şeyi yaptırmış, zaaflarından yararlanarak onu bütün sevdiklerinden koparmıştır. Ancak o, “Aksaray'dan bir Perihan” dır. Yani Aksaray'daki yahut benzer muhitlerdeki binlerce Perihan'dan sadece biridir. Bu nedenle yazar onun ailesinden bahsederken de hiçbirisine bir isim vermemiş, nasıl ortaya çıktıkları, nereden geldikleri belli olmayan bu insanları böylece tek tipleştirmiştir. Onlar çarpık bir düzenin elinden çıkan çarpık insancıklardır.

Romanın başında giyinişinden konuşmasına kadar her haliyle basit bir mahalle kızı olarak tanıdığımız Perihan, romanın sonunda da aynı kalmış; ama o, bu süre içinde maddi anlamda kazandıklarını önce kendisinin, sonra sınıfının bir zaferi saymıştır:

(...) Hayatının bir çok senelerini, telefoncu bir kız olarak geçirmiş bulunduğunu da bu dakikada tamamıyla unutmuş gibiydi. Ne onu, ne de onun mahrumiyetlerle dolu hayatını hatırlamak istemiyordu. Şimdi kendini mühim bir şahsiyet

telakki ediyor, büyüklüğüyle sarhoş oluyordu(...) (Derviş 1997:155).

Perihan'la aynı yaşlarda olduğunu tahmin ettiğimiz *Hale*, Nuri'nin bir arkadaşı olarak romanda yer almaktadır. Ayrıca Nuri'ye gümrükten ilaç kaçırma işini teklif eden odur. Derviş onu önce :

(...) Halbuki Hale güzel bir kadın olmaktan çok uzaktı. Çok kısa boyunun üstünde, çıkık alınlı, bir başı vardı. Omuzları dar, gözleri küçük ve siyah, rengi solgun ve dudakları kalın ve kırmızı idi (Derviş 1997:11).

cümlesiyle betimlerken daha sonra onun hakkında şunları aktarmıştır:

(...) Hale çok acayip bir kadındı, hiçbir şey kendisini alâkadar etmez görünürdü. Düşünceleri fikirleri müspet ve hakikate uygun değildi. Her şeye karşı usanç göstermeyi, küstah tesiri bırakmayı pek severdi. O her mevzua sanki tiksinti ile yaklaşırdı, tıpkı bir mecburiyet tahtında, pis bir cismi parmaklarının ucu ile tutar gibi...(Derviş 1997:24).

Hale, kaçakçılık işinde aracılık yapmasının haricinde Nuri'yi etkileyen bir kadın olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Pakize, Nuri'nin kendisinden iki yaş büyük teyzesidir. Ama bir teyze yeğenden çok, iki kardeş gibi büyümüşlerdir. Pakize de Nuri ile aynı terbiyeyi almıştır. Tok gözlü, asil bir ailenin kızı olması itibariyle ileride göreceğimiz Perihan'dan ayrı bir şahsiyettir ve bu nitelikleriyle kendisini çekemeyen Peirhan' ın düşmanlığını kazanmıştır. Pakize'yi romanda yazar, kısaca şöyle tanımlar:

Pakize, kendisine hiç benzemiyordu. O tabii ve sade bir insandı. Hiç bir hareketi calî, hiç bir tavrı yapmacık değildi.

Sözlerinde olduğu gibi etrafında da calî bir şey sezmeye imkan yoktu (Derviş 1997:47-48).

Perihan'ın baskısıyla Ankara'ya taşınan Nuri'den sonra kimsesi kalmayan Pakize, yalnızlığa daha fazla dayanamayarak bizce - çünkü ölümünün intihar mı kaza mı olduğu şaibelidir hava gazı musluğunu açmak suretiyle hayatına son vermiştir.

Romanın diğer genç kadın kahramanı *Melek* Pakize'den sonra tanıdığımız ikinci olumlu tiptir. Derviş' in, “ Melek çok güzel bir kadındı, kocaman ve simsiyah parlak gözleri pembe ve sıhhatli bir teni vardı” cümlesiyle betimlediği Melek' in bir özelliği de yazarın tek işçi kahramanı olmasıdır. Ayrıca bu genç kadın, Perihan'ın karşı gücü gibidir. İsmiyle müsemma bir şahıstır, Melek ve Perihan ne kadar kötüyse o, o kadar iyidir. İyi bir eş, iyi bir anne, iyi bir arkadaştır. Köyde kaldığı sürece Gülter'i yalnız bırakmamış onunla âdetâ annesiymiş gibi ilgilenmiştir. Behçet Çelik Virgöl dergisindeki, “Suat Derviş'in Romanları” başlıklı yazısında melek için şunları söylemektedir:

(...) Gülter'e en zor günlerinde yardım eden odur; onu çok seven, ama Perihan'ın sözünden çıkmayarak onu yalnız bırakan Nuri'nin de alternatifi bu işçi kızıdır. “Olumlu ve alternatif kahraman” toplumcu- gerçekçiliğin önemseydiği konulardan biridir. Yapıttan beklenen “fayda”, toplum çözümlemesinin yanında, alternatifin de sunulmasıdır (...) (2001: 54).

Perihan' ın kız kardeşleri, Perihan'la aynı kültürden beslendikleri için en az onun kadar kötü birer örnektirler. Yazar doğrudan bu kız kardeşler üzerinde durmamış, Perihan ve ailesini topluca şu satırlarda resmetmiştir:

Perihan'ın evinde, annesi, kardeşleri ve kendisinin her zaman iki şahsiyeti olmuştu. (....)

Bu iki şahsiyetten birincisi, abus çehreli, çatık kaşlı, gözleri aç ve hasis, kinli ve kötü bakışlarla dolu, hemen kavga etmeye, hemen küfür etmeye amade idi. Sesi bir ıslık gibi vızıldar, dili bir yılan gibi zehirli, sözleri tam manasıyla küstahtı. Fakat aralarına bir yabancı girdi mi, yüzlerin haşın manası değişir, gözlere sahte bir bakış gelir, dudaklar gülümser, sözlere calî bir nezaket ârız olur, ses bal gibi tatlılaşırdı (Derviş 1997:48).

Yazar Perihan'ın mazisini anlatırken tanıttığı bu kız kardeşlerden roman boyunca hiç bahsetmemiştir.

Romanda bir de Gültür' in amcasının kızları olarak karşımıza çıkan ve sadece akrabalık ilişkisiyle kendilerinden söz edilen *iki kız kardeşi* de yine bu gruba dahil etmeyi uygun buluyoruz.

b- Orta Yaşlı Kadınlar

Derviş' in ilk orta yaşlı kadın kahramanı, *Hiçbiri* adlı romandaki *Şefika*’ dır. Gerçi Şefika, genç kızlık yaşantılarıyla da romanda anlatılmıştır; ancak Cavide’ nin annesi olması sıfatıyla biz onu bu yaş grubunda değerlendirmeyi uygun buluyoruz.

Yazar, Şefika’yı genç kız haliyle karşımıza çıkardığında ona dair ilk olarak şunları söyler:

Şefika, sadece güzel olmayı seven, bir şey yapmadan yaşayan, çok hassas, çok ince ve çok zarif bir genç kızdı.

Tuvaletlerini öyle güzel bir zevk ile intihap ederdi ki, Nişantaşı’ndaki kibar aileler nezdinde zerafetiyle temeyyüz etmişti. On sekiz yaşına kadar hayatında hiçbir hadise zuhûr etmemiştir (Derviş 1924:14).

Şefika mutsuz bir kadındır, çünkü kocasıyla aralarında duygusal hiçbir bağ, hiçbir benzerlik yoktur. Ayrıca kocası tarafından değersiz görülmekte, bu durum onu daha mutsuz kılmaktadır. Derviş, Şefika'nın içinde bulunduğu vaziyeti ifade ederken, bir taraftan da zamanın bütün kadınlarının bu sorunla muhatap olduklarının, satır arasında altını çizmiştir:

Fakat zavallı Şefika, sade kalbi ve ruhuyla yaşadığı, bütün hakiki kadınlar gibi hayatı fikriyesini herkesten sakladığı, ve dünya, hilkat, fen, felsefe hakkında okuduğu, bildiği ve muhakemesi hakkında kimseye bir şey söylemediği için, Ali'nin nazarında boş zavallı bir mahlukçuktu (Derviş 1924:22).

Şefika yazarın bundan sonraki pek çok romanında kısmen de olsa idealize ettiği kadın tipinin bir örneğidir. Çok iyi şartlarda yetişmiş, hiçbir şeyden mahrum kalmadan, hatta biraz şımartılarak büyümüştür. Hayatta mutlu olmaktan başka gayesi yoktur. Buna rağmen, yetişme tarzı itibarıyla yazarın yukarıda sözünü ettiği “hakiki kadınlar” dan yani *Fatma'nın Günahı* 'ndaki Fatma gibi *Hiç* ' teki Seza gibi *Gönül Gibi* ' deki Süheyla, *Çılgın Gibi* ' deki Celile ve Çesmiahu Hanımefendi, hatta bir hayat kadını olmasına karşın *Fosforlu Cevriye* ' deki Cevriye gibi tüm düşüncelerini kendisine saklayan, tüm acılara bir başına katlanan sabırlı, vakur güçlü kadın tiplerinden birisidir. Onu çevresi içine hapseden de bu özelliğidir. Ancak seneler sonra karşılaştığı ilk aşkı bütün iradesini yıkmış, zaten kendi mutluluğunu her şeyin üstünde gören tabiatı yeniden bu aşkla dirilerek , onu beş yaşındaki kızını dahî terk etme noktasına getirmiştir.

Şefika, Cavide' nin iyimser, uçarı, gizemli kişiliğini açıklamamızı sağlayan yardımcı bir karakterdir. Cavide tüm bu özelliklerini annesinden almıştır; fakat ileri safhadaki vurdumduymazlığı, annesinin onu bırakıp gidişiyle ilgilidir. Şefika, çocuğunu aşkı uğruna terk ettiği için romanda yargılanmamıştır. Sadece yazar, peşinde olduğu, “ aşk mı, evlat mı” sorusunun cevabını verebilmek, daha doğrusu okuyucunun ilgisini bu noktada toplamak için Şefika gibi kurmaca bir kahramandan

yaralanmıştır.

Romandaki diğer orta yaşlı kadın, Cavide' nin halası *Suzan*'dır. Suzan da Cavide'nin karşısına koyulan Neriman gibi Şefika'nın karşısına yerleştirilmiştir. Şefika'nın aksine düzenli, mantıklı, sıradan bir kadındır. Bütün derdi evinin ve kocasının işleriyle ilgilenmektir. Ancak bu ilgide sevgi ve şefkat bulmak mümkün değildir. Bütün bunları iyi bir ev kadını olmak amacıyla yapmaktadır. Cavide'den esirgediği sevgisini kızına da gerçek anlamda göstermemiş, arada hep bir mesafe olmasına dikkat etmiştir. Şefika kocası tarafından Suzan' la karşılaştırıldığında, daima Suzan ideal bir ev kadını olarak ağır basmıştır. Bununla beraber Suzan olumsuz bir şahıstır ve bu olumsuzluğa yazarın esas kahramanı Cavide'nin varlığıyla anlam kazandırmıştır.

Suzan'dan başka, orta yaşlı olduğunu tahmin ettiğimiz ve romanda Suzan'ın köşk komşusu sıfatıyla sadece adı geçen *Münevver Hanım* ise figüratif bir şahıs niteliği taşımaktadır.

Yazarın *Hiçbiri* adlı romanını takip eden *Ne Biz Bir Ses Ne Bir Nefes* ve *Buhran Gecesi* romanlarında orta yaşlı kadın şahıslar, ne yardımcı kahraman olarak ne de figüratif nitelikleriyle yer almamıştır. Bunlardan sonra yazılmış olan *Fatma'nın Günahı*' nda sadece bir orta yaşlı kadın kahraman karşımıza çıkmaktadır. Bu şahıs, *Fatma'nın annesi*'dir.

Romanda Fatma'nın çok küçük yaşta kaybettiğini öğrendiğimiz annesinin nasıl bir insan olduğuna ilişkin bilgi yoktur; ancak Fatma'nın hatırında kalan silik bir tasvirine rastlamamız mümkündür :

Benliğini müdrik olduğu ilk gün nazarlarına mahzun mahzun bakan bu bir çift elâ gözü, solgun yüzü, kesik ve yapışık kumral saçlı başı görmüştü. Fatma kabarık saçlarını çekerek, acıtarak okşayan bu ince şeffaf ellerden birinin üzerine yüzünü dayamış ağlıyordu. İşte Fatma'nın ilk hatırası

bu idi. O işte böyle yaşamaya başlamıştı (Derviş 1924 : 18).

Fatma'nın annesini , onun hatırasında kaldığı kadarıyla fiziksel olarak tanırız, fakat annelere özgü bir şefkatle yavrusuna yaklaştığının izlerini de şu satırlardan çıkarabiliriz:

Hasta kadın çocuğu hasta bir nazarla seyrediyordu.

Diz örtüsünün üstünde daima açık ve hareketsiz duran solgun ellerinden birini ortasına siyah bir inci gömülmüş geniş bir yüzük süslerdi.Kulaklarındaki altın halka küpeleri sallayan ufak hareketlerle çocuğa tamamıyla onun anlamadığı ve şimdi büsbütün unutulmuş şeyler söylerdi. Fatma bu sesin âhengini severdi. Bu ses akşam karanlığında, kafesli mağmum ve masum bir evde sevdalı ve mukadder bir kadın eliyle çalınan bir ud sesi kadar kısık, hazin ve ahenkli idi (Derviş 1924 : 18).

Romanda Fatma'nın annesini tanımamıza fırsat veren bilgiler bu kadarla sınırlı olmakla beraber, onun kaybının Fatma'nın psikolojisi üzerindeki olumsuz etkisi ve sadece bu nedenle bile önemli olduğu unutulmamalıdır.

Yazarın yedinci romanı *Emine* 'de, yaşları verilmemekle birlikte, orta yaşlı olduklarını tahmin ettiğimiz kadın şahısların romandaki rolü, Emine'nin kimsesizliğini, çaresizliğini ve ıstırabını belirginleştirmektedir. Sözgelimi, romanın orta yaşlı ilk kadın kahramanı *Şaziye Hanım*, Emine'yi evlatlık olarak alan, ona kimsesizliğini kuvvetle hissettiren ilk şahıstır. *Şaziye Hanım*'a ilişkin öğrendiğimiz şu bilgi, onun kişiliği hakkında da bir ipucu sayılabilir:

Koyu mavi gözlü şişman kadın cevap vermiyor.

Emine'ye bakmakta ısrar ediyor.

- İsterseniz başkalarını da görürsünüz...

Sesi ne kadar çirkin:

- Tembel midir? (Derviş 1931:10).

Şaziye Hanım için önemli olan tek şey, aldığı evlatlığın çalışkanlığıdır, çünkü onun niyeti kimsesiz bir çocuğa bakmak değil, bu çocuğu hizmetçi yerine kullanmaktır. Dört çocuğu vardır ve bir yardımcıya ihtiyacı olması doğaldır belki, ama o, evin bütün işleriyle beraber, çocuklarının bakımını da zaten kendisi çocuk olan Emine' ye bırakmıştır. Kötü niyetli, huysuz bir kadındır Şaziye Hanım. Acıma duygusundan mahrumdur. Her fırsatta Emine'yi azarlamakta, ondan yaşının üstünde bir güçle çalışmasını beklemektedir:

Kucağındaki aldığı şeylerin yüküyle hızlı yürüyemeyen küçük, pek geç kalırsa kapıda müthiş azarlarla karşılanıyor:

- Ben sana, çarşıda eğlenme, çabuk gel demedim mi me'lûn kız?..

Ve bazen havanın boşluğunda vızıldayarak yarım daireler çizen merhametsiz eller , bu küçük kızın yanaklarında şaklıyor (Derviş 1931:18-19).

Şaziye Hanım'dan başka romanda bu yaş grubunda yine Emine'nin yanlarında kaldığı ailelerin hanımları yer almaktadır. Bunlardan biri, Emine'yi sokakta bularak ona yardım etmek isteyen *komiserin kız kardeşi*'dir. Ona dair tek bilgi, Emine'nin onun yanında, hakkında hırsızlık iddiası çıkıncaya kadar çalıştığıdır. Daha sonra Emine'yi zengin bir evde buluruz ve bu evin kadını romanda karşımıza çıkan orta yaşlı kadınların sonuncusudur. Yazar onu sadece, "Beyaz kürklerle süslenmiş beyaz atlaslarla duble mavi kapitone sabahlığını, mavi ipek geceliği üstüne geçiren hanımefendi" cümlesiyle betimlemiştir (Derviş 1931:131).

Hiç adlı romandaki tek orta yaşlı kadın şahıs ise Seza'nın teyzesi *Nazlı Hanımefendi*' dir. Romanda:

(...) Nazlı Hanımefendi , kendi yaşındaki kadınlar içinde çok münevver olan, malûmatlı ve kibar bir kadındı.

Ananepereş ve usule çok riayetkârdı. Hisardaki ahşap

yalının içinde tıpkı eski bir saray teşrifatı vardı (Derviş 1939:10).

cümleleriyle tanıtılmıştır.

Yazarın *Çılgın Gibi* romanında bu yaş grubundan bir kadın şahısla karşılaşmayız. Ancak daha sonra kaleme aldığı *Ankara Mahpusu*'nda orta yaşlı kadınları görmemiz mümkündür.

Vasfi' nin annesi *Şükran Hanım*, *Ankara Mahpusu*'ndaki kadınların başında gelmektedir. Oğluna karşı son derece şefkatli, sabırlı olan bu kadın ,onu okutmak için gecesini gündüzüne katarak çalışmış, bundan asla yılmamıştır. Yazarın:

(...) O annesinin bir kere bile kahkaha ile gülebilmüş olacağını tasavvur edemiyordu. Onun ,bu çocuğumsu bir mana taşıyan güzel yüzünün her zaman mahzun ve kederli bir ifadesi bulunduğunu zannederdi (Derviş 2000 : 36).

sözleriyle Vasfi'e betimlettiği Şükran Hanım, oğlu hapishaneye girdiğinde onu hiç yalnız bırakmamış, hatta bu nedenle çıkan masrafları karşılamak için Vasfi' nin daha sonra hep sevgiyle ve biraz da hüznlenerek hatırladığı evini satmıştır.

Diğer zamanlarda olduğu gibi burada da annelik kutsanmış, ismiyle müsemma Şükran Hanım'a da bir annede olması gereken bütün olumlu nitelikler yüklenmiştir.

Romanda:

Vasfi kapıyı çaldı. Orta yaşlı bir kadın kapıyı açtı. İri yarı bir kadındı, başında siyah bir başörtüsü, gözlerinde sert bir bakış vardı (Derviş 2000:49).

satırlarıyla karşımıza çıkan *Şükriye Hanım* ise Zeynep'in annesidir. O da Zeynep gibi kızının, dedesi yaşındaki bir adamla evlenmesine rıza gösterdiği, hatta buna vesile olduğu için olumsuzlanmıştır.

Şükran Hanım'ın komşusu *Nuriye Hanım*, onun adları verilmeyen iki kiracısı ile lastik fabrikasında çalıştığını öğrendiğimiz diğer kiracısı *Besime Hanım* ve Nuri'nin varlığından haberdar olduğumuz *annesi*, bu yaş grubunun figüratif şahıslarıdır.

Aksaray'dan Bir Perihan'ın yaşlı kadın şahısları Perihan'ın annesiyle Nuri'nin annesidir.

Perihan'ın annesi, kocası gibi çocuklarıyla ilgilenmeyen, sadece kocası evde olduğunda onlarla ilgileniyor görünen cahil bir kadındır. Kızlarına insan olmak yerine, kurnaz olmanın yollarını öğreten bu kadın, kocasını elinde tutabilmek için arka arkaya sorumsuzca çocuk doğurmuş, Perihan'a da evlenirken aynı planı uygulamasını salık vermiştir. Perihan da annesinin sözünü tutarak dört çocuk dünyaya getirmiş, Nuri'yi bu suretle evini düşünmekten başka gairesi olmayan bir insana dönüştürmüştür.

Nuri'nin annesi *Nadide Hanım*, Güter' in gözüyle romanda şöyle tasvir edilmiştir:

(...)O, son derece güzel, incecik bir kızdı. Gözlerinin rengi, sonbahar yaprakları gibi koyu yeşil ile karışık altın renginde idi. Şımarık bir çocuk ağzına benzeyen kırmızı dudaklı bir ağzı vardı. İsmi Nadide idi.(...) (Derviş 1997 : 73).

Güzel olduğu kadar görgüsü ve terbiyesiyle de tam bir hanımefendidir Nadide. Perihan'ın annesinin aksine, oğlunu nefesine hakim olması, ona güvenmesi ve bu güvenini hiçbir zaman kaybetmemesi telkinleriyle büyötmüştür. Kocasını savaşa

gittikten sonra başlayan sıkıntılı günlerinde tıpkı *Çılgın Gibi*’ deki Çesmiahü Hanımefendi gibi bir kez dahî halinden şikayet etmemiş, cesaretini kaybetmemiştir. Tam bir anne şefkatiyle büyüyen Nuri’ye annesinden kalan en önemli miras da insanları ön yargısız sevmek olmuştur.

c- Yaşlı kadınlar

Yazarın ilk kitabı ‘*Kara Kitap*’ ta Hasan tarafından , “ Zavallı annen matemiyile solmuş, kavrulmuş (...)” olarak tanımlanan *Şadan’ ın annesi* bu yaş grubunda karşılaştığımız ilk kadın şahıstır (Derviş 1996: 25). Bir de *Şadan’ın* ağzından “(...) fikir kadını olmayıp sade his kadını olan annem ...” biçiminde tanıtılan bu kadın hakkında romanda başka bir bilgiye rastlanmamaktadır. Bu nedenle, *Şadan’ın* annesinin figüratif şahıs olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Kara Kitap’ ta olduğu gibi *Hiçbiri’* nde de yaşlı kadınlar figüratifler. Doktor Süleyman Paşa’ nın kız kardeşi *Ulviye Hanım* ile hizmetkârları *Şevkidil Kalfa* , *Şefika’nın annesi* ve *Cavide’ nin dadısı* , bu yaş gurubuna dahil edilebilecek şahıslardır.

Buhran Gecesi’ nin henüz başında:

Ninenin, renkleri ve bakışları uçmuş, kirpiksiz gözleri dehşetle doluyor (Derviş Ağustos 1923: 7).

cümlesiyle tanıdığımız yaşlı kadın daha önce de belirttiğimiz gibi romanın Zehra’dan sonra gelen ikinci gerçek kadın kahramanıdır. Nedim’e Zehra’nın ölümünün ardından köyde gelişen kimi esrareniz olayları anlatarak onun dikkatini çekmesi ve bu ölüme dair kafasında bir takım soru işaretleri uyandırması açısından önemlidir.

Diğer yaşlı kadın, Zehra'ya siyahlı adamın öyküsünü anlatan ve zaman zaman yoluna çıkarak “ince ve titrek” sesiyle ona nasihatler veren kadındır. Zehra'nın, ilk defa gördüğü bu kadına ilişkin aktardıkları şunlardır:

Karşımda, kestane ağaçlarının gölgesinde zayıf ve uzun bir kadın duruyordu.

Bol gümüşî maşlâhın içinde, biraz öne doğru, duruyordu.

Maşlâhın bol kollarıyla, kalın tülbent baş örtüsünün yanından kırılmış birkaç tel kınalı saç rüzgâr dağıtıyordu (Derviş Eylül 1923: 10).

Bu yaşlı kadın aslında Zehra'nın aklını karıştırmaya çalışan şeytandır. Nitekim ilerleyen sayfalarda alıntı metinde çizilenden çok daha korkunç bir görüntüyle Zehra'nın karşısına çıkmıştır:

Karşımda, kamburu çıkık, ağzı dişsiz, kahkahası ölü ihtiyar kadın yoktu (Derviş Teşrin-i sani 1923: 11).

“Uzun ve solgun siyahlı adam”a dönüşen bu ihtiyar kadından başka romanda yine figüratif nitelikli cehennem kadınları vardır. Romanda yaşlılık ve çirkinlik cehenneme ait birer unsur olarak yansıtılmıştır. Aşağıda Zehra'nın gözüyle aktaracağımız şu betimleme de bunun bir örneğidir:

Korkudan büyümüş gözlerimin perişan bakışları, içerideki iri gövdeli, iri gözlü, dişsiz ve ihtiyar bir kadının yüzüne takıldı.

Bu kadın gazapla dolaşıyordu... Saçlarının herbir teli ılık çalan bir yılan vücûdu idi...

Ve, havayı, yumuşaklıklarıyla kamçılıyorlardı. Mağaranın içi, el ve ayakları bağlı, yüzleri yara, çiban, şiş ve kan içinde, sarı.. cılız hastalar, hummalı.. çirkin.. şişman..

müstekreh insanlarla dolmuştu (Derviş Teşrin-i evvel 1923: 15).

Romanın sonunda bir şey dikkatinizi çeker. Zehra'nın karşısına çıkan kınalı saçlı kadın, Nedim uyandığında bu sefer onun karşısındadır. Nedim'in:

Bana eğiliyor, tülbent baş örtüsünün altından kınalı saçlar taşıyor, yüzünde bin kırışık yapan tatlı bir tebessümle bana gülüyor (Derviş Kanun-i evvel 1923: 12).

dediği bu kadın, nineden başkası değildir. Hayâlle gerçek yine birbirine karışmıştır.

Fatma'nın Günahı'nda Fatma'nın geçmişe ait hatırlarının arasından çıkan *dadısı*, bu romanın tek yaşlı kadınıdır. Fatma'nın hayalinde ona dair şu ayrıntılar kalmıştır :

(...) Bu yer minderlerinin üstüne bol , kuşaklı entarisi , şal hırkasıyla bir ihtiyar kadın oturuyordu. Fatma bu ihtiyar kadına dadı derdi. Renkli yemeniyi örten kalın tülbent başörtünün altından kınalı kırmızı saçları taşardı. İnce şişlerle tente ören kınalı parmakları , kana batmış gibi kıpkırmızı idi. (Derviş 1924 : 19).

Bu kadın Fatma'nın hazin geçmişini tamamlayan bir dekoru andırmaktadır.

Fatma'nın Günahı'nı yazarın *Gönül Gibi* romanı izler, ancak bu romanda yaşlı bir kadın figürü çıkmaz karşımıza .

Emine' de ise romanın yaşlı kadın şahısları Doktor Cemil Şevket' in emektarı *Felekter Kalfa* ile onun arkadaşı *Binnaz Kalfa*' dır. .

Felekter Kalfa Cemil Şevket gibi romandaki iyi tiplerden birisidir. Romanda

önce , “... Felekter bütün ihtiyar kızlar gibi biraz hırçın , mamafih çok iyi yürekli bir insan ...” sözleriyle betimlemiştir (Derviş 1931 : 100). Daha sonra giysileri içinde şöyle resmedilmiştir.

İhtiyar kızın üstünde, beli kuşaklı bol bir entari var.
Başındaki renkli ipeklerle işlenmiş baş örtüsü omuz başlarını
örtüyor. Mercan terlikleri ayağından çıkıyor, çoraplarıyla
seccadenin bir ucuna basıyor (Derviş 1931 :101).

Felekter Kalfa’ nın arkadaşı Binnaz Kalfa ise “ kısacık boyu şişman vücudu ile” romandaki figüratif şahıslardandır (Derviş 1931:123)

Hiç’in tek yaşlı kadın şahsı, *Seza’nın* *dadısıdır* . Seza’ya acılarını hafifletmekte destek olan ve onu yaşama bağlamaya çalışan bu kadın hakkında romanda bundan daha fazla bir bilgi yoktur.

Derviş ’in *Çılgın Gibi* adlı romanındaki *Çesmiahü Hanımefendi* , bu yaş grubu içerisinde en dikkate değer olan kadın kahramandır. *Çesmiahü Hanımefendi’* nin varlığı Celile’ nin kişiliğinin oluşumunda kalıtımın ve yetişme tarzının önemini vurgulaması açısından önemlidir. Bir saraylı olan bu kadın , romanda şu cümlelerle betimlenmiştir:

Celile onu hatırladığı zamanlarda henüz güzel yüzü taravetini kaybetmemişti. Uzun boylu , geniş omuzlu , ince belli bir Çerkes kadındı. Çehresi beyaz, içinde fıstıkî benekler kıvıldaşan sarı gözleri badem gibi hiçbir zaman tamamıyla açılmazdı ve kumral kaşlarının ucu şakaklarına yaklaştıkça yukarıya doğru yükselir, gözleri gurur ifade eden bakışlarına uygun bir mana alırdı.

Evin içinde ve tek başına yaşadığı halde her zaman büyük bir itinayla ve yaşına uygun şekilde giyinirdi.

Başına hotoz biçiminde bağladığı koyu renk kreplerin etrafında ince oyalar bulunurdu ve kreplerin üzerine en ince Bursa ipeğinden beyaz bir namaz bezi asar ve bu namaz bezi onun saçlarını tamamıyla örterek güzel ve uzun boynunun etrafına toplanırdı.

Celile bu çehreyi daha uzun seneler hep aynı ifade, aynı sakın çizgiler ve aynı mağrur bakışla görmüştü (Derviş 2000 :30).

Veliddin Paşa'yla Abdulhamit tarafından evlendirilen Çeşmiahu Hanımefendi , siyasi nedenlerle kocası artık nezarete gitmediği günlerde onunla beraber yalıya çekilmiş ve kocasına da bu konuyla ilgili hiçbir şey sormamıştır. Abdulhamit karşıtları tarafından yalının taşlanması, kimi emektarların görevlerini bırakıp yalıyı terk etmelerine rağmen olanları anlamıştır elbette, ama Paşa' ya olanlara ilişkin tek söz söylememiş , 31 Mart olayına adı karışan kocasını Hareket Ordusu İstanbul'a girince aniden kaybettiğinde de duygularını yine belli etmemiştir:

Bu ani acı , Çeşmiahu Hanımefendi'nin çehresini korkunç derecede soldurmuş, avurtlarını çöktürmüş olabilirdi. Fakat o , gözyaşlarını çocuklarına dahî göstermemiştii ve kimse bu kadının bu matemle ne kadar sarsılmış olduğunu anlamamıştı (Derviş 2000 : 32) .

Daha sonra birbirini takip eden talihsizlikler sonucu oğlunu ve kızını da kaybeden Çeşmiahu Hanım'ın bu olaylardaki tavrı da yukarıdaki örnekte olduğundan farksızdır. Celile , büyükannesinin bu özelliğini tamamen almıştır.O da büyükannesi öldüğünde gözyaşlarını herkesten gizlemiş , kimse onun çektiği derin acıyı anlayamamıştır.

Kocasının ve çocuklarının ölümünden sonra çok çökmüş olsa da Çeşmiahu Hanımefendi hayatın karşısında dimdik durmayı başarmıştır. Sabırlı ve güçlü

kişiliğinin yanında ciddi bir mizacı da olan bu saraylı hanımefendi, çocuklarına olduğu gibi Celile' ye de oldukça mesafeli davranmış bir gün dahî onu kucaklayıp öpmemiştir. insanlarla olan ilişkilerindeki ölçülülüğü ve olaylar karşısındaki vakur, tahammülkâr tavrı göz önüne alınacak olursa Celile'nin bu özelliklerini de büyükannesinden aldığı ve ona çok benzediği gerçeği inkâr edilemez.

*Ankara Mahpusu'*nda bu yaş guruplarından şahıs yer almaktadır. Bunlardan bir tanesi , Şakir Efendi' nin karısı *Naile Hanım*, biri Vasfi'nin Sirkeci Garı'nda tanıdığı ve annesiyle özdeşleştirdiği *ihtiyar kadın*, bir diğeri de ayaktakımı arasında karşımıza çıkan alkolik *Sultan Hanım'* dir.

Vasfi' nin çok sevdiği yengesi Naile Hanım , Hayatında mutluluk yüzü görmemiş bir kadındır. Ömrü Şakir Efendi' nin hizmetçiliğini yapmakla geçmiş Bu kadına Vasfi ,biraz da merhametle yaklaşmış sırf onun hatırı için amcasının evine gitmiştir.

Şefkatinden dolayı Vasfi' nin annesine benzettiği ihtiyar kadının ise adı romanda geçmez. Bu kadın romandaki iyilik perisidir sanki. Vasfi'nin karşısına çıkmış, sihirli değneğiyle ona dokunarak birdenbire hayatını değiştirmiştir. Varlığı yazarın umudu yaşatma çabasının bir parçası gibi görünen ihtiyar kadın, romanda şöyle betimlenmiştir:

Vasfi başını çevirerek ihtiyar kadına baktı. Bu siyah çarşafı , küçük ve narin bir ihtiyardı. Parlak ipekliden olan çarşafı çok eskiydi ; ama , gayet temiz ve itinayla ütülenmişti. Oturduğu yerde , uslu küçük bir kıza benziyordu. Ellerini dizleri üzerinde kavuşturmuş , omuzlarını dik tutuyordu.

Bu çocuk buruşuk küçük yüzdeki kocaman ve inanılmayacak kadar genç kalmış gözler ,Vasfi'ye annesini hatırlattı. Bu gözler o kadar annesinin gözlerine benziyordu ki, ihtiyar kadın da ona biraz şaşırılmış gözlerle bakıyordu , sanki evvelce tanıyormuş gibi! ... (Derviş 2000 : 150).

Zeynep ve annesi olumsuz kahramanlar ne kadar kötü resmedilmişlerse, diğer kadın kahramanlar da o kadar idealize edilmiş, iyilikleriyle görünüşlerinin örtüşmesine o kadar özen gösterilmiştir. Yukarıda tasvirini aktardığımız ihtiyar kadın da yazarın bu yaklaşımından nasibini almış bir şahıs olarak romandaki tabloyu tamamlamıştır.

Bu yaş gurubunda yer alan üçüncü kadın Sultan Hanım'ı Vasfi sabahçı kahvesinden tanımaktadır. Bir paşa kızı olduğunu söyleyen bu “sarı saçlı” kadının:

Üstünde eskilikten lime lime olmuş bir kürk manto ,
başında tüylü bir şapka vardı, her parmağına bir yüzük
takmıştı. Boynunda dizi dizi inciler yakasında taşlı iğneler
vardı (Derviş 2000 : 107).

sözleriyle romanda görsel bir portresi çizilmiştir. Sultan Hanım yukarıda tanıttığımız ihtiyar kadınla Vasfi' yi birleştirmesi; onların ilişkilerine aracı olması bakımından önemlidir.

Aksaray' dan Bir Perihan adlı romanda bu grup içerisinde ismi ilk zikredilecek kahramanlar, Nuri'nin anneannesi Canan Hanım ve Gülter'dir.

Nuri'nin anneannesi *Canan Hanım* , sultan sarayının eski cariyelerindendir. Sultan onu azat ederek Kadri Bey'le evlendirdiğinde asla geldiği yeri unutmadan ve esir olduğunu kimseden gizlemeden mütevazı hayatına devam etmiştir. Genç esirlere bir anne gibi yaklaşan Canan hanım , yaşlı halayıklarla da her zaman arkadaş olmuştur. Gülter , Kadri Bey'in evine esir olarak geldiği ilk günü hatırlarken Canan Hanım'ın da o günden şu resmi hafızasında kalmıştır:

Havuzun başındaki koltuklardan birine oturmakta olan
şen yüzlü, büyük yeşil gözlü , güzel ve bembeyaz dişlerini
gösteren parlak tebessümlü bir kadın kendilerine yaklaşmakta
olan kadınlara bakıyordu (...) (Derviş 1997 :70).

Abdulhamit ' in askerleri tarafından göz altında tutulan Kadri Bey tutuklanıp Yemen'e sürülünce Canan Hanım , iklim değişikliğine dayanamayacağını tahmin ettiği küçük kızı Pakize 'yi Nadide' ye teslim ederek çekinmeden kocasının peşinden gitmiştir. Yemen'de vefat eden anneannesini Nuri, bu nedenle değil tanımak, görmek şansına dahî erişememiştir.

Romanın diğer bir yaşlı kadın kahramanı Pakize'nin dadısı *Gülter*'dir. Pakize' yle aralarında çok az yaş farkı olan Nuri' de Gülter' i dadısı saymakta , ona öyle hitap etmektedir. Gülter bir Çerkes köyünde “ dik başlı müstakil küçük bir kız” ken daha sonra bir konağa satılmış, böylece esirlik hayatı başlamıştır. Gülter'in öyküsünde “ esirlik kurumunun” sorgulandığı da görülür. Konağa götürüldüğü gün üzerindeki Çerkes giysisi çıkarılarak kendisinininkine hiç benzemeyen başka bir elbise giymeye zorlanan Gülter , sadece kıyafeti değil , kimliği de elinden alınan şahıstır. Yazarın kaleminden dökülen şu satırlar Gülter'in hikayesiyle karşımıza çıkan bu sorunu resmeden küçük bir bölümden ibarettir:

(...) İş saatlerinde , sıra ile efendilerinin bulundukları odanın kapısı önünde , onların emirlerine amade bir halde beklerlerdi. Saatlerce ayakta elleri göğüsleri üstünde kavuşmuş başları eğilmiş , bakışları ayaklarının ucunda, ayakta dururlardı. Yerlerinde kıpırdamaya hatta parmaklarını oynatmaya mezuniyetleri yoktu, böyle bir şey yapmaları sabırsızlık ifade edebilirdi. Bacaklarının üzerinde , vaziyetlerini değiştirmek için sallanma da olmazdı, bu hal yorgunluğu gösterirdi (Derviş 1997 :67).

Gülter daha sonra Kadri Bey'in konağına satılmış , burada bir halayıkdan ziyade evin bir çocuğu gibi muamele görmüştür. Ayrıca evin büyük kızı Nadide' nin arkadaşı, sırdaşı olmuştur. Nadide , bütün halayıkları, azat ettiğinde İstanbul' da onlarla birlikte kalmak istemiş; ama Cemal Bey'in ısrarıyla köyüne dönmeyi sonunda kabul etmiştir. Hurşit Ağa' yla bu köyde tanışmış, kısa bir zaman sonra da

onunla evlenmiştir. Gülder kocasını ölünceye kadar yalnız bırakmamıştır; fakat içinde İstanbul’u, sevdiklerinin özlemini hep duymuştur.

Gülder, romanda yazarın “ yalnızlık “ temasını işlemesine olanak sağlayan ve öyküsü neredeyse romanın yarısını kaplayan önemli bir kişiliktir. O da diğerleri gibi Perihan’ın kötü niyetinden nasibini almış bu nedenle ömrünün son günlerini derin bir yalnızlık içerisinde geçirmiştir.

Bu romanda da *Niyazidil Kalfa* ,Gülder’in köyden komşuları olan *Gülsüm* ile *Halime Hanım* gibi sadece isimleri geçen şahısların yanında yine kimi fiziksel özellikleriyle verilen çeşitli yaş gurubundaki kadınlar, hizmetçiler ve halayıklardan oluşan figüran kadro oldukça kalabalıktır.

B. Erkek Kahramanlar

Suat Derviş’ in sadece *Ankara Mahpusu* ve *Aksaray’dan Bir Perihan* adlı romanlarında olay örgüsü bir erkek kahramanın çevresinde gelişmektedir. Ancak bu romanlarda da yine kadının belirleyici bir fonksiyonu olduğu görülür. Erkek, onun gölgesindedir ve ona tâbidir. Fakat her iki romanda da bir kadın-erkek ayrımı yapılmamış, toplumsal yozlaşmanın birey üzerindeki olumsuz etkisi ön plana çıkarılmıştır. Yazarın diğer erkek kahramanları ise bir aşk macerasının tarafı olarak karşımıza çıkarlar. Bu romanlarda baskın karakterler kadınlar olduğu için erkekler daha çok, onların psikolojilerine etkileriyle verilmişlerdir. Bu bağlamda erkeklerin romanlarda işlevsel kahramanlar olduğunu söylememiz mümkündür.

1- Sosyal Statülerine Göre Erkekler

a - Şehirli Erkekler

Romandaki tüm erkeklerin şehirli oldukları söylenebilir. Kadın kahramanlar

gibi bunların da bir kısmı yaşam tarzları, bir kısmı da geldikleri aileler itibariyle yüksek tabakalardandırlar. Sadece *Ankara Mahpusu*'nun *Vasfi*' si İstanbul'un yoksul bir semtinden gelmektedir; ancak o da sağlam bir aile terbiyesiyle büyümüştür., ayrıca tıp eğitimi almaktadır. *Fosforlu Cevriye*' nin kalabalık şahıs kadrosunun erkekleri ise- ana karakter hariç- çarpık kent yaşamının birer kahramanıdırlar ve onlar da romanın kadın kahramanları gibi, aşağıda ayrı bir başlık altında değerlendirmeye alınacaklardır.

b - Köylü Erkekler

Suat Derviş' in gerek kadın, gerekse erkek merkezli romanlar arasında ana karakteri köylü olan bir romanı yoktur. *Aksaray'dan Bir Perihan*' da karşımıza çıkan Hurşit Ağa ile daha çok, figüratif özellik taşıyan diğer köylü şahıslar ise olay örgüsüne doğrudan bir etkileri olduğundan söz edilemez. Hurşit Ağa da Gülter' in yaşam macerasındaki yeri ile önemlidir.

c- Sokakta Yaşayan -Alt Kültüre Mensup Erkekler

Derviş'in *Fosforlu Cevriye* adlı romanındaki hemen bütün tipler, bu gruptan insanları temsil ederler. Hayat kadınları gibi zor koşullarda kavganın, uyuşturucunun içinde yaşayan bu kişiler, Cevriye'nin bir vesileyle tanıdığı yahut hâl-i hazırda ilişkide bulunduğu insanlardır. Romanda -tıpkı kadın şahıslar gibi- bazen öyküleri ve tasvirleri, bazen de lâkapları ve adlarıyla yer almışlardır. *Barba*, *Zombi Recep*, *Torpil Şeref*, *Sele Şevki*, *Kör Abdi*, *Topal Şevket*, *Cevizli Kahve'nin çırağı Kemal* ve *Cafcof Ömer*, üzerinde durulan şahıslardır. Bunların arasında Cevriye için en önemli olan Barba'dır. Çünkü Barba, Cevriye'nin can simididir:

Her müşkül anında Barba'nın kesesi ona açıktı. Hiçbir yardım etmese müşterilerin mezesinden çalar, patrondan gizli onun karnını doyururdu.

Cevriye bir çatı altında barınmaya ihtiyaç hissetti mi, bir ara saklanmak, bir kenara sinmek, ortada görünmemek icap etti mi o Barba'nın odasında en emin sığınağı bulurdu.

Barba'nın odası, Barba'nın çalıştığı meyhane, Barba'nın kesesi ve kalbi, hepsi, hepsi Cevriye'ye açıktı (Derviş 2000: 91).

Zombi Recep için Cevriye:

Masada Recep oldu mu hesapların tamam ödeneceğinden emin olmak lâzımdı. O her şeyi yapar, yol keser, kasa kırar, adam öldürür fakat bir kere yanına kadın alıp da hovardalığa çıktı mı ne masraf edildi, ne ziyan edildi hepsini gık demeden öder ve üstelik bol bahşiş de bırakırdı (Derviş 2000: 44).

derken hemen aşağıda ona neden Zombi denildiğini açıklar. Bir gece sokakta bıçaklanmış olarak bulununca ölüdür diye morga kaldırılan Recep, morgda yeniden dirilmiştir. Bunun için adı Zombi'dir. Ancak, bu öykünün gerçek olup olmadığını Cevriye de tam olarak bilmemektedir.

Zombi'nin fizikî ve ruhî portresi de çizilmiştir romanda:

Zombi iriyarı bir çocuktü. Yüzü bir beygir yüzü gibi uzun, bir gözü diğerinden küçük, rengi tam bir ölü gibi yeşile kaçan bir sarılıktaydı.

Müthiş içen, az konuşan ve bir otomat gibi vücûdunu kıpırdatmadan yürüyen, hiddetli, şiddetli kalbi merhametsiz, bir ölü kadar duygusuz bir gençti (Derviş, 2000: 44).

Kör Abdi; hakkında bilgi edinebildiğimiz şahıslardan vermek istediğimiz bir başka örnektir. Diğerleri gibi o da romanda bir zenginlik, bir renk olarak

kullanılmıştır. K r Abdi, ut çalıp  arkı söylemektedir. O, Fosforlu Cevriye türküsüne ba ladı ında Cevriye'nin   k s  de ba lamı tır. Yazar, Abdi'yi - yine özelliklerini alt alta sıralamak suretiyle - şöyle tanıtımıştır:

K r Abdi harikulâde bir adamdı. Bir motor gibi s ratlı yürür, bir gecede Balıkpazarı'ndan ba lar,  hrin içindeki ve dışındaki bütün meyhaneleri dola ırdı. K r olmasına rağmen elindeki tek de ne inden gayrı rehberi olmayan Abdi her yeri m  sk l tsiz bulurdu.(...)

...

Abdi'nin hiçbir şey i medi ini herkes bilirdi. Ya ının ilerlemiş olmasına rağmen sesinin böyle g r kalı ında belki de sebep buydu.

Her gecesini yetmiş çeşit sarhoş masasında geçirdiği halde ağzına bir katre içki koymayı ı, hakikaten bir irade meselesi olmalıydı (Derviş, 2000: 47-48).

* akır Osman,  of r Osman, Bekçi Osman ve Komiser Muavini Osman'*ı da yukarıda örneklerini verdiğimiz gruba dahil edebiliriz. Bu  ahısların Cevriye için ayrı bir önemi vardır. Hepsinin Cevriye'ye iyilikleri dokunmu tur. Bu nedenle Cevriye sevdi inin isminin ne olabileceğini düşünürken ona en çok bu adı yakı tırmıştır.

Romanda sadece lâkapları ve adlarıyla yer alan şahısların listesi oldukça uzundur. Romanın ba ından ba layarak çeşitli vesilelerle anılan *Mavro,  ipil Mustafa, Arap  evki, Kayık i Mahmut, Takacı Süleyman,  ırtlak Hamdi, ve Mezar ı Mahmut*, bunlardan bazılarıdır.

Meslekleriyle romandaki yerlerini alan şahıslar daha çok, argoda “aynasızlar” olarak nitelendirilen polisler, komiserler, komiser muavinleri ve bek ilerdir. Bunlar, satır aralarında kısa tasvirlerle ge itirilen ve adları verilmeyen diğer şahıslarla birlikte romanın figüratif şahıs kadrosunu teşkil ederler.

2 - Yaşlarına Göre Erkekler

a - Genç Erkekler

Derviş' in ilk genç kahramanı *Kara Kitap*' taki *Hasan*'dır

Hasan, romanın genç kadın kahramanı Şadan' ın aksine çirkinliğin sembolüdür. “ Kırmızı saçlar, yeşil kirpiksiz gözler, kısacık boyu ve kamburu ” ile Hasan âdetâ bir hilkat garibesidir. Bu kadar çirkin olması psikolojisini doğal olarak olumsuz yönde etkilemiştir. Ancak onu asıl üzen, etrafındaki insanların onun çirkinliğini dile getirmemeleridir. Şadan hastadır, ölecektir, hiç kimse şefkatini, merhametini ondan esirgemezken, ona davranışlarında - gizlemeye çalışsalar da - acımanın yanısıra bir tür tiksindenin olduğu dikkatinden kaçmamıştır:

“Tuhaf şey” diyor. “Siz bana cüce olduğumu söylemedikçe, benden kambur olduğumu sakladıkça, benim onları unuttuğumu zannediyorsunuz, öyle mi? Zavallılar siz daha iptidai insanlarsınız ki kamburluğumdan benim değil, fakat sizi bu kadar güzel ve mükemmel yapan hilkatın mesul olduğunu bilmiyorsunuz, anlamıyorsunuz. Niçin, Şadan, sana hasta diyebilen insanlar benim karşımda cüce olduğumu söyleyemiyorlar? Acaba onların güzel vücutlarının içindeki şahsiyet, o güzel muhafazasından çıktığı zaman benim kamburluğumun karşısında ricat edecek kadar sakat ve iğrenç olmayacak mıdır? Sakat olmakta, herkesin gözüne çirkin görünmekte benim kabahatim var mı? Sana güzelliği, bana çirkinliği veren yaratıcı kuvvet bir değil mi? (Derviş 1996 : 26).

Yukarıdaki metin sadece Hasan'ın psikolojisini göstermekle kalmaz aynı zamanda onun felsefî yanını da ortaya koyar. Hasan, insanların fiziksel değil, ruhsal çirkinliklerinin daha yıkıcı olduğunu söylerken maneviyâtın önemini vurgulamak

istemmiştir.

Hasan çocukluğundan başlayarak anne, baba şefkatinden mahrum büyümüştür. Evde bütün ilgi, çok güzel olan ağabeyinedir. Çevresindeki diğer insanlardan sevgi adına en fazla nasibini alan da yine ağabeyidir. Bu durum onun çocuk ruhunu derinden yaralamıştır. İnsanlara duyduğu öfkenin nedeni de budur. Dili her zaman zehir zemberektir. Şadan' a âşıktır; ama aşkını ifade edişinde şiddet vardır. Çoğunlukla karşısındakini üzen, hırpalayan bir tavır içersindedir. Bu da yetmez, kızgınlığını yazdığı şiirlere taşır. Şiirlerdeki karamsar söyleyiş de - biz bunu Şadan' dan öğreniriz. - bu sevgisizliğin bir ürünüdür. İçinde kuvvetli bir sevilme ihtiyacı vardır. Ancak şimdiye dek kimse Hasan'ın bu ihtiyacını gidermemiştir. Şadan'a duyduğu umutsuz aşk, içindeki eksikliği daha da körüklemiş, sonunda o da bununla başa çıkamadığı için ölmeyi tercih etmiştir.

Romandaki diğer genç erkek, *Hasan'ın ölmüş olan ağabeyi'*dir. Onun portresini çizen Şadan' dır. Şadan, bu güzel ağabeyin duvardaki resmini hayranlıkla seyretmektedir.

(.....) Geniş ve muhteşem bir alna malik olan bu gencin vücudu esatiri cengaverlerin vücudunu gözleri cesur ve ateşli bakışlarıyla kurun-ı vusta şövalyelerini hatırlatıyor (...)
(Derviş 1996 : 48).

Bu ağabey Hasan'ın sarsak psikolojisini belirlemesi açısından önemlidir.

Hiçbiri adlı romandaki tek genç erkek *İhsan'* dır. Yirmi beş yaşlarında tahsilli bir genç olan İhsan çok hareketli geçen hayatından yorulduğunu ve artık dinlenmek, huzur bulmak istediğini zannederek Neriman'a yaklaşmış, onunla mutlu olabileceğini düşünmüştür. Cavide' yi ise hem yeterince güzel bulmamakta, hem de onun fazlasıyla gürültücü, yorucu bir kız olduğuna inanarak ondan olabildiğince uzak durmaktadır. Ancak daha sonra, talihsiz bir olay, İhsan' ın Cavide hakkındaki tüm olumsuz düşüncelerini değiştirmiş, onu onulmaz bir aşkın kucağına

düşürmüştür. Yeşil gözlü ve sarışın olmasının dışında romanda hiçbir fiziksel özelliğinden bahsedilmeyen bu genç aynı zamanda karşılıksız bir aşkın kurbanıdır. Ne kadar kaçmak istemişse de Cavide' den kurtulamamış, tüm gururunu ayaklar altına almak pahasına da olsa onunla evlenmek istediğini açıklamıştır.

Romanın sonunda İhsan' ın ne olduğunu anlamak mümkün değildir. Fakat onun da romandaki diğer şahıslar gibi “aşk mı, evlat mı “ sorusunun bir kanadı olduğu unutulmamalıdır.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes' te de sadece bir genç erkek kahraman vardır. *Kemal*.

Kemal'in romandaki rakip kahraman olduğu söylenebilir. Bu genç aynı zamanda romanda çatışmayı yaratan şahıstır. Osman'ın doğduğundan beri hiç görmediği oğlu olan Kemal, karşılaştıkları andan itibaren babasının kâbusu olmuştur. Osman'ı rüyasında öldüren katil, Zeliha' yı onun elinden almaya çalışan düşman Kemal'dir. Bu nedenle Osman'ın gözündeki, güzel olmasına rağmen - bir canavar, kan ve ateşle bezeli bir devdir :

(....) Bu çehre çok iri bir dev başı gibi iri ,bana eğilmişti. Bu genç bir adamdı. Kabarık ve sık siyah saçları, enli siyah kaşları vardı. Kara ve ateşli gözleri kan içinde idi. Biraz öne doğru çıkık çenesi vardı. Kalınca dudakları arasında da korkunç homurtular... (...) (Derviş 1946 :37)

Kemal, babasının sürekli bir şeyler yazdığı defterini okuyup kendisi ile ilgili gerçekleri öğrenene kadar romanda silik bir kişilik olarak yer alır. Onu romanda önemli kılan, Osman'ın hayal gücü ve asabî ruh halidir. Çünkü o, Osman'ın yaşadığı bir başka âlemin korkunç kahramanıdır. Bununla beraber, o da babası gibi aslında Zeliha' yı daha ilk gördüğünde ona âşık olmuştur, ama bunu kendisine itiraf etmekten hep korkmuştur. Ancak babasının yaşadıklarını kendisi ile ilgili düşüncelerini, öğrendikten sonra duygularını açığa vurabilmiştir. Kemal'in aşkı

ortaya çıkınca tutkulu kişiliğin babasıyla benzerliğini görmemiz de mümkün olmuştur. Ancak o; daha çok, gençlik gururunu koruma telâşındadır. Çünkü babasıyla yarışmaya kalktığına birçok açıdan üstün olduğunu bilir. Bu, onun için bir avantajdır ve tek düşüncesi Zeliha'yı elde etmektir. Giderek Kemal'i de sarıp kavrayan kin dalgası, bir süre sonra onu Osman'la hesaplaşmaya götürür. Fakat hasım kahraman gibi görünmesine karşın Kemal, romanın en masum kişisidir. Olaylar kendi iradesi dışında gelişmiş, sadece gençlik heyecanının, deli çağının kurbanı olmuştur.

Buhran Gecesi'nin erkek kahramanı *Nedim*, aynı zamanda anlatıcı kahramandır. Romanda yaşı belirtilmemiştir; ancak Zehra'nın ona "delikanlı" diye hitap edişinden, bu yaş grubu içerisinde değerlendirilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Romanda merkezî şahıs Zehra olduğu ve hemen onun öyküsüne geçildiği için Nedim'i etraflıca tanımak mümkün olmaz. Fizikî bir portresi çizilmemiştir. Sadece kişiliğine dair ipuçları vardır.

Nedim, hayatı seven ve yaşama olumlu bakan bir kişiliktir. İşinin ne olduğu belli değildir, yalnız onun ağzından aktarılan şu satırlar hayatta mücadele etmesini gerektirecek bir kaygısının, bir zorunluluğunun olmadığını göstergesidir:

Çeşme ne güzel şırıldıyor!.. Ben, bir çocuk kadar hayalperver, bir şair kadar gülünç oldum... Büyük aşk!.. Muhabbetli kadın!.. Seven kalp! Bunlar saçma şeyler!.. Çünkü herkes mes'ud olmak için bunlara ihtiyaç hissetmez.

Bunların olmadığı yerde de saadet bulunur... Yalnız geçen bir hayatında, kendine mahsus zevkleri vardır... Benim bir şeye ihtiyacım yok; ve bedbaht değilim. Hatta... Şimdi servilerin yeşil gölgelerinde oturmuş, ihtiyar çeşmenin masal söyleyen sesini dinlerken, elimdeki ağızlığın ucundaki sigaradan ağır ağır yükselen gümüşî dumanları seyretmek bana öyle güzel bir zevk veriyor ki...

Hatta kendi kendime soruyorum: "Bu az bir saadet mi?"

Öyle ya!.. Neye bağılıyım?.. Ne vazifem, Ne mecburiyetim var?.. Ne işim var?.. (Derviş Ağustos 1923: 12).

Nedim, belki hayatta sadece kendisine karşı sorumludur ve bu nedenle rahattır; ancak biraz aşağıda onu bir tek şeyin bağlayabileceğini açıkça söyler. Bu şey aşktır. Daha da önemlisi Zehra'nın aşkıdır:

Fakat bana öyle geliyor, ki Zehra karşıma çıkacak olsa, evet, Zehra hâlâ yaşamış olsa ben Zehra'yı tanısam, ve o benden istese bu kalbi tereddüt etmeden ellerine verirdim... (Derviş Ağustos 1923: 12).

Nedim, Zehra'nın, resimdeki sûretine âşıktır. Zehra o kadar güzeldir ki, resme her baktığında büyülenmiş gibi kendinden geçer. Bu ilginin nedenini bulmaya çalışırken aslında kişiliğinin bir tahlilini de yapmıştır. Hayatta birçok güzel kadınla olmasına rağmen Zehra'ya duyduklarının hiç birisini onlara karşı hissetmemiştir. Oysa şimdi, hiç görmediği, tanımadığı bu kadını kıskanmakta, ona mâlik olamadığı için acı çekmektedir. Bu anlaşılmaz bir şeydir belki, ama Nedim, asıl sorunun ne olduğunu bulmakta gecikmemiştir:

Zavallı Nedim! Sen, Zehra'nın onu sevdiği kadar seni sevecek bir kadın istiyorsun!.. Kalbinde duyduğun hasret ve haset, Zehra'nın şahsına ait değil... O muhabbete haset ediyor, o muhabbete hasret çekiyorsun... Dünyada, beğenmediğin şu dünyada, Zehra derecesinde kadınlar o kadar çok ki!.. (Derviş Ağustos 1923: 12).

Bununla beraber Zehra'nın kimse tarafından anlaşılamayan esrarengiz ölümünü merak etmekten kendisini alamamıştır. Zihni Zehra'yla ve bu ölümle öylesine meşguldür ki, hayâl gücü artık iradesinden çıkmış, onu mâlum buhrana sürüklemiştir.

Romandaki diğer genç erkek, *Zehra'nın kocasıdır*. İsmi bilmediğimiz bu erkek aynı zamanda Nedim'in amcasının oğludur. Onun ölümü de meçhûldür. Mutluluğunu kaybetmek endişesiyle Zehra'yı şehirden, insanlardan kaçırarak köye getirmiştir. Bunu neden yaptığını açıkladığı bölümde konuşan sanki o değil, Suat Derviş'tir:

“Dünya çok fenadır Zehra m!.. Dünya senin tasvir edemeyeceğin kadar fenadır... Bu dünya üzerinde, bir defa saadete kavuşabilen, onu alıp hemcinsinin bulunmadığı تنها bir yere .. uzaklara .. herkesten uzaklara kaçmalı... insanlar hasûd ve kıskançtır Zehra!.. Saadet öyle nadir bir şeydir ki, bütün insanlar, mes'ud olanlara, hasis ve kıskanç gözlerle, gıpta ile bakarlar. Sonra... Sonra bütün gayretleri, bütün kuvvetleri o saadeti mahvetmeye, o saadeti yok etmeğe münhasır kalır... İnsanlar kendi felaketleriyle mücadeleden daha fazla, başkalarının saadetini imhâya hasr-ı kuvvet ederler...” (Derviş Eylül 1923: 12-13).

İnsanlara dair bu değerlendirme, Zehra'nın öyküsünün de kaynağıdır. Genç adamın tek isteği, saadetini korumaktır. Ama insanın olduğu her yerde kıskançlığının da olacağı gerçeğini gözden kaçırmıştır. Zehra'ya karşı müşfik ve sevecendir. Ama onun, içinde bulunduğu bunalımın vehametini göremeyecek kadar da rahattır. Bundan ötürüdür ki, uğrunda birçok dünya nimetini bıraktığı ve çözüm sandığı bu kaçışın, kendisini talihsiz bir sona sürüklediğinin farkına varamamıştır.

Zehra'nın kocası, gerçek dünyaya ait bir şahıstır; fakat romanda ona dair söylenenlerin tümü tıpkı Zehra'nın kendisi gibi hayâlîdir. Romandaki diğer hayâlî genç erkek kahraman ise öyküsüyle Zehra'yı ipnotize eden iblisin yardımcısı “*siyahlı adam*”dır. Zehra onu Nedim'e şu ifadelerle betimlemiştir:

Karşımda, siyah elbiseleri içinde çok ince, çok uzun, çok solgun bir adam vardı. Rüzgâr uzunca siyah saçlarını dağıtıyordu.

Çok geniş ve çok açık bir alnı vardı... Ve çok solgun alnında yukarı doğru çekik kaşlarının ucuyla, incecik dudaklı, sımsıkı kapalı ağızlarının yanlarında, anlaşılmaz muamma engîz bir tebessüm...

Ona baktıkça görüyordum ki fazla siyah, derin ve çukur gözlerinin parlaklığı da bu tebessüme iştirak ediyordu... (Derviş Eylül 1923: 11).

“Siyahlı adam” romanda “beyazlı kadın”ın karşısına konmuş bir güçtür. Kötülüğü, çirkinliği, kini sembolize eder. Yukarıda Zehra’nın resmettiği portresi de bu nitelermelere uygundur. Ancak burada bir noktanın altını çizmek gerekir: “Siyahlı adam”; aldatıldığı, sevdiği kadın tarafından terk edildiği için kötüdür. Nitekim, romanda bunu kendisi de ifade etmiştir:

Genç kadın, bana bak!.. Beni iyi tanı!..Ben, hıyanet görmüş bir aşk.. aldatılmış bir âşık...Ben, bütün sevgilere, bütün saadetlere karşı sonsuz bir kini olan, haset ve hasûdum!.. (Derviş Eylül 1923: 13).

Bir ilâhe gibi taptığı karısının ihanetine uğramış bu adam, aldatılmanın acısıyla bütün aşklara, bütün mutluluklara karşı savaş açmıştır. Doyunca yaşayamadığı saadeti bir başkasının yaşamasına tahammülü yoktur. Zehra’nın peşine de bu nedenle düşmüş, aşkını elinden almaya çalışmıştır. Amacına ulaşmıştır belki; ama onun da gözden kaçırdığı bir gerçek vardır: Yeryüzünde insan olduğu sürece aşk, aşk olduğu sürece de mutluluk olacaktır. Nedim’in hiç tanımadığı, sadece resmini gördüğü Zehra’ya aşık olması, bunun en çarpıcı örneğidir.

Romanda bu yaş grubunda değerlendireceğimiz bir başka kişi de *Nedim’in bir arkadaşıdır*. Nedim’le birlikte köşke gelmiş, Nedim’in aksine köyden ve evden

sıkılmıştır. Gitmeği düşündüğü sırada ise Nedim'in hastalığı ortaya çıkmıştır. Bu nedenle Nedim, uyandığında karşısında yine onu bulmuştur. Yazarın yirminci asra ve bilime dair düşündüklerini söylediği şahıstır bu. Hakkında romanda bundan fazla bir bilgi yoktur.

Fatma'nın Günahı adlı romanda romanın genç kadın kahramanı Fatma'yı buhrana sokan, sonunda da Zeynep'in ölümüne kadar uzanacak bir maceraya onu sürükleyen kişi, kocası *Celal*'dir. Celal romanda çok az yer tutar. Başlarda onu Fatma'nın gözüyle hayal ederiz:

O harikulade güzel, kudretli, büyük bir adamdı. Gözlerinin etrafında derin çizgiler, şakalarında birkaç beyaz tel vardı. Yüzünü bir çok senelerin elemeleri, yorgunluğu, ıstırapı işlemişti. (Derviş 1924 : 31)

Romandaki olayların çıkış noktası, Celal'in ihaneti ve bunu Fatma'ya itiraf etmesidir. Ancak yapılacak başka bir şeyi yoktur, çünkü Celal aşk karşısında çaresizdir. Kendi başına mücadeleyi göze alamadığından ve duygularına hakim olamayacağını bildiğinden, Fatma'ya onu bu tutkunun esaretinden kurtarması için yalvarmıştır. Fatma'yla aralarında geçen bu itiraf ve yardım isteme sahnesinden sonra, Celal romanda bir daha hiç karşımıza çıkmamış, ancak manevî varlığıyla Fatma'nın yaşamında daima yer almıştır.

Fatma'nın evden kaçmasının ardından onu sokakta bularak evine getiren *sanatkâr Ali* ile arkadaşları *Mahmut*, *Nazmi*, *İbrahim* ve Fatma'nın dayızâdesi *Kamil Bey* de romanın diğer genç erkek kahramanlarıdır. Bunlar arsından ilk olarak Ali'nin tasviri karşımıza çıkar:

Karşısında siyah ve buruşu elbiseler içinde uzun boylu zayıf bir adam vardı. İnce ve uzun vücudunun üstünde uzun saçlı, solgun başını zahmetle taşıyor gibi önüne eğmişti. Rüzgârla çırpınan siyah kravatını, çok damarlı büyük

ellerinden biriyle tutuyordu. İnce dudaklı kalın ağzında manası anlaşılmayan bir tebessüm vardı.

Alnı çok çizgili ve kaşları çıkıktı. Fatma'nın nazarları bu alnın ve kaşların altındaki bir çift göze takıldı. Bu renksiz gözler muammalı bir bakışla, muammalı ve kuvvetli bir bakışla Fatma'yı süzüyordu (Derviş 1924 : 49).

Bu fiziksel özelliklerinin yanı sıra, Ali'nin yaşamına ve kişiliğine ilişkin bir başka değerlendirmeye daha rastlarız romanda:

İsmi Ali idi. Bu siyah ve eski sokaktaki hâlâ yaşadığı bu evde doğmuştu.

Annesini, babasını tanımamıştı. Bütün sevgilerden, merbudiyetlerden, vezaiften âzâde olarak garip bir surette büyümüşü.

Belki saf, fakat muhakkak fırtınalı, genç ve sanatkâr bir ruhu vardı.

Sanatı, her gördüğü, temas ettiği, duyduğu şeylerden aldığı tesirin rengin, fırçasıyla bulabilmek, fırçasında bulabilmek aşkı idi. Bütün duygularını, bütün itibâtını, kin, aşk, keder ve neşesini renklerde söylemek, renklerin lisanı, renklerin musikisiyle söylemek isterdi. Onun fırçası asabî ve mariz bir halet-i rûhiyenin tercümanı idi. Onun fırçası belki büyük bir sanatı tesbit etmek için çalışmıyor, bir cinneti yaşıyordu. Hiç şüphesiz ki bir çılgındı. Her şeyi, kainatı diğer insanlardan daha başka bir gözle gören zavallı bir çılgındı (Derviş 1924 : 60).

Ali Fatma'ya evinde kalması için ısrar etmiştir. Çünkü o, şimdiye kadar aradığı kadın portresini, rengini Fatma'da bulmuştur. Daha önce Fatma'nın renginin kızıl olduğunu söylemiştik. Ali'nin Fatma'yı resmetmek istemesinin nedeni de daha çok budur. Ali ona sadece bir sanatçı gözüyle bakar ve Fatma'daki renge vurulur.

Mahmut, Ali'nin arkadaşıdır ve onun hakkında bildiklerimiz bununla sınırlıdır. Bununla beraber Mahmut'un romanda bir işlevi olduğunu; yazarın, Fatma'nın sevimlik, Zeynep'in ise sevmek için yaratıldığını söylemek için onu sözcüsü gibi kullandığını söylememiz mümkündür.

Nazmi, genç bir hikâyecidir. Devrinin en sevilen ediplerindendir. Genç, güzel ve zengindir. İbrahim'in ise romanda sadece adı geçmektedir.

Kamil Bey, görünüşünden çok kişilik özellikleriyle tanınan bir şahıstır. Değişiklikten, yeni yerler ve insanlar tanımaktan hoşlanan bir yapısı vardır. Zeynep'e ondan hoşlandığını dolaylı da olsa anlatmaya çalışmıştır. Fakat her şeyden çabuk sıkılan tabiatı, bir süre sonra onu Zeynep'ten de uzaklaştırmıştır. Başka hayatlar tanımak, başka yerler görmek istediğini söyleyerek Zeynep'ten ayrılmıştır ki, Zeynep'i ölüme götüren neden de budur.

Fatma'nın Günahı 'nı izleyen *Gönül Gibi* 'de karşımıza çıkan ilk genç erkek kahraman *Mithat*'tir.

Süheyla' nın aşkından deliye döndüğü Mithat'ın, Süheyla için roman boyunca neler hissettiğini öğrenme şansımız olmaz. Ancak onun da Süheyla' yla ilgilendiği âşikârdır. Bununla birlikte Süheyla' yı başka bir kadınla niçin aldattığı romanda bir muamma olarak kalmıştır.

Görgüsü, kültürü, itibariyle Süheyla' dan daha aşağı seviyededir. Ayrıca Süheyla gibi Avrupa görmüş, yirminci asra, onun yeniliklerine çok inanmış bir kadın için oldukça tutucudur. Onun bu muhafazakâr yanını sergileyen en can alıcı satırlar, bir arkadaş meclisindeki sohbetle karşımıza çıkar:

- Sizler, zamanımızın kadınları, diyor. Bizim aramıza karışarak, bize bu kadar yaklaşıyor, üzerimizdeki nüfuzunuzdan, “büyü”nüzden çok kaybettiniz. Bizi çarşaflarınızla örtünmüş, peçelerinizle saklanmış,

kafeslerinizin arkasında iken çok daha fazla meşgul ediyor ,
büyülüyor, teshir ediyordunuz (Derviş 1928:33)

Mithat'ın bu yönünü destekleyen satırları da daha sonra Sabih Şakir' in Süheyla'ya Mithat'ın gerçek yüzünü anlatmaya çalıştığı bölümde okuruz. Mithat Süheyla' nın peşinden Berlin'e kadar gitmiştir, fakat orada Süheyla'ya evlenme teklifinde bulunurken “öyle mesut olacağız ki Münevver ...Ay ... Süheyla demesi,” Sabih şakir'in, onun an'aneperest derebeylik zamanından kalma bir adam olduğuna ve asrî kadınlara hafif meşrep kadın gözüyle baktığına dair söylediklerini doğrular niteliktedir. Ne Süheyla' nın ne Sabih Şakir' in anlattıklarından Mithat hakkında ayrıntılı bir bilgi edinmemizin imkânı yoktur. Süheyla' ya niçin acı çektiğini bilmediğimiz bu adamın kişiliği de bir bilmedir ve bu durum , romanın sonuna kadar değişmemiştir.

Romanın Mithat'tan sonra önemli sayabileceğimiz ikinci genç erkek kahramanı Süheyla' nın ölen kocası *İrfan'* dir. Romanın, bir üçgenin köşelerini andıran bu üç kişi arasında geliştiği söylenebilir. İrfan, fiziken değilse de manevî anlamda romanda oldukça geniş bir yer tutar ve Süheyla ile Mithat arasındaki bir rakip gibidir Süheyla, Mithat' a duyduğu derin aşka rağmen İrfan' ın , üzerinde kurduğu manevî baskıdan kendisini kurtaramamış , bir yanıla İrfan' a hep bağlı kalmıştır.

İrfan, romanda Süheyla' nın, onu gölge gibi takip eden, her gün biraz daha zehirleyen ve yaşadıklarına müdahale eden ikinci kişiliğidir adeta. İrfan bütünüyle mantıktır. onun felsefesinde duygulara, küçük hassasiyetlere asla yer verilmez. Evrende asıl olan, maddedir ve bunun ötesinde bir gerçeklik aramak hatadır. Duygular , insanları yanıltır, bu nedenle de insanlara zarar verir. Ayrıca dünyada çeşitli nedenlerle acı çeken bir yığın insan , bir yığın ilgilenilerek konu varken kişinin kendisiyle meşgul olması kadar bencilce bir şey yoktur.

İşte Süheyla'yı zehirleyen bu felsefe, gün geçtikçe onun İrfan'dan uzaklaşmasına neden olmuştur.

Romanın başından sonuna kadar İrfan ya fizikî küçük tasvirlerle ya hayat görüşüyle yahut kısa yaşam öyküsüyle romanda hayli yer tutmuştur. İrfan, Süheyla'nın mantığı Mithat'sa kalbidir sanki. Romanda duygularımızın da en az aklımız kadar, hatta kimi zaman ondan daha önemli olduğuna işaret edilmişse de Süheyla, romanın sonunda tercihini mantıktan yana yapmış; içinden söküp atamadığı ve Mithat'ı sevdiğini anladığı dakikadan itibaren hatırasına saygısızlık yaptığını düşündüğü İrfan' ına bir anlamda sadık kalmıştır.

Romanda bu yaş gurubuna dahil edebileceğimiz üçüncü şahıs Süheyla'nın Seza aracılığıyla tanıştığı *Sabih Şakir*'dir; Süheyla tarafından şu cümlelerle betimlenmiştir:

Boy çok uzun değil, çok soluk bir yüzü, bir çok uykusuz geceler geçirmiş kirpiksiz , yorgun elâ gözleri var. Sevimsiz bir adam ... (Derviş 1928 : 143).

Sabih Şakir, İrfan' ın liseden arkadaşısıdır. Hayatı talihsizlik ve başarısızlıklarla dolu bu adam , İrfan' ı hep kıskanmış ; onun arkasında ikinci plânda kalmaktan hep ızdırap çekmiştir. Kompleksli, küçük hesapları olan , bu nedenle de İrfan ölünce âdetâ huzura ermiş bir şahıs olarak karşımıza çıkar . Süheyla'ya düşkünlüğü de tamamen İrfan'a ait bir şeye sahiplenmek arzusundan kaynaklanmaktadır. Oysa kültürsüz, ama her konuda bilgi sahibi olduğunu ispata çabalayan ukalâ tavırlarıyla Süheyla'yı daha ilk sohbetlerinde yıldırılmış , kendisinden uzaklaştırmıştır. Süheylâ, ona ilişkin izlenimlerini şöyle ifade etmektedir.

Muhaveremiz ilerledikçe anlıyorum ki meclisimden şahsiyetimden zevk bulacak bir adam değil. Ufak bir tahsilden sonra hayata atılmış bir mahlukçuk. Nükte-i nazarları, düşünceleri , görüşleri o kadar basit , o kadar iptidai , o kadar âdi ki ...

Mamafih bütün sabırsızlığıma rağmen onu sabır ve nezaketle dinliyorum. Ciddî mübaheselerdeki beceriksizliği

gölünç. Hiçbir şeyden malûmatı yok . Ve bütün cahiller gibi kendini dinletmeği , kendini dinlemeği öyle seviyor ki ... (Derviş 1928: 165).

Sabih Şakir , Mithat için bir başka rakiptir , ancak hiçbir zaman Süheyla için Sabih Şakir'in varlığı İrfan kadar önemli olmamış , İrfan kadar onu yaşamda zora sokmamıştır. Sabih Şakir , sadece bir silahtır ve Süheyla bu silahı romanın sonunda Mithat'a doğrultmuştur.

Nazmi , Süheyla' nın oldukça samimi bir arkadaşıdır. Süheyla Berlin'e gidene ve ondan bir mektup alana kadar Nazmi hakkında pek bir şey öğrenemeyiz. Bu mektupta Nazmi Süheyla' ya dertlerinden bahsetmiştir, fakat yazar, onun mektubunda kişisel bir sıkıntıyı öne çıkarmaktan ziyade genel olarak her sanatçının içine düşmesi muhtemel bir bunalımı yansıtmış gibidir. Nazmi, o zamana değin üç eser vermiş ve istediği başarıyı yakalayamamış bir şairdir. Bu nedenle yaşam karşısında karamsardır. Bu karamsarlık ve umutsuzluk içinde Süheyla' ya yazdıkları, aynı zamanda şaire, okuyucuya ve başarıya dair bir değerlendirmedir:

İçimde tatsızlık bezginlikten başka bir şey yok... Hayatta hiçbir zevk bulmadan , o zevklerin boşluğuna kâni acayip bir mahluk oldum . Bence şair nikbin demektir... Sen söyle bedbin bir adam şair olur mu ? ... İnsanın şiirle kederlerini söylediği zamanlar henüz saadete inandığı zamanlardır...Halbuki ben saadete olduğu gibi felâkete, felâkete olduğu gibi saadete de inanmıyorum. Ben bir şeye inanmıyorum, onun için artık yazamıyorum.

...

Neden , neden anlamayan bir halkın karşısına üç eser çıkardım. Öyle bir halk ki Süheyla, anlamadan , anlayamadan merhametsiz, yine öyle müsamahakâr , yine öyle hayran ...

Şair, büyük ve fırtınalı deniz karşısında kendi kendine

söyleyen ve sesini karşı sahillere işittirmek isteyen bir çığına benzer(Derviş 1928: 135-136) .

Nazmi' nin yeri romanda bu mektupla sınırlı tutulmuştur. Onu izleyen bir diğer şahıs ise Seza' nın kocası *Danyal'* dır. Süheyla tarafından :

(...) İri vücudu , şiş kapaklı siyah gözleri kalın dudaklı büyücek ağzı , çok solgun matruş çehresiyle hakikaten güzel bir erkek, hayvanat-ı vahşiyye mürebbsi bakışlarıyla küçük küçük kadınına yaklaşıyor (...) (Derviş 1928: 111) .

sözleriyle tasvir edilen Danyal, Mithat' ın romandaki bir örneğidir. O da Seza' yı aldatmış, ama ona deli gibi âşık olan Seza bu ihaneti affetmiştir. Af suiistimali doğurmuş , Danyal Seza' yı yeniden aldatmıştır. Bunun üzerine Seza'da çareyi kocasına bekçilik yapmakta, gittiği hiçbir yerde onu yalnız bırakmamakta bulmuştur. Seza' nın aşkı da Süheyla' ninki kadar hastalıklıdır. “Aşkta haysiyet yoktur”diyen Seza' yla, uğruna şerefini ayaklar altına aldığı kocası Danyal , “aşkta haysiyet mutlaktır” diyen Süheylâ ile haysiyeti için aşkından vazgeçtiği Mithat, romanda iki karşıt kutup olarak düzenlenmiştir.

Gönül Gibi' de yukarıdaki şahısların haricinde ismi geçen *Asım Bey*, Süheyla' nın bir başka arkadaşıdır. Süheylâ' ya *âşık* olan, ama karşılık bulamadığı için uzaklara kaçan *Şevki* ile kimi zaman tablo oluşturmakta kullanılan diğer şahıslar ise birer figüran olarak romandaki yerlerini almışlardır.

Yazarın Emine adlı romanında yaşı verilmemekle beraber genç olduğunu tahmin ettiğimiz ilk ve tek genç erkek şahıs, *Emine' nin babası'* dır. Hakkında, Kurtuluş Savaşı' nda ölmüş olmasının dışında bilgimiz olmayan bu şahıs, Emine'nin annesi gibi yokluğuyla anlamlıdır. Çünkü Emine, hayatı boyunca onların yokluklarının acısını yüreğinde taşımıştır. Onun yaşamdaki çaresizliğinin, haksızlıklara boyun eğişinin en önemli nedeni de anne-baba sevgisinden, desteğinden yoksun oluşudur. Romanda adları dahi zikredilmeyen bu şahısların

sadece roman boyunca eksiklikleri vurgulanmış, bu suretle Emine' nin hayatındaki etkileri öne çıkartılmıştır.

1939'da kaleme alınan *Hiç*'in genç erkek kahramanları, başta Atıf olmak üzere *Yusuf, Ali, Seza'nın kocası ve Hüsnü Muzaffer*' dir.

Atıf, Seza' nın son aşkıdır. Romanın kadın kahramanı Seza onunla kocasını kaybettikten sonra bir arkadaşının evinde tanışmış; başta ciddiye almadığı, hatta çirkin bulduğu bu adama zaman ilerledikçe tutkuyla bağlanmıştır. Seza' nın Atıf' a dair ilk izlenimi şöyledir :

Mavi gözleri, kalın kumral kaşları, iri iri, temiz fakat gayri muntazam dişli ağzıyla bu adam ilk bakışta, onda garip bir his uyandırmıştı (Derviş 1939:10).

Birileri tarafından himaye edilmeye ihtiyaç duyan Seza' nın Atıf' a bağlılığı hayatındaki korunma eksikliğini gidermeye çalışmasından ileri gelir. Bu nedenle bütün benliğiyle onu sevmektedir. Oysa Atıf Seza' ya karşı duygularında samimi değildir. Belki onu beğenmektedir ancak Seza' daki tutku onda yoktur. Seza onun için geçici bir gönül ilişkisidir. Onu herkesten saklamasının nedeni de budur. Evliliğinden vazgeçemeyecek olan, ama başka kadınlarla birliktelikten kaçınmayan bu hovarda bütün direktörü, karısı, Seza' yla ilişkilerini öğrenince onu bir an önce başından savmak için türlü çarelere başvurmuş, en sonunda da genç kadının, zayıf noktası olduğunu bildiği oğlu Mehmet'in geleceğini bahane ederek Almanya'ya gitmesini böylece kendisinden uzaklaşmasını sağlamıştır.

Atıf' tan sonra romandaki ikinci önemli genç erkek şahıs, Seza'nın ilk gençlik aşkı Yusuf'tur. Seza' nın mazisini öğrenirken tanıdığımız Yusuf, genç, yakışıklı bir makine mühendisidir. Ancak Kurtuluş Savaş ı nedeniyle orduda tayyare yüzbaşı'sı olarak görevi yapmaktadır. Tanınmış bir diplomatın oğlu olan bu genç adam ilk görüşte Seza' nın aklını başından alacak kadar hoştur:

O uzun boylu, geniş omuzlu, ince bir kamçı gibi sert bir vücutlu bir zabitti.

Geniş omuzları üzerinden başını dik tutuyordu. Tüylü kocaman kalpağının üstünde iki kanat güneşte pırıl pırıl yanıyordu.

Yirmi sekiz veya otuz yaşlarında olmalıydı. Yüzü güneşte bakır gibi yanmıştı. Açık yeşil gözleri tatlı ve içe işleyen yaramaz bir bakışla doluydu. Sarı kaşları, şakaklarına yaklaştığı zaman yükseliyor, bir kartal gagasını hatırlatan ince burunlu bu çehreye şeytanî bir mana veriyordu.

Dudakları daima gülümsemek ister gibi yarı aralıktı ve bembeyaz dişleri kalpağındaki kanatlarıyla rekabet etmek istiyormuş gibi ışıldıyordu (Derviş 1939:30)

Romanda uzunca bir fiziksel portresi çizilmiş olan bu şahısla Seza, karşılıklı bir aşk itirafından sonra hemen ayrılmış ve yıllarca birbirlerinin yüzünü bir daha görmemişlerdir. Ta ki Seza oğlunu kaybedip yeniden İstanbul'a dönünceye kadar... Fakat bu karşılaşma, Yusuf'un duygusuz, kaba yanını ortaya çıkarmaktan ve Seza'yı daha derin acılara sürüklemekten başka bir işe yaramamıştır.

Seza Yusuf'tan sonra "Yusuf gibi sarı, Yusuf gibi bir tayyareci" Ali'yi tanımış ve onunla birlikte mutlu olabileceğini düşünmüştür (Derviş 1939:45). Fakat yazık ki savaşın kendisinden ayırdığı Yusuf gibi, bir uçak kazası da Ali'yi bahtsız kadından ayırmıştır.

Ali'yi takip eden genç erkek şahıs Seza'nın kocasıdır. Metinde adı da verilmeyerek varlığı bütünüyle silinmeye çalışılan bu kocayı ve onunla evliliğini Seza şöyle tanımlamaktadır:

Kocası umumî insan seviyesinin ortasını, aşamayan alelâde bir insandı. Şahsiyeti yoktu.

İyi miydi?

Hayır!

Fena mıydı?...

Hayır!

Hadiseler onu iyi veya fena yapabilirdir.

O su gibi idi. Lezzeti olmayan, rengi olmayan bir varlık. Ve Seza evlilik senelerini düşündüğü zaman içinde hiçbir tat bulmuyor. Ne acı, ne tatlı bir hatıra, hepsi de birbirine benzeyen, tıpkı bir fabrikanın seri imalâtını hatırlatan günler...

Seza kocasını sevmezdi. Kocasından nefret de etmezdi.

Garip bir hayatları vardı onların (Derviş 1939:46).

Seza için herhangi bir insan olan bu şahısın romandaki bütün yeri işte yukarıdaki alıntıdan ibarettir.

Hüsnü Muzaffer, Atıf' ın Seza' yı Almanya'da teslim ettiği arkadaşıdır. Almanya'da kaldığı süre içerisinde Seza' ya evinin kapısını açan, ona her işinde yardım eden ve romanda karşımıza çıkan son genç erkek şahıs Hüsnü Muzaffer' dir.

Hiç' ten sonra yazarın *Çılgın Gibi* romanı sırayı alır. Bu romanın genç erkek kahramanları ise *Muhsin, Ahmet* ve *Nuri'* dir.

Muhsin'le ilgili romanda edindiğimiz ilk bilgi, onun çok zengin bir işadamı olduğu ve Ahmet'le ortak arkadaşları olan Nuri aracılığıyla tanıştıklarıdır. Serveti ve itibarıyla Türkiye'nin nüfuzlu işadamlarından olan Muhsin Nuri'yle, eğitim için gittiği Almanya'da tanışmış, bu tanışıklık bir zaman sonra samimiyete ve Türkiye'ye dönüşte de iş arkadaşlığına dönüşmüştür. Muhsin'le Ahmet'in ve Celile' nin tanışmaları ise tesadüfidir. İlk gördüğünde hakkında hiç bir hükme varmadığı ve karşısında hiç bir heyecan duymadığı Muhsin'i Celile, romanda daha sonra kendisinin çizdiği şu tasvirle hatırlamıştır:

Muhsin uzun boylu, geniş omuzlu, vücudu güneşten yanmış, beyaz saçlarla çevrelenmiş matruş yüzü, kalın kaşları ve herkesi küçümser gibi bir kıvrımı olan dar ve kısık dudaklarıyla karşısına çıktığı ilk dakikadan beri hayatında her şeyin değiştiğini zannediyordu.

Uzak, yabancı ve sert bakışlarıyla bu adam bir kadın kalbini birdenbire sarsacak kadar sevimli miydi?.. Oh bilakis... Bu adamın ilk görüşte insana rahatsızlık veren bir uzaklığı, bir yabancılığı vardı (Derviş 2000:75)

Muhsin, hayat hakkında oldukça tecrübeli bir erkektir. İş adamı sıfatıyla bulunduğu ilişkilerde nelerle karşılaşabileceği konusunda öngörüsü olan, itibarını ve servetini korumak için insanlara karşı çok dikkatli olması gerektiğini bilen biridir. Bu nedenle kişiliğinin özünde şüphecilik yatmakta daimi bir güvensizlik içinde yaşamaktadır. Aynı şekilde Celile'den de şüphelenmiştir Muhsin, ancak buna rağmen onun çekim alanına girmekten kendisini kurtaramamıştır. İlişkileri ilerledikçe iki ayrı cephede farklı bakış açıları gelişir. Örneğin, Celile'nin, içindeki duygu karmaşasını atlattıktan sonra, son derece doğal saydığı bu ilişkiyi ve ilişkideki tavrını Muhsin şaşkınlıkla karşılar, yaşadıklarını toplumsal kabullerden ve bulunduğu mevkiden soyutlayamaz. İşte aşkı öldüren de Muhsin'in bu hesaplılığı olur. Roman boyunca nüfuzundan vazgeçecek cesareti gösteremediği ve Celile'ye olan güvensizliğini bir türlü içinden söküp atamadığı için "çılgın gibi" başlayan bu aşk, hazin bir sonla noktanır.

Celile'nin kocası Ahmet ise İstanbullu bir memur ailesinin tek çocuğudur. Galatasaray'da okumuş, üniversite eğitimi görmek istemediği için de hemen çalışmaya başlamış ve iyi bir banka memuru olmuştur. Ahmet'in fiziksel ve kişisel kimi nitelikleri romanda şu cümlelerle verilmiştir:

Kestane rengi saçları arkaya doğru sıkı sıkı taranmış, kostümü iyi kumaştan ve oldukça iyi bir terzi elinden çıkmış, dudaklarında Galatasaray Lisesi talebelerinin nesilden nesile

intikal eden nükteleri ve neşeli konuşma tarzı olan tabii ve sportmen bir delikanlıydı.

Gömleri, mendil ve elleri tertemiz, tırnakları cilalanmış, kürek çeken, iyi yüzmesini bilen bir genç... Üstelik de futbol Millî takımında bek...

Genç kızların bayıldığı bir çocuktur. Gazeteler iki günde bir resmini basarlardı...(Derviş 2000:57).

Ahmet Celile' yi taparcasına sevmiş, ömrünü onu mutlu etmeye adamıştır. Ancak orta halli bir memur ailesinin çocuğu olarak aldığı terbiye Celile' ninkinden farklıdır. Celile' nin üzerinde düşünmek tenezzülünü dahî göstermediği para, onun hayatının gayesidir. Çünkü Ahmet'e göre para, Celile' yi mutlu etmeye giden tek yoldur. Muhsin'le Celile' nin aralarındaki ilişkiyi fark etmesine engel olan,her geçen gün onu Celile' den biraz daha uzaklaştıran da yine bu para hırsıdır.

Ahmet zayıf kişiliğine rağmen iyi bir insandır. Sadece zengin bir adam olmak çabasıyla debelenirken o çok sevdiğini söylediği Celile' yi ihmal etmiş, sonunda da bu ihmalden payına düşeni almıştır.

Aşkın, ihanetin ,kıskançlığın, yalnızlığın her üç cephede karşımıza çıkan farklı biçimleri ve bunların irdelenişi, Celile' yi de Muhsin'i de Ahmet'i de yazarın daha önceki romanlarında tanıdığınız şahıslardan daha dinamik yapmış, karakter özellikleriyle onları diğerlerinden daha canlı kılmıştır.

Romanın son genç erkek şahsı Nuri, Muhsin'le Ahmet'in tanışmalarına vesile olduğu için önemlidir. Muhsin'in üniversiteden arkadaşıdır ve bu nedenle onunla bir iş ilişkisine girmemek için özen göstermiştir; çünkü Nuri, arkadaşına maddi bağlarla bağlı olmayı istemeyecek kadar gururlu ve hassastır. Yazarın onun hakkında ilettiği tüm bilgi de bundan ibarettir.

Ankara Mahpusu'nda olayların, merkezinde *Vasfi* de genç bir erkektir. Yirmi iki yaşında bir tıp talebesi olduğunu öğrendiğimiz Vasfi, beş yaşındayken babasını

kaybetmiş, şefkatli bir annenin elinde büyümüştür. Üzerinde hiçbir baskı olmadığı için ilkokulu yedi senede bitiren Vasfi' nin çocukluk ve ilk gençlik yıllarına dair bilgileri yazar şöyle sıralamıştır:

(...)En sevdiği şey, arkadaşlarıyla top oynamadığı zaman, kırlara gidip ökseyle kuş tutmaktır. On dört yaşına geldiği zaman büyük bir insan olduğuna inanmıştı. Daha o yaşta sigaraya alışmıştı. On yedi yaşında arkadaşlarıyla mahalledeki meyhaneye uğramaya başlamıştı. (...)

İlk aşk macerasını daha lise talebesiyken yaşamıştı. Bu ilk macera kendi gibi bir lise talebesi olan genç bir kızla mektuplaşmaktan ibaret kalmıştı. Bu mektuplar gayet aşıkâne yazılmış çocuk mektuplarıydı (Derviş 2000:27-28)

Bu aşk macerasını, mahalle kasabının karşıyla yaşanan başka bir ilişki izlemiştir. Bu arada liseden ayrılıp çalışmayı düşünen Vasfi, çok sevdiği annesinin, tahsiline devam etmesi konusundaki ısrarına dayanamayarak tıbbiyeye girmiştir.

Romanda Vasfi' nin ne fiziksel ne de ruhsal portresi çizilmemiştir. Sadece iyi bir genç olduğuna dair izler vardır. Zeynep'i görünceye kadar okulla ev arasında bir yaşam sürerken, Zeynep'le tanıştıktan sonra hayatının rotası değişmiş, bu tanışma onu "Ankara Mahpusu" yapacak olayların başlangıcı olmuştur.

Vasfi, gerçekleri göremeyecek kadar Zeynep'e âşıktır. Tutkulu ve en önemlisi genç bir âşıktır. Bununla beraber Nuri'yi bilerek ve isteyerek öldürmemiştir. Olanlar bir kazadan ibarettir. Yazarın asıl amacı da bu olayın arkasından gelen hapishane yıllarının Vasfi üzerindeki etkisini okuyucuya aktarmaktır. Bu nedenle betimlemelerin yerini, bir zamanlar mutlu, coşkulu Vasfi' nin çaresizliği, umutsuzluğu, yalnızlığı almıştır. Ayrıca romanda onun-durumuyla ilgili olarak elbette kimi kavramlara bakışına da yer verilmiştir. Sözgelimi, Vasfi' ye göre mutluluk, içinde yaşıyorken pek farkında olamadığımız ayrıntılarda gizlidir ve onun için bu ayrıntılardan biri, sadece temiz, rahat bir yataktır:

Rahat bir yatak düşünüyordu bembeyaz, lavanta çiçeği kokan çarşaflarla örtülü bir yatak... Ve içinden gülerek “Böyle bir yatak herhalde onun söylemiş olduğu saadetin bir parçasıdır. Evet, güzel yıkandıktan sonra böyle bir yatakta çirilçiplak uyumak ne büyük bir zevk olmalıdır” diye düşündü.

Durmadan akan temiz berrak sular, köpüren bir sabun, gül gibi bembeyaz çarşaflar ve her tarafta o güzel lavanta çiçeği kokusu.(Derviş 2000:144).

Mutluluk gibi Vasfi’nin üzerinde düşündüğü bir başka kavram da “hürriyettir”. İnsanlara göre, hapishanede olmak hürriyetten yoksun olmaktır. Ancak on iki yılını içeride geçirmiş ve bu hayata alışmış olan Vasfi için hürriyetin anlamı oldukça farklıdır:

(...)Şimdi hür bir insandı; ne jandarma ne de bileklerinde kelepçe vardı. Hürdü işte! Nerde isterse yer, nerde isterse uyuyabilirdi. Buna kimsenin mani olduğu yoktu. Hürdü. Yani hapishaneden çıkmıştı. Fakat, önüne geçemediği güçlüklerin, çaresiz bir hayatın mahpusuydu. Vasfi denilen bu “hür adam” mademki hürdü, demek kendi arzusuyla açlık ve yorgunluktan ölüyordu. Kendi kendine “Hayır” diyordu, “hürriyet bu olamaz. Herhalde hürriyetin daha iyi, daha veciz bir tasviri olması lazım. Hürriyet insana insanlığını kaybetmemek için lazım gelen şeylerin hepsini birden bir arada vermezse ona hürriyet denilemez. Hürriyet lügat kitaplarında boy gösteren ve tarif edilen bir kelime olmamalıdır. Eğer hürriyet hayatın ihtiyaçları ile tezat halindeyse, eğer sizi en meşru ihtiyaçlarınızın kölesi yapmıyorsa, bilakis etrafınızdaki kimselerle tam bir ahenk içinde yaşamınızı mümkün kılıyorsa, o zaman mutluluk getirir”(Derviş 2000:146).

Yukarıda konuşan, Vasfi kadar yazarın kendisidir de. Derviş “hürriyet’in”

tarifinde kahramanını bir anlamda sözcüsü gibi kullanmış, ona kendi düşüncelerini söyletmiştir.

Romanın ikinci genç kahramanı, Vasfi' nin küçük amcasının oğlu *Nuri*'dir. Romanda ona dair herhangi bir betimleme yahut özel bir bilgi yoktur. Sadece büyük amcasının mirasına göz diken yoksul bir akraba çocuğu olduğunu biliriz. Vasfi gibi âşık olmadığı için amcasının çevresinde dönen plânları daha net görebilmekte ve bunu içine sindirememektedir. “Çocukluğu ve gençliği mahrumiyet ve sefalet içinde geçen ve tutkulu bir aşka kurban giden Nuri'yi Vasfi daha sonra gözleri dolarak anımsamıştır.

Zeynep'in Şakir Efendi' yle evlendikten sonra birlikte adının çıktığı kahvecinin oğlu *Hasan Vasfi*' nin mahkûmiyetinden önceki çevreye ait son genç şahıs dır. Yakışıklı bir genç olmasının dışında hakkında bir şey bilmediğimiz bu genç, rakip kahramandır ve Vasfi' yi Nuri ile kavga etmeğe götüren, onun romandaki varlığıdır.

Vasfi' nin hapisane çevresinden, bu grup içinde adını anabileceğimiz tek şahıs *Sami*'dir. Vasfi'nin hapishaneden çıktıktan tam altı ay sonra karşılaştığı Sami'nin romandaki işlevi, Vasfi'ye iş bulmakta yardımcı olması ve böylece onun, içindeki umut ışığını yeniden canlandırmasıdır.

Yine bu grupta değerlendireceğimiz bir başka şahıs, Vasfi' nin mahkumiyetinden sonra İstanbul'daki sefil hayatından tanıdığımız *Mustafa* adlı gençtir. Çımacıyken bir kaza sonucu tek bacağı kaybeden Mustafa, sigortası olmadığı ve tazminat alamadığı, bunun üzerine nişanlısı tarafından da terk edildiği için sokakta kalmıştır. Haliç İskeleyi'nin müdavimi olan bu “sarışın genç” , romanda düşkün bir hayatın içinde debelenirken gördüğümüz diğer pek çok şahıstan sadece birisidir.

Vasfi'nin Ankara'da kaldığı oteldeki *oda arkadaşı* ile Zeynep'in Şakir Efendi' nin ölümünden sonra evlendiği *genç adam* da bu yaş grubuna dahil edebileceğimiz ve romanda figüratif olmaktan öteye geçmediklerini

söyleyebileceğimiz diğer iki şahıstır.

Fosforlu Cevriye 'nin, adını roman boyunca öğrenemediğimiz erkek kahramanı da bu grup içinde değerlendirebileceğimiz şahıslardandır. Yazar, “o” diye isimlendirdiği kahramanını Cevriye'nin kişiliğini ve yaşayışını ön plana çıkarmak için daha çok bir araç olarak kullanmıştır. Ne iş yaptığını, kimin nesi olduğunu sanki yazar da bilmemektedir. Bu gizemli adam, romanda Cevriye'nin gözüyle şöyle betimlenir:

Cevriye hâlâ girdiği gibi ayakta duran siyah paltolu,
uzun boylu, iri gövdeli adama baktı.

...

Bu mavi ışık içinde ona bu adamın vücûdu hakikatte
olmayacak kadar iri ve heykelimsi görünmüştü (Derviş 2000:
61).

Işık artınca ayrıntılar da artar, adamın çizgileri belirginleşir:

Cevriye kendisini buraya getiren adama bir kere daha
baktı. Sarı kıvrıkcık saçları, yeşil gözleri, kırmızı bir yüzü
vardı.

Otuz beş yaşlarında kadar görünüyordu.

Bu yüze renklerle birlikte mânâ da gelmişti. Ve bu
mânâyı Cevriye çok sevimli, çok cana yakın buldu (Derviş
2000: 62).

Cevriye “o”nun ne yaptığını bilmez, sormaya da cesaret edemez; ancak hakkında bir takım tahminlerde bulunur:

Cevriye onu, bir hapisane kaçkını, henüz ele geçmemiş
bir mücrim, yahut yine karışık işler yapan bir sabıkalı

Kanunla, polisle, meşru ve kanunî hayatla normal bağlantısı olan tek adam tanımamıştı ki, bu ona gayritabiî gelsin. Bu adamın suçu ne ise onu işlemeye devam ediyordu. Cevriye bu hususta tecrübeliydi.

Hatta Cevriye aşağı yukarı onun suçunun ne olduğunu anladığını zannediyordu.

Bu bir nevi kaçakçılıktı. Bu adam sandalla gidip geliyor ve gizli bulunduğu yere daima paket paket ağır bir takım şeyler taşıyordu. Bu, ya korsanlık veyahut da bir kaçakçılık olabilirdi (Derviş, 2000: 158).

İlerleyen sayfalarda okumuş biri olduğunu ve gıyabî tutuklama kararıyla arandığını öğrendiğimiz bu adamın -romanın yazıldığı tarih de göz önüne alındığında -siyasi bir suçlu olması muhtemeldir. Cevriye'yi "o"na bağlayan, o zamana kadar tanıdığı erkeklerden farklı olmasıdır. Cevriye, onun yanındayken bir hayat kadını olduğunu unutmaz; çünkü adam, Cevriye'den çok, kendi işleriyle meşguldür:

Zaten Cevriye onun odasında kaldığı zamanlarda o hep genç kadının mevcudiyetini fark etmez gibi yapmıştı.

Şimdi de öyle yapıyordu.

O zaman da olduğu gibi, Cevriye'nin sanki mevcudiyetini fark etmiyor, onun tarafına hiç bakmadan odanın içinde kendi ufak tefek işleriyle meşgul oluyordu (Derviş 2000: 85).

Cevriye adamın her halinde bir başkalık bulur. Konuşmasından, yemek yemesine kadar her şeyinden etkilendiği bu adamın kendisine önem vermesinden ayrı bir mutluluk duyar. Hakkında Cevriye'nin yukarıda aktardığımız gözlem ve tahminlerinden başka bir şey bilmediğimiz bu adamı karakterize eden en belirgin özelliği de budur. O, Cevriye'ye insan olarak saygı duymuş ve bunu yapmakla Cevriye'nin kendisinin dahî farkında olmadığı özelliklerini açığa çıkarmıştır.

Romanda, bu yaşı grubunda yer alan diğer erkekleri tespit etmek güçtür. Çünkü, bir çoğunun yaşı verilmemiştir. Cevriye'nin betimlemelerinden tanıdığımız şahıslardan sadece Zombi Recep, Torpil Şeref, Cafcof Ömer ve Cevizli Kahve'nin Çırağı Kemal'in bu başlık altında değerlendirilmeleri doğru olur. Onları da daha önce “Sosyal Statülerine Göre Erkek Kahramanlar” grubunda ele aldığımız için burada ayrıca üzerlerinde durmayacağız.

Yazarın son romanı *Aksaray'dan Bir Perihan*'ın genç erkek kahramanı *Nuri*, köklü bir aileye mensuptur. Onu karakterize eden en belirgin özelliği, ataletidir. Yazar ayrıca Nuri'yi bir “egoist” olarak tanımlamıştır. Çevresinde olup bitenlere karşı kayıtsız kalan, Perihan'ın kendisinden yapmasını istediği şeylere de huzursuzluk çıkmasın diye boyun eğen Nuri, bu tavrıyla insanlara zarar vermekte, farkında olduğu bu gerçeği de yine kendi huzuru için görmezden gelmektedir.

Nuri'nin Perihan'a bağlılığını iyi niyetine bağlamak mümkündür, çünkü aldığı terbiye ona insanları hoş görmesini öğretmiştir. Bu nedenle-özellikle evliliğinin ilk yıllarında- karısının ne yapıyorsa mutlulukları için yaptığına olan inancı tamdır:

Nuri, şimdi yetişmiş olduğu hayat seviyesine ulaşması Perihan'ın sayesinde oldu diye düşünüyordu. Çünkü onu Perihan sevk ve idare etmişti.

Hatta Nuri'ye o kadar azap veren Tahir işinde bile haklıydı, zaten kıt olan paralarının israf olmasın istemiyor o kadar.

Pakize'den mektup geldiği zaman İstanbul'a gitmesine mani oluşu da sade tasarruf kaygısından idi. İdareli kadındı, zaten kıt olan paralarının israf olmasını istemiyordu. Kazayı evvelden nasıl tahmin edebilirdi (Derviş 1997: 61).

Oysa Nuri zamanla bu inancını kaybetmiştir. Tahir'in altı yıl hapse mahkûm olmasında da Pakize'nin ölümünde de karısının zoruyla karıştığı kaçakçılık işinde de

kendi payı olduğunu bilmektedir. Bütün bunlara onun o akılalmaz tembelliği ve bencilliği neden olmuştur, ama Nuri bunu kendisine itiraftan kaçmaktadır.

Nuri, mutlu, herkesin birbirini sevdiği, birbirine saygı duyduğu, insanî değerlerin her şeyin üstünde tutulduğu bir ailede büyümüştür. Dışarıda başka bir hayatın, başka insanların da olduğunu ilk olarak okula başladığında görmüş; konuşmaları, davranışları kendisinden çok farklı olan bu çocukları bir süre sonra taklit ederek aralarında var olmaya çalışmıştır. Ancak eve döndüğünde yine eski Nuri'dir. İşte bu kişilik bölünmesi, Nuri'ye daha çocukluk yaşantılarından miras kalmıştır ve o, hayatı boyunca kültürüne , görgüsüne, iyi niyetine rağmen daima kendisini koruma dürtüsüyle yaşamıştır. Perihan'a teslimiyetinin altında da bu yatmaktadır:

Perihan'ın üzerinde kolaylıkla müessir olmasının bir başka sebebi de, bir kız kardeş kadar, eski mektep arkadaşlarına benzeyişi idi. Tavrı, harekâtı, konuştuğu dil, sesinin ahengi tıpkı onlara benziyordu. Nuri çocukluğunda onlardan yılmıştı. Perhan'dan da belki bunun için çabucak yıldı. Kendi ilcaatı ile hareket etseydi, yaptığı fena hareketlerin belki de bir çoğunu yapmazdı. Çünkü içi daha fazla iyi şeylere meyyaldi (Derviş 1997:103).

Nuri, sadece Perihan'a karşı pasif değildir. Onun çevresindeki hiç kimseye, hiç bir şeye itiraz etmeyen bir kişiliği vardır ve yazar Nuri'nin bu yönünü onun samimiyetsizliğine bağlamış, satır arasında müdahale ederek kahramanını yermekten kendisini alamamıştır:

(...) Eğer sahte bir insan olmasaydı, acaba zaman zaman dahî olsa, sevmediği şeyler karşısında tepki göstermesi lazım gelmez miydi? İnsan bütün bir hayat boyunca herkesle ve her zaman mutabık kalabilir mi? (Derviş 1997:103)

Romanın sonlarına doğru yazar, Nuri'yi göz yumduğu kimi şeylerden rahatsız olduğunu fark edecek ölçüde olumlu resmetmiştir. Söz gelimi, Nuri, Perihan'ın hayalini kurduğu dairenin ne işe yarayacağını anlamadığı noktada “mülkiyet” kavramını sorgulamaya başlamıştır:

(...) Güzel ve konforlu bir evde oturmasını o da istiyordu, fakat bu konfordan istifade edebilmek için bu evin kendi mülkü olmasına hiç de ihtiyaç olmadığını açıkça görüyordu. Bir tapu sahibi olmak ona hiçbir mana ifade etmiyordu, mesele insan olarak insanlar gibi insanlara layık binalarda yaşamaya hakkı ve imkânı olmakta idi...(Derviş 1997:158).

Nuri'nin annesiyle babası ona ne toprak ne ev ne de başka herhangi bir mülk bırakmamışlardır. Onların Nuri'ye bıraktıkları, dünyada onurluca yaşamak kabiliyetidir. Ancak Nuri, onların kendisine bıraktığı bu mirasa sahip çıkamadığı gibi, onu çocuklarına da aktaramamış, onların üzerinde kayda değer bir tesir yaratamamıştır.

Roman biterken yazar, Nuri'yi bir vicdan muhasebesi yapmaya götürür. Yanlışlarının farkına varması ve bundan dolayı acı çekmesi anlamında bu, olumlu bir gelişmedir. Nuri'nin duyduğu utancı sergileyen şu satırlarda yazar aynı zamanda ilk defa romanının adını telaffuz etmiş, romana adını veren Perihan'ı aklarak Nuri ve onun temsil ettiği sınıfa karşı tavrını koymuştur:

Aksaray'dan çıkan bir Perihan mı bunu yapmıştı. Bu Aksaraylı bir Perihan'ın suçu mu? Yoksa kendi zaafının, iradesizliğinin, müteredditliğinin bir suçu muydu?

Nuri gözyaşlarının gözlerine dolduğunu hissediyor, küçük bir oğlan çocuk gibi hıçkırmamak ve yüksek sesle: “Anneciğim, babacığım beni affediniz” diye bağırarak için kendini zorla tutuyordu (Derviş 1997: 159).

Nuri'nin on yedi yaşındaki oğlunu da onun arkasından bu yaş grubuna dahil etmek mümkündür. Adını bilmediğimiz bu delikanlı, Nuri'nin istediği tarzda yetişmemiştir ve Nuri, çevresindeki diğer gençler gibi oğluna da yabancısıdır:

Ona en fazla üzüntü veren en büyük oğluydu. Kaba ve gürültücü bir çocuktı, küçük erkek kardeşini daima hırpalıyor, kızkardeşleriyle iyi geçinmiyor, anne ve babasına karşı hürmet göstermiyordu. Yüksek sesle acayip bir argo konuşuyor, küçük kardeşlerine fena bir numune oluyordu.

(...) Fakat, haşın ve kavgacı idi, bütün yeni gençler gibi kabadayılığı seviyor, sık sık arkadaşlarıyla dövüşüyordu. Ekseriya eve yüzü gözü yara bere içinde geliyordu (Derviş 1997: 133).

Romandaki diğer genç şahıs, Nuri'nin dadısının köydeki komşusu *Demir*'dir. Demir, Gülter'in köyde en sevdiği arkadaşının oğludur. Şehre daha çok para kazanmak için gitmiş, orada tanıştığı Melek'le evlenmiştir. İkisinin de çalıştığı fabrika kapanınca küçük oğullarıyla birlikte geçici bir süre için gelmişlerdir. Demir, kökeni itibarıyla köylüdür ve köyde olmak, bir işi olmamak ona Melek kadar dokunmamıştır. O hâlâ bir yanıyla toprağa bağlıdır. Karısıyla birlikte Gülter'e can yoldaşı olmaya çalışan Demir, romanın olumlu şahıslarından biridir.

Romanda adları geçen diğer genç şahıslar, Nuri'nin bir arkadaşı *Tahir* ile süt ninesinin oğlu *Aziz*'dir. Bir bankanın veznesinde görevli Tahir, kasadaki dört yüz elli bin liralık açık yüzünden altı yıla mahkûm olan, Nuri'nin sıkıştıkça borç aldığı ve onun tutuklanmasında kısmen kendisinin de kabahati olduğunu düşündüğü bir arkadaşısıdır.

Aziz ise gümrük memurudur. Hale'nin Nuri'ye önerdiği kaçakçılık işinde yurt dışından gelen ilaçların kontrol edilmeden Türkiye'ye girmesini sağlayan kişi Aziz'dir.

b - Orta Yaşlı Erkekler

Orta yaşlı kadınlarda olduğu gibi burada da yazarın bu gruptan ilk kahramanları, *Hiçbiri* adlı ikinci romanında karşımıza çıkmaktadır. Romanda - figüratif şahıslar hariç- bu gruptan sayabileceğimiz dört kahraman vardır : Ali, Danyal, Selim Paşa ve Muhsin.

Ali, Cavide' nin babasıdır. Yazar tarafından şöyle tanıtılmıştır:

Kocası, Avrupa'da tahsilini ikmal etmiş, yirmi yedi yaşlarında bir gençti. Ali -kocasının ismi Ali idi -şedîd bir kin, kuvvetli bir aşk hissedebilmek kabiliyetinden mahrum, soğukkanlı, ciddî ve çalışkan bir adamdı. Sükûnet ve rahatıyla kitaplarını her şeyden fazla severdi.

Kimseye fenalık yapabilme hilkatinde değildi. Fakat, kendine fenalık yapanı da affetmezdi. Sert ve belki de biraz kaba tabiatlı idi. Sonra da karısına akıl ve ahlâk hocalığı etmeye kalkışan beceriksiz kocalardandı (Derviş 1924:21-22)

O da tıpkı Suzan gibi duygularından soyutlanmış, salt mantığıyla verilmiştir. Karısı Şefika'yla iki zıt şahsiyettirler. Bununla beraber Ali, karısına karşı, müsamahakâr ve sabırlıdır. Onda kusur olarak gördüğü şeyleri düzeltme gayreti içerisinde; ancak bu gördüğü şeylerin gerçekten bir kusur olup olmadığını düşünmek inceliğinden yoksundur. Çocuğun öz bakımı belki hep annede görüldüğü ve Derviş de öyle düşündüğü için nitekim sonra kaleme aldığı pek çok romanında bunu daha açık ortaya koymuştur romanda Cavide' nin yalnızlığından çoğunlukla Şefika sorumlu tutulmuş; karısının ihanetini affedemeyip daha çok kendisini düşünerek Avrupa 'ya giden Ali'nin de en az Şefika kadar suçlu olduğu gözden ırak tutulmuştur.

Danyal, bir anlamda romandaki rakip şahıstır. Ali'nin rakibidir; fakat Ali'nin son ana kadar bundan haberi olmamıştır. Yakışıklı bir süvari ve Ali'nin kuzeni

olmasının dışında hakkında başka bir şey bilmediğimiz Danyal , aynı zamanda Şefika'nın âşık olduğu ve birlikte Beyrut'a kaçtığı adamdır.

Romandaki üçüncü orta yaşlı şahıs, İhsan' ın babası *Selim Paşa'* dır. Cavide, kırk sekiz yaşındaki bu adamı Ada' da bir gezinti sırasında görmüş ve ona âşık olmuştur. Özellikle Cavide' nin gözlerinden etkilendiği Selim Paşa' nın romandaki en ayrıntılı fiziksel portresi şu cümlelerle çizilmiştir:

Cavide, biraz evvel yanlarından geçen ve kırk beş yaşlarında kadar tahmin edilebilen bir yabancidan bahsediyordu. Bu gayet temiz ve kibar bir surette giyinişli, uzun boylu, geniş omuzlu, kır saçlı bir adamdı.

Yüzünde, çok görmüş , çok bilmiş , çok yaşamış insanların yüzündeki derin çizgiler ve manalar vardır

Gözlerinin üstüne doğru çatılmış gibi düşen, kaşlarında, ince burnunda, kalınca dudaklı ağzının etrafındaki buruşuklarda, kuvvet ve metanet sahibi bir adam olduğu okunuyordu (Derviş 1924: 172).

Selim Paşa, romandaki çatışmayı ortadan kaldıran ve yıllar önce Şefika'nın yaptığı yanlış düzelten şahıstır. Oğluyla aynı kızı seviyor olmasına ve onunla evlenme noktasına gelmesine rağmen, tercihini çocuğundan yana yapmış , onun mutluluğuna aşkını feda etmiştir.

Suzan' ın kocası *Muhsin*, romandaki son orta yaşlı kahramandır. Karısının sözünden çıkmayan bu adamı yazar en güzel şu diyalogla karakterize etmiştir:

- Yirmi ikisin gelecek, hâlâ çocuk !..dedi. Vallahi şayan- ı
: teesüf bir hâl !...

Muhsin karısının lakırdısını tekrarladı:

- Evet şâyân-ı teesüf bir hâl !...

Suzan Hala biraz daha hiddetli:

- Ya doktor ! dedi. Ya paşa ! Çocuktan beter. Artık bunadı.

Muhsin:

- Evet, artık bunadı ! dedi.

Suzan :

- Fakat gençliğinde de, pek akıllı değildi, diyordu.

Muhsin;

- Gençliğinde hiç akıllı değildi !... diye karısını tasdik etti

(Derviş 1924: 160 - 161).

Varlığıyla yokluğu pek belli olmayan Muhsin'den başka, Suzan' ın Köşk komşusu Münevver hanımın eşi *Avni Bey* ile doktor Süleyman Paşa' nın yalı komşusu *Miralay Lütfü Bey*, bu romanda adları geçen diğer orta yaşlı şahıslardır. Olay örgüsüne ne doğrudan ne de dolaylı olarak bir katkıları yoktur.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes' te tanıdığımız ilk orta yaşlı erkek, *Osman*'dır. Romanda yaşı verilmemekle beraber, Osman'ın orta yaşlı olduğunu tahmin etmekteyiz, çünkü Zeliha henüz çocukken Osman, genç bir erkektir.

Osman'ı gerek psikolojik tahlillerde gerekse fizikî tasvirlerinde ya kendi ağzından ya da Zeliha' nın ağzından tanırız. Fiziksel olarak çirkin bir insandır Osman ve çok kısa ifadelerle tanıtılır. Romanın başında Zeliha' nın ağzından ona dair öğrendiğimiz ilk özellikleri şunlardır:

(...) Arkası yüksek ceviz koltuğun kenarına başını dayamış koyu siyah, çekik ve küçük gözleriyle bana bakıyor.

Kalın perdelerin arasından süzülen mükedder bir ışık geniş ve sarı alnı ile çıkık kemikli yanağının birini okşuyor
(Derviş 1946:9).

Daha sonra yine Zeliha' nın ağzından onun “ siyah ve sarkık bıyıklı” , “ iri, uzun, geniş vücutlu” , “ geniş ve çizgili alınlı” olduğunu öğreniriz. Bunun haricinde

Osman da kendisini çeşitli aralıklarla “çirkin” olarak niteler. Osman, fiziksel anlamda çirkin olduğu gibi psikolojisi de bozuk bir insandır. Ruhu çelişkiler ve gel-gitlerle çalkalanır. Hayatının manevî güçler tarafından yönlendirildiği inancının yanısıra, hummalı bir aşkın da kurbanıdır.

Osman, tamamen ruhlar aleminde yaşayan, hayatına onların belirlediği biçimde yön vermeye çalışan , duygularını tahlilden uzak, parçalanmış bir kişiliktir. Kimi zaman hasta olduğunu kendine itiraf etse de bu olumlu hali uzun sürmez. Bir müddet sonra yine kendisini dünyadaki diğer insanlardan üstün görmeye, bir çeşit ermiş olduğuna inanmaya başlar:

Ben artık herkes gibi, sade ve alelâde bir adam değilim.
Ben şimdi mükemmel bir insanım. Artık benim için hayatın,
ölümün, dünyanın, kainatın esrarı yok ! Artık ben biliyorum.
İsterlerse çılgın diye iddia etsinler ! Hayır ben deli değilim !
ben beşeriyetin bugün gafletinden sıyrılmış, harikulâde,
mükemmel tamam bir insanım ! (Derviş 1946: 43).

Bu garip ruh halinin yerini yenilgini alması uzun sürmez. Osman’da yeniden bir acizlik, çaresizlik baş gösterir. Böylece Osman’ın bir galip, bir yenik psikolojisini roman boyunca biraz şaşkınlık, biraz üzüntüyle izleriz. Çünkü onun bu durumu hakikatten okuyanın ruhunu da kavrayacak kadar trajiktir. Onun bu ruhsal gel-gitleri, paranoyaya varan maneviyatı yazar tarafından ustaca nakledilmiştir:

Hastayım Zeliha... Çok asabiyim... Başım ağrıyor... Bazi dakikalarım oluyor ki kendimi kaybediyorum... Sonra birden saçlarının rengi ... Onların siyahlığına perestiş ederdim... Söyledim ya... Hastayım... Asabiyim... Bilirsin ki seni severim... Seni üzdüm öyle değil mi? Beni affet... Affet... Bilsen seni mesut etmeyi nasıl isterdim?...

...

Artık çok uslandım. Artık makul ve soğukkanlıyım.

Hepsi hastalığı, geçti.

Kemal oğlumdur. Onu seviyorum .

...

Mazlum düşünceler, evhamlar, korkular bitti! Hepsi bitti!.. Hayat güzel ve sade ! Ben hasta idim, şimdi iyi oldum.

Yaşamamı seviyorum. Mes' udum!...

....

Hayır bunlar rüya değil !... Bütün arzuma rağmen, evet bütün unutmak ve iyi olmak arzularıma rağmen heyhat... hakikat her şeyden kuvvetli! Beni sürüklüyor hayır.... Bu hastalık değil ... Ben hasta değilim, ben başka bir adamım ! Ben bütün manası ile tekemmül etmiş bir adamım ! Herkesten çok biliyorum... Her ruhtan daha kuvvetli, daha hassas bir ruhum var...(Derviş 1946: 49).

Romanın sonunda , yani tüm kabus bittiğinde, Osman amacına ulaşmış Kemal'i öldürdüğünde ve:

- Artık hepsi bitti... Beni seviyorsun! (Derviş 1946: 86).

dediğinde bu hastalıklı ruh halinin , doruk noktasına ulaştığını görürüz. Çünkü bir insanın, bir başka insanı öldürdükten sonra zafer mutluluğu yaşaması,oğlunun kanıyla hazza ulaşması, ölümü kutsaması, normal insanın hissedebileceği türden bir duygu olmasa gerektir. Ama bir gerçek de vardır ki, romanı okunur kılan, Osman'ın bu marazî kişiliğidir.

Romanın iyi kişisi *İrfan Behçet* , yazarın hem ruh madde ikiliğini aktarmak için kullandığı hem de Osman'ın hasta kişiliğini daha çarpıcı biçimde ortaya koymak için romanına koyduğu ikinci orta yaşlı şahıstır. Zeliha , İrfan Behçet'in mülayim kişiliğini pek sever ve onu tanımlarken - tasviri çok yüzeysel de olsa bu memnuniyet edası kendisini gösterir :

İrfan Behçet piyanonun yanında ayakta duruyor. Bana bir artın gibi parıldayan sevimli gözlerle bakıyor. Geniş ve çizgisiz alnında tatlı bir mânâ var. Uzunca beyaz saçlarıyla süslenmiş başına dost bir bakışla bakıyorum (Derviş 1946: 149).

Osman da İrfan Behçet'i "neşeli ve müsamahakâr" olarak niteler. Onun inanmayan, somut olanın dışında her şeyi reddeden kişiliğine rağmen nasıl mutlu olabildiğine şaşar, aynı zamanda ona imrenir.

"İnançsız, sâde ve mesut bir adam"dır İrfan Behçet. Etrafına huzur saçar; ancak onun, bu insanı rahatlatan, güven verici hali, Osman'ı çılgınlıklarından döndüremez. İrfan Behçet, romandaki soyut-somut çatışmasının bir kanadıdır yalnızca. Onun için yazarın mesajlarını aktarmakla, yer yer kimi fikirlerini söylemekle görevli bir şahıstır da diyebiliriz. Kitapta tuttuğu yer küçüktür, ama dile getirdikleri, önemlidir.

Derviş' in bu romanından sonra kaleme aldığı *Buhran Gecesi*, *Fatma'nın Günahı* ve *Gönül Gibi* romanlarında orta yaşlı erkek yoktur. Bunları takip eden *Enime* 'de karşımıza çıkan tek orta yaşlı şahıs ise *Eczacı Numan Efendi* ' dir. Numan Efendi' nin kişiliği, romanda şu ifadelerle karşılık bulmuştur:

(...)Eczacı Numan Efendi, sinirli, sert ve çok titiz bir adamdır...(Derviş 1931: 27).

Bu insanı belirleyen en bâriz im, karısı gibi merhametsizliğidir. O da Enime' yi bir insandan çok, bir eşya gibi davranmış, karısının yönlendirmesiyle olmadık acılar çekirmiştir.

1939' da yayımlanan *Hiç* adlı romanı da sadece bir orta yaşlı erkek şahısla karşılaşırız. Bu şahıs, Seza' nın eniştesi *Hakkı Haydar Paşa* ' dır. Zamanın ileri gelenlerinden olan Haydar Paşa, Fransa' da öğrenim görmüş, Paris Sefareti' nde

müşteşarlıkta bulunmuş Fransız kültürü hayranı bir adamdır. Bundan başka hakkında herhangi bir bilgi verilmemiştir.

Çılgın Gibi’ de Celile’ nin babası olarak tanıdığımız *Fazıl Bey* de orta yaşlı bir erkek şahıstır. Romanda Celile’ nin karakterini belirleyen temel taşlarından biridir Fazıl Bey. Karısının ölümünden sonra bir başka kadınla evlenmiş, Berlin Elçiliği’ ndeki görevi nedeniyle yurt dışına çıkmıştır. Celile’ yi Çesmiahu Hanımefendi’ nin isteği üzerine yalıda bırakmış, bir daha da arayıp sormamıştır. Birinci Dünya Savaşı boyunca Berlin Büyük Elçiliği’ ndeki görevinde kalmış olan Fazıl bey, İttihatçılarla adına sürülen leke yüzünden ülkesine dönmeye cesaret edememiştir. Genç karısı tarafından da aldatılan Fazıl Bey’ in İstanbul’ a dönmesi artık imkânsız hale gelmiştir. İstanbul’ daki kardeşine vekaletname yollayarak bütün mal varlığını paraya çevirmiş ve bu parayı eğlence yerlerinde harcamaya başlamıştır. Bir zaman sonra da parasının tükenmeye başladığını görerek de şansını kumarda denemek istemiş ve Monte Calo’ ya gitmiştir. Burada bütün varını yoğunlu kaybeden Fazıl Bey, bir gece oteldeki odasında ölü olarak bulunmuştur.

Fazıl Bey hakkında romanda edindiğimiz bu bilgiler daha sonra Celile’ nin kişiliğini açıklamada şöyle kullanılmıştır:

Celile her şeyini kaybetmiş olanların soyundan geliyordu. Celile’ yi büyütüp terbiye edenlerin telekkisi bambaşkaydı.

Ellerinde muhafaza edecek hiçbir şeyleri kalmayanların genişliği onun harekâtında amildi.

Babası son meteliğine kadar bütün servetini bir gece bir kumar masasında oynayıp ölmesini bilmişti.

O, böyle bir babanın kızıydı ve bu baba, bu paranın artık kendisine ne eski hayatı, ne eski itibarı iade edemeyeceğini biliyordu (Derviş 2000: 127).

Sevdiği adam için elindeki her şeyi riske eden Celile, bu cesur, gözü kara

özelliğini de babası Fazıl Bey' den almıştır.

Ankara Mahpusu ' nun orta yaşlı erkek kahramanlarının bir kısmı yine Vasfi'nin hapishane çevresine ait şahıslardır ve romanda öyküleriyle yer almaktadırlar. Bunlardan ilki , *Kont Kemal* 'dir. "Avrupa klasik musikisi amatörü" olan Kont Kemal , dört yaşında bir kız çocuğunu öldürmekten hüküm giymiştir; yazar onu şöyle betimlemiştir:

Cemal orta yaşlı bir adamdı. Dili, hareket ve tavırları asalete mensup olduğu hissini veren çok kültürlü bir adamdı.

Her zaman tırnaklarına itina eder ,her zaman tıraş olur, hatta mahkumların iki renkli , yarım dünya dedikleri elbiseleri içinde bile zayıf ve iyi giyinmiş görünürdü. Onu görenler hiçbir zaman katil olduğuna inanamazlardı (Derviş 2000 :12).

Zimmetine para geçirmekten hapse düşen ve yaptığı işin hikâyesini anlatmaktan hoşlanan *Veznedar Nazmi Bey* , "Kısa boylu , kırmızı yanaklı , şişman bir adam" dır (Derviş 2000 :12-13). Vasfi' ye dışarıya çıktıktan sonra Ankara 'da kaldığı otelin adresini veren , *Veznedar Nazmi Bey* ' dir.

Vasfi' nin , henüz beş yaşındayken kaybettiği *babasını da* bu grup içinde değerlendirmenin doğru olacağına inanıyoruz. Vasfi ' nin annesinin :

(...) Senin baban da hakiki bir efendiydi. O da mütevazı bir memurdu (...) (Derviş 2000 :23).

sözleriyle andığı bu adamın ayrıca içki içtiği ve Şakir Efendi' nin onu bu nedenle daima suçladığı, onun hakkında satır aralarında karşımıza çıkan diğer bilgilerdir.

Ankara Mahpusu ' nun orta erkekler sınıfına ekleyeceğimiz son şahsı , *Zeynep' in babası* ' dır .Romanda sadece aşçı olduğu ve Fındıklı civarında kebabçılık yaptığı belirtilmiştir.

Fosforlu Cevriye'de orta yaşlı olduklarını tahmin ettiğimiz üç şahıs vardır. Bunlardan birisi *Sele Şevki*, birisi Sümül Dudu'nun Cevriye'ye tanıştırdığı *Hacı Ağa*, bir diğeri ise *Kırk Yamalı Hoca*'dır.

Sele Şevki, daha önce kadın şahıslarda öyküsünü anlattığımız Çopur Güllü'nün sevgilisidir. Bu hayata esrardan düşen Sele Şevki, zenci bir baba ile beyaz bir anneden dünyaya gelmiş ve iyi bir çocukluk geçirmiştir. İşe demirci çırağı olarak başlamış, yirmi beş yaşında, bir arkadaşıyla gittiği bir genelevde esrarla tanışmıştır.

Orta yaşlı olduğunu Cevriye'nin şu ifadelerinden anladığımız Sele Şevki'nin aşağıdaki satırlarda aynı zamanda bir betimlemesi de yer almaktadır:

Sele Şevki on dört senedir bu yüzden normal hayatından kopup ayrılmıştı.

Esrar kaçakçılığı yapar, birkaç senede bir polise düşerdi. Neşeli değil, uyuşuk bir insandı. Fakat şimdiye kadar kimseye bıçak çekmemişti. Kimseye hırgür etmez, herkesle iyi geçinirdi. Son zamanlarda esrardan başka bir yeni iptilası daha vardı. Bu da Çopur Güllü'ydü (Derviş, 2000: 45).

Orta yaşlı erkeklerden ikincisi Hacı Ağa, ona ayrı bir ev açacağı vaadiyle Cevriye'nin peşine düşmüş evli bir zamparadır. Ağabeyi ölünce onun kendisinden beş yaş büyük karısıyla evlenmiştir. On yıl süren arzulu bir muhabbetin ardından yaşlı bulduğu karısını aldatmaya başlamıştır. Fakat o zamana kadar tanıdığı kadınların hiçbiri Hacı Ağa'yı Cevriye kadar etkilememiştir. Bu bilgiler dışında Hacı Ağa'nın yaşını ve ufak bir iki fizikî özelliğini öğrendiğimiz satırlarda yazar yine Cevriye'nin gözlemlerini aktarmıştır:

(...) Hacı Ağa taşralı olduğu için vaktinden evvel ihtiyarlamışa benziyordu. Torun sahibi olduğu halde ancak kırk yaşında bir erkekti. Fakat kasabasında itibarlı olmak için

bıyık bırakmıştı. Pos bıyıkları gürdü ve içinde beyaz teller vardı (Derviş, 2000: 149).

Kırk Yamalı Hoca, Cevriye'nin teolojik yönüyle ilgili bir şahıstır. Onun Tanrı'ya olan inancını pekiştiren Kırk Yamalı Hoca'nın da bir başka öyküsü vardır:

(...) Sarı sakallı bir adamdır. İhtiyar da değildir hani, şöyle Allahlık olacak yaşta değil ama. İçinde iman var. İman. Onu dinleyenler var, eskiden sesi pek güzelmış. Hafızmış. Bir Kur'an okurmuş, bir Kur'an okurmuş. Sonra sesinin güzel olduğunu duymuşlar. Kendisini çalgılı bir gazinoya götürmüşler. Şarkı okusun diye. Çok para vermişler, adam da razı olmuş. Ama Allah'ın gazabına gelen sesi daha ilk gece şarkı söyleyeceği zaman birdenbire kesilmiş. Şimdi sesi nefes gibi ince çıkar. Kendi bunu söylemez saklar. Bana o öğretti bunları. Allah'ı ve Allah'ı sevmeyi de bana o öğretti (...) (Derviş, 2000: 151).

Orta yaşlı erkekler grubunda belki başka şahıslar bulunmaktadır; ancak yaşları açık olarak ifade edilmediğinden yahut tahmin etmemizi sağlayacak herhangi bir ip ucu bulunmadığından, burada sadece yukarıdaki sözünü ettiğimiz üç şahısla yetiniyoruz.

Aksaray'dan Biz Perihan'da bu yaş gurubundaki erkekler Nuri'nin babası ile Perihan'ın babasıdır.

Nuri'nin babası *Cemal Bey* “maruf bir ilim adamı olan” Nasuhi Paşa'nın oğludur (Derviş1997:74). Öğrenimini Paris'te yapan Cemal Bey aynı zamanda “Genç Türkler” dendir. Gizli polis tarafından gözetim altında tutuluyorken hareket ordusunun İstanbul'a girmesiyle tevkif edilmekten kurtulmuş, memleketini emperyalist güçlere karşı savunmak için katıldığı Kurtuluş Savaşı'ndan geri dönmemiştir. Nuri, babasını düşünürken, onunla aralarındaki fark açıkça ortaya

çıkılmaktadır:

(...) Babası, mensup olduğu sınıfın, ona bahsettiği, bütün imtiyazlardan kendi arzusuyla vazgeçmiş, onları bir yüz karası gibi atmıştı, annesiyle birlik olup esirlerini azat etmiş, içtihatlarının tahakkuk etmesi ve sonunda da emperyalist çizimlerden kurtulması için mücadele etmiş, bu mücadelede ölmüştü (Derviş 1997 :131)

Avukat olan Cemal Bey , oğlu Nuri'ye karşı daima “ tatlı ve müşfik ” tir. En yakın dostu saydığı babasının haricinde derdini kimseye açmayan Nuri, onun “ şerefli bir erkeğin hiçbir zaman korkmayacağı, kendini telaşa kaptırmayacağı ” telkinleriyle büyümüş ve belki de bu nedenle hayatı boyunca ne düşündüğünü, ne hissettiğini çevresine belli etmeden yaşamayı becerebilmiştir (Derviş 1997 : 99).

Perihan'ın babası, bir hapishanede gardiyan olarak çalışmaktadır. Çocuklarını bir yük gibi gören ve onlara en ufak bir şefkat göstermeyen bu adam, Perihan'ın kişiliğindeki olumsuzluğun belirleyicilerindendir. Yazar onu:

(...) Babası müstebit, ukala, cahil, tatsız bir adamdı. Nöbetçi olmadığı geceler hapishanede değil evde kaldı mı, hapishanenin ağır mağmum ezeli havasını sanki beraberinde eve getirirdi (Derviş 1997 : 42) .

cümlesiyle tanıtırken okuyucunun, Nuri'nin babası Cemal Bey'le aralarında bir karşılaştırma yapmasına olanak sağlamıştır.

c- Yaşlı Erkekler

Suat Derviş' in ilk romanı *Kara Kitap' ta* Hasan'ın “ ... küflenmiş kütüphanesinin ihtiyar bir kurdu ; beyaz sakallı, bezgin vücudu, eski odası, eski

kitapları, eski düşünce ve itikatlarıyla evvel zaman şeylerini hatırlatan, eski şeylerden bahseden bir eskilik...” diye betimlediği babasını bu yaş grubundaki ilk erkek şahıs olarak niteleyebiliriz. Yine bu romanda, Şadan’ın hatırasından süzülüp gelen diğer yaşlı erkeğin *onun dedesi* olduğu görülür. Şadan dedesine ilişkin şunları aktarır :

“(...) O, sabahtan akşama kadar yazıhanesinin üzerine eğilip bir şeyler yazar; arada bir doğrulur, raflardaki büyük kitaplarından birini alır, okur, düşünür ve yine yazarmış (...)” (Derviş 1996 : 27).

Romanda *Nuri Ağa* olarak adı geçen şahıs ile “ *bağcılar* ” şeklinde bir genellemeyle aktarılan şahıslar, figüratif olmalarının dışında bir özellik taşımazlar.

Hiçbiri adlı romanda ise sadece bir yaşlı erkek kahramanla karşılaşırız. Bu şahıs, hem Şefika’nın hem de Cavide’ nin doktoru *Süleyman Paşa*’ dır Şefika’nın aynı zamanda sırdaşı olan Süleyman Paşa, Cavide’ nin de hayatta -itiraf etmekten kaçsa da - sevdiği tek insandır. Babacan, iyi niyetli tavırlarıyla romanda olumlu bir portre çizen bu şahıs, “ sevgi ” kavramını açıklarken yazarın sözcülüğünü yapması ve Cavide’ yi bu anlamda düşünmeye sevk etmesi açısından ayrıca önemlidir.

Şefika’nın babası *Nizamettin Âkif Paşa*, Ali’nin babası *Ethem Paşa* ile *emektar Ali Ağa* ve *Muhtar Ağa* da romanda adları geçen ve figüratif özelliklerini koruyan diğer yaşlı şahıslardır.

Buhran Gecesi’nde gördüğümüz tek yaşlı şahıs, ihtiyar kadın gibi Zehra’nın yoluna çıkarak ona sevgi üzerine öğütler veren bir başka hayalî kahramandır. İhtiyar kadının aksine insanın içine huzur dolduran bir görüntüsü vardır:

Başımı kaldırdım... Karşımda yeşil sarıklı, siyah cübbeli
ve çok uzun beyaz sakallı bir adam vardı...

Bir evliya çehresi kadar mânâlı, beyaz ve mübârek yüzünde sade nur ve şefkat olan iki altın göz bana bakıyordu.

...

Sonbahar yaprakları kadar, sarı gözlerine bakıyordum...
O, büyük bir cemaate, yeni bir din telkin eden peygamber kadar ulvî bir sesle söylüyordu: (Derviş Teşrin-i evvel 1923: 11).

“İhtiyar adam”, siyahlı adam - beyazlı kadın tezatı gibi “ihtiyar kadın”ın karşı gücüdür. Siyahlı adam Zehra’nın aklını çelmek için ihtiyar bir kadın kılığında karşısına çıkmıştır. Ama “ihtiyar adam”, iyi niyetli bir şahıstır ve Zehra’yı doğruya yöneltmeye çalışmaktadır. Bir anlamda “sevgi”nin sembolüdür.

Romandaki diğer yaşlı şahıslar figüratif özellik taşırlar. Nedim’in buhranın devrelerinde gördüğü “uzun sakallı cüce”, köylüler tarafından bir sabah şadırvanın yanında baygın bir halde bulunan “ihtiyar adam”, yıllar sonra siyahlı adamı gören “kahvenin en yaşlısı” ve romanda “köylüler, hizmetkârlar” diye adlandırılan diğer tüm şahıslar bu figüratif kadronun birer elamanıdır.

Fatma’nın Günahı’ndaki erkek şahıs, *Fatma’nın dedesi*’dir. Fatma, annesinin ölümünden sonra yanında yaşamaya başladığı dedesini hatırasında hep şefkatli, babacan haliyle yaşatmıştır. Ancak seneler bu ihtiyar adamı da yormuş, “ onu ” yatağa mahkûm, felçli bir insan yapmıştır. Konuşmaz, ama Zeynep’in de Fatma’nın da acılarını, kederlerini en iyi o anlar. İhtiyar adam, gözleriyle anlatır her şeyi. Zeynep öldükten sonra Fatma’nın çocukken olduğu gibi sığındığı yer, yine bu müşfik dedenin dizleri olmuştur.

Zeynep’in ölüsünü bulan *Oduncu Ömer Ağa* ile köşkün bağcısı *Nuri Ağa* da romanda sadece adları ve sıfatlarıyla verilen diğer şahıslardır.

Bu romandan sonra karşımıza çıkan ilk yaşlı erkek, Emine’deki *Cemil Şevket* olur. Önce “ çok açık alınlı, biraz uzun saçlı, matruş yüzlü ” olarak nitelenen bu

ihhtiyar adam Emine' nin hastanede karşılaştığı doktordur. Daha ilk andan itibaren Emine ile doktor arasından sıcak iletişimin kurulmasının nedeni, Cemil Şevket' in Emine' yi beş ay evvel bir kazada kaybettiği kızı Süheyla' ya benzetmesidir. "Kırpiksiz kalmış kırmızı kenarlı mavi gözleri " olan doktor, Emine' yi kaybettiği kızı yerine sever ve onu himayesi altına alır.

Doktor Cemil Şevket romanda Emine' den sonra karşımıza çıkan ilk iyi insandır. Ön yargısız, sorgusuz Emine' yi yanına almış, sadece o, Emine' ye evin bir bireyi, bir insan gibi davranmıştır.

Romandaki diğer yaşlı erkek Emine' nin kocası *Bekir Efendi* ' dir. Bekir Efendi, Emine' nin yaşam çizgisini değiştiren bir şahıstır. Olumsuz bir tiptir; ancak Emine' yi olumlu bir değişime götürmüştür. Yaşı hayli geçkin olan bu adamın Emine' yle evlenmesinin nedenini romanda Salime açıklar. Salime' nin sözleri, Bekir Efendi evlendikten sonra Emine' ye karşı sergilediği tutumun ipuçları gibidir:

- (...) Zaten o kimsesiz gözü açılmamış bir kız istiyormuş... kendine bağlansın diye ... Kendine bağlansın diye... Öyle açık saçık şey istemiyormuş... Anladın mı ?
(Derviş 1931 :140).

Bu bulduğu kimsesiz kıza pek kısa bir zaman sonra yapmadığını bırakmayan Bekir Efendi' nin tasviri de onun huysuz , acımasız kişiliğine uygun çizilmiştir:

(...) Emine gözlerini kaldırarak ona bakıyor. Üstünde neftî bir palto var. Boyu çok uzun, vücudu şişman, etli yanakları çok kırmızı, ufak burnunun altından taşan ve ince dudaklı küçük bir ağzı âdetâ tamamiyle kapayan pos ve tütünden sararmış beyaz bıyıkları var. Yuvarlak mavi gözlerinin üstüne dökülen kaşları simsiyah... Henüz tıraş olmuş yağlı yüzü, pırıl pırıl parlıyor.

Emine bütün bunları bir bakışta görüyor. Vücudunda bir

ürperme var. başını eğiyor (Derviş 1931: 148).

Huysuz, aksi kişiliğiyle Emine' yi hareket geçiren ve bu anlamda romandaki diğer tiplerden daha canlı olduğunu söyleyebileceğimiz Bekir Efendi, romanın sonunda yaptıklarının cezasını canıyla ödemek zorunda kalmıştır.

“Hayat bir kuruluşun değil, bir yıkılışın ifadesidir” felsefesiyle *Hiç*’ te Seza’ nın hayata bakışını yavaş yavaş değiştirmesine neden olan ve nerdeyse bu sözü romanın ana fikir cümlesine dönüşen ihtiyar *Avusturalyalı Kont* , hem bu romanın yabancı tipidir hem de geleceği bize haber veren “aksakallı dede” sidir.

Mehmet’ in hastalığı sırasında tanımak fırsatını bulduğumuz Alman doktor ve hasta bakıcıları ise Alman insanının mizacını, olaylar karşındaki tavrını vurgulamak için kullanılmış figüratif şahıslardır.

Yaşlı erkek şahıslar bakımından yazarın en zengin romanı *Çılgın Gibi*’ dir. Bu şahıslardan romanda ismini ilk zikredebileceğimiz *Veliddin Paşa*, Çesmiahu Hanımefendi’ nin eşi, Celile’ nin dedesidir. Abdülhamit’ in nâzırlarından olan Veliddin Paşa, 31 Mart olayına karıştığı için halkın tepkisini almış, Hareket Ordusu’ nun İstanbul’ a girdiğini öğrendiği gün de aniden ölmüştür.

Romanda ona dair öğrendiğimiz bir başka bilgi de çok müsrif olduğu ve ölene dek bütün parasını hesapsızca sağa sola savurduğudur. Onun ölümünden sonra güç duruma düşen Çesmiahu Hanımefendi’ nin hesaplarıyla bu nedenle Mardirosyan Efendi ilgilenmek zorunda kalmıştır.

Mardirosyan Efendi, Paşa’ nın sarrafıdır. Romanda şu cümlelerle betimlenen bu şahsa Çesmiahu Hanım çok güvenmekte, onun yardımlarıyla harcamalarına yön vermektedir:

Pembe yüzlü bir adamdı. Beyaz kaşları, kalın ve beyaz bıyıkları gür ve düşüktü. Bir kadın eli gibi tombul ve beyaz

olan ellerinin bir parmağında kocaman zümrüt bir yüzük taşırdı. Ve yalıya geldiği zaman işlerden ikinci planda bir meseleymiş gibi konuşurdu (Derviş 2000: 34).

Alıntı metindeki son cümle Mardirosyan' ın kişiliği hakkında da bir ipucudur aslında. Eski bir dost olarak bir yandan Çeşmiahu Hanım' a yardım ederken bir yandan da yaptığı bu yardımların karşılığını yine kendi hesaplarına göre almakta, bu durumu da şöyle tarif etmektedir.

“(...) Tabı beşer böyledir. Ondan menfaat hissini alınız. Elini kolunu kıpırdatmaz. Kimseye yardım etmez. Merhamet ve hem cinsine yardım etmek kadayıfı ise, bundan şahsen edinilen menfaat onun kaymağıdır” (Derviş 2000: 38).

Çıkarına düşkün olmakla beraber Mardirosyan Efendi' nin Çeşmiahu Hanım' la bir gönül bağı vardır ve arkadaşlık duygularında samimidir. Yalıya gidip, oranın havasının solumaktan, eski zamanları yâd etmekten zevk duymaktadır. Bu nedenle, Çeşmiahu Hanımefendi' nin ölümü, Celile kadar onu da hayli sarsmıştır.

Yalının emektarlarından *Kahya Seyfullah Efendi* de romanın yaşlı erkek şahıslarındandır. Seyfullah Efendi, genç yaşta yalıya gelmiş ve hayatın değişen şartlarına daima yabancı olmuştur. Savaşta yalıdan ayrılıp, yalıya sağ kolu ve bacağı kısalmış olarak dönen bu ihtiyar, Paşa' nın ölümden sonra herkes gibi parasal sıkıntıdan nasibini almasına rağmen kendisini aileden saymış, aylık almadan çalışmaya devam etmiştir. Yalıda yaptığı tek şey, aydan aya evin eksiklerini almaktır. Romanda şu iki cümle ile tasvir edilen Seyfullah Efendi, Çeşmiahu Hanım' ın ölümünden sonra yalının bulunduğu köyden aldığı küçük bir dükkanın kazancıyla yaşamına devam etmiştir:

Seyfullah Efendi kısa boylu, abus çehreli bir insandı. Yalının selamlığında paşanın sağlığından beri yatıp kalktığı

odadan ancak akşamları köyün kahvesinde oturmak için dışarı çıkardı. Boşnak yahut Arnavut' tu (...)(Derviş 2000: 30).

Romanın diğer yaşlı erkekleri ise *Bolulu Osman Ağa* ile *yalının bahçıvanı Hüsameddin'* dir; Seyfullah Efendi' den daha küçük öyküleriyle romandaki yerlerini almışlardır.

Ankara Mahpusu' nda yaşlı erkek şahısların başında Vasfi' nin büyük amcası *Şakir Efendi* gelmektedir. Cimriliği ve aksiliği nedeniyle çevresindekiler tarafından pek sevilmeyen Şakir Efendi, hayattayken çok çektirdiği karısı Naile Hanım' ın ölümünün hemen ardından Zeynep' le evlenmiştir. Onun, nikah töreninde üzerindeki kıyafetle tasvirinin traji-komik bir unsur oluşturması açısından önemli olduğunu düşünerek bu tasviri aşağıda aktarıyoruz:

Şakir Efendi' nin lacivert kostümünün yeleşti önünde gayet kalın ve altından bir saat kordonu vardı. Elinde başından hiç eksik olmayan kasketinin yerine geçecek gri fotrden bir şapka bulunuyordu.(...) Dudaklarının eskiden yarısını örten bıyıklarını hem kırpılmış hem de iki uçlarından keserek bir hayli kısaltmıştı. Usta bir berber de gayet büyük bir maharetle başında kalan tek tük kılla dazlak ve şimdi kıpkırmızı olmuş kafasını örtmeye çabalamış, kısmen de muvaffak olmuştu.(...) Parmakları arasında ebedî tespihi yoktu. Gözlerini de öyle yarı kapalı tutmuyordu.(...)

Şakir Efendi bugün adam akıllı uyanıktı. Uyuklamak şöyle dursun gözleri pırıl pırıl pırıldıyordu. Bu hal onu en az on yaş gençleştiriyordu (Derviş 2000: 75).

Vasfi' nin, annesinin “çok mütevazı, çok akıllı, çok okumuş, çok efendi bir adam” olarak nitelediği *öğretmen dedesi*, hapishanede tanıdığı, sevdiği kadını bir kıskançlık krizi esnasında hunharca öldürmüş olan altmış yaşındaki *Ressam Artin*,

yaşlı olduğunu sadece tahmin ettiğimiz canı sıkıldıkça hapishane değiştiren ve karısını öldürmek suçundan mahkûm olan, ama bunu her fırsatta inkâr eden *Hoca Muhittin Efendi* , yine Vasfi' nin, Büyük Postane'de sürekli rastladığı *iki İhtiyar serseri* ile daha sonra eski mahallesine gittiğinde karşılaştığı *Saka Asım Amca* da bu grup içersinde isimlerini zikredebileceğimiz şahıslardır.

Ayrıca, romanda hapishane çevresinden adları geçen, ama yaşları konusunda bir tahminde bulunamadığımız *Büyük Şefkati* ve *Çalgıcı Mahmut* ile daha çok, garson, polis, komiser, savcı, otel katibi, iskele memuru, fotoğrafçı, Adanalı tüccar gibi, meslekleriyle karşımıza çıkan kalabalık figüratif bir kadro vardır.

Yazarın on birinci romanı *Fosforlu Cevriye*'deki *Kapıcı Kerim*, *Kör Abdi* ve *Barba* da bu grup içinde değerlendirebileceğimiz şahıslardır.

Kapıcı Kerim, olay örgüsünü dolaylı yoldan etkilemesi açısından önemlidir. Cevriye'nin âşık olduğu adamın oturduğu handa çalışmaktadır. Adamla da Cevriye'nin anlayamadığı bir ilişkisi vardır. Adamın yerini bilen ve onun saklanması yardım eden tek kişidir. Romanın sonlarına doğru tanımak fırsatını bulduğumuz Kerim'le ilgili açıklamaları yazar, yine Cevriye aracılığıyla yapmıştır:

Kerim de Cevriye'yi insan yerine koyarak konuşuyordu.

Kerim, onun gibi ağır, sesiz ve neşesiz değildi. Babacan bir adamdı, iyi kalpli görünüyordu.

Daima şaka ederek konuşuyordu. Ve şakaları Galata'da işittiği şakalar gibi laubali ve açık saçık olmuyordu.

Yaşlıydı. Eski padişahlar zamanında, birinci seferberlikte askerlik yapmıştı.

Tuhaf tuhaf hikâyeleri vardı. Öyle hikâyeler ki, insanı kahkahalarla güldürüyordu.

...

Kerim’de Cevriye’yi dinlemekten zevk duyar görünüyordu.

Cevriye, sevdiğine açamadığı kalbini daha kolaylıkla ona açabileceğini hissediyordu (Derviş 2000: 172).

Sevdiği adama bir baba gibi yaklaşan Kerim’i Cevriye biraz da bunun için sevmektedir. Hatta bir ara Kerim’in onun babası olabileceğini de düşünmüştür. Öyle olmasa bile mutlaka ona çok yakın birisidir; çünkü Kerim, onun çocukluğuna dair Cevriye’ye hikâyeler anlatmakta, ondan sevgiyle söz etmektedir. Romanda fiziksel görünüşüyle Kerim şöyle betimlenmiştir:

Kerim, altmışına yakın bir adamdı. Saçları tamamıyla beyaz, alın kısmı açık, yüzü derin çizgili ve esmerdi. Geniş omuzları hâlâ çökük değildi...

Sol elinin iki parmağı eksikti. Umûmî Harp’te kaybettiğini söylerdi.

Konuşurken hafif bir taşralı şivesiyle konuşurdu. Fakat bunun neşeli olduğunu Cevriye kestiremiyordu (Derviş 2000: 173).

Romanın, Kerim’den başka yaşlı şahıslarından diğer ikisi de Barba ve Kör Abdi’dir. Ancak onları da diğerleri gibi “Sokakta Yaşayan-Alt Kültüre Mensup Erkekler” bölümünde değerlendirdiğimiz için burada bir kez daha ele almayacağız.

Aksaray’ dan Bir Perihan’ da karşımıza çıkan yaşlı erkekler *Hurşit Ağa*, *Mazlum Ağa* ve Nuri’ nin dedesi *Kadri Bey’* dir.

Hurşit Ağa, romanda Pakize ve ve Nuri’ nin dadısı olarak karşımıza çıkan Gülter’ in kocasıdır. Gülter’ in bir Çerkes eğlencesinde görüp âşık olduğu Hurşit Ağa’ yı yazar, şu cümlelerle betimlemiştir:

Bu kırk yaşlarında görünen, uzun boylu, geniş omuzlu

bir adamdı.

Uzun sarı bıyıkları vardı. Çevik ve aynı zamanda yumuşak hareketli, vücudunun üst kısmını sımsıkı saran dar belli uzun ve bol yenli Millî kıyafetini zarafetle taşıyordu (Derviş 1997: 83).

Köyün en itibarlı şahıslarından olan Hurşit Ağa babasını tokatlayan bir jandarmayı dövmüş, arkasından da dağlara kaçarak senelerce gizli yaşamıştır. Emrinde kendisi gibi asi bir kaç köylü ile Abdülhamit’ in jandarmalarına kafa tutan bu cesur adamı köy halkı kahraman ilan etmiştir. Meşrutiyetin ilanıyla çıkan aftan yararlanarak köyüne dönen Hurşit Ağa, aynı zamanda çalışkan ve ağırbaşlı bir insandır. Bütün bu özellikleriyle İstanbul’ dan köyüne dönen Gülder’ in kalbini çalmayı başarmış, ömrünün sonuna kadar da ona can yoldaşı olmuştur.

Güler’ in köyden komşusu olan *Mazlum Ağa*, geçirdiği bir kaza nedeniyle çalışamadığı için İzmit’ teki oğlunun yanına gitmiş, fakat kısa bir zaman sonra gelini tarafından dışarı atılmıştır. Onun romandaki varlığı, yazarın zamana ve değişen insanî değerlere ilişkin sözcülüğünü yapması açısından önemlidir.

Derviş, Mazlum Ağa aracılığıyla özellikle şehir hayatının bir portresini vermiş, bununla birlikte bir hayal kırıklığının da altını çizmiştir:

(...) İhtiyar Mazlum Ağa “zaman değişti” diyordu, “beyler şimdi taş gibi sert kesildiler... Şehirde herkes yalnız kendi menfaatini düşünüyor, gençler ana babalarını bile bırakıp bir tarafa gidiyor, hiç kimse komşusuna en ufak bir şekilde yardım etmeyi aklından bile geçirmiyor, en eski, en kıymetli âdetlerimizden biri olan misafirperverlik artık bir masal oldu.... Kimse bir başkasını evinde misafir etmiyor, evvelden davetli olmazsanız ziyarete gittiğiniz evde size bir fincan kahve bile ikram etmiyorlar... Hey gidi günler hey...”
(...) (Derviş 1997: 65).

Nuri'nin dedesi *Kadri Bey* , Sultan Abdülaziz' in tahttan indirilmesine neden olan yenilikçi paşalardandır. Abdülhamit meşrutiyeti kaldırınca o da damadı Cemal Bey gibi göz hapsinde tutulmuş, daha sonra da tutuklanarak Yemen' e sürülmüştür.

Yazarın, “Zarif, uzun boylu, geniş omuzlu, sarı bıyıklı bir adamdı” diye betimlediği *Gülter' in amcası* da bu yaş grubundaki erkeklerin sonuncusudur. Aslında bu gruptaki erkek şahısların bir kısmı esas kahramanların geçmişinden süzülüp geldikleri için çoğunlukla orta yaşlı halleriyle karşımıza çıkmaktadırlar. Ancak romandaki ana karakterlerin yaşları düşünülerek bir sınıflandırma yapılmış, bu nedenle de yukarıda tanıdığımız şahıslar “yaşlı erkekler” grubuna dahil edilmiştir.

Romanda, Kadri Bey' in kâhyası *Ali Efendi, vekilharç Haydar Bey* ile *Gülter' in* komşularından *Çolak Şaban* adlarıyla tanıdığımız şahıslarla birlikte, doktor, hasta bakıcı, müzik hocası, kondüktör dibi meslekleriyle verilen bazen de cinsiyetleri, yaşları yahut çok küçük tasvirleriyle karşımıza çıkan ve çoğunlukla tablo oluşturmakta kullanılan kalabalık bir figüran kadrosunun olduğunu söylemek mümkündür.

C - Çocuklar

Derviş' in romanlarında çocuk kahramanlara pek rastlanmaz. Bazen kahramanların çocukluklarına dönülür; ancak bu, onların psikolojilerini irdelemek veya geçmişlerine dair bilgi vermek için yazarın kullandığı bir yöntemdir. Olayların başlı başına bir çocuk kahramanın çevresinde şekillendiği tek roman, *Emine'* dir.

Romanın kapağındaki “Bir Şehit Yavrusunun Romanı” ibaresinde de anlaşılacağı üzere romana adını veren *Emine* bir şehit kızıdır. Annesi ve küçük kardeşi *Osman'* ı köyleri düşman işgaline uğradığında kaybetmiş, cepheye savaşmaya giden babasından da bir daha haber alamamıştır. Emine, annesini ve kardeşini kaybettiği günü hiç unutmamış, bu acı hatırayı belleğine kazımıştır. On

iki yaşında bir çocuk olarak daha anne ve baba şefkatine muhtaçtır ve diğer çocuklar gibi kimsesizliğin hüznü de onun üzerine çökmüştür. Bu nedenle yazar, romanının başında yetimhanedeki çocukları ve Emine' yi tasvir ederken olumsuz ifadeler kullanmış, onları acınası görüntüleriyle karşımıza çıkarmıştır. Aşağıdaki aktaracağımız alıntı, Emine' nin fiziksel betimlemesinin bu türden bir örneğidir:

(...) O, zarif bünyeli, solgun benizli, korkak bir çocuktur... Gülmesini ona kimse öğretmemiş o, ağlamasını bilmiyor. Bunun için mektebin büyük kapısından çıkarken gözleri böyle kurudur... Yaşamayı öğrenmemiş olan ölü gözleri...(Derviş 1931: 12).

Kendisini evlat edinen aileyle yetimhaneden çıkarken Emine, ilk olarak işte bu silik haliyle aklımızda yer eder ve bu görüntü, romanın sonuna kadar neredeyse aynı kalır. Yazarın yer yer bir ihtiyara benzettiği Emine, bazen de bir sokak kedisi yahut sokak köpeğine benzetilerek resmedilir:

Emine, kovulmak tehdidinin dehşetile, titreyerek, dayak yiyen sıska ve korkak bir köpek yavrusu gibi, odadan kaçıyor... (Derviş 1931: 164-165).

Yetimhaneden çıktığı günden itibaren talihsizlikler Emine' nin peşini bırakmamış; bu küçük kız, gittiği her yerde horlanmıştır. Ondaki en baskın duygu, kimsesizlik duygusudur. Bu, onu yaşamda öyle desteksiz bırakmıştır ki, kendisini ezenlere karşı isyan etmeyi, hakkını aramayı, savunmayı düşünmemiştir bile Emine. Bu anlamda hep boyun eğen ve devinimi olmayan pasif bir şahıstır. Yazar onun daha çok, bu “kimsesiz ve sokakta kalma” korkusu üzerinde durmuştur, fakat bu korku da sınırlı sayıda kelimeyle romanda bir kaç kez tekrar edilmekten öteye gitmemiştir. Sözgelimi, yazar, yerleştirildiği bir ailede güvensizliğin Emine' ye açıkça ifade edilişinin onun ruhunda yarattığı sarsıntıyı şöyle geçirir:

Genç hanım dolapların, kilerin, sandıkların anahtarını bir

dakika bile üstünden ayırmıyor. Emine’ den sakınıyor. Emine bunu fark ediyor ve işte bunun için azap çekiyor. Fakat hiç kimse onun derdini bilmiyor. Emine’ nin gözleri, o hiçbir his, hiçbir fikir ifade etmeyen gözleri, onun derunî hayatını bir ölüm perdesiyle örtüyor (Derviş 1931: 52-53).

Derviş’ in; Emine’ nin büyük gözlerinin arkasına sakladığı “derunî” hayatı tüm ayrıntılarıyla görme şansımız hiç olmaz. Oysa Emine küçük yaşına rağmen büyük acılara katlanır. Bu yaşadıkları, ruhundaki iniş çıkışları aktarmak için iyi bir malzemedir aslında, fakat Suat Derviş -öyle zannediyoruz ki, bir çocuk olduğu için- Emine’ yi romanını sonuna kadar sessiz bırakmış, iç çatışmalarından, gelgitlerinden arındırmıştır.

Romanda Emine’ nin ölen kardeşi *Osman* ile yanlarında kaldığı Numan Efendi ve Şaziye Hanım’ ın çocukları da çocuk şahıslar içinde figüratif özellikleriyle değerlendirilebilirler. Bunların dışında romanın, bazen sıfatları bazen de meslekleriyle tanıtılan oldukça kalabalık bir figüran kadrosu vardır. Emine’ nin bulunduğu mekânlara göre bunların kimisini kimsesiz çocuklar, polis, hasta bakıcılar, hastalar, imam, kimisini bekçi, hizmetçi, askerler, yaşlı ve genç insanlar; kimisini de zengin ve süslü kadınlarla erkekler, dilenciler, komşular, akrabalar teşkil etmektedir. Bu insan kalabalığı içinde kimsesiz ve çaresiz Emine, sadece onlara bakmış, yazar da onun baktığı bu şahısları okuyucuya aktarmıştır.

Yazarın çocuk kahramana yer verdiği ikinci romanı *Hiç* ’ tir. Buradaki çocuk, *Seza*’ nın oğlu *Mehmet*’ tir. Mehmet’ in beş yaşında ve sarışın bir çocuk olduğundan başka bir bilgi yoktur romanda. Onu belirleyen en bariz özelliği, annesine olan düşkünlüğüdür. Ayrıca zaman zaman annesine umut, teselli verebilecek kadar da akıllı bir çocuktur. Mehmet romanda sanki *Seza*’ nın geleceğini, psikolojisini belirlemek için mevcuttur.

Romandaki diğer çocuk ise -romanın sadece bir sahnesinde karşılaşırsanız onunla- *Atıf*’ ın küçük kızıdır ve o da *Seza*’ nın psikolojisini bir biçimde

etkilemiştir.

Hiç' ten sonra yazarın sadece *Aksaray' dan Bir Perihan* adlı romanında çocuk şahıslar çıkar karşımıza. Bunların da ayrıntılı olarak tanıtıldıkları görülmez.

Nuri' nin, adları dahî verilmeyen *iki kızı* ile *küçük oğlu* hakkında şunları söyler yazar:

Taparcasına sevdiği kızlarına gelince, onlar anne ve babalarını hiç sevmez görünüyordı. Onlardan uzak ve onlara lakayt iki yabancı gibi bu evde yaşıyorlardı.

Çocukların en iyisi, Nuri' nin diğerlerine tercih ettiği, en küçük oğluydu. O tatlı ve müşfik, sakın ve sokulgan bir çocuktı (Derviş 1997: 133).

Romandaki diğer çocuklar, Gülter' in on yaşlarındayken kaybettiği oğlu *Şekip* ile *Melek' in küçük oğlu* dur. Gülter' in ayrıca *Şekip' ten önce kaybettiği bir kızı* ile difteriden ölen yedi aylık ikizleri ve yine çeşitli nedenlerle henüz bebekken *Şekip' ten sonra kaybettiği iki çocuğu* daha olmuştur. Gülter' in öyküsü içerisinde varlıklarından haberdar olduğumuz bu çocuklar, onun çocuk özlemini yansıtan birer figüratif kahraman olarak romandaki yerlerini almışlardır.

3.3. Romanlarda Zaman

Anlatma esasına bağlı edebî eserlerin incelenmesinde zaman problemi üzerinde durma zarureti vardır. Bu tarz eserlerin ilk vasfı itibarî olmalarıdır, yani itibarî bir âlemde meydana gelen hayat tezahürlerini anlatmalarıdır. Bu âlemde zamanın da itibarî olması tabiidir (Aktaş 1984 : 103).

Anlatma esasına bağlı bir eserde, zamanı incelemek için metin halkalarının eserin tamamında sıralanışına dikkat etmek ve onların zaman bakımından arz ettiği

husûsilikleri belirtmek, yani zaman bakımından metnin düzenini dikkatlere sunmak gerekir. Bunun için de önce ayrı, ayrı metin halkalarını ele almak ve onlarda ifade edilen vak'a parçasının meydana geldiği süreyi; anlatıcının bu vak'a parçasını idrak ettiği anı ve seçtiği söyleyiş tarzını belirtmek zarureti vardır. Sonra da zaman bakımından metin halkalarının arz ettiği manzarayı anlatmaya sıra gelir (Aktaş 1984 : 112-113).

Suat Derviş'in romanlarında genel olarak olayların kronolojik bir sıra izlediği söylenebileceği gibi, zamanın kahramanın psikolojisine uygun olarak düzenlendiği ve bu anlamda itibarî olduğu bir gerçektir.

Bu itibarî zamanın ne gibi özellikler taşıdığını romanları yazılış sırasına göre ele almak suretiyle aşağıda inceleyelim:

Yazarın bir sonbahar günü başlayan ilk romanı *Kara Kitap*, bir kış akşamı Şâdân'ın ölümüyle son bulur. Şâdân, henüz ömrünün baharındadır ve içi yaşama sevinci ile doludur; ama mevsim sanki onun inadına sonbahardır ve sadece Şâdân'ı değil, evdeki diğer insanları da hüznüyle esir almıştır. Mevsimin sonbahar olduğunu, "Sıcak bir sonbahar günü, beni son çiçeklerinin kokusu, hafif rüzgârlarının nevazişiyle kucaklıyor" cümlesiyle başlayan betimleme paragrafından öğreniriz (Derviş 1996:40) Şâdân'ın trajedisi işte bu tezatta yatmaktadır. O, yazarın diğer romanlarındakinin aksine sonbaharın kollarına bırakmak istemektedir kendini; çünkü öleceğini bilmektedir ve bu bilgi, onu yaşamın güzelliğini keşfetmeye götürmüştür. Bu nedenle sonbahara bakışı, mevsimin çağrıştırdığı anlamın tersine olumludur.

Romanda olay örgüsü kronolojik bir sıra izler; geriye dönüş tekniği gibi- Hasan'a ilişkin küçük bir bölüm haricinde- zaman içerisinde kahramanları yolculuk ettiren bir teknik kullanılmamıştır. Tüm olaylar Şâdân'ın ağzından, oluş sırasıyla aktırılır.

"Gündüz, gece, sonbahar kış" gibi günlük yaşama ait zaman dilimleriyle ifade edilen kozmik zamanın da kullanıldığı romanda, onun ölümü farklı bir zaman

boyutunu karşımıza çıkarır. Şâdân'ın ölümünü kendi ağzından dinlemek ve o anda neler yaşadığına tanık olmak ilginçtir:

Beni saran karanlığın içinde iki yeşil fosforlu göz parlıyor, Hasan bana doğru ilerliyor. Silkiniyorum. Bana o kadar yaklaşıyor ki... korkudan nefesim kesiliyor. Tırnaklarımla, hava alabilmek için, göğsümü paralıyorum. Gözlerim dehşetle açılmış, Hasan'a bakıyorum. Bir eliyle kalbini tutuyor, "git" demek istiyorum. Çenem, gayriihtiyârî, bir iki kere oynuyor...

Başucumda müthiş bir feryat var. Necdet hıçkırıyor. Annem "gitti" diye bağıyor (Derviş 1996:69-70).

Bu tam bir ölüm anı mıdır yoksa sayıklama mıdır, anlamak güçtür. Ancak her iki durumda da yazar, yaşadığımız zamanın, realitenin dışında bir boyutu kaleme almıştır.

Daha önce yukarıda sözünü ettiğimiz, Derviş'in romanda küçük bir yer verdiği geriye dönüş tekniği, Hasan'ın psikolojisini aydınlatmak için kullanılmıştır. Bu bölümde yazar, çok kısa olarak Hasan'ı böyle hırçın yapan nedenlerin kökenine iner. Böylece zaman genişler, hâl-i hazırda geçmişe kayar, olay örgüsü daha uzun bir süreye yayılmış olur. Bu iç yolculuk Hasan'ın çok güzel olan ve daima el üstünde tutulan ağabeyinin, sorunun kaynağı olduğunu öğrenmemize yardımcı olur .

Romanda zaman, Şâdân'ın yaşamıyla sınırlıdır. Şâdân, hayatının en güzel çağında bu sınırlı ömrüne ancak bir sonbahar sığdırabilmiştir. En ağır da ölümü beklemektir. Ancak yazar, romanın sonunda Şâdân ölüm döşegindeyken şu satırları yazarak hem ölüme felsefî bir bakış açısı getirmiş hem de Şâdân'ın yaşama sevincine koşut iyimser bir tablo sergilemiştir:

(...) Yine bahar olacak, yine çiçekler açacak, yine ızdırıp, yine sevinç, yine saadet, felâket bâki kalacak, bir şey

değişmeyecek, dünya bir dakika bile tevakkuf etmeden güneşin etrafında dönecek, dönecek...Bir şey eksilmeyecek, sade ben yarın doğan güneşe gözlerimi açamayacağım (Derviş 1996: 690).

Hayatımızdaki en mutlak gerçeklik ölümdür. Şâdân bu gerçekliği kabullenirken bir şeye de dikkat çekmiştir: Zaman, inanılmaz bir hızla akıp giderken, dünya yeni hayatlarla devinirken insanlığa dair hemen her şey bâki kalacak ve belki de zamanın gücü sadece bunu değiştirmeye yetmeyecektir.

Yazarın ikinci romanı *Hiçbiri*' nde de zaman ve hayatın akışıyla ilgili bir değerlendirme vardır. Ancak bu değerlendirme *Kara Kitap*' ta olduğu gibi aynîliği değil , değişimi ifade etmektedir:

İlk önce, bıraktığı bu şehrin, gönlündeki mevkiini hayretle görmüştü. Bütün bir hayatın saadet ve ızdıraplarını , kucağında geçirdiği bu şehre, birtakım manevi bağlarla ne kadar çok bağlı olduğunu, bu vapurun güvertesinde, uzaklaşan , müphemleşen sahillerini görünceye kadar; hiç ... ama hiç hissetmemişti.

Zaten hayat, birtakım düşünülmemiş şeyleri, durmadan önümüze çıkaran , acayip bir akış değil miydi? Bundan bir sene evvelki Cavide , bundan on beş gün evvelki Cavide' yi ve bundan on beş gün önceki Cavide ise bu günkü Cavide' yi tahayyül edebilmiş miydi?.. İnsanların hatta kendi benliklerinin derinliklerini bile tamamen anlamayan zekalarının kudretsizliği ne kadar gülünçtü!.. (Derviş 1924:276-277).

Ama zaman akıp giderken sadece insanları değiştirmez. Hayattaki her şey bu değişimden nasibini alır. Süleyman Paşa Cavide' ye yeryüzündeki herkesi sevmek gerektiğini söylediğinde Cavide ona bu nedenle güler. Çünkü devir, eski devir

değildir. Şimdinin insanların kendilerinden başkalarını sevmeleri imkânsızdır. Yaşam biçimi ve şartları değişmiştir. Boğaz' da sandalla gezintiye çıkılan zamanlar artık çok geride kalmıştır:

- Görüyor musunuz ?.. Şimdi Marmara'da motorlar geziyorlar . Aramızda ; ne uzun sene farklar var,cicim!.. Siz, kayıklı hülyalı bir İstanbul'un çocuğusunuz!.. Siz başka ... ama çok başka zamanlarda yaşamaya, düşünmeye ve sevmeye başlamışsınız.(...) Siz gürültüsüz bir İstanbul'da büyüdüğünüz için ; böyle bir hekim bir akıl olabilmışsiniz! Fakat biz.

Yine küçük eli denizin üstünde kulakları yırtan sesiyle ilerleyen ufak bir motoru gösteriyordu;

- Bizim en hissi hülyalarımızda bile böyle bu motorun gürültüleri var...(.) (Derviş 1924:168-169).

Romanda zamanın akışı kronolojiktir. Yalnız, romanın henüz başlarındayken yazar, Cavide' nin annesinin macerasına kısa bir dönüş yapar. Daha sonra hâl-i hazırda geçerek asıl öyküyü anlatmaya başlayan Derviş' in, zamanı çoğunlukla bir olayla ilişkili olarak verdiği görülür. Aşağıda alt alta sıralayacağımız küçük örneklerden bunu anlamamız mümkündür:

Kaçtıktan dört ay sonra, Danyal' ın zevcesi olmuştu (...) (Derviş 1924:55).

Karısı onu bırakıp gittikten on beş gün sonra yeni bir tertip , bir tedbir düşünmüş ve hayatının yeniden programını çizmiştir (...) (Derviş 1924:58).

Dadısı gittikten birkaç ay sonra idi. (...) (Derviş 1924:76).

İhsan' la konuştukları geceden tam üç hafta geçmişti (...) (Derviş 1924:170).

Cavide annesi ve babası onu terk ettiklerinde beş yaşında bir çocuktur. Sonra yazar Cavide' nin on üç yaşına kadarki zaman farkını , “Seneler geçiyordu. (...)” cümlesiyle kapatır ve Cavide on üç yaşındayken annesinden ilk mektubu alır (Derviş 1924:73) . Zaman geçer Cavide on yedi yaşına gelir. O , on yedi yaşındayken Erenköy' den Şişli' deki konağa taşınılır. Cavide' nin çocukluğuna dair anıları işte bu arada öğrenmek mümkün olur. Yazar önce geriye dönüş tekniğiyle Şefika'nın çocukluk ve gençlik yıllarına uzanır.Bunu ilk aşk , evlilik ve evden kaçış maceraları izler. Daha sonra Cavide' nin hikâyesi başlar. Beş yaşından on yedi yaşına kadar yaşadığı acılar ve bunların onun ruhunda bıraktığı izler anlatılır. Yeniden hâl-i hazırda geçildiğinde Cavide artık yirmi iki yaşında bir genç kızdır.

İhsan' ın Cavide' ye , Cavide' nin Selim Paşa' ya âşık olmaları bir yaz mevsimini kaplar. Dolayısıyla ana olayın bu birkaç ay içerisinde gerçekleştiğini söylememiz mümkündür. Ancak yazar, romanın - Şefika'nın çocukluk yıllarını hesaba kattığımızda- yaklaşık olarak kırk yıllık bir zaman dilimine yaymıştır.

Romanda kozmik zaman ve psikolojik zaman gibi farklı zaman boyutları fazla kullanılmamıştır. Az sayıdaki kozmik zaman örneklerinde karşımıza “gece” çıkmaktadır:

Nihayet ... Odamda idim. Sedirin üstüne kapanmıştım.

Ve işte müthiş gece!..Cehennemî gece! Başlamıştı (Derviş 1924:265).

“Gece” önemlidir romanda. Şefika aşkını Danyal' a gece itiraf eder. İhsan' la Selim Paşa' nın aşk itirafları da geceye denk düşer. Ayrılıklar gece yaşanır ve Cavide yalnızlığı gece daha çok duyumsar.

Psikolojik zaman ise hem Şefika'nın hem de Cavide'nin öykülerinde karşımıza çıkmaktadır. Şefika Fenerbahçe de görüp âşık olduğu Danyal' dan kış yaklaşınca ayrılmak zorunda kalır. Ancak o kış diğer kışlardan daha uzun ve

sıkıntılı geçer. Çünkü Şefika Danyal' ı görmek için sabırsızlanmaktadır:

O kış çok soğuk olmuş ve pek uzun sürmüştü . Bahar gelip de Çamlıca' ya taşındıkları zaman ilk tenezzüh gününü nasıl hummalı bir sabırsızlıkla beklemişti (Derviş 1924:19).

Cavide Selim Paşa' nın kendisiyle evlenmek istediğini halasına ve eniştesine söyleyeceği süre içerisinde çok sabırsızdır. Ona da bu zaman , çok uzun gelmiştir:

İşte o günden beri dört uzun gün geçmişti. Herhalde Selim , şimdiye kadar eniştesiyle konuşmuştu (...) (Derviş 1924:242).

Zamanın. kahramanın psikolojisiyle bütünleştiği de oluşmuştur romanda. Sözgelimi Cavide , İstanbul'dan ayrıldığı gün karanlık bir gündür. Doğa , onun hüznüne iştirak etmektedir:

Gümüşi denizli, gümüşi göklü, gümüşi bulutlu bir gündü (...)(Derviş 1924:275).

Görülüyor ki , *Hiçbiri'* nde yazar, *Kara Kitap'* ta atladığı ayrıntıları yakalayarak temanın işlenişinde olduğu gibi zaman kavramını kullanmakta da önemli bir aşama kaydetmiştir.Yazarın bundan sonraki romanlarında da bu gelişmeyi takip etmemiz mümkün olacaktır.

*Hiçbiri'*ni takip eden *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, 1923 yılında kaleme alınmıştır; ama romanda siyasi bir fon kullanılmadığından ve olayların hangi zamanda yaşandığına dair çok bariz ifadeler bulunmadığından aksiyon zamanına dair net bir şey söylemek mümkün değildir. Bununla beraber kahramanların giyim tarzlarından özellikle Zeliha'nın eski zaman kadını ile asrın kadını arasında bu yolla yaptığı kıyaslamalardan, olay zamanının romanın yazıldığı zamana denk düştüğünü söyleyebiliriz. Cumhuriyetin ilânıyla birlikte bir çok alanda yapılan yenilik kılık -

kıyafette de yapılmış, toplumsal yaşamda lâıık olduğu yerini bulması için Türk kadınının çağdaşlık yolunda izlediği, dikkat ettiği noktalardan birisi de giyim kuşamıyla bu yeni Türkiye'ye uygun bir portre çizmek olmuştur. Suat Derviş'in romanlarında sıklıkla "asrın kadını" tamlamasını kullanmasının nedeni budur. Özellikle o tarihlerde yazdığı romanlarda kullandığı bu tâbir, " Cumhuriyete lâıık" anlamına gelmekte ve daha sonra *Gönül Gibi*'de de göreceğimiz gibi giyim kuşamla da ifade edilmeye çalışılmaktadır.

Romanda olaylar, geriye dönüşlü, bir noktadan sonra da kronolojik olarak ilerlemektedir. Osman'ın Zeliha'yla tanışması, Bihter'le olan evliliği ve Kemal'le karşılaşması güncesine aldığı notlardan ve bu notları Zeliha'yla Kemal'in okumalarının ardından geriye dönüş tekniğiyle aktarılmıştır. Yine romanda önemli bir yer tutan rüyâ motifi de aynı teknikle ortaya çıkarılmıştır. Güncede vukû bulacağı önceden haber verilen cinayet ise romanın akışına uygun biçimde kronolojik sırayı takip etmiştir. Romanda çağrışımlara bağlı olarak anlık dönüşler de vardır. Örneğin, Osman'ın Kemal'i görür görmez rüyâsına dönmesi bu türden bir zaman yolculuğudur. Bunun gibi, Zeliha'nın saçlarını kıızıla boyadığını fark edince önceden yaşadığını inandığı zamana, asırlar öncesine dönmesi de anlık dönüş örneklerinden birisidir.

Romana başlandığında mevsim sonbahardır. Sonbaharın hüznü, karamsar, kasvetli havası şahısların üzerine de sinmiştir. Dökülen sarı yapraklar, esen rüzgârlar, yağın yağmurlar yaşanan olayların ruhuna paralel birer malzemedir. Hazan mevsimi, ortalığı kedere boğmuştur. Bu nedenle yazarın çoğunlukla yaptığı gibi bu romanında da bu mevsimi özellikle seçtiği düşünülebilir. Talihsiz cinayet olayının yaşanması kış mevsimine rastlar. Her taraf bembeyazdır. Tabiat ölmüştür. Ayrıca "beyaz" renk, "kırmızı" gibi başka bir biçimde "ölüm" ü çağırıştırır. Kefenin rengi de beyazdır. Genel bir değerlendirmeye göre de kış, bir insanın yaşam macerasında son demlerine denk düşmektedir. Nitekim *Kara Kitap*'ta Hasan öldüğünde de mevsim kıştır. Zeliha romanda o dehşet verici olayın yaşandığı günün sabahını şöyle betimler:

- Ne güzel bir hava...
- Evet diyorum. Her tarafı kaplamış; Rüzgâr yok... Ne sessiz, ne pamuk bir gün. Ne beyaz bir gün! (Derviş 1946: 83).

“Ölüm”, bu sessiz güne bir “çıgılık”, bu beyaz güne bir “leke” gibi düşer.

Ana olayın sonbaharla kış arasındaki bir zaman dilimini kapsadığı bilinmekle beraber, Osman’ın güncesinin okunmasıyla, ortaya daha geniş bir zaman kavramının çıktığı görülür. Bu zaman, Osman’ın ilk evliliğine, Zeliha’nın çocukluğuna kadar uzanmaktadır.

Romanda yaşanan zamana en güzel örnek, Zeliha’nın Osman’ın “iri, kahve rengi, meşin kaplı” defterini okumak için duyduğu merak ve okuyup okumamak arasında gidiş gelişi sırasında odadaki saatin işleyişidir:

...Saat işliyor... Hep işliyor...Ve yelkovan dönüyor...

- Beş!..

Uzun bir müddet, sedirin üzerinde, ayağımla ipek yastıkları dökerek duruyorum. Defter hep karşımda...

- Beş buçuk!...

Defter yerinde duruyor. Ben hareketsizim...

Gözlerim onun, oymalı kabında... Kocamın benim için, esrar olan düşüncelerini muamma olan hislerini öğrenmek istiyor...Böyle olduğu halde ellerim bana itaat etmiyor mefluç gibiyim...

- Altı!..

Defterin kabı hâlâ kapalı. Ve ben yazıhanenin önündeki koltuktayım...

- Altıyı çeyrek geçiyor...

Titreyen ellerim bir kibrit çakarak, yazıhanenin üstündeki gümüş şamdanın çift mumlarını yakıyor...Saatin

yek âhenk sesi durmuyor. Saatin iri yelkovanı ağır ağır dönüyor...

- Altı buçuğu beş geçiyor.

Ve ben. Osman'ın asabî, dağınık yazısıyle yazılmış satırları okuyorum (Derviş 1946: 27).

Kozmik zaman olarak karşımıza “gece”, “sabah” ifadeleri çıkmakla beraber bunlardan en sık kullanılanı “gece”dir. Korkular, şüpheler, gerilimler çoğunlukla “gece” vakitlerinde, karanlıkta yaşanır. Bu da yazar tarafından özellikle seçilmiş olabilir. Çünkü “gece” çoğunlukla kötülükleri çağırıştırır. Romanda yaşanan olaylar da huzursuzluk verici, dehşetengiz olduklarından en gerilimli anlarla, cinayetin işlenmesi “gece” vakitlerine denk düşürülmüştür. Ayrıca Kemal'in öldüğü gece mehtâp vardır. Mehtabın hem doğa hem insanlar üzerindeki kimi etkileri bilimsel olarak kanıtlandığı gibi, halk arasındaki yaygın inanişâ göre de uğursuzluk simgesi olduğu bilinir. O gece de uğursuz bir gecedir ki, Kemal babasının elinden ölmüştür.

Bütün bunlardan yola çıkılarak, yazarın zaman fikriyle olayların akışının kahramanların psikolojik yapılarına uygun olduğu ve bu paralelliğin ritmik bir biçimde roman boyunca devam ettiği söylenebilir.

Buhran Gecesi, Nedim'in amcazâdesinden kendisine miras kalan köşkü görmeye gelmesiyle başlar. Açık tarih yoktur, ama mevsimin yaz olduğu şu ifadeyle belirtilmiştir:

Bu ağustos güneşi beni perişan ediyor... (Derviş Ağustos 1923: 13).

Nedim'in Zehra'yla karşılaşması daha doğrusu buhran geçirmesi bir ağustos gecesine rastlar. Birbiri içine geçmiş üç öykünün anlatıldığı gecedir bu. Nedim geceyi şöyle tarif eder:

Dışarıda, yine bir akşam evvelki kadar aydınlık ve güzel bir gece var... (Derviş, Ağustos 1923: 13).

Bir akşam evvelki gece ise şu cümlelerle betimlenmiştir:

Bu gece mehtap ne kadar parlak! Gece pek ilerlemiş olduğu halde uykum yok...

Mehtap, yaprakların kenarlarını, gümüş tellerden yaptığı oyalar ve nakışlarla süslüyor (Derviş Eylül 1923: 12-13).

Tabiatla zamanın birleştiği yerler, meydana gelecek olayların habercisi gibidir. Sözelimi o gece hiç rüzgâr yoktur. Gece sanki susmuştur ve bu sessizliğin bir olaya gebe olduğu sezdirilmiştir. Nitekim, Nedim bu sessiz geceyi ayak sesleriyle, iniltileriyle bozan Zehra'yla karşılaşmış, onun hikâyesini bu sessiz gecede dinlemiştir. Ancak Zehra öyküsünü anlatmaya başladığı andan itibaren hava değişmiş, sessiz gece yerini, her dakika biraz daha artan, rüzgârlı, fırtınalı bir başka geceye bırakmıştır:

Rüzgâr, yaprakların ürkünç sesiyle çıldırıyor...
Korudaki ağaçlarda hışıltılı ve evhamlı bir raks başlıyor..
(Derviş Eylül 1923: 13).

Zehra, yaşadıklarını geriye dönüş yöntemiyle aktarır. Kendi öyküsü yine bir yaz günü başlamıştır. Ancak, etkisi altında kaldığı ara öyküyle zaman çok daha önceye hatta ilk insana, onun aşkı keşfedişine ve ölümle mücadelesine kadar uzanır. Zehra, bir yaz günü kırdaki gezerken o esrarengiz adamla karşılaşmış, ardından yaşadığı bir dizi olay ise sonbahara kadar uzanan bir zaman aralığında gerçekleşmiştir. Kocasını öldürdüğünde mevsim sonbahar, yani ayrılık mevsimidir; vakit ise gecedir. Zehra'nın aktardığı ara öyküde de adam karısını bir gece vakti öldürmüştür. Bu anlamda gecenin burada da özellikle tercih edildiği yazarın “gece”yi bir felaket habercisi olarak kullandığı açıktır.

Zehra anlattıkça bir taraftan zaman işlemekte ve yazar hâl-i hazırda geçerek - tabiattaki değişiklikleri vermek suretiyle- olaylarla zaman arasında bağ kurmaktadır:

Gecenin karanlığıyla hem âhenk olan sesi:

- Ben senin felaketinim genç kadın!.. diye cevap verdi. Ben senin felaketini istiyorum!..

...

Rüzgâr durmadan içen bir insan gibi gitgide sarhoş ağaçları, yaprakları kucaklıyor, ihtiyar göğü inletiyor; kumların üstünde , onları dağıtan bir şiddetle koşuyor...

Gecede, bin bir uğursuz ve korkulu ses var...

Gece, korku ile çıldırmış bir insanın kabusuna benziyor... Bacalarda, pervanelerde, anahtar deliklerinde şeytanlar ısıklık çalıyor... (Derviş Eylül 1923: 10).

Romanda zaman, çoğunlukla kozmik olarak ifade edilmiştir. Örneğin Zehra, kâbus gibi geçen bir yazın ardından, kocasını öldürmüştür. Mevsim sonbahardır ve o sonbahar gecesi romanda şu cümlelerle ifade edilmiştir:

- Yine bir gündü.. Sonbahar, yapraklara altınını serpmişti.. Güneş de, sonbahar renginde ufuklardan kayboluyordu (Derviş Teşrin-i evvel 1923: 11).

Bir başka kozmik zaman örneği de şudur:

- Alaca karanlık yollardan, eve dönerken kendi kendime:

“Onun kalbi, her zaman benim olduktan sonra... diyordum, beni bir şey korkutmaz... (Derviş Teşrin-i evvel 1923: 14).

Romanda böyle birçok örneğe rastlamak mümkündür. Kozmik zamana nazaran akrep ve yelkovanın gösterdiği zaman ifadesi az kullanılmıştır. Zehra'nın öyküsü içinde:

- Bundan belki, onbeş gün evvel bir gece.. diye devam ediyordu(...) (Derviş Teşrin-i evvel 1923: 10).

şeklinde yaşanan bir zaman örneği bulunurken bir de romanın sonunda Nedim'in buhranının on beş gün sürdüğü söylenmiştir:

Tam on beş gün Nedim tam on beş gün kendini bilmez halde idin, hiç kendini bilmedin (Derviş Kanun-i sani 1923: 12).

Böylece hayalle gerçeğin zamanları da örtüşmüştür.

Romanda bir tek psikolojik zaman örneği vardır, o da zehra'nın kırdan kendinden geçip bayıldığı zamanı ifade edişidir. Geçen süreyi Zehra şöyle tanımlar:

- Kendime geldiğim zaman, birkaç saat - belki birkaç asır evvel - kendinin gözlerini takibe başladığım yerde idim (...) (Derviş Eylül 1923: 12-13).

Bütün bu olaylar bitip, Nedim on beş günlük buhranı atlattığında aklında hâlâ yaşadıklarının ve Zehra'dan dinlediklerinin gerçekliğine dair bir soru işareti bulunmaktadır. Arkadaşı ona:

- Sen sağlam ve akıllı bir çocuksun Nedim. İmkânsız şeylere inanılır mı.. Dünyada mantığın ve imkânın haricinde hiç... hiçbir şey yoktur...Baksana kurun-ı vüstada değil, yirminci asırdayız anlıyor musun? (Derviş Kanun-i evvel 1923: 13).

dese ve biz bundan yazarın bilimden yana bir tavır koyduğunu anlamış olsak da Nedim, hâlâ hâyâl dünyasının etkisindedir ve bütün bunların gerçek olabileceği konusunda açık bir kapı bırakmıştır.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes ve *Buhran Gecesi* romanlarında olduğu gibi 1924 yılında kaleme alınan *Fatma'nın Günahı*'nda da olay örgüsünün hangi tarihte geçtiğine dair bir ip ucuna rastlamak mümkün değildir. Olaylar üçüncü kişinin yani yazarın ağzından aktarılırken, kahramanın psikolojisini anlamak için yer yer geriye dönüş tekniğiyle hâl-i hazırda geçmişe yolculuk edilir. Ana olay ve onu takip eden diğer olaylar, bu geriye dönüşle beraber kronolojik olarak ilerler. Bir sonbahar günü başlayan romanın bir kış günü bittiğini biliriz. Ancak, olay örgüsünün aylarla ifade edebileceğimiz bir zaman dilimini kapsadığı haricinde bu sürenin net olarak kaç ayla sınırlı olduğu konusunda bir tahminde bulunamayız.

Yazar, geriye dönüş tekniğiyle Fatma'nın çocukluğundan başlayarak hâl-i hazırda dek gelmiştir. Bu anlamda, romanın daha geniş bir zamana yayıldığı söylenebilir. Bu geriye dönüşler romanda çoğunlukla çağrışımlarla gerçekleşir. Çağrışıma bazen bir ses, bazen de bir obje aracılık eder:

Hele ızdırapla çıldırmış gibi başının etrafında mütemadiyen dönen, gövdesini camdan cama çarparak olanca sesiyle şikâyet eden bu kara sinek ona neler neler hatırlatıyordu. Kara sineğin vızıltısı onda yedi kere taşlara çarpmış iri bir bekçi sopasının hatırasını canlandırıyordu.

Yedi rakamı ve sinek vızıltısı, bunlar birbirlerinden ayrılmayan felâket habercileri idi.

Fatma hatırlıyordu. Sinek vızıldadıkça hatırlıyordu. Gölge odalar...İlaç kokuları...Bekçi sopası...kaldırımlara zahmet vererek uzaklaşan çivili kunduralar...Sonra beyaz bir yatak...Bembeyaz bir kadın...Bir sevgili, bir ölü, anne... (Derviş 1924: 8).

Fatma'ya yukarıdaki yolculuğu yaptıran, kocası Celâl'i beklerken odanın içindeki sessizliği bozan iri gövdeli siyah bir sineğin vızıltısıdır. Bu ses, onu çocukluğundan kalan o korkunç hatıraya, annesinin ölümüne götürmüştür.

Romanda zamanlar arası geçişler, her zaman böyle bir çağrışım vasıtasıyla olmaz. Yazarın şimdiki zamandan geçmişe birdenbire geçtiği de görülür. Sözgelimi, bölümlere ayrılmış romanın altıncı bölümü Fatma'nın çocukluğuna ait hatırasıyla başlar:

Babası, o dünyaya gelmeden beş ay evvel ölmüştü.
Anne olarak hayalinde saz benizli, elâ gözlü, ince bir kadının
hatırası vardı (Derviş 1924: 17).

Bundan amaç, kahramanın psikolojisinin yanısıra geçmişe de ışık tutmaktır.

Mevsim adları yahut onları imleyen hava olayları ile günün kimi dilimleri romandaki kozmik zaman unsurlarını oluşturur. Mevsim, çoğunlukla sonbahar; vakit ise akşam yahut gecedir. Bu zaman aralıkları romanda “karanlık” olarak da ifade edilir. Bu tercih, yazara kahramanının psikolojisini açıklamakta yardımcı olmaktadır. Çünkü Fatma, romanın başından sonuna değin bir buhran içindedir:

Karanlıklar, bu gece Fatma'dan bir şey; Fatma'nın
kanayan kalbinden damlayan kanları, Fatma'nın ümitlerini,
aşkını inkisârını, ızdırıp ve heyecanını yavaş yavaş içtiler.

Bu siyah gecenin elleri, ihtiyar aydan başka bir şeyi
daha, zavallı kızıl Fatma'nın, o eski Fatma'nın ateşini, kanını,
aşkını, hikâye ve mazarını siyah göğsüne gömdü (Derviş
1924: 43).

Buradaki “siyah gece” tamlaması dikkat çekicidir. Gece, zaten siyahtır; ama Fatma ruhsal olarak o kadar çökmüştür ki, yazar onun bu bunalımını, “siyah” sıfatıyla pekiştirmeye çalışmıştır.

“Gece”nin karamsar bir ruh haline denk düşmediği ve bu nedenle bambaşka sıfatlarla nitelendiği de olmuştur romanda. Fatma’nın çocukluğunun geçtiği dedesinin köşkünde geceler “şeffaf, sıcak ve mübarek”tir:

(...)Bembeyaz entarisinin içindeki ihtiyar adam penceresinin önünde tesbih çekerken küçük kız bu titrekle dize siyah ve kıvrıkcık saçlı başını dayardı. Ve gece, şeffaf, sıcak ve mübarek bir gece yavaş yavaş şiirle, âhenkle göklerden inerdi (Derviş 1924: 29).

Kimi şairler ya da yazarlar için akşam yeryüzünün tüm çirkinliklerini örten güzel bir vakittir. Suat Derviş, farklı olarak belki bu vakti kahramanının psikolojisini de dikkate alarak olumsuzlamıştır. Ancak yukarıdaki alıntı metinde de görüldüğü gibi bu, Suat Derviş’in bakış açısından ziyâde zamanı kahramanına uydurma çabasıdır. Aynı şekilde mevsimin romanın büyük bir bölümünde sonbahar olması yine bu çabanın bir ürünüdür. Fatma Celâl’le evlenip dedesinin köşküden ayrıldığında, Celâl tarafından aldatıldığını öğrendiğinde, Zeynep’i kaybettiğinde mevsim ya sonbahar yahut kışı göstermektedir ve gök hep karanlıktır. Fatma’nın ruh hâliyle mevsim arasındaki paralellik daha sonra “mekân” konusunda gösterileceğinden burada ayrıca buna değinilmemiştir. Yalnız, sonbaharın yanı sıra romanda ilkbaharın da olduğunu ve bunun da yine Fatma’nın mutlu çocukluk günleriyle Celâl’e âşık olduğu döneme denk düştüğünü söylemekte yarar var. Aşkın mevsimidir bahar. Fatma da Celâl’i baharda hem de onun “ çok güzel bir saatinde” görmüş ve sevmiştir:

Onu baharın çok güzel bir saatinde, erguvan ağaçlarının eflâatun gölgesinde gördüğü için, onu güzelliğine böyle hayran perestîşkâr gözlerle baktığı için sevdi (Derviş 1924: 31).

Ancak bahar, Fatma’ya kendi gibi ömrü uzun olmayan bir aşk getirmiştir. Mevsim sonbahara döndüğünde romanda ayrılık, kışa döndüğündeyse ölüm vardır.

Böylece mevsimler, günlük yaşamda insanların onlara yüklediği anlamların karşılığını bu romanda da bulmuştur.

Gönül Gibi adlı romanda olaylar anlatıcı-kahramanın ağzından ilerlemektedir. Anlatıcı-kahraman olarak Süheylâ, başlangıçta olayların akışında kronolojik bir sıra takip eder. Süheylâ ile Behice arasındaki bir sohbetle başlayan romanda daha sonra Mithat ile Süheylâ'nın birbirlerine yakınlaşmaları sırayı alır. Numaralı bölümler halinde yazılmış olan roman, on üçüncü bölümden itibaren mektuplara dönüşür ve Süheylâ'nın Behice'ye yazdığı mektuplarla geriye dönüş tekniği devreye girer. Bundan sonra olaylar, Süheylâ'nın hatırasından okuyucuya yansır. Yirmi birinci bölümden itibaren de mektuplar devam eder; ama olayların kronolojik olarak anlatılmaya başladığı görülür.

Süheylâ, Mithat'la arasında geçenleri Behice'ye trenden, Sofya'dan ve Berlin'den yazdığı mektuplarla doğrudan geçmişe dönmek suretiyle anlatır. Ancak kimi zaman çağrışımların da onu geçmişe götürdüğü olur.

- Madam siz büyük bir ihtiyatsızsınız. Haydi kürkünüzü giyiniz.

Kürkümü giydiğimi gördükten sonra müsaade istemeden yanıma oturuyor. İskarpinlerinin üzerine taşmış, şişman baldırlı ayaklarını üst üste atıyor.

Gözlerim, bu iğrenç denilecek kadar şişman ve biçimsiz ayaklarda, hatırlıyorum...Bir gün, çamurlu bir yolun üstünde, Mithat'ın ayakları yanında yürüyüşünü seyrettiğim bir çift ayağı hatırlıyorum. Adımlarını onun adımlarına uydurmaya uğraşan bir çift şişman, biçimsiz, korkunç kadın ayağı... (Derviş 1928: 74).

Bazen geçmişten hâl-i hazırâ dönüşlerde bir uyaran kullanılır. Bu durum zamanlar arası paralellik de yaratmıştır. Aşağıda örneğini vereceğimiz bu paralellik bir diyalogda karşımıza çıkar. Diyalogda ilk konuşma Süheylâ ile Nazmi arasındadır

ve geçmişe aittir. Sonra Süheylâ trendeki Yahudi kadının bir sözüyle hâl-i hazırda geçer. Her iki zamanda da mevsim kıştır:

- Bize bu güzel bir iltifat değil, hiç böyle bir gecede insanın uykusu gelir mi?

- Üşüdüm...Sıkıldım...

Sonra ellerimi paltomun geniş kollarının içine geçirerek sustum. İkisinin de ellerini sıkıp bahçe kapısından içeriye girinceye kadar sustum.”

- Hava gitgide soğuyor, dikkat ettiniz mi madam demin karlı yollardan geçtik (Derviş 1928 :67).

Bu mevsimde de Süheylâ'nın macerası son bulur.

Ana olay ve onu takip eden olaylar bir yıldan az bir süre içinde geçer. Ancak geriye dönüşler, Süheylâ'nın Mithat'la ilk karşılaşmasını da içerdiği için romanın on yıllık bir süreyi içerdiği söylenebilir. Süheylâ Mithat'la tanışmasını Behice'ye şu ifadelerle anlatır, buradan da romanın çevrelediği zaman ortaya çıkar:

- Oh bu çok eski zamana belki bundan sekiz dokuz sene evveline ait bir vak'a, şimdi otuz yaşına gelmiş dul bir kadını. O beni istediği zaman henüz tahsilini bitirmiş bir genç kızdım (...) (Derviş 1928: 3).

Romanda yukarıdakine benzer yaşanan zamana ait ifadeler sıkça geçmiş, bu da okuyucunun olayların sırasını anlamada ve zamana dair tespitler yapmada işini kolaylaştırmıştır.

Yaşanan zaman kadar olmasa da romanda kozmik zaman ifadelerine de rastlanır ve kozmik zaman yazarın pek çok romanında olduğu gibi yine “ gece” de karşılığını bulur:

Paltolarının yakalarını kaldırmış insanlar telâşlı
adımlarla ilerliyorlar.

Gece karanlık.

Gece soğuk (Derviş 1928: 197).

Gönül Gibi'de kahramanın ruh haliyle zaman arasında paralellikler de görmek mümkündür. Bu paralellikler daha çok mevsimlerle insan psikolojisi arasındadır. Ancak romanda anlatılan masalda insan psikolojisinin yerini bir kedinin, Gönül'ün psikolojisi alır. Yazar daha önceki romanlarında yaptığı gibi özellikle sonbahar mevsimini kahramanın ruh halini yansıtmada kullanmıştır. Süheylâ'nın aşk acısına, hüznüne uyan en güzel mevsim sonbahardır. Romandan seçtiğimiz aşağıdaki alıntı, kahramanın o an hissettikleriyle mevsimi niteleyen özellikler arasında ne çok benzerlik olduğunun en güzel örneklerinden biridir:

Bazı zayıf dakikalarım da oluyordu. Behice, sonbahar gecelerinin serin ve mağmum yalnızlığı içinde beni bırakıp giderken kaç kere arkasından çağırmak, kaç kere halıların üstüne, ayaklarının dibine düşerek:

- Mithat gitme, beni sevmesen de gitme, sana ihtiyacım var, muzdaribim, artık tahammülüm kalmadı...
diye yalvarmak istedim.

Oh ... O kederli, serin, korkunç sonbahar geceleri...

Dışarıda deniz kudurmuş bir dev gibi homurdanırdı...Rüzgâr ahşap köşkü parçalamak ister gibi şiddetle eserdi...Kuvvetli bir yağmur kaplamaları kamçılırdı. Sinirli, meyus ve korkaktım. Hissiz bir çehreyle Fransızca, İngilizce, Almanca mecmuaların yapraklarını çevirerek dalgın dalgın onu dinliyordum (Derviş 1928: 83).

Bir başka sayfada yine Süheylâ aşk acısından kıvranırken dışarıda şiddetli bir yağmur yağmaktadır:

Kıvrandığım halının üstüne yüzüstü yatmış, şimdi yavaş yavaş, sessiz sessiz ağlıyordum. Nazmi benim biraz sakinleştiğimi gördükten sonra gitmişti. Nihayet beni yatağıma götürdüler. Hiç itiraz etmeden bir söz söylemeden kendimi dadımın ellerine bırakmıştım. Tıpkı küçük bir çocuk gibi...Dışarıda yağmurun kaplamalara çarpan kudurmuş sesi vardı (Derviş 1928: 91).

Süheylâ, soğuk kış günleriyle ruhundaki üşümeyi de özdeşleştirir. Onun sürekli üşümesi içindeki duyguların, Mithat’a hissettiği aşkın ölmesiyle ilintilidir. Burada “aşkın ölmesi” güvenin yitmesi, yürekten bir şeylerin kopması anlamlarında kullanılmıştır. Yoksa gerçekte romanın sonuna kadar Süheylâ’nın aşkı devam etmiş, hatta her sayfada biraz daha büyümüştür.

Süheylâ’nın kalbi üşümektedir aslında ve kış mevsimi de onun bu ruh haline iştirak etmektedir:

(...) Ve günler geçiyor Behice. Ölümü hatırlatan, ölümüne iştiaak hissettiren yeknesak, soğuk, karanlık günler...Boğucu, zehirli bir duman gibi insanı bunaltan, âsâbı üzen,ezen kurşunî günler... (Derviş 1928: 140).

Romanın içine alıntı tekniğiyle yerleştirilen “Gönül’ün hikâyesi”nde mevsim sonbahar yani ayrılık mevsimidir. Bir sonbahar günü Gönül, sultanından ayrılır. Dışarıda kaldığı gece diğer kediler, bulutlar, yıldızlar, ay her şey onunla alay eder. Bu yolla “gece” yine lanetlenmiştir. Gönül, ertesi sabah saraya geri dönse de “soğuk bir kış günü” içindeki aşkı kalbine gömerek sarayı, sultanını terk etmiş olduğu ve bu acıya , bu hasrete daha fazla dayanamadığı için ölmüştür. Bu masalla kendi yaşadıkları arasında özdeşlik kuran Süheylâ da bir kış günü Sabih Şakir’in evlenme teklifini kabul ederek, artık kendisi için her şeyin bittiği gerçeğini yüreği kan ağlayarak kabul eder.

Romadaki olayların -tarihler verilmemişse de- özellikle kahramanların giyim tarzları göz önüne alındığında Cumhuriyet'in ilânından sonra geliştiği âşikârdır. Romanın 1928 yılında yayımlandığı da dikkate alınacak olursa vak'a zamanıyla romanın yayımlandığı tarih arasında çok fazla bir zaman farkı olmadığı, Suat Derviş'in hayatından yola çıkılarak da kahramanların yaşamlarının tanıdık bildik bir yaşamdan izler taşıdığı sonucuna ulaşılabilir.

Gömül Gibi'den sonra 1931 yılında yayımlanmış olan *Emine*'de vak'a zamanı nettir. Kurtuluş Savaşı yıllarında gelişen romanda Emine, yetimhaneye getirildiğinde on iki yaşındadır ve babasının da katılmış olduğu savaş, Anadolu'da bütün dehşetiyle sürmektedir. Nitekim Emine, annesi ve küçük kardeşini, düşman askerlerinin köylerini katliamları sırasında kaybetmiştir.

Romanda savaşın adı telâffuz edilmemiş, çeşitli vesilelerle Kurtuluş Savaşı olduğunu anlamamızı sağlayacak durumlar yaratılmış yahut tasvirler yapılmıştır. Örneğin, "Romanlarda mekân" bölümünde aktarılacak İstanbul'un işgal ordusu askerleriyle kaplı sokaklarının tasviri, bu savaşın, Kurtuluş Savaşı olduğunun en bariz göstergesidir. Bir başka yerde savaşın varlığı, şu ifadelerle aktarılmıştır:

Uzakta acı acı öten bir tren düdüğü var...Gene bir asker
treni, doymayan ejderhaya insan eti götürüyor. Zavallı
Eminelerin babaları memleket için ölmeğe gidiyorlar...
(Derviş 1931: 32).

Emine'nin köyü askerler tarafından basıldığında vakit gecedir. Bu nedenle annesi ve kardeşinin gözleri önünde katledildiğine şahit olan Emine'ye gece, hep korku vermiştir. Emine, Şaziye Hanım'ın evinde kaldığı yağmurlu bir gecede yine nerede olduğunu bilmediği babasını düşünürken, yazar hem zamanla tabiat olayı arasında daha sonra da örneklerini göreceğimiz bir bağlantı kurmuş, hem de "gece"nin Emine'yi ürpertmesinin nedenini açıklamıştır:

Küçük Eminelerin babaları memleket için ölmeye gidiyorlar.. Ve gece, Eminelerin taliine oluklardan akan, ağaçların dallarını kıran coşkun yaşlarla ağlıyor...

Emine uyuyor. Her gece, toprak rengi üniformasını giydiği gün kendisini göğsü üzerinde sıkın askeri düşünüyor.. Nerede olduğunu, nerede öldüğünü bilmediği babasını.. Sonra köylerinde yapılan katliâmı, bütün vahşeti, bütün fecayı ile gözlerinin önünde tecessüm ettiriyor... Açlıktan, hastalıktan harap olmuş ihtiyarlar...kadınları kesen o adamlar kimlerdi.. Oyulmuş gözlerin, kesilmiş burunların, koparılmış başların, hayali hatırasında o kadar canlı ki!.. Sonra yanan bir kulübenin alevleri içinde küçük kardeşi ile annesini bırakarak bir *Çılgın Gibi* kaçtığı günü hatırasından silemiyor. Küçük, her gece sabahlara kadar bunları düşündüğü için geceyi sevmiyor.. (Derviş 1931: 23-24).

Emine'nin geceyi sevmeyişinin bir başka nedeni, gecenin ona kimsesizliğini derinden hissettirmesidir. Yazar, diğer tüm kimsesiz çocukların da aynı acıyı paylaştıklarını romanında yaptığı şu karşılaştırmayla ifade etmeye çalışmıştır. Ancak bu arada kendisini saklamayı başaramamış, idealize ettiği aile hayatının resmini çizmiştir:

Anne ve baba yanında büyüyen çocuklar için gece ne kadar güzeldir...

O çocuk büyük bir ninenin köşe minderine, büyük bir dedenin koltuğunun yanına yaklaşır... Baba, bütün gün hasreti çekilmiş sevgili baba oradadır. Onları dizlerinde hoplatır... Ve anne beyaz işinden gözlerini kaldırarak onları mesut bir tebessümle süzer... İhtiyar dadı, ihtiyar ve eski sesiyle peri masalları, korsan hikâyeleri anlatır... Dışarda yağın

yağmurun sesinden duyulan korku arada vücûdu kuvvetle titreten bir zevktir... İlk duyulmuş heyecan zevki...

Ve gece yataklarına yattıkları zaman, müşfik bir büyükanne eli yorganı omuzlarına doğru çeker ve onlara büyük bir Allah’a dua etmek lâzım olduğunu öğretir; ve çocuklar bu duayı imanla tekrarlar.

Halbuki yetimhanede büyüyen kimsesiz bir çocuk için yaklaşan gece ne elimdir!.. Ona kimse yatağının başında, himaye eden bir Allah’a dua etmek lâzım geldiğini öğretmez. Ona ders arasında bir Allah’tan bahsedilmiştir (Derviş 1931: 8-9).

Emine de sığınacak bir tanrısı dahî olmadığı için kendisini daha yalnız hissetmekte ve yazarın, “(...)Geceler onun için her zaman bir azap!” diye tanımladığı geceden nefret etmektedir (Derviş 1931: 130).

“Gece” tek başına korkutucu bir zaman dilimi olarak kullanılmamıştır romanda. “Gece” ye yağmur, çoğu zaman ise gök gürültüsü katılmaktadır. İki unsurun bir araya gelmesi, Emine’yi daha fazla ürküttüğü gibi, yazarın geceyle bu tabiat olaylarını birleştirmesi de tesadüfî değildir. Aşağıda bir örneği verilecek olan bu kombinasyonu yazar, daha sonra başka romanlarında da gerilimi arttırmak için kullanmıştır:

Gece kar fırtınası, çamların dallarını yerlere kadar eğen bir şiddetle esiyor.. Karlar mı gökten yere yağıyor, yoksa rüzgâr mı yerdeki karları göğe doğru savuruyor..

Fırtına, pencerelerin pervazlarından hortlaklar gibi korkunç seslerle bağırır, deliklerden şeytan gibi ıslık çalarken; Emine böyle bir gecede, evsiz, yersiz, yurtsuz , aç ve çıplak dolaşanları düşünüyor.. (Derviş 1931: 157-158).

“Gece” ayrıca romanda bilinmezliğin bir sembolü gibidir. Ertesi sabah başına ne geleceğini bilmediği bir yaşamı varken Emine, karanlığın da ne getireceğini bilmediğinden, ondan dehşetle korkmaktadır. Nitekim kocası Bekir Efendi’yle aralarında geçen olay, gece meydana gelmiştir. Dışarıdaki rüzgâr da yine gelecek olayın habercisidir âdetâ. Hatta yazar, rüzgârın sesini halk arasında da uğursuzluk sayılan baykuş ötüşüne ve insana hiç de iyi şeyler çağrıştırmayan şeytanların ısıklık çalışına benzeterek bu talihsiz olaya geçişin hazırlığını yapmıştır. Nihayet olan olmuş; Emine, bir yandan kendisiyle ilgili gerçeği kavırken, bir yandan da istenmedik bir cinayetin faili olmaktan kendisini kurtaramamıştır. Bütün bunlar olup bittikten sonra yazarın romanı şu ifadelerle bitirmesi, yukarıda “gece”ye ve ona iştirak eden hava koşullarına dair söylediklerimizi doğrular bir nitelik taşımaktadır:

Dışarıda karanlık ve korkunç bir gece... Rüzgâr,
rüzgârların peşinden koşuyor..

Kar fırtına var! (Derviş 1931: 176).

Roman, Emine on iki yaşındayken başlamıştır. Kurtuluş Savaşı’nın başları diyebileceğimiz bu tarihten sonra romanda zaman akışı, bazen mevsimler, bazen olaylar aracılığı, bazen de doğrudan:

Ve günler, günleri, aylar ayları, mevsimler mevsimleri
takip ediyor.

Harp bitti mütareke yapıldı diyorlar.

Emine şimdi on altı yaşındadır (Derviş 1931: 59).

türünden ifadelerle sağlanmıştır. Savaş bitip, on altı yaşına geldiğinde Emine, İstanbul’da komiserin kız kardeşinin evindedir. Bundan önce Şaziye Hanım’ın evinde ne kadar kaldığına dair bir ipucu yoktur. Burada, sadece mevsimlerle ifade edilen bir zaman akışından bahsetmek mümkündür. Emine, bir ilkbahar gününde Şaziye Hanım’ın evinden kovulmuş, yine bir ilkbahar gününde İstanbul’a gitmek üzere yola çıkmıştır. O, trendeyken yazarın kaleminden ilkbahara dair yansıyanlar, Emine için ışığın, sıcaklığın ve hayatın önemine işaret etmektedir:

Bahar güneşi, kapalı pencerelerin camlarından ısıtan bir cömertlikle içeri doluyor. Emine gözlerini rahatsız eden bu güneşten korunmayı bir dakika bile düşünmüyor. Alnı cama dayalı, güneşin altında şen ve parlak görünen kırlara bakıyor.

İlk yapraklarıyla donanmaya başlayan ağaçlar neş'eli güneşin yıldızlarıyla öyle güzel süslenmiş ki..

İlkbahar... Dünyadaki felâketlerin farkına bile varmadan, ilkbahar bütün kudreti ve gençliğiyle, gençliğinin bütün küstahlığıyla gelmiş,

Ve onu istikbâl için kırlar, çimenlerin yeşilliğiyle süsleniyor, ağaçların yapraklarıyla donanıyor (Derviş 1931: 48-49).

Emine'yi İstanbul'da bekleyen öncekine nispeten huzurlu, sakin yaşamına bir ön hazırlık gibidir bu tasvir. Nitekim yazar, daha sonra Emine'nin buradaki yaşamı için, "Emine'nin hayatı sakin ve tatlı geçiyor demiştir (Derviş 1931: 56). Bu "sakin ve tatlı" hayatın akışı romanda, "Ve günler birbirini takip ediyor.(...) (Derviş 1931: 57) cümlesiyle ifade edilirken yazar, araya yerleştirdiği sonbahar tasviriyle tıpkı daha önce ilkbahar tasvirinde olduğu gibi savaşa ve insanların felâketlerine bir gönderme yapmayı da ihmal etmemiştir:

(...) Sararan yaprakları, ılık günleriyle sarı bir sonbahar...

Gruplar sahillerdeki evlerin camlarını kızıl bir renkle tutuşturuyor, uzaklarda bulutların rengini, denizin rengini kana, isyana boyuyor.

Minareler ve kulübeler alçalan mercan rengi bulutların sisi altında, şimdi daha cazip... Tunç, renkli, turuncu renkli sonbahar, bu mavi, kurşunî beyaz şehri pek seviyor. Minarelerin yaldızlı hilâli, grupların kızıl şehrayini ile pırıl pırıl yanıyor.

Sonbaharın kızıl günleri, sonbaharın serinliği ile tazelenen yaprakların zümrüt yeşilliğinde dinleniyor. Tabiat, bu büyük şehrin solgun sakinlerinin mâteminden habersiz, yahut bu mâtemi istihkâr, istihfaf ederek küstahça güzelleşiyor (Derviş 1931: 57).

Bu iki geniş tasvirin dışında mevsimler ya onları temsil eden hava olaylarıyla ya da doğrudan isimleriyle zaman akışını verirken, romanda ilerleyen zamanı aktarmanın bir başka yolu olarak kozmik zamandan yararlanılmıştır.

Hayatta zamanın insanlar üzerinde olumlu ya da olumsuz etkileri olabileceği gibi yaşanan olayların da zaman kavramına görecelik kazandırdığı, ona olumlu ya da olumsuz anlamlar yükleyebildiği görülmektedir. “ Psikolojik zaman” diye de nitelendirdiğimiz bu “ zamanda görecelik” kavramının örneklerine de romanda rastlamamız mümkündür.

Emine’nin Şaziye Hanım’ın evinin kapısında kapı tokmağını çalıp çalmamakta yaşadığı tereddüt dakikaları bunun ilk örneği olmuştur:

Ve dakikalar, asırlar geçiyor... Fakat işte cesaretsiz elleri kapının tokmağına kadar yükselmiyor... Çalmayacak, çalamayacak..

Ve dakikalar, saatler, asırlar geçiyor (Derviş 1931: 36).

Ardından, benzer bir örneğe Cemil Şevket’in ölümünde rastlarız. Bu ölüm, Emine’yi de oldukça etkilemiştir, ancak Felekter Kalfa üzerinde daha yıkıcı bir etki yaratmıştır. Burada Felekter Kalfa’yı yıpratın, zaman olmamış, yaşadığı olay, onu yıllar sonrasına götürmüştür:

Felekter bu gece on sene birden ihtiyarladı!.. (...)

...

Felekter Kalfa'nın yeşil gözleri, ağlamaktan kızarmış
iki çukurdan bakıyor!.. (...)

O artık, ihtiyarlığına rağmen yıpranmamış, narin
vücûdunun çevikliğini muhafaza etmiş, ince belli Çerkes kızı
değildir. O şimdi omuzları çökmüş ihtiyar bir kadındır.
Ağlayan, hıçkıran zavallı bir insan harabesi! (Derviş 1931:
115-116).

Romanın bu bölümünde dikkatimizi çeken bir nokta da Cemil Şevket'in
ölümüyle zamanın işlerliğini yitirmiş olması, daha doğrusu yazarın bu ölüme böyle
bir anlam yüklemesidir. O ölünce sanki hayat da durmuştur:

Felekter kalfanın gözleri saate çevriliyor, saatin tıkırtısı
yok; kaç gündür kurulmayı unutulmuş, ihtiyar saat işlemiyor..
Evin kalbi susmuş.. (Derviş 1931: 122).

Romanda olaylar, kronolojik bir sırayla ilerlemiştir. Emine'nin, köylerinin
basıldığı günü hatırlamasıyla kısa bir geriye dönüş gerçekleşmişse de yazar, bunu
hem onun kişiliğini hem de savaşın vehametini açıklamakta kullanmıştır. İlk dört yılı
yazarın net ifadeleriyle tespit etmemize rağmen, daha sonraki olayların ne kadarlık
bir süreye yayıldığını anlamamız mümkün olmaz. Yalnız, zamanın Emine'nin lehine
ilerlediği ancak bunun, bilinçli bir gelişim süreci olarak değil, tesadüfi biraz da
“kaderin bir cilvesi” biçiminde gerçekleştiği bir gerçektir.

Emine'den sonra yazarın 1939 yılında yayımlanan *Hiç* adlı romanın hangi
tarihte kaleme alındığını bilmemekle beraber, romanda geçen olayların Yusuf'la
ilgili olan kısımlarında Birinci Dünya Savaşı'nın tarihsel fon olarak kullanıldığı
görülür. Seza'nın Yusuf'u tanıdığında on beş yaşında olduğunu ve Atıf'la
birlikteliğinin de yirmi beşli yaşlara dayandığını dikkate aldığımızda ise romanın
yazılış ve yayımlanış tarihleriyle olayların geçtiği tarihler arasında yaklaşık on yıllık
bir zaman farkı olduğu ortaya çıkar.

Seza'nın Atıf'la olan ilişkisine rastlayan romanın başlama tarihi daha sonra geriye dönüşlerle Birinci Dünya Savaşı yıllarına uzanır. Bu zaman içindeki yolculuğu Seza yapmaktadır. Geçmişin anlatıldığı bölümlerde Birinci Dünya Savaşı'nın adı "Umumî Harp" olarak geçer. Seza'nın savaşla ilgili aktardıkları son derece yüzeyseldir ve okuyucuya bir tarih vermekten öteye gitmez. Savaş yıllarına ilişkin Seza'nın aktardıkları şunlardır:

Umumî Harbin içerisinde yalı haricin felâketlerine pek de iştirak etmemişti.

Yalıda hayat eski seyrini takip etmişti. Hatta teyzezâdelerinden Behice'nin zamanın büyük bir adamıyla evlenmesi, bu yalıyı Umumî Harp İstanbul'unun en eğlenceli ve en zengin köşesi yapmıştı (Derviş 1939: 27).

Savaş, Yusuf'u Seza'dan ayırmaktan öteye gidememiştir. Tüm dünyayı yakıp kavuran bu harpten etkilenmeyişi onun olumsuzluklarından nasibini almayışı Seza'nın hayatındaki tek şansı olmuştur.

Romanın başındaki bu geriye dönüş kısmının ardından olaylar kronolojik bir sıra izleyerek devam eder.

Romanda yaşanan zamana ait ifadelere sıkça rastlanır. *Hiç*'te önceki romanlarda görmediğimiz kadar gün, ay, yıl, saat verildiği dikkati çeker. Bunlardan sadece bir kaçını şöyle sıralamak mümkündür:

Gelmeyecek, saat tam altı olmalı!(...) (Derviş 1939:4).

Gece...

Saat belki on bir buçuk... (Derviş 1939: 23).

Akşam saat dokuzla on arası, ikinci mevki kompartımanından yataklı bir vagona geçiyor (...) (Derviş 1939: 175).

- Taya, o bugün tam on dört yaşında olacaktı.

- Bugün mü cicim?
 - Bugün Temmuzun on ikisi değil mi?
- Temmuzun on ikisi!.. (Derviş 1939: 178).

Bu örnekler daha da çoğaltılabilir. Özellikle Seza'nın Atıf'tan ayrıldıktan ve Mehmet'in hastalığını öğrendikten sonra sabırsızlığını, telâşlı bekleyişini, umutsuzluğunu, yalnızlığını anlatan benzer türden ifadeler, sadece zamanı vermekle kalmaz; kaybolan, biten bir hayatın da resmini çizer.

Mehmet'in ölümünün ardından zamanın akışı aynı süratle devam eder. Seza günleri, ayları, yılları saymaktadır. Çünkü onun için yaşamak, artık sadece bundan ibarettir. Zamanı tüketmek için bir telâş var gibidir. Bu nedenle yazar, Seza'nın Yusuf'la karşılaşmasına kadar geçen süreyi neredeyse arka arkaya sıraladığı, yine yaşanan zamana ait ifadelerle vermiştir.

Yaşanan zaman kadar olmasa da romanda kozmik zaman ifadeleri de yer alır. Hatta bunlar çağrışımlarla yer yer Seza'yı zaman içinde bir yolculuğa çıkarır. Sözgelimi, bunlardan birinde Seza, Mehmet'in doğumuna döner. Sıcak bir yaz gecesidir ve bu sıcak yaz gecesi Seza'yı on iki yıl öncesine götürmüştür:

İşte böyle bir sıcak yaz gecesi birinci defa olarak onu yatağına aldı. O, beyaz kundağı içinde küçüktü. Seza öğle saatinde onu dünyaya getirdikten sonra derin bir uykuya dalmıştı ve işte böyle gece yarısı uyanmıştı...(Derviş 1939 :179-180).

Seza'nın bu iç yolculuğu, Mehmet'in ölümünün üstünden seneler geçtikten sonra bir gün yolda Yusuf'la karşılaşp onun evine gittiklerinde de devam eder:

Ve balkon kapısına doğru ilerliyor. Seza odayı pek kuvvetli bir Hanımeli kokusu ile dolu buluyor. Hanımelleri!.. Hisardaki yalılarının bahçesindeki kokular... Pencerele

tırmanan hanımellerinin sevda büyüünü andıran baygın kokusu (Derviş 1939: 193).

Daha önceki romanlarda karşımıza çıkan zaman -ruh hâli ilişkisini bu romanda da görürüz. Bu ilişkiyi mevsim- ruh hâli ilişkisi olarak tanımlamak belki daha doğru olur. Çünkü yazar, kişilerin psikolojisini, mevsimlerle ilişkilendirmeyi tercih etmiş; yer yer de “gece”, “gündüz” gibi zaman birimlerini şahısların ruhsal çözümlemelerinde kullanmıştır.

Seza, Yusuf’tan ayrılırken hava fırtınalıdır. Bu durum sanki Seza’nın yıkılan dünyasını yansıtmaktadır.

Mehmet öldüğünde mevsim kıştır. Kış gibi ölümün yüzü de soğuktur. Güneşin biraz olsun aydınlığını göstermek lütfunu göstermediği bu günlerde gök yüzü gibi Seza’nın içi de kapkaradır.

Seza, seneler sonra bir yaz günü Yusuf’a rastlar; ama gündüz olduğunun aksine gece gök gürültüleri, şimşekler bir fırtınayı haber vermektedir. O fırtına aynı zamanda Seza’nın yüreğinde de kopar ve Seza’yı hayattan alır götürür.

Geceler Seza için geçmek bilmez birer kâbustur. Bütün hastalıkların gece ağırlaşması gibi Seza’nın yalnızlığı, umutsuzluğu ve çaresizliği geceleri büyümekte, Seza hayat karşısında biraz daha güçsüzleşmektedir.

Romanın sonunda kahramanın aleyhine işleyen zaman, onu ölümün eşiğine getirmiştir. “Hayat, bir kuruluşun değil, bir yıkılışın ifadesidir” mantığını doğrulayan bu zaman akışıyla *Hiç*, bir kuruluşun değil, bir yıkılışın romanı olmuştur.

Suat Derviş, dokuzuncu romanı *Çılgın Gibi*’de de diğer romanlarında olduğu gibi zamanı açıktan açığa tarih olarak vermez. Biz, zamanı yine ya olay örgüsünün arkasında daha çok fon olarak kullanılan siyasî tarihten ya da romanın yazıldığı tarihle olay örgüsünden yansıyan yaşam koşullarının koşutluğundan çıkarırız.

Çılgın Gibi'de yazar, zamanı birtakım siyasî olayları aktarmak suretiyle olay örgüsüne yedirmiştir. Özellikle Celile'nin geçmişini anlattığı bölümde siyasî tarihten yararlanmasa okuyucunun, zamanı belirlemesi açısından önemlidir. Örneğin, Celile'nin dedesi Veliddin Paşa 31 Mart Vak'ası'na adı karıştığı için Boğaz'daki yalıya çekilmiş, Hareket Ordusu'nun İstanbul'a girdiğini öğrendiğinde de ölmüştür. Bu tarihî olaylar 1909 senesine rast gelir. Sonra Çeşmiahu Hanımefendi, oğlunu Birinci Dünya Savaşı'nda Çanakkale'de kaybetmiştir. Çanakkale'de birçok Türk askerinin şehit olduğu bu olay ise 1915 yılına aittir. Çeşmiahu Hanımefendi, kızını da oğlundan birkaç gün sonra Celile'yi dünyaya getirirken yitirdiğine göre Celile'nin 1915'te doğduğu sonucuna varılabilir. Daha sonra da Celile'nin yaşı birkaç defa telâffuz edilerek tarihî akış okuyucuya aksettirilmiştir:

Celile yirmi iki yaşlarında vardı.(...) (Derviş 2000: 55).

Celile yirmi beş yaşına kadar, işte böyle amcasının, yengesinin ve onların çocuklarının arasında yaşadı (Derviş 2000: 56).

Otuz beş yaşını geçmekte olmasına rağmen Celile'de hiçbir hayat tecrübesi yoktu (Derviş 2000 : 174).

Romanda İkinci Dünya Savaşı da siyasî fon olarak kullanılmıştır. Celile, Ahmet'le yirmi beş yaşındayken evlenmiştir. On bir yıllık evliliklerinin son dört senesinde Ahmet'in gözünü para hırsı bürümüş, bütün yaşamı âdetâ para kazanmaya endekslenmiştir. Bunun en kolay yolu ise savaştan yararlanmak, pek çok kişinin yaptığı gibi savaşın yurttan yarattığı olumsuz koşulları, vurgunculukla lehine çevirmektir. Romanda Ahmet'in bu yoldan para kazanma hesapları belki onun kişiliğine bir pencere açmak için kullanılmıştır, ancak yazarın daha önce *Emine*'de Kurtuluş Savaşı'yla ortaya çıkan zenginler ve mağdurlar sınıfını karşılaştırırken dolaylı da olsa eleştirdiği toplumsal düzen burada da karşımıza çıkmış, yazar aynı şekilde tarihsel bir gerçeğin altını çizmiştir:

“Harbin müsebbibi ben değilim ya!” Harbin müsebbibi olmadıktan sonra harbin yarattığı vaziyetten biraz da şahsen istifade etmesinde ne mahsur vardı? Kendisi bunu yapmasa ne olacaktı?.. Diğer iş adamları aynı oyunları oynayıp, aynı dalavereleri çevirip malları yükseltmeyecekler miydi?

Piyasada dürüst bir kârla çalışan kaç tüccar kalmıştı ve kalanları istedikleri kadar namuslu olmaya gayret etsinler, spekülâtörler önünde onlar da ya diğerlerine uymaya yahut iflas etmeye mecbur değiller miydi?

...

Bu harp bir vakıa olarak ortada dururken Ahmet’in diğer vurgunculardan daha insanî bir düşünceyle hareket etmesi ve elden ele geçtiği halde yani depoda kalan ve piyasaya çıkmadan evvel daha birkaç elden geçecek bir malı alıp satan insanlar zinciri ortasında bir halka olmaktan çekinmesi bir delilik olurdu. Böyle kısa bir zaman içinde bir malı Niko’dan elliye alıp Ali’ye seksene satmakta ne mahsur vardı?

Fırsat fırsattı. Ve Ahmet fırsattan istifade etmek istiyordu (Derviş 2000: 68-69).

Romanda olay örgüsü, yazarın Celile’nin çocukluğunu ve gençliğinin ilk yıllarını, kahramanların birbirleriyle tanışmalarını anlatmak için geriye döndüğü -ki bu geriye dönüşler romanın başında gerçekleşmiştir- bölümler haricinde kronolojik olarak ilerlemiştir. Yazar, bu süre içinde doğrudan tarih vermemekle birlikte çeşitli vesilelerle zamanı çok düzenli bir biçimde okuyucuya aktarmıştır. Bunu hem mevsimleri kullanarak hem de saat, gün, ay, yıl gibi zaman birimlerinden yararlanarak yapmıştır. Sözgelimi, Celile’yle Muhsin’in tanışmaları bir bahar günü olmuştur. Bu bahar gününü takip eden bir başka günde de birlikte bir kotra gezisine çıkmışlardır. Burada zamanın ifade edilişi dikkat çektiği için aşağıda aktarılmaktadır:

Bir sabah erkenden denize çıkmışlardı. Henüz bahar...
(Derviş 2000: 84).

Yazarın özellikle yukarıdaki eksiltili cümleyi kurarken zamandan öte bir şeyin altını çizmek istediği düşünülebilir. Bahar mevsimi, doğada yeniden doğuşun, dirilişin ifadesidir ve sanata da çoğunlukla bu yönüyle yansımıştır. Baharın güzel şeyleri özellikle aşkı çağrıştırması bundandır. Yaşamı boyunca kendi dünyasına gömülmüş ve hayata oradan bakmış Celile'nin Muhsin'le tanışması da yeniden doğuş anlamı taşımaktadır. Bununla birlikte bu cümle şu yoruma da açıktır: Aşkta henüz bahar, ama başka mevsimler de olacak! Nitekim bu mevsimden başlayarak zaman yazı, sonbahar ve kışı içine alarak ilerlemiş, Celile'yle Muhsin'in aşkı doğada bu mevsimlerin anlamına göre biçimlenmiştir. Bu, romanda açık ifadelerle yer almaz, ama gelişen olaylar, bize bu yorumu yaptırır. Hızla gelişen aşk Muhsin'in şüpheleriyle ilk tehlike sinyallerini vermiştir. Celile soğuk bir kış günü Muhsin'in yanında kalarak Ahmet'ten ayrılmaya karar verdiğinde Muhsin'in kafasındaki tereddüt en üst noktaya ulaşmış, somut bir güvensizliğe dönüşmüştür. Bu da, güvensizliği besleyen asıl nedenlerle birlikte aşkı öldüren en önemli unsurdur.

Zamanın akışı, kahramanların psikolojilerine paralel olarak hızlandığından yazar aradaki mesafeyi psikolojik zamanla kapatma şansını yakalamıştır:

Bu günü takip eden günler bir yıldırım süratiyle gelip geçti.

Tıpkı bir kasırga gibi, tıpkı büyük bir fırtına gibi, Celile arkaya baktığı zaman geçen hadiselerin baş döndürücü bir sürat içinde nasıl birbirlerini takip etmiş olduğunu ve tıpkı süratle giden bir trenin penceresinden bakıldığı zaman nasıl birbirini takip eden kilometre işaretleriyle, ağaç gövdeleri ve telgraf direklerinin birbiri içinde kayboluşu gibi, hadiselerin akışındaki bu cehennemî sürat içinde birbiri arasında kayboluyordu. Birbirini yok ediyor, birbirine karışıyor ve bir tek ve bir mühim hadise oluyordu.

Bu hadise, Celile'nin müthiş bir süratle kendi hayatından kopup ona doğru sürüklenip gidişiydi (Derviş 2000: 117).

Bu “yıldırım süratiyle gelip geçen” günler altı aylık bir zaman dilimini kapsar. Celile, nasıl geçtiğini anlayamadığı bu günlerin birinde eve dönmek istememiş, bu isteği Muhsin tarafından da sessizce onaylanmıştır. İşte o gün saatler yine Celile'nin anlayamadığı bir süratle geçmiş, Celile sabah hiç olmasın istemiştir:

İsteddiği şey, istediği tek şey sevdiğine ait olmak ve onun yanında kalmaktı.

Halbuki saatler hain bir süratle geçiyordu.(...) (Derviş 2000: 167).

Zamanın bu süratli akışı bundan sonra da devam etmiştir. Olayların devam ettiği noktada aradan ne kadar zaman geçtiğini yazar, on yedinci bölümün başında vermiştir:

Celile, Ahmet'ten boşandığı günün üstünden altı ay geçmiş olduğu halde, Muhsin'le arasındaki münasebetin hâlâ şeklini değiştirmemiş olmasını görmekten büyük bir hayret hissediyordu (Derviş 2000: 247).

Celile'nin hayretini celbeden bu durum, bu aşkın son demlerine işaret eder. Bundan sonra Muhsin'in güvensizliği, Celile'nin hamile olduğunu öğrenmesiyle birlikte gizleyemeyeceği bir kerteye gelir. Buna aşkın kırılma noktası da denebilir. Muhsin'in romanın sonunda Celile'nin gönlünü almak için konuştuğu ve konuştukça battığı bölüm ise baharı yaza bağlayan günlerde alevlenen bu “çılgın gibi” aşka noktayı koyan son bölümdür. Muhsin üzerindeki elbiseyle Celile'ye kotrayla çıktıkları deniz gemisini hatırlatmıştır. Yani gün dönmüş, yine bahar olmuştur. Ama bu bahar eski bahar değildir.

Bütün bu anlatılanlardan yola çıkarak matematiksel bir hesap yapılırsa romanda olay örgüsünün hangi tarihe rast geldiğini bulmak mümkün olacaktır. Celile'yi 1915 yılında doğmuş kabul ettiğimize ve Muhsin'le tanıştığında otuz beş yaşında olduğunu bildiğimize göre olayların zamanı 1950'ye tekabül etmektedir. Ahmet'in Celile'yle evlendiklerinin son dört yılında kendisini işlerine adanmış ve savaş zengini olmanın peşinde koştuğunu dikkate alacak olursak tarihte çok fazla yanlışlanmamız ortaya çıkacaktır. Böylece ilk olarak 1953 yılında yayımlanmış olan romanın -Suat Derviş'in romanlarının çoğunlukla yaşadığı zamanı yansıttığı gerçeğine de dayanarak- yazıldığı ve yayımlandığı tarih ile olay örgüsünün tarihi arasında çok büyük zaman farkı olmadığını söylemek yanlış olmaz. Yalnız şu da unutulmamalıdır, bir yıllık zaman dilimine sığdırılan aşk macerasına rağmen, roman esas olarak Celile'nin doğumundan itibaren otuz beş yıllık, hatta buna Çeşmiahı Hanımefendi'nin mazisi de eklenecek olursa çok daha geniş bir süreyi kapsamaktadır.

Romanda akreple yelkovanın gösterdiği şimdiki zamanın geniş yer tutuyor olması elbette yukarıdaki matematiksel hesabı kolaylaştırmıştır. Gece, gündüz, ay, gün, saat, hatta dakikalarla ilerleyen zamanın en belirgin örneği, Ahmet'in Celile'nin eve dönmesini beklediği sahnedir. Burada yazar, zamanı okuyucunun önünde tik taklarını duyduğu bir saat gibi işletmekle kalmamış, onu Ahmet'in sabırsız ve endişeli psikolojisine de ortak etmiştir:

İşte bu akşam fena bir tesadüf eseri olarak saat yedide eve gelmişti.

- Hanımefendi evde yok!

...

Saat sekizi çeyrek geçiyordu.

...

Saat sekizi yirmi geçiyordu. Birdenbire Celile'nin başına sokakta bir şey gelmiş olması ihtimalini düşündü.

...

Saate baktı. 8'i 45 geçiyordu.

“O kadar geç değil!..” diye düşünerek endişelerini teskin etmeye çabaladı.

...

Saat dokuz buçuk olduğu zaman, Ahmet büyük bir endişe içindeydi. Salonda bir aşağıya bir yukarıya dolaşmaya başlamıştı.

...

Ortada mühim bir sebep olmadan Celile gibi bir aile kadını, bir Hanımefendi, gecenin onuna kadar sokaklarda kalamazdı.

...

- Saat on bire geliyor... Hanım hâlâ gelmedi. Meraktan çıldıracağım... Merkeze kadar gidip bir kaza olup olmadığını sordum. Tahkik ettiler. Yokmuş. Allah muhafaza etsin başına bir keder gelmesin de... Ama nerede kaldı anlamıyorum.

...

Saat on ikiyi çeyrek geçe Beyoğlu merkezinden ona telefon ettiler...

...

Saat ikide telefon tekrar çaldı. Bu Şükran’dı:

Saat üçte merkeze bir kere daha telefon etti. Nöbetçi memur can sıkıntısıydı (Derviş 2000: 188-189-192-194-197-200).

“Gece”, romanda önemli bir zaman dilimidir. Yazarın daha önceki romanlarında tercih ettiği “gece” *Çılgın Gibi*’de de çoğunlukla dönüm noktalarını oluşturmuştur. Muhsin’le Celile, arasındaki aşk bir bahar gecesi filizlenmiştir. Muhsin Celile’ye onu sevdiğini gece itiraf etmiştir. Celile Ahmet’i çılgına çeviren o gece eve gitmemiştir. Muhsin’in Celile’nin gözünde anlamını yitirdiği gece, bu tutkulu aşkın bittiği gece olmuştur.

Olay örgüsünün kuruluşundan karakterlerin işlenişine ve mekânın düzenlenişine kadar yazarın romancılığında yeni bir döneme girdiğinin kanıtı olan *Çılgın Gibi* zaman kavramının ele alınışında da bu değişimin izlerini taşımaktadır. Belki teknik değişmemiştir; yazar yine geriye dönmek suretiyle zamanı genişletmiştir, ancak onu ayrıntılarla romana yayışı kuşkusuz daha ustacadır. Bu gelişimi daha sonra başta *Ankara Mahpusu* olmak üzere diğer romanlarında da görmek mümkün olacaktır.

Ankara Mahpusu, sondan başa dönmek suretiyle yazılmış bir romandır. Romanın ilk sayfasında kahramanın on iki sene süren mahkûmiyetinden sonra dışarı çıktığında neler hissettiği anlatılmıştır. Bu ana olayın yaşanmasının üzerinden geçen süredir ve bir mahkûm için zamanın nasıl işlediğini göstermesi bakımından aşağıdaki satırlar önemlidir:

On iki seneden beri her dakika her saat bu anı beklemiş ve özlemiştir. Evet bu anı on iki seneden beri karşısında kapalı duran menhus kapıların açılacağı zamanı beklemişti. Bu on iki sene içinde her zaman , ona bir gün açılacak olan bu kapıların önünde duyacağı heyecanı tasavvur etmişti. İşte nihayet kapılar birer birer açılmıştı. Önünde bulunduğu bu son kapı da açılınca o hürriyetine kavuşacaktı. On iki sene mahpus kaldıktan sonra hür bir insan olacaktı. Bu mümkün müydü?... (Derviş 2000:7).

Bunun mümkün olmadığını, on iki senenin geçerken dışarıda da pek çok şeyin değiştiğini Vasfi daha sonra anlayacaktır. İçeride sadece yılları değil, günleri saatleri sayan ve özgürlüğe kavuşacağı anı dört gözle bekleyen Vasfi, hapisneden çıktığı gün, kapıdaki jandarma erinin ona kaç sene yattığını sorması üzerine, “Tam on iki sene, yedi gün, üç saat” diye cevap vermiştir. Zaman somut bir gerçeklik olmasının ötesinde, göreceli bir kavramdır da. On iki senenin her saniyesini ızdırapla geçiren bir mahkûm için üç dakikanın hesap edişindeki anlamın, dışarıdaki insanın zamana bakışından farklı olması bu nedenle doğaldır:

Jandarma yürekten bir kahkaha attı. Vasfi'nin mahpusluğunun kendisine belki de en güç, en uzun gelen bu son üç saatine jandarma eri gülüyordu.

- Abi on iki seneden sonra üç saatin lafı mı olur?

Yere tükürdü ve gülmeye devam etti. Hayatında hiçbir macerası yok görünen ve hapisanede yatmak nedir bilmeyen bu genç adam bu şeylerden ne anlardı ki?... (...) (Derviş 2000:8).

Vasfi' nin hiç yaşanmamış saydığı hapisane hayatının ilk üç senesi İstanbul'da geçmiştir. Daha sonra mahkeme kararı kesinleşince Ankara'ya gönderilen Vasfi' yi buradaki dokuz sene, artık itiraz edecek hakkı olmadığı, o arada annesini kaybettiği ve yabancı bir kentte bulunduğu için daha çok yıpratmıştır. İnsan psikolojisiyle zaman arasındaki bu bağlantı romanda şöyle ifade edilmiştir:

(...) Bu on iki senenin dokuz senesi çok daha acı geçmişti.

Bu son dokuz senenin günleri, diğer ilk üç senenin günlerine nazaran çok daha uzun görünmüştü (...) (Derviş 2000:9).

Geride kalan, özellikle hapisanede geçen zamanı yazar yukarıdaki alıntı metinde de görüldüğü üzere yuvarlak ifadelerle geçiştirmiş, ayrıntılar üzerinde durmamıştır. Romanda önemli olan, mahkûmiyetten önce ve sonra yaşananlardır. Bu iki ayrı zamanda neler olup bittiğini göstermekte mazi ile hâl-i hazır arasında bazen çağrışımlarla bazen de doğrudan anımsamalarla yapılan yolculuklardan yararlanılmıştır.

Vasfi'yi mahpusluğa götüren olayların başlangıcı “bir yaz günü” ne rastlar. Oldukça “sıcak bir gece”dir. Vasfi gündüz gördüğü komşu kızı Zeynep'i bir daha görebilmek için o gece odasının penceresinden ayrılmamıştır. Bundan sonra zaman yazarın “bu geceden sonra geçen üç hafta Vasfi daima komşu kızını düşündü.(...)” ifadesiyle işlemeye başlar (Derviş 2000:37). Vasfi “bir gün” bu kızdan hoşlandığını

anlar, “bir gün” onu sokakta takip eder ve onunla tanışır. Bu “bir gün” ün ne zaman olduğunu anlamak imkansızdır; ancak bu tanışma faslının ardından Vasfi’ yle Zeynep arasındaki arkadaşlığın yaz boyunca devam ettiğini yine şu yuvarlak ifadeyle anlamamız sağlanmıştır:

Ve işte bütün bir yaz böyle geçiyordu (Derviş 2000:43).

Olayların kronolojik akışı içerisinde Vasfi’ nin mazisine ilişkin öğrendiklerimiz de vardır ve bunlar aktarılırken zamanda genişleme olmuştur. Sözelimi, Vasfi’ nin annesi ile babası hakkında konuşmalarından babasının on yedi sene önce öldüğünü öğreniriz. Bir başka yerde daha yakın zamana ait bilgi verilir: Vasfi’ nin Şakir amcasının eşi hastadır ve Vasfi çok sevdiği bu yengesini üç aydır ziyaret etmemiştir. İşte romanda ikinci hareketlenme bu ziyaret meselesine bağlı olarak başlar. Vasfi, yengesini görmek için amcasının evine gider, orada Zeynep’le karşılaşır. Başlangıçta kötüye yormadığı bu karşılaşma “üç ay sonra” annesinden aldığı bir haber ile Vasfi için felakete dönüşür. Zaman yine takvime göre işlemektedir:

Bir gün annesi:

- Gelecek perşembe Şakir amcanın düğününe davetliyiz,
dedi (Derviş 2000:72).

Hemen ardından yazar kozmik zamana geçer:

Akşam olmuştu yemektedirler (...) (Derviş 2000:72).

Romanda yukarıdakine benzeyen başka kozmik zaman örnekleri de vardır. Diğer romanlarda da karşılaştığımız üzere burada “gece” gibi bir zaman dilimi özel olarak sıkça kullanılmaz. Sadece romanın sonlarında *Emine*’ dekine benzer bir durumla karşılaşırız. Yazar kimsesizler için “gece” nin - mevsim de kışsa - daha katlanılmaz olduğuna dikkat çekmiş; Vasfi’ nin çaresizliğini, içinde bulunduğu

durumun trajikliğini bu iki zamanı birleştirmek suretiyle belirginleştirmiştir:

Vasfi bir an saadeti düşündü ve her zaman olduğu gibi “saadet” kelimesini siyah bereli genç kadına bağladı. Acaba o şimdi neredeydi, ne yapıyordu? Bu karlı buzlu gecede sokakta dolaşırken hala saadeti düşünebiliyor muydu? Sığınacak bir yer bulabilmek için dolaşanlara bu gece çok müthiş bir şeydi.

Vasfi bu temiz yatakta birdenbire kendini daha az mesut buldu çünkü bu saatte dışarıdaki yersizliği düşünmüştü... (...) (Derviş 2000:155).

Zeynep’in Şakir efendi ile evlenmesinden sonraki zamanı yazar yine hızlandırır. Önce şu ifade geçer romanda:

Zeynep evleneli tam yedi ay olmuştu (...) (Derviş 2000:80).

Sonra, bu yedi ayın sonunda bir gün Vasfi, diğer amcasının oğlu Nuri’den, Zeynep’in kahvecinin oğlu Hasan’dan hamile olduğunu öğrenir ve ertesi gün Zeynep’le konuşmaya gider. Bu Vasfi’ nin Zeynep’i gördüğü son gündür. Bu günden Vasfi’ nin hayatının dönüm noktası diyebileceğimiz olayın gerçekleştiği güne kadar geçen süre, “Zeynep’i gördüğü günün üstünden aylar geçmişti”(…) ifadesiyle okuyucuya aktarılır (Derviş 2000:93).

“Bu bir bahar günü olmuştu” (...) cümlesiyle de zamanı kısmen netleştirilen olay, Vasfi’nin mahkûmiyetiyle sonuçlanır (Derviş 2000:94). Geçmişle şimdiki zaman farkını ise yazar :

(...)Ve işte uzun seneler böyle geçmişti (...) (Derviş 2000:97).

diyerek kapatır.

Daha önce *Çılgın Gibi* 'de yaptığımız matematiksel hesabı burada da yaparak olay örgüsünün ne kadar bir zamana yayıldığını tahmin etmemiz mümkündür. Bütün bir yaz süren aşk macerasını, Vasfi' nin, yengesini ziyareti takip eder. Bu ziyaretin hemen ardından Naile Hanım ölür, ölümünden üç ay sonra da Zeynep ile Şakir Efendi evlenirler. Bir sonbahar geçmiştir. Vasfi yedi ay sonra bir gün Zeynep'le hamilelik konusu üzerine konuşmaya gider. O günün ardından aylar geçer ve Vasfi “bir bahar günü” kendisini hapishaneye düşürecek olayı yaşar. bu bahar gününü yazar şöyle betimler:

(...) Hava ılık ve ağırdı, üç günden beri lodos esmekteydi. Rüzgar ağır, çok nemliydi, insanın iliklerine işliyor, nefesini daraltıyor, âdetâ soluğunu kesiyordu (...) (Derviş 2000:94).

Sonbahar olduğunu tahmin ettiğimiz bu günle beraber Vasfi' nin aşk macerasından mahkûmiyetine kadar uzanan sürenin yaklaşık bir buçuk yılla sınırlı olduğu söylenebilir.

On iki yıllık hapishane hayatından sonraki zaman ise öncekine oranla daha net verilmiştir. Bu bölümde zamana ait somut bilgiyi, “(...)Ekim ayının bir günü otelden bir daha dönmek üzere ayrıldı.(...)” ifadesinden çıkarırız.(Derviş 2000:103). Ankara'dan ne zaman İstanbul'a geçtiğini anlayamadığımız Vasfi, ekim ayını takip eden soğuk kış günlerinde yalnızlığının acısını daha fazla duyumsamıştır; ancak yine bu soğuk kış günlerinin birinde içindeki umudu yeniden filizlendiren yaşlı bir kadınla tanışmıştır. Böylece Derviş' in bir romanında “kış”a ilk defa olumlu bir anlam yüklenmiştir.

Mahkûmiyetten sonraki bölümün romanda altı aylık zamana yayıldığını yazar, Vasfi' ye söyletmiştir:

- Buna rahatlık denilirse... Hapishaneden çıktığımdan beri hala bir iş bulamadım tam altı ay oldu (Derviş 2000:158-159).

Böylece Vasfi' nin “ bir yaz gecesi” başlayan serüveni, “bir kış gecesi” son bulur. Romanın sonunda umut vardır; ama yazar, şu ifadesiyle geleceğin belirsizliğine de dikkat çekmiştir:

Gece çok karanlıktı. Deniz görünmüyordu, yalnız yakınlığı hissediliyordu (...) (Derviş 2000:160).

Romanda zaman - çoğu kez kabaca geçirilmişse de - yalnızca akrep ve yelkovanın gösterdiği doğrultuda ilerlememiştir. Kozmik ve psikolojik zamanın da yer yer kullanıldığını gördüğümüz *Ankara Mahpusu*, zamanın insanlar üzerindeki etkisini göstermesi açısından, ayrıca önemli bir romandır. Romanın şahıs kadrosunu incelerken değinmek fırsatını bulduğumuz zamanın bu yönünü burada bir kez daha yinelemiyor, değil on iki senenin, her geçen dakikanın dahî insanı ne denli değiştirdiği gerçeğini hatırlatmak istiyoruz sadece.

Derviş'in ilk olarak 1968'de kitap halinde yayımlanan romanı *Fosforlu Cevriye*, 1944 – 1945 yılları arasında Haber gazetesinde tefrika edilmiştir. Romanın yazıldığı zamanla olay örgüsünün gerçekleştiği zamanın örtüşüp örtüşmediğini anlamak, açık tarih verilmediğinden zordur. Ancak, Cevriye'nin Kapıcı Kerim'e dair aktardıklarından, vak'a zamanıyla ilgili bir tahminde bulunmak mümkün olabilir.

Kerim, Cevriye'ye Birinci Dünya Savaşı'nda askerlik yaptığını söylemiştir. 1914 - 1918 yılları arasına denk düşen herhangi bir tarihte Kerim'in henüz bir delikanlı olduğunu düşünürsek ve Cevriye' nin onun için “Altmışına yakın bir adamdı” dediğini dikkate alırsak olayların geliştiği zamanın aşağı yukarı romanın yazıldığı tarihe denk düştüğünü söyleyebiliriz.

Roman, “*Karakolda Ayna Var*” başlıklı bölümle başlar. Bu bölüm, aslında Cevriye’nin aşk macerasının sonlarına aittir. Ama biz bu bölümden başlayarak , geriye dönüşlerle Cevriye’nin öyküsünü öğrenme fırsatı buluruz. Bundan sonra yazar hâl-i hazırda geçmiş arasında gidip gelerek hem romana konu olan aşkı hem de Cevriye ve diğer hayat kadınlarının yaşam biçimlerini anlatır.

İlk bölümde şöyle bir cümle geçer: “Bir sene yirmi gündür haber alamamıştı” (Derviş 2000: 19). Bu Cevriye’nin, sevdiği adamdan ayrı kaldığı süredir. İradesi dışında gelişen bir uyuşturucu meselesiyle ilgili olarak hapishaneye giren Cevriye, bir sene burada yattıktan sonra iki senelik sürgün cezasıyla Bolu’ya gönderilmiş, sevdiğinin hasretine dayanamayınca da oradan İstanbul’a kaçmıştır. Cevriye’nin “o”nunla tanıştığının bir yılı bulduğunu öğrendiğimiz şu satırlardan, olay örgüsünün iki yıllık bir zaman dilimini kapsadığı sonucu çıkar:

Bir sene içinde onun odasında geçirdiği günlerin hepsi
üst üste hesap edilecek olursa muhakkak iki - iki buçuk ayı
bulurdu (Derviş 2000: 161).

Cevriye, “bir sonbahar gecesinde” tanıdığı yabancının evinde soğuk algınlığından “tam bir hafta” yatar. Sonra buraya gelmek onun için bir ihtiyaca dönüşür ve aşkı her geçen gün biraz daha büyüyerek bir tutku hâlini alır.

Romanda, aşağıda örneklerini sıralayacağımız yaşanan zaman ifadeleri sıkça kullanılmıştır. Bu ifadeler, olay örgüsünün akışını verdiği gibi, Cevriye’nin geçmiş ve anıları içindeki zamana da işaret etmektedir.

Pek yorgun bir hali vardı. Telaşı gözle görülecek bir
süratle büyüyordu. Yüzü şimdi iki saat evvelinden daha
siyahtı (Derviş 2000:27).

Tam bir hafta Sümbül Dudu, Cevriye'ye kendi söylediği gibi İskender Padişah'ın kızı gibi bakmıştı (Derviş 2000:95).

Saat dokuza doğru bir, saat dokuzda da bir, ayrı iki misafir gelince Sümbül Dudu odadan çıktı (Derviş 2000:119).

Onu bir ay sonra görebilecekti (Derviş 2000:195).

Altı ay süren tutukluluk devresi bir senelik bir hükümle sona erdi (Derviş 2000:211).

Olay örgüsünün ne kadarlık bir zamana yayıldığını anlamamızda bu örnekler kadar, daha çok mevsimler ve gün içerisindeki farklı zaman dilimleriyle ifade edilen kozmik zamanın da önemli bir payı vardır. Türkünün başladığı ve “Karakolda ayna var” mısrasının çağrıştırdığı ilk bölümde Cevriye, içinde ayna olan bir karakoldadır ve burada zaman şöyle ifade edilmiştir:

Bu gece hava pek soğuktu.

...

O, böyle gecelere, İstanbul'da rutubeti iliklere işleyen soğuk gecelere: “Lanet geceler” derdi (Derviş 2000:7).

Romanda zamanın işleyişi bu türküyü endekslenmiştir. Kör Abdi türkünün “Kız kolunda damga var” mısraına geçtiğinde Cevriye'nin kolundaki kelepçe dövmesinin hikâyesi başlamıştır. Bu hikâye, onun aşk macerasına başlamak için de vesile olmuştur. Cevriye'nin bu aşkla ilgili pek çok hatırası vardır. Bunların arasında ona göre en güzelini hatırlarken zaman yine kozmik olarak ifade edilmiştir:

(...) Onunla olan münasebetlerinde, yani bu acayip dostluklarının bütün seyrinde Cevriye'ye saadet veren bir çok

hatıra vardı. Fakat bu hatıraların en güzeli onun odasında geçirdiği bir yaz gecesi idi (Derviş 2000: 125).

Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da “gece” nin ayrı bir yeri vardır. Yalnız, “gece”nin buradaki önemi, bir zorunluluktan ileri gelmektedir. Sevdiği adam, bir kaçak olduğu için Cevriye’nin ancak geceleri onu görebilmesi mümkündür. Bu nedenle onun yanına gideceği her gece, Cevriye için özlemle beklenen bir zaman dilimidir. Bu ilişki uzunca bir süre böyle devam etmiştir. Fakat Cevriye’nin anlayamadığı bir şey vardır ve onun anlayamadığı bu şey, zamana da bağlıdır. Zaman ise yine kozmiktir:

Onunla acaba neden bu münasebeti devam ettiriyordu.
Bütün bir kış ve yaz müdeaddit gecelerini kendi evinde
geçiren bu kadına neden sahip olmak hevesine kapılmıyordu?
(Derviş 2000:156-157).

Romandan vereceğimiz son kozmik zaman örneği , Cevriye için bir başka önemli hatıradır karşımıza çıkmaktadır ve bu sefer “gece”yi farklı bir zaman ifadesi tamlamaktadır:

Fakat şimdi bu günlerin hatıraları arasında en mesut ve
en bedbaht gününün onu son defa gördüğü bir arife gecesi
olduğundan emindi (Derviş 2000:162).

Udçu, “Sende karasevda var” dediğinde Cevriye’nin karasevdaya dönüşen aşkının da son demlerine gelinmiştir. Bu bölümde ilk defa bir ay adı verilmiş ve Cevriye’nin sevdiğini kurtarmak için harekete geçtiği akşam şöyle betimlenmiştir:

Şubat ayında olunmasına rağmen ılık bir akşamdı.
Bu, badem ağaçlarını aldatıp onları tomurcuklandıran
yalancı bir ilkbahar havasıydı.

Evlerin içi soğuktu daha, fakat dışarıda bir ilkbahar havası yüzleri okşuyordu (Derviş 2000:263).

Yaşanan zamanla kozmik zaman haricinde romanda iki de psikolojik zaman örneğine rastlanır. Bunlardan bir tanesi, Cevriye'nin sevdiğine gitmek arzusuyla yanıp tutuştuğu, ancak gitmeye cesaret edemediği ve bir delikanlıyla geçirmek zorunda kaldığı zamanı betimlerken karşımıza çıkar:

Cevriye için bu odada geçen zaman hiç şüphesiz ki, hayatının en azaplı dakikaları olmuştu.

Bu zaman tükenmeyecek, bu sarhoş kollar, vücudunda hiç çözülmeyecek zannediyordu (Derviş 2000: 74).

Cevriye'nin hiç bitmeyeceğini zannettiği bu zaman geçtiğinde yaptığı ilk şey, koşarak “o”nun oturduğu hana gitmek olmuştur. Hana girip üst kata çıkarak onun olduğunu sandığı kapıyı çalmıştır. Ancak, kapı açılmamış, Cevriye büyük bir hayal kırıklığıyla merdivenlere oturup beklemeye başlamıştır. Sevdiğinin henüz eve gelmemiş olmasını ümit etmektedir. İşte yazar, bu bekleyişi anlatırken yine psikolojik zamandan yararlanmıştır:

Orada kaç zaman o vaziyette kaldı bilmiyordu.

Bu yarım saat miydi yoksa, saatlerce miydi.

Cevriye'ye çok uzun, aylar gibi uzun geldi (Derviş 2000: 78).

Bir sonbahar gecesi başlayan Cevriye'nin aşk öyküsü, ilkbaharı andıran, denizin “üstüne bir yıldız düşüp de parçalanmış gibi yakamozdan pırıl pırıl parıldadığı” bir şubat akşamında son bulmuş, Cevriye o sevdiği hayattan ve adını dahî bilmediği kara sevdasından ayrılmıştır.

Geriye dönüşlerle Abdülaziz devrine kadar uzanan geniş zaman yelpazesıyla *Aksaray'dan Bir Perihan'* da ana olay ve onu takip eden olaylar tahminimizce

1960'lı yıllara denk düşmektedir. Çünkü romanın kahramanları Perihan'la Nuri'nin evlendikleri sene İkinci Dünya Savaşı' na rastlar. Bunu da yazarın verdiği şu bilgilerden anlamamız mümkündür:

(...)Perihan için onlar saçma sapan konuşan ve üstlerine ait bulunmayan şeyler için çene yoran gevezelerdi. Onlar sevmiyorlar diye harbe son mu verilecekti? Hitler iktidardan mı düşecekti? (...) (Derviş 1997:53).

Yazarın:

Nuri, bundan on dokuz sene evvel, Perihan'ı tanıdığı zaman, o şimdiki, kendinden emin kadın değildi (...) (Derviş 1997: 30).

cümlesiyle başlayan bölüm ise romanda şimdiki zamanı ifade etmektedir. Savaşın üstünden yirmi yıllık bir zaman geçmiştir ve bu süre bize yukarıdaki tahminimizde yanılmadığımızı gösterir. Böylece ilk olarak 1963 yılında Gece Postası'nda tefrika edilen romanın- yazarın romanlarının yazıldıktan hemen sonra tefrika edildiği de göz önünde bulundurulacak olursa- yazılış tarihi ile olay zamanı örtüşmüştür.

Aksaray' dan Bir Perihan' da yazar, özellikle kahramanların geçmişine ait bölümlerde zaman unsuru olarak tarihten yararlanmıştır. Sözgelimi, Nuri'nin dedesi Kadri Bey ile babası Cemal Bey, yönetim mağduru iki insandır. Kadri Bey, II. Abdülhamit tarafından Yemen'e sürülürken, Jön Türkler' den olan ve baskı rejimi aleyhine çalışmalar yapan Cemal Bey, padişahın askerlerince göz hapsine alınmıştır. 1909'da Hareket Ordusu' nun İstanbul'a girmesiyle padişah tahttan indirilmiş; bu , bütün istibdat aleyhtarları gibi Cemal Bey' in de zaferi olmuştur.

Nuri'nin ailesini tanıtırken yazarın arkada fon olarak kullandığı bu tarihî olayı daha sonra Birinci Dünya Savaşı ve arkasından da Kurtuluş Savaşı izlemiştir. Nuri'nin babası, Kurtuluş Savaşı' nda memleketi için mücadele ederken ölmüştür.

Tarih sadece Nuri' ye ait olan bölümlerde değil Gülder' in hikayesinde de karşımıza çıkmaktadır. Yazar bu hikayede çok daha geriye gitmektedir. Kânun-i Esasi ilan edilip esirlik kaldırılınca köyüne dönerek orada evlenen Gülder, ilk olarak yedi yaşındayken bir paşa konağına satılmıştır. Bu anlamda romandaki zamanın 1900'lü yıllardan öncesine uzandığı söylenebilir.

Derviş, gerek Nuri'nin gerekse Gülder' in geçmişini aktarırken tarihî olaylardan fon olarak yararlandığı kadar tarihe de ışık tutmuştur. Özellikle Gülder' in anlatıldığı bölümlerde Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu halkının durumuna, yaşanan acılara ilişkin söylenenler, okuyucuya o yıllara ait bir fikir vermesi açısından önemlidir:

Gülder köyüne her dönüşte onu bir kat daha perişan buluyordu. Yoksulluk, kıtlık ve hastalık etrafı sarmış bir halde idi. Bu hal Gülder'i dehşete düşürüyordu. Köyde her şey çok eksikti. Şeker, petrol, sabun ve daha bir çok şey... Erkeklerin cephede olduğu bu köyde kadınlar bin müşkülle tarlalarından pek az bir mahsul alabiliyorlardı. Bütün hayvanlar, ordu tarafından müsadere edilmişti. Salgın hastalıklar gıdasız çocukları yorgun, kadınları perişan, ihtiyarları kırıp götürüyordu. On altı yaşında bile olmayan çocuklar, ihtiyarlar, hatta sakatlar bile askere alınıyor ve bir daha köye dönmüyorlardı. İhtiyar kadınlar ağlaşıyorlar:

“Biz ömrümüzde böyle bir harp görmedik” diyorlardı.
 “Bu afet hiç bitmeyecek...”(Derviş 1997:88-89).

Ancak, *Aksaray'dan Bir Perihan'* ın bir başka devri, kısa yoldan para kazanma devrini yansıttığı unutulmamalıdır. Nasıl olursa olsun bir yolunu bulup zengin olmaya çalışanlarla doludur ortalık ve bunu sadece büyük kentlerin küçük insanları değil, büyük gibi görünen insanları da yapmaktadır. Yazarın, yaşadığı devre dair yaptığı şu saptama bu nedenle çarpıcıdır:

“Aç artık gözünü Nuri!” dedi. “Ankara’ dayız... Ankara şu yaşadığımız devir gibi bir devri daha görmedi. Burada bu gümrük işini gölgede bırakacak ne dalavereler dönüyor... Vekiller içinde bile, senin, senli benli olduğun nice nüfuzlu mektep ve üniversite arkadaşların var! Sen istesen biz zengin oluruz! Bana niçin öyle tuhaf bakıyorsun?” (Derviş 1997-118-119).

Romanda akrep ve yelkovanın gösterdiği zamanla birlikte kozmik zamanın hem geçmişe hem de hâl-i hazırda ait bölümlerde sıkça kullanıldığı görülür. Bunlara ilişkin örnekleri tek tek göstermek yerine bu tahlilimizde, her ikisinin de bir arada kullanıldığı bir alıntıyla yetinmek istiyoruz:

(...) İkinci teşrinin başlarında bir sabah, Gülter yatağından kalkacak kuvvet ve cesareti kendinde bulamadı. Fakat aynı gün öğleden sonra, tembelliğini cezalandırmak için ormandan kuru odun topladı.(...) Bütün yorgunluğuna rağmen, o gece rahat uyuyamadı (...) (Derviş 1997: 136).

“Gece” bu romanda da insan üzerindeki olumsuz etkisiyle vardır. Özellikle Gülter’ in yalnızlık öyküsünde önemlidir gece. Yazarın daha önceki romanlarında da gördüğümüz üzere evinde tek başına yaşayan Gülter için geceler çok daha ürkütücü ve karanlıktır:

Gülter kendini ümitsizliğe kaptırmak istemiyordu fakat geceler çok uzun ve çok karanlıktı. Mutlak ve ezici bir sessizlik etrafını sarmıştı. Keder ve bezginlik yavaş yavaş Gülter’ in üstüne çöküyordu. “İnsanda hiçbir arzu kalmazsa nasıl yaşayabilir?” diye düşünüyordu.

Böylece mevsimler ve seneler seneleri takip etti (Derviş 1997: 128).

Yazar, yukarıdaki alıntı metnin sonunda gördüğümüz bir ifadenin benzerini, başka bir sayfada, “Haftalar geçiyordu” şeklinde kullanmıştır (Derviş 1997: 138). Bu, kahramanların ve olayların geldiği noktayı tespit etmek için aradaki zamanı atlamanın bir yoludur. Derviş, bundan önceki romanlarında da bu tür ifadeler kullanmıştır.

Roman biterken bir kavram olarak zamanın, Nuri tarafından değerlendirildiğini görürüz. Perihan, inşasına başlanan evinin heyecanıyla coşarken Nuri, sabrının son kertesindedir. Bir ev sahibi olmak, onun için hiçbir şey ifade etmemekte, üstelik vaziyetinden son derece utanmaktadır. karşısında duran kadınla aralarındaki fark, Nuri’nin, yıkılmış bir devrin çocuğu olmasıdır ve hiç yıkılmayacakmış gibi duran bu görkemli devir Perihan gibilerin elinde un ufak olmuştur. Perihan, zamanın yarattığı bir ucubedir. Bu nedenle Nuri, romanın sonunda zamanı “kudretli bir düşman”a benzeterek onun karşısındaki yenilgisini kabul etmiştir.

3.4. Romanlarda Mekân

Mekân, anlatma esasına bağlı eserlerde , metin halkalarının teşekkülünde ehemmiyetli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Hatta bazı eserlerde, şahıs kadrosunu teşkil eden fertlerden biriyle mekân arasında varlığı müşahade edilen çok yönlü alış veriş, mekânı vakanın kahramanlarından biri haline getirir. Denilebilir ki, böylece mekân şahıslaşır (Aktaş 1984 : 129).

Anlatma esasına bağlı edebî eserlerde mekânın panorama peyzaj, dekor oluşu yine hem bakış açısı hem de nakledilen vak’a zincirinin mahiyetiyle ilgili bir problemdir. Bunun için de tasvirle ilgili satır ve pasajları, yer aldıkları metin halkası içinde yüklendikleri vazifelere göre değerlendirmek yerinde olur.

Metin halkaları arasındaki münasebetler ağı üzerinde dururken bir yazı halkalarını birleştiren unsurlar arasında mekâna ait hûsûsîliklerin de bilindiğini unutmamak, ve mekânla birlikte vak'â parçasının değişip değişmediğine dikkat etmek ve mekanda merkezîleşmelerin olup olmadığını gözden kaçırmamak gerekir. Öyle ki vakâ zincirinin yanı başında, mekânda bir zincirleme veya kendi içine kapanma hâdisesinden dahî söz edilebilir. Eserlerde zaman meselesinde gördüğümüz gibi mekanda da bir seçme işlemiyle karşılaşırız. Anlatıcı, naklettiği vak'â zincirine, okuyucu üzerinde bırakmak istediği intibaya ve şahıs kadrosunu teşkil eden fertlerin durumuna göre, biraz da devrin edebiyat anlayışına ait husûsîlikleri ya birkaç cümleyle tanıtır, yer ismi zikretmekle yetinir veya mekânı dolduran varlık kadrosunu renk ve şekilleriyle birlikte tasvir eder. Unutmamak gerekir ki, sağlam bir itibarî yapıda fazla hiçbir şey yoktur; şayet varsa kusur olarak nitelendirilmemelidir (Aktaş 1984 : 130-131).

Derviş'in eserlerinde de mekânın bir seçme işlemine tâbi tutulduğundan söz edilebilir. Yazar, ilk romanından başlayarak mekâna psikolojik bir işlev yüklemiş, çoğunlukla onu kahramanlarının hizmetine sunmuştur. Mekânın olay örgüsüne etkisi bu işleviyle sınırlıdır ve bu bağlamda , yukarıda sözü edilen fazlalıklardan arındırılmıştır.

“Mekân” kavramını romanlarda sırasıyla incelediğimizde bu arındırma işlemini , yazarın tercihine ve mekânın olay örgüsüyle yahut şahıslarla ilişkisini daha net olarak görmemizin mümkün olacağı düşüncesiyle tahlilimize geçmeyi uygun buluyoruz:

Kara Kitap'ta mekânı iç mekân - dış mekân olarak ayırırken, bu ikiliğin aynı zamanda ölüm - yaşam zıtlığına paralel düştüğünü ya da en azından yazarın böyle bir amacı olabileceğini söyleyebiliriz.

İç mekân sıkıcı, karanlık ve üzüntü vericidir. Evin neresinde olduğu verilmez. Sadece Şâdân'ın:

Koskoca evin içinde başka bir ses yok, babamın öldüğü ve bizim hemen İstanbul'u bırakarak buraya geldiğimiz o kara günden beri ruhumu okşayan yegâne zevk bu... (Derviş 1996: 27).

sözlerinden bu evin İstanbul dışında olduğunu biliriz.

Ev ölümü çağrıştırır; çünkü Şâdân bu eve âdetâ hapsolmuştur. Evdeki yaşam, Şâdân'ın hastalığına bağlı olarak sınırlıdır. Buradaki insanlar da onun hastalığıyla beraber hayata küsmüş gibidir. Bu nedenle Şâdân, ağabeyi Necdet'in arada bir çaldığı piyanoya ilişkin şu değerlendirmeyi yapar ve durumu somutlaştırır:

Bu büyük evde yaşayan insanların canlı olduklarına biricik delil, hemen her gün sofalardan, koridorlardan koşup bazen kalın pencerelerden sızarak büyük bahçeye dökülen nağmelerdir! (Derviş 1996: 27).

İç mekâna ait tasvirler yok denecek kadar azdır. Ev büyüktür, sofaları koridorları vardır; ama kafamızda bu büyüklüğü canlandırmamıza yarayacak ayrıntılı hatta yüzeysel diyebileceğimiz tasvirler yapmamıştır yazar. İç mekâna ait en detaylı tasvir Şâdân'ın dayısının odasıdır. Bu oda da evin havasını yansıtacak biçimde iç karartıcıdır:

(...) Şimdi yan yana loş odada ilerliyor, kapısındaki ağır perdeleri kaldırıp geçiyoruz. Her bir köşesinde bir eski hatıranın yaşadığı bu basık tavanlı çok geniş sofada dayıma daha ziyade sokuluyorum. Ayağımızın altındaki hasırları çıkırtatarak, dayımın her zaman bir mabet gibi, dindar bir hürmetle sakladığı odasının kapısındayız. Dayım, damarları şişkin, beyaz ve büyük elleriyle kapının renkli camından tokmağını çeviriyor. şimdi kafesleri ve koyu renk perdeleri kapalı bir odadayız. Sobanın açık kapağından taşan kırmızı

bir ziya, yazıhanenin ayaklarını, yerdeki koyu renk halının çiçeklerini yalıyor (Derviş 1996: 47).

Tasvirde dikkat çeken bir nokta, “ sobanın açık kapağından taşan kırmızı ziya”dır. Romanları okuduğunda “kırmızı”rengin Suat Derviş için hayli önemli olduğu görülür. “Kırmızı” kimi zaman ölümün, kimi zaman güzelliğin, kimi zaman da tutkunun sembolüdür. İfade ettiği şey her ne olursa olsun önemli olan “kırmızı”nın romanlarda bir şekilde yer almasıdır ki, bu da bu rengin Derviş için özel bir anlamı olduğunu ispatıdır. “Kırmızı”nın yer yer “kızıl” a dönüştüğü de olur:

(...) Gözlerimi, kızıl bir güneş ışığıyla aydınlatan bu odayı süzüyorum(...) (Derviş 1996: 61).

(...) Yüzü her zamankinden sarı, gözleri kapalı, kırmızı saçlarının arasına kanlı bir toz serpen kızıl güneş sanki başının etrafında cehennemî bir hale yaratmış (Derviş 1996: 64).

Bu büyük ev başta Şâdân olmak üzere herkes için yaşanması güç bir yerdir. Evin kasveti, zaten hasta olan Şâdân’da kaçma isteği uyandırmaktadır:

(...) Ölüyorum... Bu evden artık yaşamak için değil, hatta uzakta ölmek için bile kaçamayacağım(...) (Derviş 1996: 69).

İç mekânın sıkıntılı haline karşın dış mekân daha iç açıcıdır. Dış mekândan kasıt, bahçe, kırlar ve bir korudur sadece. Ayrıca buralar, içinde yaşanan ve bu suretle tasvir edilen yerler olmaktan ziyade çoğunlukla evin içinden seyredilen, ulaşılması arzu edilen mekânlardır:

Başımı pencerenin pervazına dayamış, yorgun bir gözle kırlara bakıyorum. Yaza rekabet eden sıcak bir gün. Etraftaki

köşklere çıkan genç kızlar koşarak, gülererek, türkü söyleyerek koruya doğru akıyorlar (Derviş 1996: 35).

Camın arkasında, dalgın bir nazarla, havada uçuşan küçük kar tanelerine bakıyorum(...) (Derviş 1996: 51).

Romanda tabiat, genel bir takım ifadelerle tanımlanır. Bunu haricinde yaşanan yere özgü tasvirler yoktur:

Sıcak bir sonbahar günü, beni son çiçeklerin kokusu, hafif rüzgârlarının nevaşiyle kucaklıyor. Sanki yerden yükselen temiz bir toprak, taze bir çimen kokusu vücûdumun her tarafına dağılıyor. Ne kadar müteheyyicim. Kalbim saadete çarpıyor, kulaklarım uğulduyor. Her şeye, mavi göğe, beyaz bulutlara, sıcak güneşe, ağaçlara, çiçeklere iştiaqla bakıyorum (...)(Derviş 1996: 40).

Dış mekâna ait yegâne tasvirin ki, buna bir tasvir demek bile pek doğru olmasa gerek, yukarıdaki alıntı metnin olduğu görülür. Yazarın mekânı bu kadar sığ tasvirlerle geçiştirmesini romanın sınırlı hacmine bağlayabiliriz. Neredeyse uzun hikâyeye çağrışımı yapan bu romanda zaman, mekân, psikolojik tahlil gibi ayrıntılardan ziyade Hasan'ın Şâdân'a duyduğu aşkın tarifi geniş yer tutmuştur. Tahlilimizin başında söylediğimiz dış mekânın hayatı çağrıştırmaması durumu yine yazarın, Şâdân'ın ağzından dile getirdiği, ifadelerinden çıkmaktadır:

“(...) İşte o gizli musibet beni açık bir surette her türlü zevkten, hatta en basitlerinden bile mahrum ediyor. Meselâ bugün şu rüzgârın önünde sürüklenen sarı yapraklar gibi hırpalanmak, koşmak istiyorum(...)” (Derviş 1996: 30).

“(...) Ne zaman yapraklarının yarısı dökülmüş, yarısı sararmış koruya kadar bir kere gideceğim? Biliyor musun Necdet, bu gün neye ihtiyacım var? Koşmak, yorulmadan

koşmak, rüzgâr ellerimi üsütürken, kulaklarımda öterken saçlarımı dağıtırken koşmak istiyorum...(.)” (Derviş 1996: 29).

Tabiat bir anlamda Şâdân için hareket demektir. Evde, üzerine kat kat örtülerin örtüldüğü, elde ilaçlarla tepesinde dolaşıldığı - tedbir dolu bir yaşamın aksine dışarısı bütün bunların olmadığı, bir yerdir. Bu anlamda da bir özlemdir. Ancak Şâdân o çok özlediği tabiata ulaşamadan, onun içinde doyunca yaşayamadan, ondaki hayatı iliklerine dek hissedecek vakit bulamadan ölümle buluşmuş, ısrarla kaçmak istediği o büyük, karanlık evden kurtulmayı başaramamıştır.

Yazarın ikinci romanı *Hiçbiri*’ nde olay örgüsü, İstanbul’un zengin muhitlerindeki köşklerde, konaklarda gelişir.

Romanda ilk olarak öyküsü anlatılan Şefika ve ailesi kışları Nişantaşı’ndaki konaklarında, yazları ise Büyük Çamlıca’ daki köşklerinde geçirmektedirler. Sık sık annesiyle Beyoğlu’ndaki mağazalara alış verişe çıkan Şefika, yine annesiyle Fenerbahçe’ de yaptıkları araba gezintilerinin birinde Danyal’ a rastlamış ve ve âsik olmuştur.

Romanın ana karakteri Cavide de konakların, köşklerin çocuğudur. O da annesi ve babası tarafından terk edildikten sonra on yedi yaşına kadar Suzan halasının Erenköyü’ ndeki köşkünde yaşamıştır. Daha sonra ise aile kışı Şişli’ deki, yazları da Büyük Ada’ daki köşkte geçirmeye başlamıştır. Bir de Cavide’ nin arada bir ziyarete gittiği Doktor Süleyman Paşa’ nın Rumelihisarı’ ndaki yalısı vardır.

Kahramanların hayatlarındaki önemli olaylar yaz mevsimine rastladığı için romanda yazlık mekânların adı daha çok geçmiştir. Ancak bu konakların, köşklerin, yalıların detaylı tasvirleri yapılmamıştır. Sadece Cavide’ nin yastıklarla, oyuncak bebeklerle dolu, dağınık odasından, misafirlerin ağırlandığı salondan ve Neriman’ ın piyanosunu dinlemek için geçilen yan odadan ibaret bir iç mekân yaratılmıştır.

Cavide' nin dağınıklığı annesine benzer. Mekân, onun ruhunun çalkantılarına paralel olarak düzenlenmiştir. Fakat daha önce de belirttiğimiz gibi yazar ayrıntılar üzerinde durmamış, bunu sadece söylemekle yetinmiştir.

Neriman'ın düzenliliği de annesi Suzan Hanım' ın düzenliliğinden gelir. Yazar, Suzan Hanım' ın evini betimlerken bir anlamda Neriman'ın, Şefika'nın, Cavide' nin kişiliklerine de ışık tutmuştur:

Kapıdan girilir girilmez; insanın nazarına öyle bir tertip çarpardı ki; oraya ilk defa gelen insan, hemen yemek odasının, salon ve yatak odalarının nerede olduğunu ve bunların nasıl ve ne tarzda döşenildiğini kendiliğinden keşfederdi. Bu ev beklenilmeyen hiçbir şey, gayr-i me'mûl hiçbir güzellik saklamazdı. Ve bütün açık şeyler gibi, cazibesi, sevimiyi yoktu (Derviş 1924:23).

Romanda iç mekân kadar dış mekân da önemlidir.Şefika da Cavide de sevdikleri adamları dış mekânda tanımışlardır.Özellikle Cavide, çoğunlukla bahçede yahut sahilde yaptığı gezilerden dönerken perişan , toz toprak içindeki haliyle romanda gösterilmiştir. O, evin içine hapsedilemeyecek kadar özgür yaratılışlı bir genç kızdır ve bu nedenle hep doğayla iç içedir.Bununla beraber, *Hiçbiri'* nde doğa tasvirleri de iç mekân tasvirleri gibi sınırlıdır.ilk doğa betimlemesi Şefika'nın hikâyesinde yapılır. Kahramanın ruh haline göre düzenlediği bu doğa tasvirinde yazar romantiktir:

Hava bulutlu, gökte bir tek yıldız bile görünmüyordu. Etrafta da hiçbir ışık yoktu. İsmi ve bestekârının ismi unutulmuş eski, çok eski bir romansı çalan bu piyano sesinin ne taraftan geldiği belli değildi.Balkonun taş direğine, yanan başını dayayan Şefika, dinliyordu (Derviş 1924 : 37).

Daha sonra Cavide' nin Avrupa'ya yolculuğu sırasında vapurdan seyrettiği

bir tabiat manzarası karşımıza çıkar. Burada da tabiat, Cavide gibi keder ve hüznü yüklüdür:

Bir tarafta, kül rengi bir denize boğaza doğru kayarak; muhteşem sarayların eteklerine uzanıyordu, vapurun gittiği cihette ise, hep ufacık dalgaların köpükleri bile, kurşunî olan gamlı bir deniz vardı (Derviş 1924 : 276).

Romanda ayrıca adları geçen yabancı memleketler de vardır. Cavide' nin annesi Şefika, onu bırakıp Beyrut' a, babası ise İtalya' ya gitmiştir. Bu vesileyle Roma ve Napoli' nin de adları anılır. Romanın sonunda Cavide de annesi ve babası gibi İstanbul' u bırakıp -hem de benzer nedenlerle, yaşadıklarından kaçmak , kendisinden kaçmak için- başka bir ülkeye gitmek üzere yola çıkar.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes' te de mekân evin içiyle sınırlıdır. Daha çok şahısların da içinde bulunduğu tablolarla mekâna ilişkin bilgiler edinmenin mümkün olduğu romanda betimlemeler de sınırlıdır:

Her üçümüz için de zahmetli olan bu bahsi kapamak için bir çare aramakla meşgulüm. Kemal, kenardaki yazıhanenin kenarına oturmuş. Osman, odanın tâ öbür ucundaki iri aynanın karşısına geçmiş, elleri cebinde, ağzında sigara var. Aynanın yanındaki yüksek sehpanın üzerinde yanan beş mumlu şamdandan dökülen titrek bir ışık, onun iri, uzun, geniş vücûdunun halıya akseden gölgesini daha heybetli gösteriyor (Derviş 1946: 12).

Dış mekân bu romanda da *Kara Kitap'* ta olduğu gibi camdan seyredilir. Yapılan tasvirler de özel bir mekâna ait olmaktan çok mevsime ait özellikleri yansıtır niteliktedir;

Ne rüzgârlı bir gün! Pencereden, ağaçların dallarındaki sarı yaprakları seyreliyorum. Başım koltuğun arkasına dayanmış, önümde gümüşî, buğulu bir semanın altında çamurlu kır yolları uzanıp gidiyor. Sarı yapraklar, sonbahar yaprakları, rüzgârların önünde uçuyor. Elimin biri, gergefimin üzerindeki çok renkli ipeklerin arasında, hareketsiz ve dalgın duruyorum(...) (Derviş 1946: 16).

Alnımı cama dayıyorum. Sarı ve çamurlu yollar bu yolların üstüne ağlayan koyu kurşunî bulutlara bakıyorum (Derviş 1946: 60).

Metinde dış mekân olarak bir de Osman'ın Kemal'le Zeliha'yı bir arada görünce çılgına döndüğü bir havuz başı vardır. Havuzun bulunduğı bahçe yine genel olarak “yaprakları, yeşil çimenleri ve çakıl taşları”yla ifade edilmiştir.

Romanda gelişen olaylara bağılı olarak mekânın karanlık, kasvetli ve bazen ürkütücü olduğı görülür. Sıradan bir ortam, kahramanların ruh durumlarına göre korkutucu, matemli olabilmektedir ki, bunu sağlamak için yazar daha çok ışıktan yararlanmış, “karanlık, loş, kızıl” sıfatlarıyla ruh hâli - mekân ilişkisini yaratmaya çalışmıştır:

Yeniden korkmağa başladım. Mumun ışığı ne kadar da titriyordu. Odamın her köşesi karanlık...Titriyorum...Çıtırtılar devam ediyor...Dışarıda yağmur mu başladı? Nedir bu sesler?.. (Derviş 1946: 50).

Bu alıntı metinde daha çok görme duyusuna dayalı tasvirlerin yanında ses duyusunun da kullanıldığına tanık oluruz. Zeliha'ya ürküntü veren çıtırtılar bir başka sayfada ona huzur vermektedir:

(...) Karşımızda şömine, kızıl bir renk ve tatlı çıtırtılarla yanıyor (...)(Derviş 1946: 21).

Bir başka betimlemede sobanın huzur veren çıtırtılarına odadaki büyük saatin tik takları iştirak eder:

Odada sobanın sevimli çıtırtıları, ihtiyar ve kocaman saatin dost sesi var. Beni hiç, hiç yalnız bırakmayan o sevimli ses... Arada bir de ufak bir hareketimle kollarımdaki ince altın halkalar birbirine çarparak âhenkle fısıldaşıyorlar... (Derviş 1946: 60-61).

“Kırmızı” rengin aşkı, tutkuyu, ihtirası, ölümü çağrıştırdığını ve metinde de çağrışımlara dayalı olarak kullanıldığını söylemiştik. mekânda da ışık ya “ loş” olarak ya da “kızıl” olarak ifade edilmiş, böylece bir anlamda olaylara, kahramanların psikolojilerine koşut ortamlar yaratılmaya çalışılmıştır:

(...) Başımı doğrultarak kırmızı abajurlardan süzülen kızıl ışıkla münevver odanın her tarafına heyecanla bakıyorum (Derviş 1946: 68).

Oda loş ve sıcak üzerimde mor kadifeden kısa kollu uzun belli dar bir elbise var (Derviş 1946: 66).

(...) Oda loş ve mâtemli idi.

Önümüzde, harikulâde bir çiçek gibi parlayan kızıl bir ateş yanıyordu(...) (Derviş 1946:33).

Dostumun loş, kafesli ve mağmum evini, sabahtan akşama kadar piyanosunda yaptığı egzersizlerin yeknesak gürültüsü ile doldururdu.(...) (Derviş 1946: 32).

Ruh hâli - mekân ilişkisi Zeliha’nın kişiliğinde ortaya çıkmaktadır. Çünkü romanda Zeliha anlatıcı kahraman durumundadır. Dolayısıyla Osman’ın güncesi ve

oradaki bir iki ufak mekân tasvirinin dışında tüm mekân betimlemeleri Zeliha'nın ağzından, onun psikolojisine ya da yaşadıklarına dayanarak yapılmıştır. Örneğin, bir kahraman kederliyse mekân da kederlidir:

(...) Dışarıda hüznü yağmur, mükedder kırlara dökülüyor. Uzun müddet susuyoruz. Ben kırlara bakarken hissediyorum ki Kemal'de bana bakıyor:

- Zeliha...
- Efendim...
- Eğer ben size şimdi çok mükedder olduğumu

söylersem ne yapardınız? (Derviş 1946: 61).

Yahut Zeliha'nın kendisi -ki onul en sık içinde bulunduğu ruh hâli budur- korkuyorsa mekân da dehşet vericidir:

Git gide tezayüd eden bir dehşetle titriyorum oda korkunç çitirtılarla dolu. Başımda ateş var. Saat beni yalnız bırakmamak için işliyor... Mumun titrek ışığı odayı müteharrik ve korkunç gölgelerle dolduruyor. Büyük iskemlelerin gölgesi evhamlı inhinalarla döşemelerin üstünde sanki cehennemî bir raks oynuyor. Titreyen ellerim yaprakları çeviriyor (Derviş 1946: 54).

Mekânın korkutuculuğuna yer yer doğa da katılır:

Sofada çitirtılar var. Biri mi geziniyor? Atlas yorganı avuçlarımın içinde sıkıyorum. Nefes almaktan bile ürküyorum... Kalbim, korkulu vuruşlarla saniyeleri sayıyor. Ve yağmur taneleri yeknesak bir âhenk ile camlarda cehennemî bir hava çalıyorlar. Asâbı bozan menhus bir hava...Sonra ayak sesleri bazen yorgun, bazen hırçın, bazen

metin, bazen cesaretsiz bir âhenkle döşemelerde öten ayak sesleri... (Derviş 1946: 71).

Yazarın ön plâna çıkarmaya çalıştığı psikolojik gerilime bağlı olarak itibârî bir mekân yarattığı açıktır. Ancak bu mekânın da önce vurguladığımız gibi özellikle dar seçilmesinin dışında, kahramanların psikolojilerine yeterince destek olmadığını düşünmekteyiz. Yazar, *Kara Kitap*'taki karakter çözümlemelerinde dikkati çeken sıklığı bu romanında aşmış olsa da mekân ve zaman kavramında aynı gelişmeyi gösterememiş, ayrıntıları atlamıştır.

Buhran Gecesi'nde olaylar bir köyde geçer. Şehrin kalabalığından uzak, yeşillikler içinde bir yerdir burası. Tüm kahramanlar için bir sığınak olan bu köyün nerede olduğuna dair romanda hiç ipucu yoktur.

Roman, bir iç mekân tasviriyle başlar. Burası, amcazâdesinden Nedim'e kalan köşktür. Yer yer bu tasvire tabiat da eşlik etmiştir:

Bu ev muamma ve güzellik dolu.

Loş sofalara, alçak tavanlı geniş salonlara, sonra bu sofaları ve salonları dolduran eski yeni, büyük küçük bütün eşyaya sinmiş garip bir füsün var.

Öyle bir şey ki âsâbı, müfekkiyeyi muhayyileyi sarhoş ediyor... Tatlı bir uyusukluk içindeyim...

Bu ev bir afyon sarhoşunun rüyasına yahut bir şark masalına benziyor... O kadar renk, o kadar gölge, o kadar ipek, halı ve güzellik dolu ki...

...

Odaya iri ve ihtiyar ağaçlardan dökülen neftî gölgeler doluyor. Sarmaşıkların tamamıyla sardığı pencerenin önündeyim... Camla sarmaşık dallarının arasında yuva yapmış kuşların akşam şarkısını dinliyorum... (Derviş Ağustos 1923: 6).

Bir başka sayfada köşke dair şunları söyler Nedim:

Evi, bütün bir sevda şarkısı...

İçindeki eşyanın hepsi, seven bir kadının, sevilen bir erkek için bu evi hazırladığını, güzelleştirmek istediğini, sâde bu emel ile bu evde uğraştığını söylüyor...

Eşyanın hepsi, Zehra'nın erkeğini ne ince, ne derin, ne güzel sevdiğini terennüm ediyor!.. (Derviş Ağustos 1923: 12).

Sonra mekân daralır ve köşkün salonuna geçilir. Salonu önemli kılan, burada Zehra'nın bir portresinin bulunmasıdır. Nedim, karşısında büyülenmiş gibi kaldığı resmi seyrederken bir yandan da onunla mekân arasında ilinti kurmuş, böylece salonun ayrıntılı bir betimlemesi ortaya çıkmıştır:

Bu gözlerden dökülen büyü'nün, hepimiz taht-ı tesirindeyiz... Evet, öyle zannediyorum... Benim kadar onlar da...

Rafları ve konsolları süsleyen, alçak sedirin yanında, ipek yastıkların arasında, halıların üstünde dağınık duran porselenden ufak dansözcükler, amazonlar, markizler, avcılar, köpekler, maymunlar... Sonra mine vazoların üstünde ilah ve ilaheler, alçıdan, topraktan, bronzdan yapılmış kadın ve erkek başları da bu nazarların nüfuzu altında titreşiyorlar.

...

Duvarlardaki Çin ve Japon işlemlerindeki saz benizli, çekik gözlü ufacık kadınlarla, rüyâlarda görülen acayip hayvanları andıran ince ve zarif kuşlarda, odanın en kuytu köşelerine konulmuş esrarengiz budalarda bile gizli bir nefes, muammalı bir hareket var (Derviş Ağustos 1923: 7).

İç mekân, köşkün içiyle sınırlıdır. Romanda daha çok dış mekân hakimdir. Bu nedenle tabiat tasvirleri geniş yer tutmuştur. Nedim'in amcazâdesinin mezarı, romandaki ilk dış mekân betimlemesidir ve doğadan ayrı değildir:

Evet, işte onun mezarı... O kadını o kadar sevmiş; ve kim bilir, belki de o kadının evinde ölmüş o adamın mezarı... Beyaz taşının üstünde sarı parlak ve yaldızlı olan ismi okunuyor.

Bunun tâ yanındaki bu mezarın, birkaç adım ötesinde oymaları yıpranmış, yaldızları dökülmüş, fakat hâlâ şakrak ve cömert bir çeşme var. Suyu öyle güzel bir ahenkle akıyor ki gözlerimi kısıyorum. Başka memleketlerin musikisine benzeyen bu sesi dinliyorum... (...)

Servilerin arasından yeşil ve turuncu bir yaz güneşi sızıyor... Mezarlar, beyaz taşlarıyla susuyorlar... Dışarıda, kırlarda vızıldayan ağustos böceklerinin küstahlığı buraya kadar nüfûz ediyor (Derviş Ağustos 1923: 12).

Tabiat, sadece bir mekâna eşlik etmez romanda. Kendi başına da vardır ve yazar tasvirlerinde çoğunlukla romantiktir. Derviş, doğayla insanın ruh hâli arasında bir bağ oluşturmayı ihmâl etmemiştir. Nedim köşkü o kadar çok beğenir ki, burayı seyrederken dışarıda da yaz bütün güzelliğini sergilemektedir. Sonra Nedim bir gece Zehra'yla karşılaşır. Zehra, ona hikâyesini anlatmaya başladığında bu güzel yaz yerini ürkünç bir fırtınaya bırakır ve hikâye ilerledikçe fırtınanın şiddeti de artar.

Köşk ve çevresi Zehra'nın öyküsüyle genişler. Bir kır gezintisiyle romanda önemli sayabileceğimiz iki yeni mekân çıkar karşımıza. Bunlardan biri Karasu'dur. Öykünün sonunda Zehra kendisini bu suya bırakarak ölümü seçmiştir, ama ruhu yine de huzur bulmamıştır. "Karasu" isminin seçilişinin tesadüf olmadığını ve ölümü çağrıştırması için özellikle kullanıldığını düşünüyoruz. Karasu'dan başka, dağdaki terk edilmiş köşkün öneminden bahsetmek gerekir. Zehra, bu köşkün önünden geçerken, bahçesindeki sarı güllere gözü ilişmiş, onları koparmak istemiştir. İşte bu

sırada karşısına roman boyunca “siyahlı adam”olarak adlandırılan adam çıkmış, Zehra’nın felâketi de o zaman başlamıştır. Köşkü betimleyen de yine bu “siyahlı adam”dır:

- Genç kadın! dedi. Bahçende, kırlarda o kadar güzel çiçekler varken neden...Neden benim yosun tutmuş, kertenkelelerle, yılanlara yuva olmuş, yıkık duvarlarından atlamak ve bahçenin çiçeklerini toplamak istiyorsun? (Derviş Eylül 1923: 11).

Adam, sözlerine devam eder ve çiçeklerin renklerini şöyle yorumlar:

- (...) Çiçeklerimin rengine aldanma!.. Sonsuz gölgelerin altında yetişmiş kırmızı güllerin rengini, aşkıma hıyanet etmiş bir kadının kanı veriyor!.. Sarı güller solgunluklarını o kadının ölümünün renginden çaldılar.. (...) (Derviş Eylül 1923: 13).

Zehra, duydukları karşısında dehşete kapılmış, korkudan bayılmıştır. Gözünü açtığında yatağındadır. Yatağın örtüsünün üstündeki işlemler, Zehra’nın - kırdaki yaşadıklarıyla ilintili olarak- içindeki korkuyu büyötmektedir. Bu suretle yazar, hem eşyayla kahramanın psikolojisi arasında bir ilişki kurmuş hem de gerçekleşmesi muhtemel bir felâketi haber vermiştir:

Üstünde yeşil ve mai renkli kabartmalardan yapılmış, ejderha ve yılan resimlerinin süslediğı kıpkırmızı karyolamın içinde idim...

Beni, kırmızı, yeşil, mai ve siyah ipeklerle, çiçekler, kuşlar ve türlü acaip hayvanlar işlenmiş, sarı atlas şiltenin üstüne yatırmışlardı (Derviş Eylül 1923: 13).

Alıntı metindeki motifler aynı zamanda cehennemın birer sembolüdür. Bu olanlardan sonra iblis Zehra'nın peşine düşmüş ve onunla pazarlığa girişmiştir. Zehra eğer kendisini tercih ederse ona sunacağı mekân - doğrudan "cennet" sözcüğü telaffuz edilmese de - inanışa göre tanrının iyi kullarına ödül olarak sunduğu yerin ta kendisidir. Romanda bu mekân şu ifadelerle betimlenmiştir:

Üzüm bağlarından tatlı kokular yükseliyordu.

...

Sular şırıldıyor... Bağlarda kuşlar ötüyordu...

Billur kadehlerin içindeki kızıl- cennet ve aşk kadar kızıl- şaraplar, ağızdan ağıza, elden ele dolaşıyordu.

Yeşil çimenlere gölgelerini dağıtan ağaçların, yemişlerin canlı kokularını taşıyan, dalları yere doğru eğiliyordu...

...

Üzüm bağlarının ortasındaki yoldan alınları kırışmış, gözleri elemli, bakışları hevesiz, omuzları çökük gelen genç ve ihtiyar bütün insanlar burada değişiyorlardı. Üzüm bağlarının ötesinde, kederler bırakılıyordu... (Derviş Teşrin-i evvel 1923: 11).

Ancak Zehra, aşkı yani kocasını tercih ederse gideceği yer cehennemdir. İblis, ona ikisi arasında bir seçim yapmasını söylemiştir. Cehennem, Zehra'yı aşkı konusunda tereddüte düşürecek kadar ürkündür:

Yılanların ısılık çaldığı, sırtlanların koştuğu, kurtların uluduğu kayaların arasından geçiyorduk.

...

Bir orak sesinin tüyleri ürperttiği o yere, siyah köpeklerin arkamdan koştuğu, yılanların, ejderhaların beni kovaladığı bin devin, korkunç ve sefil hayvanların, ürkünç ve

gazaplı zebanilerin, hortlakların beni kovaladığı, ızdıraplı yollardan.. günah kadar siyah yollardan koştum.

Geldiğim yerde... o iskelet, elindeki orakla hâlâ fidanları kesiyordu (Derviş Teşrin-i sani 1923: 10).

Cennet ve cehennem, romandaki daha önce sözünü ettiğimiz aşk- kin, güzellik- çirkinlik, iyilik- kötülük çatışmasının mekânsal boyutudur.

Romanda buhran geçiren sadece Nedim değildir. Zehra da aslında bir buhran yaşamaktadır. İşte bu iki mekân da aslında Nedim'in değil, Zehra'nın hayâl dünyasının birer parçasıdır. Nedim'in buhranı bittiğinde Zehra'nın öyküsü de son bulmuş, böylece fantastik âlemden gerçek âleme geçilmiştir.

Fatma'nın Günahı, yazarın mekânı daha ustaca kullandığı beşinci romanıdır. Suat Derviş bu romanında ev içi mekânlardan ziyâde zamana bağlı olarak ev dışı yani tabiat tasvirleri üzerinde durmuş, tabiat tasvirlerinde de çoğunlukla şahısların daha doğrusu Fatma'nın ruh durumuyla özdeşlik kurmuştur.

Roman:

Bir sonbahar günü idi. Ölü yaprakların, kan rengi topraklı dağ yollarında çiğnendikleri sert, merhametsiz rüzgârın önünde sarı ve bitkin süründükleri kederli ve soğuk bir sonbahar günü.

Bugün yalnızdı. Kapalı pencerelerin yeşil ipek kurdellalarla bağlanmış beyaz muslin perdelerin arkasından uzaktan bir küme erimiş kurşuna benzeyen şehre bakarken, onu şehirden getirecek arabanın gürültüsünü bekliyordu.

Dışarıda, yapraksız kalmış ağaçların çıplak dallarını kıracak bir huşûnetle sallayan kudurmuş bir rüzgâr vardı. Önünde kurşun rengi bulutlarıyla kurşundan yapılmış bir kasabaya benzeyen karanlık göklü, çıplak ve çamurlu bir kış

uzanıyordu. Ağaç iskeletlerinin üstünde henüz dinmiş olan yağmurun bıraktığı ufak su kabarcıkları vardı (Derviş 1924: 3).

biçiminde uzun bir sonbahar tasviriyle başlar. Romanın daha en başında bu karamsar tasvir bize, yaşanacak olumsuz bir takım olayları haber verir gibidir. Nitekim bu tasviri, Fatma'nın bugünün atmosferine uygun iç sıkıntısı ve endişesi izler:

Neden bugün korkak ve mahzundu? O sabah erkenden gitmiş, hâlâ gelmemiştii. Fatma onu getirecek arabanın sesini boğarak duyurmayacak olan rüzgâra dargındı (Derviş 1924: 3).

Sonbahar; hüznün, ayrılığın mevsimi olarak tanımlanmıştır daima. Bu mevsim için çizilen portreler de insana çoğunlukla karamsarlık aşılır. Oysa bu genellemenin haricinde yaygın bakış açısının tasvirlerde önemli rol oynadığı metinler de bulunmaktadır. Sözgelimi, Refik Halit Karay *Sonbahar* başlıklı öyküsünde sonbaharda dökülen yapraklar için “Her yaprak sanki az bulunur bir madalyondur ve her dal bir antika vitrinidir” derken, “Devamlı bir kıpırtı ve sürgit bir hışırtı” şeklinde tanımladığı yaz mevsiminin ardından hemen “Sonunda ilk yağmur, gözyaşları gibi bu ruhsal sıkıntıyı dindirir ve sonbahar yatışmış yüzüyle bulutların ardından bir melek gibi görünür” tasviriyle sonbaharı âdetâ kutsar(1939: 145).

Suat Derviş, zaman olarak sonbahar mevsimini seçerken tabiat betimlemelerinde de kullandığı sıfatlar itibariyle Fatma'nın ilerideki ruh hâline ilişkin ipuçları verir. Fatma da sonbahar gibi ayrılık taşır; kederli, hüznü ve mustariptir.

Doğanın rengi siyahtır. Yazar, sonbahara hüznün yanında ürkünç bir nitelik de atfeder. Bunun nedeni ise Fatma'yı bekleyen felaketle özdeşlik kurmak istemesidir:

Güzel Fatma göklere boğucu bir ağırlıkla yaslanmış bu iri bulutlardan korkuyordu. Küçük dağların tepelerine heybetli bir yürüyüşle ağır ağır iniyorlar, ezmek ister gibi onlara yerleşiyorlardı. Fatma gittikçe alçalan bulutlarıyla dünyayı bunaltan bu kara gökten ve dağların üstünden eserek Marmara'nın beyaz köpüklü kollarına hummayla atlayan bu susamış rüzgârdan ürktükçe omuzlarını örten siyah ipekli şala biraz daha sarılıyordu (Derviş 1924: 4).

İlk defa bu tasvirde romanın İstanbul'da geçtiği kuvvetle tahmin edilir. Bunun dışında yerin İstanbul olduğuna dair hiçbir ipucu yoktur. Fatma evden kaçır, sokaklarda dolaşır, sonra bir sanatkâr onu yarı baygın bir vaziyette bularak evine götürür. Ancak bu ev nerededir, semtin adı nedir, Fatma, "Niçin mahallelerin arasından geçtiğimiz vakit kafeslerin arkasından ihtiyar ve genç kadın sesleri bana lânet okuyor..." derken hangi mahalleleri kasteder bunları bilemeyiz; çünkü yazar hiç isim vermez (Derviş 1924: 66). Aynı şekilde çocukken annesinin ölümünün ardından dedesiyle kaldığı yerin adı da yoktur romanda. O yer güzeldir sadece ve Fatma burada mutludur. Buna bağlı olarak mevsim de bahar yahut yazdır:

Hayatının on sekiz senesi, dedesinin yanında, o yeşil kırların, yeşil ağaçların ortasındaki beyaz boyalı köşkte geçti.

...

Mehtâbı lekesiz, çiçekleri parlak, güneşi ısıtıcı, gölgeleri müşfik olan bu yerde Fatma yavaş yavaş büyüyordu (Derviş 1924: 26).

Fatma'nın en mutlu seneleri bu köşkte, içinden hayat fışkıran bu kırlarda geçmiştir. Ama sanki zaman burada hep aynıdır, ağaçlar hep yeşildir ve çiçekler hiç solmaz. Çünkü bu döneme ait tüm tasvirler insana yaşama sevinci aşlar gibidir.

Celâl’le evlenip dedesinin köşkünden ayrıldığı günün akşamı ise tabiat Fatma’nın ileride yaşayacağı acıyı haber verir niteliktedir. Yazar da hava durumunu tasvir ederken kullandığı ifadelerle böyle bir paralelliği özellikle yaratır:

Gece akşamın son ışıklarını kovmuştu. Semayı bulutlar kaplıyordu. Uzaktan, görülmeyen göğün tehditkâr sesi işitiliyordu. İri taneli bir yağmur arabanın camlarını dövmeye başlamıştı.

Şimdi daha süratle koşan atlar onları karanlık bir gecenin içine sürüklüyordu (Derviş 1924: 35).

Göğün sesinin “tehditkâr” olması, yağmur tanelerinin arabanın camlarını “dövmesi” ve atların onları süratle “karanlık” bir gecenin içine “sürüklemesi” âdetâ ileride yaşanacakların habercisidir ve sanki Fatma’yı uyarmaktadır.

Fatma evini terkettiği gün dış mekân yine öyle iç karartıcı bir betimlemeyle verilir:

Buraya gelinceye kadar gıcırtılı kapılar açmış, dumanlarla, bulutlarla ezilmiş, sisten yapılmış kadar acayip ve kurşun rengi bir şehre doğru, sisle örtülmüş kırlarda sislerin arasında koşmuştu (...) (Derviş 1924: 48).

Dış mekânın çoğunlukla karamsar olması, olay örgüsünün akışıyla ilgilidir. İç mekânda da -çok az tasvir edilmekle beraber- aynı özelliklere rastlanır.

Fatma’nın Celâl’i beklerken bulunduğu odaya dair yazar çok az ayrıntı verir. Dolayısıyla iç mekânla ruh hali arasında bağlantı kurmak, tabiat tasvirleriyle kahramanın psikolojisi arasında bağlantı kurmaktan daha zor olur. İç mekân genellikle bir odayla sınırlıdır. Ya bir perdeyle, ya bir koltukla, ya odanın ışığıyla yahut bir yatakla ayrıntıya girilmeksizin verilir:

Bu akşam Fatma her şeyden ürküyordu. Perdelerin arkasında bekleyen karanlıklardan, ışıkların duvarlara akseden acayip gölgelerinden sonra heykeltıraş bir dostunun ellerini model olarak yaptığı ve şimdi kilitli dolabın içinde kristallerin arkasından, kırmızı kapitone atlasın üstünde uzanmış duran bir çift küçük ince ve uzun ellerden ürküyordu (Derviş 1924: 5).

Romandaki en ayrıntılı iç mekân tasvirinin yukarıdaki alıntı metin olduğu söylenebilir. Bu tasvirde dikkati çeken ve üzerinde en çok durulan unsur, Fatma'nın bir heykeltıraş arkadaşı tarafından yapılmış elleridir. Eller kırmızı kapitone atlasın üzerindedir ve bu renk, ellerle birlikte bize ölümü çağırır. Çünkü soyut anlamda Fatma ileride Zeynep'in ölümünden sorumlu olacaktır.

Yer yer geriye dönüşlerle çocukluğunun mekânı olarak karşımıza çıkan Fatma'nın annesinin evi yine bir tek odasıyla sınırlandırılmıştır. Ancak odadan ziyâde dikkat çekici olan, evin kafesli oluşudur:

(...) Bu ses karanlıkta, kafesli, mağmum bir evde, sevdalı ve mükedder bir kadın eliyle çalınan bir ud sesi kadar kırık, hazin ve âhenkli idi.

Geniş sedirli odanın şurasında, burasında yere atılmış pamuk minderler vardı (...) (Derviş 1924: 18).

Eve dair yazarın kullandığı” kafesli ve mağmum” sıfatları bir anlamda Fatma'nın bu eve hapsediğini anlatmaktadır. Evin karanlık olması da yazarın hemen bütün iç mekân tasvirlerinde olduğu gibi sıkıntılı psikolojik atmosferi”loş ışık”la yahut “karanlık”la vermeye çalışmasından ileri gelir. Nitekim Fatma'nın, annesinin ölüm döşegindeki o hasta hâlini hatırlarken bulunduğu mekân da bu kederi yansıtabilecek kadar kasvetli ve bunaltıcıdır:

Şimdi loş bir odada idiler. Kafeslerle kalın perdelerle boğulmuş bir ışık odaya fırtına bulutu renginde dağılıyordu. Ortada bakır mangaldaki nar rengi bir çiçeğe benzeyen korlardan tatlı, rehavet verici bir sıcaklık sızıyordu (Derviş 1924: 50).

Fatma'yı çocukluğuna götüren bu ev de kafesli ve loştur. Burada da Fatma, ne yaptığından, niçin orada bulunduğundan habersiz biri olarak mutlu değildir. Fatma'nın içindeki mahpusluğu bu evde de devam etmektedir.

Suat Derviş'in romanda iç mekândan ziyâde dış mekâna yönelmesi ve doğa betimlemelerine özen göstermesi, insan doğasıyla tabiat benzerliğine dikkat çekmek istemesinden kaynaklanabilir. Kurmaca bir metinde özellikle psikolojik çözümlemenin ağırlıkta olduğu bir metinde, mekânın bu biçimde kahramanın ruh hâline paralel düzenlenmesi doğaldır. Ayrıca Suat Derviş -önceden gördüğümüz üzere- romanında sadece mekânı kahramanının hizmetine sunmakla kalmamış, zamanı da Fatma'nın psikolojisine göre belirlemiştir.

Fatma'nın Günahı'nı Gönül Gibi adlı roman takip eder. Daha önceki romanında dış mekânı iç mekâna oranla daha fazla kullandığını gördüğümüz yazarın bu romanında da benzer bir durumla karşılaşırız. Kimi zaman bir tabiat tasviri, kimi zaman içinde insanların da yer aldığı ve daha çok bir tablo izlenimi uyandıran sokak betimlemelerinden oluşan dış mekân, bazen kahramanın ruh hâline de eşlik etmektedir.

Romanda Süheylâ'nın bir trenin yahut bir otel odasının penceresinden izlediği mekân, ayrıntılardan uzaktır. Yazar, canlı görüntüler oluşturmaktan ziyâde Süheylâ'nın psikolojisini mekâna bağlı olarak vermeyi ve mekânı da bu anlamda bir araç gibi kullanmayı tercih etmiştir. Aşağıda vereceğimiz örnekte de görüleceği üzere, aslolan, mekân değil, kişidir:

Sarı ve kuvvetsiz bir ışıık serpen güneş, yapraksız kalmış tek tük ağaçlarıyla çok çıplak ve çok hazine görünen kırın üstünden çekilmek üzere.

Başım pencerenin kenarına dayanmış. Birbirini kovalayan telgraf direklerine bakıyorum (Derviş 1928: 52).

Bu içeriden dışarıya bakışı, Süheylâ'nın içinde bulunduğı ruh hâline göre mekâna bakışıyla açıklamak mümkün olabilir. Zîra daha önce zamanda aynı yaklaşım karşımıza çıkmıştır. Süheylâ bir anlamda dış dünyayı ve zamanı ruhunun penceresinden seyretmiştir:

Pencerenin önündeki geniş koltuğun kenarına oturuyorum. (...)

Sıcak alnımı cama dayıyorum. Camları titreterek geçen otomobillerin içinde, kıymetli kürklere bürünmüş şık kadınlar, siyah elbiseli kalın paltolu erkekler var.

Soğuktan paltolarının yakalarını kaldırmış insanlar kaldırımlarda telaşlı telaşlı yürüyorlar... Ve rüzgârdan şapkalarını muhafaza etmeğe uğraşıyorlar. Büyük fenerlerin etrafında uçuşan toz gibi ince kar taneleri var (Derviş 1928: 127).

Bir başka zaman Süheylâ yine pencereden dışarıya bakar. Yine doğayı seyreder. Mithat'ı beklemektedir. Onu göreceğı için mutludur, dolayısıyla yazar tabiatı onun bu mutlu ruh hâlini yansıtacak şekilde düzenlemiştir:

Açık pencereden giren rüzgâr saçlarımı dağıtıyor, beni üşütüyor. Semada bir tek bulut bile yoktu. Yıldızlar küçük gelinler gibi pırıltı içindeydiler. Sonbaharın sararttığı yaprakların kenarına ay nurdan oyalar işliyordu.

Uzak denizde şeffaf lekeler gibi kayan sandallar, kotralar vardı. Sonbahar gecesinden daha fazla yaz gecesine

benzeyen bir geceydi. Bahçedeki son güllerin kokusu sıcak rüzgârla terasaya kadar yükseliyordu (...) (Derviş 1928: 55).

Süheylâ, içeriden dışarıya çıktığında da bu seyir devam eder. Ancak bu sefer insanlar, onun çizdiği tabloda kendi ruh hâliyle zıtlık kurmak için kullanılırlar. Çünkü sokaklar kalabalıktır; ama o, kalabalıklar içinde yalnızdır. Çoğunlukla görme duyusuna dayalı olarak yapılan tasvirlerden farklı olarak yukarıdaki metinde koku alma duyusunun da kullanıldığı görülür. Süheylâ, dışarıdayken ise görme duyusuna işitme duyusu eşlik etmektedir.

Mekânla kahramanın ruh hâli arasındaki karşıtlık en iyi, romanın son sayfalarında ifade edilmiştir. Etrafın kalabalığı içinde Süheyla'nın yalnızlığı doruk noktasındadır:

Elektrik lambaları etrafında küçük kar taneleri dönüyorlar... Otomobillerin ejderha gözleri (Bu benzetme daha sonra *Hiç*'te de yapılmıştır) gibi yanan fenerleriyle asfaltların üzerinden akıp gidiyorlar. Kaldırımlar hâlâ kalabalık.

Kendimi öyle yalnız hissediyorum ki.

Sanki bomboş dünyada yalnız kalmışım (Derviş 1928: 197).

Romandaki iç mekân, odayla sınırlıdır denilebilir. İç mekânda roman kahramanının psikolojisiyle örtüşür. Bazen Süheyla'nın İstanbul'daki evinin bir odasının bazen Sofya bazen de Berlin'deki otel odasının tasvir edildiği romanda dış mekân gibi iç mekân da sınırlı ifadelerle verilmiştir. Ancak aşağıda örneklerini vereceğimiz betimlemelerde bir fark göze çarpmaktadır. Süheylâ, oteldeki odasında yalnızlığını daha kuvvetle hisseder, çünkü ülkesinden uzakta yabancı bir memlekette olmanın hüznünü yaşamaktadır. Bu da yalnızlığını artırır. Oteldeki odasını:

Odanın bir kenarında, hazırlanmış, örtüleri açılmış temiz fakat yabancı bir yatak beni bekliyor...Ben bu yabancı yataktan çekingen adımlarla uzaklaşıyorum.

...

Kocaman kanepelerin, büyük masaların ve dolapların arasında, küçük korkak bir kedi yavrusuna benziyorum.

Ağır tül perdeleri aralıyorum (Derviş 1928: 78).

sözleriyle tanımlarken aynı zamanda bir döneme ve bir yabancı ülkenin mekâna ilişkin kültürüne de ışık tutar. Oysa İstanbul'daki odasının eşyaları küçüktür. Otel odasındaki eşyaların üzerine çöken ağırlığını Süheylâ burada hissetmez:

Uzakta soğuğu böyle dondurucu olmayan güzel ve mavi memleketteki beyaz ve küçük odamı düşünüyorum.

İçimde, şöminemde çıtırdayarak yanan ateşe, küçük eşyalarım alçak sedirime karşı duyduğum hasret var (Derviş 1928: 79).

Süheylâ, Sofya'da pasaport işlemleri için birkaç gün kalmak zorunda olduğundan, burada bir otele yerleşmiştir. İstanbul'daki odasıyla kıyasladığı mekân burasıdır. İlerleyen sayfalarda bu odayı Süheylâ büyüklüğünden, soğukluğundan, eşyalarının kocamanlığından şikayet ederek, birkaç kez daha betimleyecek, bu mekânın, ruh haline olumsuz etkilerini de dile getirecektir.

Berlin'de odadan sokağa çıkan, oradan da başka mekânlara giden Süheylâ, bu mekânlardan sadece ikisinin portresini çizmiştir.

Bunlardan bir tanesi bir gece kulübü, bir tanesi de restorandır. Yazar, gece kulübünü tasvir ederken yine Süheylâ'nın psikolojisiyle paralellikler kurmuştur. Ayrıca bu mekân anlatımında, işitme duyusuna dayalı betimlemeler de vardır:

(...) Burada ne çok kahkaha, ne çok gürültü var...

Ne çok sigara dumanı...

Mütemadiyen açılan kapıdan içeriye dışarının çok
soğuk havası girmese burada nefes almak bile müşkül olacak

...

Kenarda üç esmer çalgıcı var, biri kitara biri mandolin
çalıyor biri de şarkı söylüyor...

...

Ufak lambalarla süslenmiş tavana kadar nazarlarım
dumanlarla beraber kıvrıla kıvrıla yükseliyor...

Bu gece kalbim de durgun ve dumanlı... (Derviş 1928:
126-127).

Gerek iç mekânda gerekse dış mekânda yazarın daha önceki romanlarını
incelerken dikkatimizi çektiği gibi “kırmızı” nın yine mekânı aydınlatmada
kullanıldığı görülür. Bu ışık ya bir abajurdan ya da bir sokak lambasından
yayılmaktadır. Ya “kızıl”dır ya “kırmızı”.Bazen de “loş” bir ışık aydınlatır mekânı.
Ancak ışığın mekâna, onu tanımlamak anlamında, önemli bir katkısı olmadığı gibi
kahramanın ruh hâlini de açıklamadığı açıktır.

Daha önce mekânın çarpıcı bir şekilde işlendiğini gördüğümüz *Fatma’ nın
Günahı’* nı aşamamıştır bu roman. Tekrarlarla örülü yüzeysel betimlemeler mekân-
ruh hâli ilişkisini kurmaya da yetmemiştir.

Suat Derviş’in *Gönül Gibi’* yi izleyen *Emine* adlı romanı ise şu tasvirle
başlamaktadır:

Gözleri... Korkak bakışlı çocuk gözleri... karanlık
denecek kadar loş yemekhanenin içinde en fazla görünen işte
bunlar... (Derviş 1931: 5).

Bu tasvir, yetimhanenin yemekhanesine aittir ve bunu benzer başka bir
betimleme izler.

Yemekhanenin duvarları koyu renk bir sıva ile sıvanmış(...) (Derviş 1931: 5).

Yemekhanenin loş ışığı ve koyu renk sıvasıyla karanlık çizilmiş bu resmi çocukların elemiyle bir paralellik oluşturmak için kullanılmıştır. Emine ve diğerlerinin yüreklerine çökmüş savaş acısının, çaresizliğin, kimsesizliğin karanlığıdır sanki yemekhanenin ve dolayısıyla yetimhanenin karanlığı. Görünümüyle insanı kederlendiren bu mekân, daha sonra Emine için farklı bir anlama bürünecek; sığınılacak, huzur bulunacak bir yere dönüşecektir. Emine, evlâtlık olarak verildiği ilk evden kaçarken bunları düşünecektir; ancak bu sefer de yetimhane, “ulaşılmazlık”ın simgesi olan duvarlarıyla çevrilecek ve Emine’yi koca bir yalnızlığın ortasında bırakacaktır:

Emine yüksek duvarlı bir bahçenin içinde büyük ağaçların sakladığı bir bina düşünüyor. Mektebini (Derviş 1931: 29).

Yüksek duvarların çevirdiği yetimhanenin kapalı büyük kapısı da duvarlar gibi Emine’yi umarsızlaştıran, mekâna ait bir başka unsurdur:

Açılmayan.. açılmayacak olan iki kanatlı bir kocaman kapının karşısında Emine ümitsiz, çaresiz ve açlıktan muztarıptır... (Derviş 1931: 34).

“Kapı” figürü, roman boyunca bir leitmotiv gibi kullanılmıştır. Emine önünde açılan, yüzüne kapanan kapılarla kâh yeni yaşamlara girmiş, kâh yaşamlardan çıkarılmıştır.

Emine, ilk olarak mektebin kapısından çıkmıştır:

(...) Bunun için mektebin büyük kapısından çıkarken gözleri böyle kurudur...() (Derviş 1931: 12).

Şehrin içinde küçük bir araba yolculuğundan sonra bir başka kapıdan yeni bir yaşama adım atar:

Araba şimdi küçük şehrin iyi sokaklarından birinde, tahta boyasız damının saçakları tahta oymalarla tezyin edilmiş, iki kapılı küçük bir evin kapısında duruyor (Derviş 1931: 14).

Dışarıdan içeriye giren yazar, tasvirlerinde ayrıca genelden özele gitmiştir. Bu evi önce bütün olarak betimlemiş, daha sonra mutfak ve Emine'nin odasına geçerek alanı daraltmıştır:

Küçük Emine, şimdi boyasız tahtaları, duvarlarının beyaz sıvalarıyla henüz, ikmal edilmemiş bir bina hissi veren bu ufak evde yaşıyor.

Mutfakları çok karanlık ve rutubet kokuyor. Fakat evin üst katı çok aydınlık ve çok güneş alıyor (Derviş 1931: 16).

Emine, “(...) Tavan arasında küçük bir odası vardır” ifadesiyle belirtilen mekânıyla aileden soyutlanmış; bu durum, gittiği diğer evlerde de değişmemiştir (Derviş 1931: 19).

Kısa bir zaman sonra yaşadığı bu yerden ayrılan Emine, geldiği yetimhaneye koşmuş, ama yetimhanenin kapıları önünde duvar, duvarları kale olmuştur. Cesaretini toplayıp yeniden kaldığı eve dönünce de karşısına dikilen, yine bir “kapı” dır:

Emine kapının önünde fakat kapıyı çalmaya cesareti yok...

...

(...) Fakat işte cesaretsiz elleri kapının tokmağına kadar yükselmiyor.. Çalmayacak, çalamayacak..

...

(...) Titreyerek kapının tokmağını tutuyor...kapıyı çalacak... kapıyı mı çalacak?...(Derviş 1931: 36-37).

Romandaki “rüya motifi” nin içinde de “kapı” vardır. Emine bu rüyada karanlık bir zindana hapsedilmiştir. Zindan, Emine’deki kimsesizlik, yalnızlık duygularının doruk noktasına ulaştığı bir mekândır sanki. Bilinçaltına yerleşmiş bu iki duygudan kaynaklanan korkunun etkisiyle gördüğü rüya, Emine’nin iç dünyasına ışık tutmakla kalmamış, bu korkunun derinliğini de anlamamıza yardımcı olmuştur:

Şimdi merdivenlerden aşağıya iniyorlar, nâmütenâhî, sonsuz merdivenlerden.. Yosunlu taşlarıyla bitmek, tükenmek bilmeyen dar, dik merdivenlerden...

...

Şimdi siyah, dolaşık dehlizlerden geçiyorlar. (...)

...

Yılanların içinde ıslık çaldığı pis bir su çıplak ayaklarını ıslatırken Emine, bu korkunç dehlizlerde bağırarak, imdat dilenerek kaçıyor.

Şimdi karanlık bir zindanda bulunuyor.

(...) Beyaz dişli zenciler, kocaman anahtarla göklere kadar yükselen kapıyı kilitlediler (Derviş 1931:76-77).

Yetimhanede mekânı ulaşılmaz kılan kapı, burada Emine’nin içindeki açmazları ve yaşamındaki engelleri sembolize etmektedir.

Romanın ilerleyen sayfalarında Emine için bir baba kadar önemli, değerli Cemil Şevket’i de “(...) iki kanadı açılmış kapıdan soktukları sedye”yle getirmişler, böylece kapı, yine Emine’nin yaşamını acıyla doldurmuştur (Derviş 1931: 110).

Yazar daha sonra: “(...) Ölüyü getiren adamlar, boş sedye ile çıkıyorlar, kapının iki kanadı kapanıyor” derken, sanki Emine’ye, bu huzurlu, mutlu yuvanın kapılarını da kapatmış, onun başka bir yaşama , başka bir maceraya sürükleneceğinin haberini vermiştir (Derviş 1931:112).

Emine’de olaylar, adı verilmemiş ama Anadolu’da olduğunu ve savaştan nasibini aldığını tahmin ettiğimiz küçük bir şehirle İstanbul’da gelişir. Emine, aslında bir köy kızıdır. Ancak düşman askerleri köylerini basınca diğer kimsesiz çocuklarla birlikte kent merkezindeki yetimhaneye getirilmiştir. Evlâtlık olarak gittiği ilk ev de bu şehirdedir. Buradan kaçı, onu İstanbul’a götürecek ve büyük şehirle tanışmasını sağlayacak bir başlangıç olmuştur. Emine’nin, şehirden ayrılırken, buraya ait son izlenimi şöyledir:

Sanki bu şehrin bütün sakinleri ölüdür, siyah tahta evleri, eski çarşısı, kirli ve dar sokaklarıyla bu şehir uzaklaştıkça daha kasvetengiz görünüyor (Derviş 1931: 48).

Şehrin üstüne çöken bu kasvetli havanın nedeni elbette savaştır. İnsanların yaşadıkları acılar şehre de yansımıştır. Ayrıca o tarihlerde Anadolu’daki kentlerin gelişmişlik düzeyi göz önünde bulundurulursa, yazarın böyle bir tasvir yapması anlaşılabilir.

Emine, İstanbul’da geldiği yerdekinden farklı bir yaşam sürmemektedir, ancak burada daha önce kaldığı evden rahat olduğu da bir gerçektir. Şehri gezip görme şansı hiç olmamıştır. İstanbul’a dair aktardıkları, sadece mutfaktan ve odasının penceresinden gördükleriyle sınırlıdır. Emine İstanbul sokaklarıyla ilk olarak yine bir evden kaçış macerasıyla tanışır. Yazarın onun izlenimlerinden yola çıkarak yaptığı betimlemeler daha önce tanıdığımız Anadolu kentine kıyasla iç açıcı, hoş bir tablo oluşturmaktadır. Burada da savaş varlığını bütün gücüyle hissettirmektedir, ancak Anadolu’daki tahribat burada yoktur. Özellikle merkezi yerlerde -savaşı hatırlatan işgal ordusu askerlerinin dışında- İstanbul, eski İstanbul’dur:

Emine kocaman şehrin tanımadığı sokaklarında dolaşıyor...

Bu mütareke zamanı İstanbul'un caddeleri, sokakları ne kadar kalabalık...

Her bir binada muhtelif renklerde, muhtelif milletlerin renklerini taşıyan bayraklar sallanıyor.

Kaldırımlarda değişik iklimlerin, değişik milletlerin ahalisi var...

Hepsi ayrı bir lisan konuşan bu insanların içinde, küçük büsbütün şaşıyor...

Bu büyük şehir, şehirden daha fazla bir sergiye benziyor, dünyadaki insanların numunelerini gösteren bir insan sergisine...

...

Şurada İtalyanca, burada İngilizce biraz ötede Fransızca konuşuyorlar.

Emine kendini, lisanını bilmediği bir memlekette zannediyor. Ve kalabalık sokaklarda nereye gideceğini bilmeden sarhoş gibi dolaşiyor...

Rum mahallelerinde lâternalar çalıyor...Rıhtımdaki meyhanelerde işgal ordusu askerlerinin gürültüsü var (Derviş 1931: 68-69).

Yukarıdaki alıntının bir betimleme olmaktan öte, işaret ettiği önemli bir gerçek vardır. O da o dönemde yurdun nasıl bir tehlikeyle karşı karşıya olduğu gerçeğidir. Bir savaş mağduru olmasına rağmen Emine, bunu anlayamayacak kadar küçüktür belki, ancak yazar, savaştan izler taşıyan bu tür tasvirlerle memleketin trajedisinin de altını çizmek istemiştir. İşgal ordusu askerleri bu kadar rahat bir biçimde İstanbul sokaklarının köşebaşlarını tutmuşken ve meyhanelerde gönüllerince eğlenirken halk, bunun dehşetini derinden duyumsamakta, cephede savaşan yakınlarından ötürü acı çekmektedir. Yukarıdaki alıntı metni şu cümlelerin izlemesi de bu tezadı sergilemeye yöneliktir:

Türk evlerinde hiçbir ses duyulmuyor...

Az ışıklı mağmum mahallelerdeki matemli evlerde bir
ölüm sessizliği var (Derviş 1931: 69).

Yazarın vurgulamaya çalıştığı bu türden bir çelişkiyi bir başka sayfada daha görmek mümkündür. Ancak bu sefer çelişki, yoksul Türk mahalleleriyle zengin Türk mahallelerine taşınmış böylece savaşın yarattığı bir acı gerçek daha ortaya çıkarılmıştır. Savaşı bütün korkunçluğuyla yaşayanlarla bunu nimet sayıp varlıklarını arttırmaya çalışan vurguncular arasındaki fark romanda şöyle ifade edilmiştir:

Rum mahallelerinde lâternalar çalıyor...

Matemli Türk mahallelerinde ses seda yok...

Şehrin zengin mahallelerinde işgal ordusu zabitleri,
müteseddi zengin Türk evlerinde levanten aileler içinde
sabahlara kadar dans edip eğleniyorlar.

Camii avlularında açlıktan ölen muhacirler inliyor.

İstanbul'un mehtabı bu gece, mezarlıkların, servilerin,
karanlık mahallelerin üstünde ne kadar küstahça pırıldıyor
(Derviş 1931: 71).

İstanbul, Emine bu şehrin sokaklarında dolaşırken farklı görünümlemlerle karşımıza çıkmaktadır. Biraz önce Emine'nin kendisini yabancı bir memlekette hissetmesine neden olan manzara, biraz sonra yazarın subjektif değerlendirmeleriyle değişmiş, övgüyle bahsedilen bir mekâna dönüşmüştür:

(...) Güzel olmaktan başka bir gayesi olmayan bu
muhteşem şehir; semaya yükselen beyaz minareleri,
kubbelerinin sanatkârane çıkıntıları, sahillerini süsleyen
muhteşem saraylarıyla öyle harikulâde ki.. (Derviş 1931: 69-
70).

Olay örgüsünün büyük kısmının geliştiği İstanbul'a dair yazarın son değerlendirmesi bu olmuştur. Çünkü sokaklarda pervazsızca dolaşan Emine'yi geçirdiği trafik kazası önce hastaneye oradan da bir başka eve sürüklemiştir. Hastanenin bahçesi, romandaki dış mekânın da sonuncusudur.

Romanda iç mekânı çoğunlukla ev, bazen bir karakol, bazen de bir hastane oluşturmaktadır. Yetimhaneyi ve Şaziye Hanım'ın evini iç mekân olarak karakol izlemiştir.

Karakolun tasviri de romanda ağırlıkta olan açıklayıcı tasvirlerden birisidir:

Taş merdivenlerden çıkıp fitili bozuk, şişesi kirli bir petrol lambasıyla tenvir edilmiş sofaya geldikleri zaman, Emine korku ile etrafına bakıyor... (...) (Derviş 1931: 41).

Emine, onun İstanbul'a gitmesine aracı olacak komiserle burada tanışmıştır. Komiserin kız kardeşinin yanındaki yaşam, evin içiyle sınırlıdır ve bu sınırlı yaşamın sınırlı mekânlarından birisi de Büyük Hanım' ın odasıdır:

Asmaların yeşilliğinden, siyah tahta kafeslerin arkasından geçen az bir ışıqla aydınlanan ve küçük odada en fazla görülen şey Emine'nin gözleri... (...) (Derviş 1931: 66).

Suat Derviş, yüzeysel betimlemelere yer verdiği bu romanında mekânın kahramanın psikolojisi üzerindeki etkisini - kapı motifi hariç - gözlemek bu nedenle zordur. Ancak belki bir nokta dikkatimizi çekebilir: Cemil Şevket'in evi ve evlendikten sonra yerleştiği Bekir Efendi' nin evi haricindeki diğer evlerde Emine, hep bir odaya, bir anlamda yalnızlığına hapsedilmiştir. İstanbul sokaklarında dolaşırken de etraf insanlarla doluyken o, bu kalabalık içinde yine yalnız ve çaresizdir.

Emine' nin Cemil Şevket' le tanıştığı hastaneye ait tek bilgi , buranın koridoruna aittir:

(...) Ecza kokan koridorun siyahlı, beyazlı taşları ne kadar temiz (Derviş 1931: 90).

Bu temiz koridorlu hastaneden temiz bir eve, Cemil Şevket'in evine geçen Emine, en mutlu günlerini burada yaşamış, “ şehrin en sessiz ve kibar bir mahallinde, her şeyden uzak bir yerinde” (Derviş 1931: 100) olan bu evde insan olduğunun ayırdına varmıştır. Ev kadar, içindeki yaşam da her şeyden - Emine'ye göre bu “her şey” içine, çektiği tüm eziyetleri, dışlanmışlığı, kimsesizliği, korkuyu almaktadır - uzaktır. Hayat, burada tüm dinginliği, tüm huzuruyla akıp giderken Cemil Şevket'in ani ölümü, Emine'yi yeniden mücadelenin, yeniden o düşünmek bile istemediği “her şey” in içine atmıştır. Onun yeni mekânı, bu defa çok zengin bir muhitin zengin bir evidir. Ancak bu mekâna geçmeden önce, Emine'nin ölümünden sonra Cemil Şevket'in evini nasıl nitelediğini aktarmak yerinde olacaktır. Çünkü bir mekân yaşanır kılan, ona anlamlar yükleyen, içindeki insanlardır. Doktorun ölümünden sonra kapısına kilit vurulan bu ev de artık anlamını yitirmiş, bu haliyle sanki o da yaşamdan silinmiştir.

Beyaz dar ve uzun cephesi, kapalı pancurları ile bu ev artık bir ölüdür (Derviş 1931: 122).

Bir de Emine' nin Felekter Kalfa'yla birlikte Binnaz Kalfa' nın evini ziyaret ettikleri gün, misafir gibi ağırlandığı ve kendisine kahve ikram edildiği misafir odasının onun gözüyle yansıtılmış hâlini atlamamak gerekir. Çünkü bu tasvir, romandaki en ayrıntılı tasvirlerden bir tanesidir:

Şimdi, yeni bir Avrupa keçesiyle kapanmış, misafir odasındalar.

Duvarda yaldızlı çerçeveler içinde el ile işlenmiş iki levha var, bir tarafta bir gümrük kolcusunun resmi var. İnsana, sanki posbıyıklarıyla sırtıyor.

Kenardaki konsolun üzerinde iki petrol lambası var. Yuvarlak kırmızı abajurlarının ortasından çıkan cam şişeler, bir takım kurumuş otlara vazoluk ediyor (Derviş 1931: 104).

Binnaz Kalfa' nın gelini Salime'nin yardımıyla yerleştiği yeni ev, Emine'nin şimdiye kadar yaşadığı evlerin en güzeli ve en görkemlisidir. Bu ev, ihtişamı ile ilintili olarak bol ışıklıdır. Diğer evlerde karşımıza çıkan “loş”, “yarı aydınlık”, “alaca karanlık” ifadeleri bu evde hiç kullanılmamıştır:

Evet hakikaten Emine rüya gibi güzel, saray gibi süslü bu evde çalışıyor. Geniş salonlardaki eşyaların eşini şimdiye kadar tahayyül bile etmemiştir.

...

(...) Büyük avizelerden dökülen ışık yağmuru, bu, kadife bir örtü üstüne saçılmış bir avuç kıymetli mücevher gibi pırıltı kalabalığının üstüne yağıyor... (Derviş 1931: 128-129-130).

Savaş zengini bu evde insanlar, memleketin bütün kaygılarından uzak bir hayat sürmekte, lüks içinde, dertsiz, kedersiz yaşamaktadırlar. Emine, bu hayatı biraz gıptayla, biraz anlamadan seyrederken, Salime'den gelen bir teklifle artık seyirci olmayacağı, artık bizzat içinde olacağı bir yaşamın cazibesine kapılır ve Bekir Efendi' yle evlenir. Salime onu evinin hanımı olacağına inandırmış bu nedenle, Bekir Efendi' nin evini abartarak anlatır:

(...) Gene İstanbul'un içi sayılır...ne güzel vallahi...köşk gibi bir evmiş...(Derviş 1931: 139).

Salime'nin "köşk gibi" dediği ev, " önünde büyük bir kavak ağacı olan beyaz bir ev" (Derviş 1931: 151)dir. Bekir Efendi burayı Emine'ye gösterdiğinde Emine, "benim" diyebileceği bu mekânı çok beğenmiş, ancak Bekir Efendi'nin gözleriyle karşılaşınca burada bu adamla yalnız kalacağı gerçeğinden ürkmüştür. Çünkü ev, şehrin dışında, ıssız bir yerdedir ve Emine'nin artık kaçabileceği bir yer yoktur:

Ev dağ başında.. hayatının onunla, yalnız onunla geçeceğini düşünüyor.

Sonra ..sonra perişan bakışlarla bu evin yanında daha başka evler arıyor.. Küçük dağın en yüksek noktasında bu evin civarında, başka bir ev, bir dağ yok... (Derviş 1931: 152).

Bununla beraber Emine, kocasının pek çok eziyetine rağmen, evi benimsemiş, ilk defa bir mekânın kendisine ait olduğuna inanarak yaşadığı bu yere büyük özen göstermiştir. Bekir Efendi' nin huysuzlukları dahî onu bu ihtimamdan uzaklaştırmamıştır. O, bu evin hanımıdır ve onu ayakta tutan, bu gerçektir. Emine'nin evine gösterdiği özeni yazar şu ifadelerle aktarmıştır:

Küçük beyaz tül perdeleri, adeta okşayarak düzeltiyor.

Yerdeki rengarenk, yollu kilimin üstünde bir çöp yok.

Emine onları bin ihtimamla silkiyor, süpürüyor, konsolun üstünde ince bir toz bile bulmak mümkün değil. O her şeyi büyük bir titizlik ve aşkla temizliyor... Bu küçük evi kendi anlayışına, kendi zevkine göre, öyle hevesle tanzim ediyor ki... (Derviş 1931: 154-155).

Emine'nin dağ başındaki "hevesle tanzim ettiği" bu ev, içindeki isyanı iyice büyötmüştür. Çünkü Emine, burada tamamen kendisiyle baş başadır. Bekir Efendi'nin bitmek bilmez eziyetine, hastalığı da eklenince yaşam daha çekilmez olmuştur. Ancak Emine buna da göğüs germiştir. Tâ ki aynada kendi suretiyle karşılaşınca dek... Emine'yi aynayla buluşturan olay, bir anlamda onun kaderini de değiştirmiştir. Pek çok acıya, haksızlığa katlanmış, pek çok farklı insan ve farklı

yaşamlar tanımış Emine'nin bütün bunlar karşısında sessiz kalıp, bir objenin etkisiyle gerçeğe ayması ve tepki göstermesi, onda tahammül sınırının artık hangi kerteğe geldiğinin bir göstergesidir. Emine, sahibi olduğu düşüncesiyle benimsediği, mutlu olduğu bu evde kendi hayatına sahip çıkma iradesini de gösterebilmiştir.

Suat Derviş'in sekizinci romanı *Hiç*'te diğer romanlarından farklı olarak iç mekân da sıkça kullanılmış, ayrıca gerek semt gerekse şehir ve ülke olarak yer adları açıkça belirtilmiştir.

Romanın ilk yarısı İstanbul'da, ikinci yarısı ise Berlin'de geçmektedir. İstanbul'da geçen kısmında belirli bir yer adı verilmemiş, çeşitli vesilelerle İstanbul'un semtleri, özel anlamlarıyla değil, sadece isim olarak gündeme gelmiştir. Bu semtler arasında Karaköy, Bebek, Boğaz, Haydarpaşa, Üsküdar, Dolmabahçe, Kalamış, Suadiye, Tarabya, Beyoğlu, Sirkeci, Heybeliada ve Hisar Mezarlığı' nın adları geçmektedir. İstanbul'da başlayan olaylar dizisi Almanya'da devam etmiş, sonra yine İstanbul'da nihayet bulmuştur. Seza'nın Atıf'ı, bir caddede beklemesi ve durduğu yerden ayrılarak karanlık bir yola sapması, romanın daha baştan nasıl bir yöne kayacağını imâ etmesi açısından önemli sayılabilir. Çünkü bu söylediğimiz şey, romanın ilk sayfasında karşımıza çıkmaktadır:

İnce uzun bir otomobil, tıpkı güzel bir tazi gibi zarif ve çabuk köşeyi dönüyor.

Seza kabahat işlerken yakalanmaktan korkan bir çocuk gibi, tramvay bekleme yerinden ayrılıyor ve ileriye doğru, elektrik lambalarının seyrekleştiği ve sokaktaki insanların azaldığı karanlık yola doğru gidiyor (Derviş 1939: 3- 4).

Böylece Seza hem yalnızlığa, hem de kendisini bekleyen makus talihine doğru ilk adımı atar. Yine aynı şekilde Atıf'la buluştuktan sonra bir kahveye gidip otururlar ve bu iç mekândan dışarıya gözlenir, görme duyusuna işitme duyusu da iştirak eder ve o zaman bir köpek uluması duyulur. "Köpek uluması" da "karanlık yol" gibi felaket habercisi sayılabilir. Suat Derviş bu çağrışım malzemesini *Fatma'nın*

Günahı'nda da kullanılmış, orada da köpek uluması kötü şeyler olacağına dair bir uğursuzluk işareti olarak gösterilmiştir.

Romanda iç ve dış mekân Seza'nın gözüyle aktarılmış ve onun psikolojisiyle paralel nitelikler kazanmıştır. Seza iyiye, umutluysa-ki bu çok ender rastlanan bir durumdur- mekân aydınlanır. Örneğin, Seza'nın bir çocuk olarak ilk ilgi duyduğu erkek ile bahçeyle sınırlı bir mekânda sadece bakışmaya dayalı muhabbetleri Seza'yı mutlu eden, en azından gülümseten, bir olaydır ve o, çocukluğunun bu masum hatırasını güneşli bir mevsimde, hoş bir mekânda yaşamıştır:

Bir sabah gene dersine çalışmak üzere daha çiçeklerin yapraklar üzerinde cömert bir elle saçılmış pırlantalar gibi pırılдаştıkları ve gitgide kızışan güneş altında eriyip; kocaman tabiatı; içinde tılsımlı otlar yanan muazzam bir buhurdana çevirdiği bir saatte oraya gelmiş ve orada kendi hamağının üstünde bir sarı gül ve bir de küçük kâğıt bulmuştu (Derviş 1939: 28).

Seza' nın ömrü kısa olan bu çocukluk aşkını Yusuf'la olan aşkı izlemiştir. Bu, onu daha çok etkilediğinden olmalı, Yusuf'tan ayrıldıklarında Seza'nın yüreğindeki fırtınaya doğa da katılmış, Seza'yı hissettiklerinde yalnız bırakmamıştır.

Mekânla ruh hâli arasındaki paralelliklere hem iç hem de dış mekânlarda sıkça rastlanır. Örneğin Seza Almanya'ya gitmek üzere Sirkeci Garı' na vardığında buranın karanlığı ona ayrılığı çağrıştırmıştır:

Ne kadar karanlık buraları? Ne fena aydınlatılıyor bu Sirkeci garı. Hiçbir şehrin en büyük istasyonu böyle fena tenvir edilmez. Burası insanın içine ayrılığın bütün dehşetini aşıyor (Derviş 1939: 61).

Seza'nın çocukluğu yalnız ve heyecansız geçmiştir. Teyzesinin yalısı eski yaşayışın bütün ağırlığını taşımaktadır. Elbette Seza'nın odası da yalının diğer bölümlerinden farksızdır. Eşyaları, renkleri ve büyüklükleri doğaldır ki Seza'nın içine daha da karartmakta ve yalnızlığını daha da büyötmektedir:

Yalıdaki geniş odası şimdi bütün teferruatıyla hatırasında canlanıyor: Koyu lacivert bir bez desenli fes rengi halı... Çok yüksek ve çok geniş ceviz karyola. Cevizden tuvalet masası ve o kocaman dolaplar, pancurları daima yarı kapalı duran bu odanın içinde iri bekçiler gibi onun etrafını sararlardı.

Ve Seza bu ağır, bu ciddi eşya arasında kendini adeta ezilmiş hissedirdi (Derviş 1939: 32).

Mehmet'in ölümünden sonra Berlin'de kaldığı üç sene boyunca Seza'nın yaşadığı oda onun her şeyden elini ayağını çekip, yaşamdan kendini soyutlayarak iç dünyasına gömüldüğü günlere benzer nitelikte sade ve sıradandır:

O gecelerde tahta karyolalı, tahta lavabolu, kırmızı perde ve kırmızı halılı basit odada, bir koltuğun içinde saatlerce bütün hayatını düşünüyor (Derviş 1939: 169 - 170).

Suat Derviş'in kırmızı renge romanlarında çok yer verdiğini bundan önceki romanlarını incelerken söylemiştik. “Kırmızı, bu romanında da yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Romanda “kırmızı” ya daha çok, ışıktandırmada verilmiştir:

Oda kırmızı abajurdan dökülen loş bir ziya içinde, küçük Mehmet biraz geri çekilerek annesini seyrediyor: (...) (Derviş 1939: 21).

Oda kızıl bir renk içinde ve duvarda gidip gelen ve gidip geldikçe büyüüp küçülen acayip bir gölge var, kendi gölgesi... (Derviş 1939: 111).

Mehmet bir an susuyor. Belki soluk almak için . Sonra:

- Ben burasını sevmiyorum, diyor. İstanbul'a bizim eve gidelim. Bizim yatağımıza... Kırmızı yorganlı yatağımıza... Kırmızı lambalı odamıza. Olur mu? (Derviş 1939: 128).

Yazar yukarıdakine benzer başka tablolar da çizer. Bunları okuduğumuzda bir resmin önündeymişiz gibi hissetmekten kendimizi alamayız. Kuşkusuz Seza'nın bulunduğu mekânları birer tabloya dönüştüren şey, ayrıntılardır. Suat Derviş'in önceki romanlarına nazaran *Hiç*'te daha detaylı tasvirlerin yer aldığı ve bu anlamda bir ilerleme kaydedildiği gerçektir. Mehmet'in yattığı sanatoryumun bahçesinin tasviri bu gerçeği yansıtan örneklerden biridir:

Kar artık yağmıyor. Fakat gece o kadar çok yağmış ki, bahçelerin etrafını saran çitlerin ancak tepeleri görünüyor. Ve iri çam gövdeleri de örtülerek bodurlaşmış.

Kar dindikten sonra ortaya çıkan parlak güneş çamların tepesine asılmış altın bir ziynet gibi...Bembeyaz örtülere sarılmış devler gibi çam ağaçları sonsuzluğa doğru uzanıp gidiyorlar...Aşağıda donmuş göl, güneşin altında bakır bir tepsi gibi kızıl bir renk içinde.

...

Ve burada sanatoryumun bahçesindeki üstleri ve uç tarafları tahtalarla kapanmış, önleri tamamıyla açık istirahat hanelerde uzun iskemlelere uzanmış, yün battaniyelere, örtülere bürünmüş hastalar var...hareketsiz yatıyorlar. Ve temiz havadan, yüksek dağ havasından şifa bekliyorlar (Derviş 1939: 120).

Bir caddede Atıf'ı beklerken evli bir erkekle ilişkiye girdiği için suçluluk duyan ve ışıktan, kalabalıktan kaçarak karanlık bir yola giren Seza, romanın sonunda, bu sefer yine suçluluk duygusuyla Yusuf'tan kaçmaya çalışırken kendisini attığı ışıklı caddede ebedî sükuta ermiştir.

Yusuf'tan trende ayrılan Seza, bir tren yolculuğuyla Atıf'ı Türkiye'de bırakır. Onu en değerli varlığından, oğlundan ayıran da bir trendir. Belki şu iki ayrıntı tren yolculuklarının romandaki belirleyiciliğini ortaya koyması açısından önemlidir: Seza, Atıf'a ondan ayrılmak istediğini belirten ilk mektubunu trende yazmıştır. Mehmet'in hastalığı iyiye giderken bundan yararlanmak isteyen Seza, onu çok istediği ve belki de son arzusu olduğu için, İstanbul'a götürmek istemiş, ancak Mehmet, bu tren yolculuğuna dayanamayarak daha da kötüleşmiştir.

Tüm bu örneklerle bakıldığında görülür ki, her yolculuk bir ayrılığı getirmiş, bazen, insanları birbirlerine kavuşturan, bazen onları birbirinden ayıran bu ulaşım aracı Seza'nın hayatında hep "ayrılık"ı işaret etmiştir.

Böylece Suat Derviş, bu romanında sadece gördüğünü yazmakla kalmamış, objelere gerçek anlamlarının dışında anlamlar da yükleyerek çağrışımlara dayalı bir betimleme anlayışı geliştirmiştir.

Yazarın *Çılgın Gibi*, adlı romanında Celile'yle Muhsin'in İstanbul'da bir gazinonun tıraşındaki dans sahnesiyle başlar. Taraçadaki masada büyük bir leylak demeti vardır. Bu demet, Celile'ye annesini hatırlatan ve onu mutlu kılan "leylak kokusu"na bir gönderme yapmak için kullanılmıştır. Çünkü o gece Celile, annesini leylak kokusu ve taştan bir yıldızla hayalinde canlandığı zamanlardaki kadar mutludur.

Romandaki olay örgüsü, İstanbul'un çeşitli semtlerinde ve çoğunlukla iç mekânlarda gelişmiştir. Geriye dönüş tekniğiyle Celile'nin çocukluğundan başlayarak geçmişinin anlatıldığı bölümlerde de mekân, İstanbul'dur. Celile, Nişantaşı'ndaki bir sadrazam konağında dünyaya gelmiştir. Dört beş yıl yaşadığı bu

mekâna dair hatırladıkları, pembe bir karyola, pembe cibinlik, bu cibinliğe işlenmiş mavi kuşlar, leylak kokusu ve annesinin saçları arasında parladığını hayâl ettiği küçük taştan bir yıldızdır. Dedesi Veliddin Paşa'nın arzusu üzerine, bu konaktan Boğaz'daki yalıya geçilmiş ve Celile, büyükannesinin ölümüne kadar bu yalıda yaşamıştır. Yalının romandaki tasviri şöyledir:

Anadolu sahilindeki pencereleri kafesli, ahşap kocaman yalı Celile'nin çocukluğunun matemli bir sessizlik içinde geçtiği uçsuz bucaksız ve esrarengiz bir âlemdi.

Bu yalının sağ kanadında artık tütmeyen ocakların üstünde leylekler yuva yapmıştı ve dalgalar kayıkhanenin içine dolup boşaldıkça, yalının metruk odalarında, geniş salonlarında bir salıncak ipinin aynı tempo ile gidip gelişinde duyulan garip bir inilti, mütemadi bir şikayet sesi duyuluyordu.

Rıhtımdaki mermer merdiven ilk kata kadar yosunlanmıştı.

Yalının denize bakan cephesi yere kadar midye tutuyordu. Eskiden çok muntazam olan bahçesinde şimdi baharları ve yazları güller, hanımelleri, akasya ve leylak ağaçları, birbirleriyle rekabet eden bir cömertlikle birbirine katılarak çiçek açardı.

Sokağın öte tarafındaki bütün sırtı kaplayan koru şimdi balta girmemiş bir ormanın küçük bir numunesiydi (Derviş 2000: 29).

Çocukluğunu ve ilk gençliğini böyle bir mekânda geçiren Celile'nin kişiliğinde bu mekânın etkisi büyüktür. Celile'nin ruhu da bu “uçsuz bucaksız ve esrarengiz âlem” gibi anlaşılmaz ve uzaktır. Yalının, insanda terk edilmiş hissi uyandıran havası, yalının içinde yaşayan diğer insanlara da yansımıştır. Başta Çeşmiahu Hanım olmak üzere, buradaki emektarlarla Celile'deki kendi halinelik ve dış dünyadan soyutlanmışlık, mekânla şahıs arasındaki ilintinin bir parçasıdır. Bu özelliğiyle yalı,

romanın en önemli mekânıdır. Biraz sonra aşağıda vereceğimiz tasvirde de göreceğimiz üzere, çökmekte olan yalı, çökmekte olan bir devri sembolize etmektedir. İçindeki insanlarıyla birlikte Abdülhamit devrinin bir kalıntısı olan bu yalı da benzerleri gibi son demlerini yaşamaktadır:

Ahşap yalı eski bir tabut gibiydi. Tabutların her tarafını böcekler kemiriyordu. Rüzgâr kiremitlerini savurdukça yağmur iliklerine sızıyor, sıvalar dökülüp bağdadiler meydana çıktıkça bu muazzam tabutun içinde etleri dökülen bir devrin, bir ihtişamın, bir servetin sanki iskeleti belirliyordu. Ve deniz senelerden beri bitmez tükenmez bir sabırla bu muazzam yalının temellerini çürütmekle savaşıyordu.

Büyük ahşap yalı devrini bitirmiş, bütün Boğaziçi yalıları gibi çöküyordu (Derviş 2000: 44).

Çocukluğu ve gençliğinin bir kısmı bu yalıda geçmiş Celile'nin psikolojik gelişiminde yalının ayrıca bir önemi vardır. Bu çok büyük mekânda Celile çoğunlukla yalnızdır ve vaktinin çoğu yalıyı keşfetmekle geçmektedir. Yalının her bir odası onun için ayrı bir dünyadır ve ondaki hayata seyirci gözlerle bakış, çocukluğundaki bu tecrübeden kalmıştır:

Ve idrakinin gözleri bu yalıda açılmaya başlamış olan küçük kız, ancak çocuklarda bulunan bir tecessüsle bir masal sarayı gibi kırk odası olan bu muazzam yalının her tarafını dolaşıyor, bütün dehlizlerinde, koridorlarında; oda, salon, sandık odası ve yüklerini açıyor, tavan aralarında ve merdiven altlarında teftişe çıkıyordu.

Yalının muazzam sessizliği ve kimsesizliği tesir etmiyor gibiydi. Ona kimse korkuyu öğretmemişti. Başka çocuklarla hiç konuşmadığı için, büyükler tarafından kendisine öğretilmeyen, hiçbir şeyi bilmiyordu ve bunun için bu sessiz ve loş yalı içinde sabahtan akşama kadar daireden daireye

dolaşıp duruyor, bütün kapalı kapıları açıyor; yıllardır insan ayağı basmamış odalardaki eşya ve resimleri seyrediyordu.

Yalı büyük ve Celile küçüktü (...)(Derviş 2000: 44- 45).

Bu kadar büyük bir evde, akranlarından uzakta yaşamak, Celile'yi daha sonraki hayatında da yalnızlaştırmıştır. Ancak bu yalnızlık onu bedbaht eden, psikolojisini sarsan bir yalnızlık değildir. Yalnız ama mutlu bir çocuktur Celile. Yalıyı tanımaya çalışırken gösterdiği sabrı ilerdeki yaşamına da taşımış, belki Muhsin'e karşı bu nedenle çok tahammülkâr davranmıştır. Celile'yi diğer insanların içinde bir başına bırakan, yaşama seyirci kılan yalının, romanda iç mekân olarak, ayrıntılı bir betimlemesi de yapılmıştır:

Evet, bu yalı hakikaten bir cennetti. Ve bu cenneti, renkli kristalden yeşil mavi, kırmızı ve sarı kapı tokmakları, salonlarının duvarlarını süsleyen Venedik aynaları, pırıl pırıl avizeleri, artık kullanılmayan büyük kapıdan yukarı kata çıkan trabzanları, kırmızı kadife kordondan çift merdivenleri, tavanlarını süsleyen yaldızlı şekilleriyle bütün sessizliği ve sessizliği içinde birdenbire çatlayan çatırdayan eski eşyalarıyla ve bu kimsesizliğin, içinde mütemadiyen bir burgu gibi tahtalarıyla, böcekleriyle, yavaş yavaş solan yaldızlı koltuk ve kanepeleri, çürüyen atlas perdeleri ve birdenbire bir kenarda unutulmuş bir camekân içinde umulmaz renkleriyle bir bayram günü havası yaratan nadide çeşmibülbülleri, kapalı perdelerden sızabilen ışıklar altında birer bahar bahçesine benzeyen kıymetli halılarıyla bu cennet, onun kendi ülkesiydi (Derviş 2000: 45 - 46).

Yalıdaki bu sessiz, yalnız günleri Dame de Sion'daki yıllar takip etmiştir. Celile, burada da bir başınadır. Romanda okula dair herhangi bir betimleme yahut açıklama yoktur. Sadece bu yer, Celile'nin kişiliğini mekândan mekâna taşıdığını, insanlar gibi mekânın da onun karakteri üzerinde hiçbir etkisi olmadığını gösteren bir

araç olarak kullanılmıştır. Büyükannesinin ölümünden sonra taşındığı evin de daha sonra yaşadığı mekânların da işlevi hiç değişmemiştir.

Ahmet’le Suadiye’de tanışmışlar sonra, “...hemen her gün plajda, sandalda ve akşam gazonoda...” (Derviş 2000: 58) dolaşmışlardır. Ahmet, Celile’ye onu sevdiğini *Suadiye*’deki köşkün bahçesinde söylemiştir. Evlendikten sonra ise *Firuzaga*’da bir apartman dairesine yerleşmişlerdir. Romanda dış mekânı İstanbul’un çeşitli semtlerinin oluşturduğunu söylemiştik. Bu yerler türlü vesilelerle karşımıza çıkarlar. Örneğin Ahmet, “*Karaköy*’de pencereleri karanlık ve dar sokaklara bakan...” (Derviş 2000: 71) yazıhanelerde zengin olmak mücadelesi vermektedir. Ahmet’le Muhsin *Ada Vapuru*’nda, Muhsin’le Celile *Büyükada İskeleyi*’nde tanışmışlardır. Celile ve Muhsin’in buluştukları küçük apartman dairesi ile Ahmet’le Celile’nin taşındıkları altı odalı, yerleri parke olan gömme banyolu büyük daire *Ayazpaşa*’da; Muhsin’in yazıhanesi *Galata*’dadır. Ahmet, Celile’nin eve gelmediği gece *Beyoğlu Merkez Karakolu*’na gitmiş, hatta annesiyle babasının oturduğu *Erenköy*’deki karakolu dahi aramıştır. *Mecidiyeköy*’deki likör fabrikasının ilerisinde ölü olarak bulunan bir kadının Celile olduğu ihtimali ile de dehşete kapılmıştır.

Ayrıca Celile, bebeğini Maçka’daki bir klinikte aldırır. Burada kaldığı odanın tasviri romanda şöyle yapılmıştır:

Celile’nin beş günü küçük, beyaz duvarlı ve pencerelerinden Boğaz’ın bir kısmı Adalara kadar Marmara Denizi görülen dört köşe bir odada geçti (Derviş 2000: 278).

Hastane dönüşü Muhsin, Celile’nin gönlünü almak için onu Boğaz’da bir otele götürmüştür. Eski bir yalıdan bozma olan otelin Celile’nin içindekilerle beraber yapısının da çürümeye yüz tuttuğu bir büyük yalıda başlayan yalnız hayatının, bu sefer Muhsin’i de içine alarak, manevî anlamda bütünüyle çöktüğü bir yer olması tesadüf değildir. Burası da eski bir nazır yalıdır ve Veliddin Paşa’ nın yalısının Çeşmiahu Hanımefendi’ nin ölümüyle devrini tamamladığı düşünülse de o mekândan geriye Celile’nin kaldığı unutulmamalıdır. Celile de bu yarım kalan yok oluşu işte bu

otele dönüştürülmüş yalıda tamamlamış, böylece Veliddin Paşa'nın soyundan geriye kimse kalmamıştır. Bu otel de tıpkı Celile'nin odaları içinde kaybolduğu büyük yalıya benzemekte, sanki oradan izler taşımaktadır:

Muhsin ile Celile'nin büyük bir salon üstüne açılan iki yatak odaları vardı.

...

Eski bir nazır yalısı olan bu otel, sessiz bir yerdi.

Geniş sofaları, büyük divanhaneleri, uçsuz bucaksız salonları, tam deniz üzerine açılan pencereleri vardı.

Salonlarının altı penceresi vardı. Altısı da denize açılıyordu (Derviş 2000: 283-284).

İstanbul haricinde romanda İzmir, Ankara gibi şehirlerin yanı sıra Fransa'nın , Almanya'nın ve Monte-Carlo'nun da adı geçer.

İç mekânda dikkati çeken bir nokta da ışıktır. Yazar burada da daha önceki kimi romanlarında olduğu gibi mekânı tam olarak aydınlatmamış, yarı karanlık bırakmıştır:

Balkon kapısı aralıktı hafif bir rüzgâr tül perdeyi aralandırıyordu.

Oda loştu... (Derviş 2000: 98).

Yukarıdaki betimleme Celile'nin Ahmet'le yaşadığı eve aittir. Romanın ilerleyen sayfalarında ışık, Muhsin'in Ayazpaşa'daki dairesini yine belli belirsiz aydınlatmıştır:

Ertesi gün, apartmanın loş salonunda, kalın perdelerin kenarını hafifçe açarak her dakika artan bir merak ve sabırsızlıkla sokağı gözetleyerek onu beklemişti... (Derviş 2000: 121).

Yazarın mekânda çoğunlukla “loş ışık” kullanmasının nedeni, kahramanların psikolojilerine mekânı ortak etmeye çalışmasıdır. Örneğin yukarıdaki alıntı metinde Muhsin Celile’yi beklemektedir, ama gelip gelmeyeceğinden emin değildir. Muhsin’in içindeki bu belirsizlik odanın yarı aydınlığıyla bütünleşmiştir. Bir başka örnekte bu loş ışığa kızıl renkte katılmış, bu sefer belirsizliğe ihtiras, tutku eklenmiştir. Mekân yine aynıdır. Muhsin’le Celile, bu küçük apartman dairesinde baş başadırlar. İkisi de o geceyi birlikte geçirip geçirmemenin tereddüdünü yaşamakta; ama bir yandan da bunu kuvvetle istemektedirler:

Apartman loştu. Çiçekliklerde çok güzel ve kıpkızıl güller vardı. Bu loş apartmanın içinde bu güller bu loşluk içinde yer yer tutuşmuş alevlere benziyordu (Derviş 2000: 165).

Zaman ilerledikçe belirsizlik hükmünü yitirmiş, odadaki loşluk da yerini karanlığa bırakmaya başlamıştır. Ancak bu karanlık, Celile’yi bekleyen umutsuz günlerin habercisidir. Ayrıca Muhsin’in hem çok istediği hem de yanlış olduğuna inandığı bu kararın yüreğine çöken ağırlığının bir ifadesidir:

Cansızmış gibi hareketsiz duruyordu. Odada akşamın loşluğu erken bir kış gecesinin karanlığına intikal etmişti.

Oda şimdi tamamıyla karanlıktı...

Sadece sokağın ortasında yanan elektrik fenerinin süzülen eksik bir ışık perdesinin arasından içeriye hafifçe sızıyordu (Derviş 2000: 170).

Yazık ki, içeriye düşen bu cansız ışık, Celile’yle Muhsin’in aşklarını kurtarmaya yetmemiş, Muhsin’in yüreğindeki karanlığı silememiştir.

Ankara Mahpusu’ nda mekânı da zamanda yaptığımız gibi, Vasfi’ nin mahkûmiyetinden önce ve sonra bulunduğu mekânlar olarak ikiye ayırabiliriz. Romanda asıl mekân İstanbul ‘dur; ancak Vasfi, mahpusluğunun dokuz

senesini Ankara ‘da geçirir ve hapishaneden çıktıktan sonra bir müddet burada kalır.Romandaki ilk mekân betimlemesi de Ankara sokaklarına aittir:

İki tarafında birbirine çok benzeyen yeni, güzel binalar bulunan, düz ve aydınlık yollardan geçiyordu. Açık pencerelerden dökülen bir müzik onu her sokakta takip ediyordu (...) (Derviş 2000 :11).

“Anafartalar Caddesi’ ne yakın küçük bir otel” de kalan Vasfi , Ankara sokaklarında yürürken bir an duraklar ve bir şeyin farkına varır.Bir dört yol ağzına gelmiştir .Bu noktanın romandaki anlamı simgeseldir. Vasfi de hayatında bir dört yol ağzındadır ve nereye sapacağını bilememektedir:

Birdenbire dört yol ağzına gelmiş bulunduğunu fark etti. Durakladı ve gelip geçenlere baktı. “Bu insanların hepsi birazdan evlerinde olacaklar, kendilerini bekleyen kimselerin arasında bulunacaklardı, hepsinin gidecek muayyen yerleri vardı. Bunun için de telaşlı ve acele geçip gidiyorlardı.Vasfi’ nin gidecek hiçbir yeri ,bekleyen tek kimsesi yoktu .Elinde , tanımadığı bir sokağında, tanımadığı bir otelin adresinden başka hiçbir şeyi yoktu(Derviş 2000 : 14).

Vasfi’ nin Ankara’da bulunduğu süre içerisinde kaldığı otel haricinde uğradığı mekânlar , “bir kahvehane”, “çok karanlık bir meyhane” ve ”küçük bir lokanta”dır. Bu lokanta da Vasfi için insanca yaşamının bir sembolüdür:

(...) Masaların üstünde örtüler vardı,bu örtüler pek temiz görünmüyordu, ama ne de olsa bu hâl Vasfi’ nin hoşuna gitti, on iki seneden beri ilk defa örtülü bir masada yemek yiyecekti (...) (Derviş 2000:23).

Lokantadan çıktıktan sonra Vasfi, yukarıda sözünü ettiğimiz meyhaneye gelir.

Buraya gelmesinin nedeni, lokantadaki radyoda “ Zeynep'im” türküsünün çalmaya başlamasıdır. Vasfi türküden kaçarak meyhaneye sığınır, ancak anılar peşini bırakmaz. İşte bu noktada yazar, Vasfi' nin geçmişine döner. Artık mekân İstanbul'dur. Vasfi İstanbul'un küçük mahallelerinden birinde iki katlı bir evde oturmaktadır. Eve ilişkin söylenenler şunlardır:

(...) Evlerinin alt katında bir sofa bir de mutfak vardı. Sokak kapısından başka, mutfağın da bahçeye açılan bir kapısı vardı (Derviş 2000:32).

Bir de yazar, mahalleyi bütün olarak betimlemiştir. Bu betimleme açıklayıcı olmaktan çok, izlenimseldir. Vasfi' nin Zeynep'e âşık olmasında yahut âşık olmaya ihtiyaç duymasında sanki mekânın da payı vardır:

“İnsan bu evde boğulacak” diye mırıldandı. Bu mahallenin her evinde insan boğulabilirdi. Ahşap evler bütün gün güneşin altında kavruluyordu. Gece olunca da, sanki bütün gün emmiş oldukları o cehennem sıcaklığını buram buram etrafa yayıyorlardı. Yakın denizden en ufak bir serinlik buralara kadar geliyordu. Sokaklar dardı, akşamları, denizden kopup gelerek sahilleri kucaklayan tatlı meltemler, bu fakir mahallenin dar sokaklarından geçmiyordu (Derviş 2000:31-32).

İç mekânlardan bir diğeri, Şakir Amca' nın evidir. Bu ev de aynı mahallede “üç katlı ahşap bir bina”dır. Bütün olarak değil, sadece Vasfi' nin Zeynep'i ziyareti sırasında konuştukları odanın tasviriyle romandaki yerini almıştır:

(...)Beraberce, ılık bir odaya girdiler, penceredeki perdeler yarı kapalıydı, kenarda bir yastığın üstünde iri tekir bir kedi uyuyordu. Odada çini bir odun sobası yanıyordu (Derviş 2000:82).

Nuri'nin ölümüne sebep olan olay, yine mahalledeki bir meyhanede gerçekleşmiştir, ancak romanda bu meyhaneye dair en ufak bir bilgi aktarılmamıştır. Vasfi' yi bu olaydan sonra ilk kez Sultanahmet Hapishanesi'nde görürüz. Ardından, Ankara'ya nakli ve buradaki dokuz senelik mahkumiyet günleri gelir. Romanda, hapishaneden de -Vasfi' nin buradaki anıları hariç- mekân olarak ayrıntı verilmez. Önemli olan, Vasfi'nin hapishanede olması ve mahkumiyetin onun kişiliği üzerindeki etkisidir. Bu etkiyi görmek de Vasfi' nin hapishaneden çıkmasından sonra mümkün olur. Kendisini yabancı ve yalnız hissettiği Ankara'dan âdetâ kaçarak İstanbul'a dönen Vasfi için artık mekânın anlamı başkadır. Daha doğrusu, bu yeni hayatında mekân kavramı ortadan kalkmıştır. Önce Karaköy' de bir otelde kalır Vasfi. Bu otel odası ona, annesinin huzur veren evini hatırlatır. İki mekân böylece karşılaştırılmıştır:

Vasfi bu pis odada yalnız kalmaktan korkardı. Bu kirli duvarları görmemek için gözlerini sıkı sıkı kapıyor ve bambaşka bir evin duvarlarını düşünüyordu. Bu duvarlar, küçük yer tahtaları bembeyaz olan sevimli ve temiz bir evin duvarlarıydı. Bu yer tahtalarını anneciği her iki günde bir sıcak sularla siler, temizlerdi. Bu küçük evde her şey gül gibi temiz ve beyazdı.

Yatak çarşafı kar gibiydi. Lavanta çiçeği kokardı. Beyaz patiska perdeli pencerelerin içinde saksılar dururdu. Hava rüzgârlı olduğu zaman perdeleri şişiren rüzgarla beraber odaya dışardan taze meyve ve çiçek kokuları girerdi (Derviş 2000:98).

Ancak Vasfi' nin bu beğenmediği otel odasındaki günleri sayılıdır, çünkü parası tükenmiştir. Bundan sonra onun için sokaklarda geçecek ve kaldığı odayı aratacak bir hayat başlar. Otelden ayrıldığı ilk günü Gülhane Parkı' nda geçirir. Akşam ne yapacağını düşünürken aklına sabahçı kahveleri gelir, bunlardan birine gider. Bu sabahçı kahvesini yazar şöyle betimlemiştir:

(...) Beyoğlu'nda İstiklal Caddesi'ne çıkan yolların birinde köhne bir evin bodrumundaydı. Duvarları peykeler çeviriyordu. Ortasında dörder sandalyeli masalar vardı. Çok geniş bir yerdi burası. Fakat herhangi bir masada yer bulmak çok müşküldü; çünkü her zaman tıklım tıklım doluyordu (...) (Derviş 2000:104).

Bir süre sonra Vasfi' nin parası tamamen biter ve bu sabahçı kahvelerinde de kalması imkânsızlaşır. Artık onun mekânı, adları verilen Haliç ve Kadıköy iskelesi ile diğer vapur iskelelerinin bekleme salonları, Büyükçarşı' da köprüaltı, Büyük Postane ve Sirkeci Garı'dır. Vasfi buralarda uzun bir müddet sefil hayatı yaşadktan sonra yeniden Zeynep'i görmek ve sevmek ihtiyacına kapılır. Böylece çaresizlikten, düşkünlükten kurtulacağına inanır. Bir hamle yaparak eski mahallesine gider. Mahallede pek çok şey değişmiştir; ancak kimi mekânlar çağrışım yoluyla Vasfi' yi zamanda bir yolculuğa çıkarır. Burada mekânın kahraman üzerindeki etkisi de açıkça görülmektedir:

Artık yağın karı görmüyor, üşüdüğünü hissetmiyordu. Yorgunluk da duymuyordu. Eski mahallesine giden dik yolu çıktı ve kendini gri bir binanın önüne buldu, burası onun eski mektebiydi. Annesi, onun elinden tutarak her sabah buraya getirirdi.

Sonra kendisini kucaklar, kapının önünden ayrılırken gülerek ona el sallar, neşeli bir huzurla ağır ağır işinin başına giderdi.

Vasfi bu kapının önünde büyük bir acı duydu, bu acı o kadar kuvvetliydi ki!

Yürüyordu, işte küçük çeşme, büyük meşenin altında, her zamanki yerindeydi. Birden sapsarı kesildi ve bir adım daha atamadan yerinde durdu, ilerlemeye cesareti yok gibiydi. Bu ağacın altında, bu çeşmenin önünde, Nuri kendisiyle dövüşen çocuklara saldırmıştı. Vasfi' yi müdafaa etmek için

kavgaya atılmıştı.(...). Vasfi gözlerini kapadı, o zavallı Nuri'yi öldürmüştü. Anneciğinin de ölümüne o sebep olmuştu.Şimdi de ümitsizlikle kendini öldürüyordu (Derviş 2000:131).

Romanda en son karşımıza çıkan yer, Vasfi' nin Sirkeci Garı'nda tanıdığı yaşlı kadının evidir. Bu ev onun için yeni bir umut ışığıdır. Önce evin dışı tasvir edilir:

Bir kaç dar sokaktan geçtikten sonra bir tarafı eski sarayın duvarları olan küçük bir sokağa girdiler. Kırmızı boyalı, pencerelerinde demir parmaklıklar bulunan iki katlı küçük bir evin önünde durdular. Evin önündeki büyük ağacın dallarında buzlar sallanıyordu. Bunlar güneşin donuk ışığı altında kristal gibi parlıyordu.

Toprak bir avluya girmişlerdi. Evin bütün genişliğini alan bir kaç merdiven iki kapının üstüne açıldığı bir sofaya çıkıyordu. Merdivenin ilk basmağının önüne paspas vazifesini gören temiz bir beyaz bez serilmişti. Üstüne de intizamla bir kaç çift terlik dizilmişti. Kenarda bir çift de takunya duruyordu. Vasfi bunlara içini titreten bir hayranlıkla bakıyordu (...)(Derviş 2000:151).

Daha sonra Vasfi, evin içine girer. Yaşlı kadın, onu odalardan birine alır. Vasfi' nin gözlemlerinden bize yansıyan tablo oldukça sadedir:

Vasfi bu rahat terlikleri ayağına geçirerek ihtiyar kadının arkasından merdivenleri çıktı. Odalardan birine girdiler. Pencerenin önünde duvarı boydan boya kaplayan uzun bir sedir vardı. Bu sedir pencerenin perdeleri gibi bembeyaz patiskayla örtülüydü. Köşede sac bir soba vardı. Önünde küçük bir mangal duruyordu. Odanın bütün eşyası bir masa, bir konsol ve birkaç iskemleden ibaretti (Derviş 2000:152).

Kadın, Vasfi' yi o gece evinde konuk etmek istediğinde ona uyuması için gösterdiği yatak, romandaki bir başka çağrışım aracıdır. Vasfi yine annesini, kendi yatağını anımsamıştır:

Oda ısınmamıştı, kalın yorganın altına titreyerek girdi. Kalbi çok hızlı vuruyordu, o kadar ki, güçlkle nefes alabiliyordu; çünkü bu temiz çarsafı beyaz yataktan çıkan lavanta çiçeği kokusu ona eski evini, gençliğini, anneciğini hatırlatmıştı (Derviş 2000:155).

Bu ev, romanda gördüğümüz en son iç mekândır. Vasfi' nin tahliyesinden sonraki sefil hayatının çoğu sokaklarda geçmesine rağmen bu romanda iç mekân daha geniş yer tutmuştur. Ayrıca iç mekânın yayıldığı alan da geniştir.

Romanda, sokakta yaşayan diğer şahısların anılarıyla ismi geçen yabancı ülkeler yer almaktadır. Paris, Berlin, Monte Carlo ve Yemen'den ibaret olan bu yerlerin Vasfi' yle ne doğrudan ne de dolaylı olarak bir ilintisi yoktur. Bunların haricinde *Ankara Mahpusu* 'nda dış mekân olarak tabiat, yok denecek kadar azdır. Sadece romanın sonunda doğa olaylarıyla birlikte betimlenmiştir. Bu betimlemede görme duyusuna, işitme ve koku alma duyuları da iştirak etmektedir:

(...) Havada yosun kokusu, dudaklarda tuz lezzeti vardı; dalgaların haşin sesi duyuluyordu. Zaman zaman bu dalgalar rıhtımın eteklerine çarpıyordu. Açıklardan hırçın bir rüzgâr geliyordu. Arkalarındaki tepenin üzerinde İstanbul'un bir zengin mahallesinin ışıkları parlamaktaydı. Önlerinde karanlık bir rüzgâr ve dalgaların inleyişi ve Anadolu sahilinin tek tük ışıkları vardı (...) (Derviş 2000:160).

Bu “karanlık ve rüzgârlı gece” nin nelere gebe olduğu meçhuldür belki, ama yazar, Vasfi' nin yüreğindeki umudu söndürmemiş, romanın sonundaki:

Uzun uzun bakıştılar. Sonra rüzgârın uğultusu içinde el ele şehre doğru yürüdüler (Derviş 2000:161).

cümlesiyle her şeye rağmen yaşamaya dair gösterilen kararlılığın altını çizmek istemiştir.

Fosforlu Cevriye' de olay örgüsü İstanbul'da gelişir. İstanbul hemen bütün semtleriyle romanda yer almıştır. Cevriye' nin çocukluğundan başlayarak gezip dolaştığı her yerin adı geçer, ancak bu semtlerden herhangi birisinin ayrıntılı olarak tasvir edildiği görülmez. Romanda adı geçen semtlerin bir kısmını sıralamak gerekirse Galata başta olmak üzere Üsküdar, Yüksek Kaldırım, Eminönü, Taşkıışla, Karaköy, Dolmabahçe, Hisar, Fındıklı, Mecidiyeköy, Beyoğlu, Sandıklı, Basma, Şişli, Tahtakale, Edirnekapı, Maçka, Taşlık gibi uzayıp giden bir liste olduğu görülür. Galata' nın özelliği, Cevriye' nin tanındığı mekân olmasıdır. Ayrıca sevdiği adam da Galata' nın Necatibey Caddesi' ndeki bir handa kalmaktadır.

Adlarını verdiğimiz semtlerin dışında kalanlarını da sürgünden kaçtığı gün Cevriye' nin yaptığı gezintinin anlatıldığı şu paragrafta görmek mümkündür:

Evvela Beyoğlu'na çıkmıştı.Tarlabası' ndan geçmiş , Taksim Meydanı'na gelmiş, abidenin önünde biraz gezinmiş sonra İnönü Gezisi'nde tahta kanepelerin üstünde oturmuş, Gümüşsuyu' ndan aşağıya Dolmabahçe' ye inmiş, yeni açılan yolda Harbiye'nin yanına çıkınca Taşlıkişla' nın oralarda şöyle bir dinlendikten sonra İnönü Gezisi'ne gelmiş ve Tepeüstü' nden aşağıya Yenişehir'e doğru bir gitmiş, fakat sonra tekrar tekrar geriye dönmüştü. Bu yapılır şey değildi.

Kendisi de biliyordu ama...Dayanamamıştı...Bir sene mahpustu (Derviş 2000:31).

Fosforlu Cevriye' de mekân geniştir; ancak romanın henüz başında geçen şu cümleyle bu geniş mekânın sınırları çizilmiştir:

İstanbul'un izbe sokaklarının, yangın yerlerinin mezarlıkların, Tekfur Sarayı harabeleri ve bostanların en cazip kızıydı (Derviş 2000:10).

Tekfur Sarayı harabeleri ile beraber romanda adları geçen diğer iki tarihi mekân, Ahırkapı Mağaraları ile Beyazıt Yangın Kulesi' dir.

“Mavi Gül” çalgılı lokantası, “Yeşil Transval” oteli, “Şehir Gazinosu” gibi kimi özel mekânların da çeşitli vesilelerle ve Cevriye' nin anılarının birer parçası olarak karşımıza çıktığı olur. Bir ara, alanın İstanbul'un dışına, Bolu'ya kadar genişlediği görülür. Cevriye' nin sürgün edildiği ve dayanamayıp yirmi gün sonra kaçtığı bir yer olduğunu öğrendiğimiz bu şehre dair romanda başka hiçbir şey söylenmemiştir.

Romandaki iç mekânları Beyoğlu Karakolu, “o” nun odası , Sümül Dudu' nun ve Hanife Kadın' ın evi ile Kosti' nin meyhanesi ve hapishane oluşturmaktadır. Elbette bunların içinde en önemlisi, “o”nun odasıdır. Ayrıntılı tasvir edilemeyecek kadar sade olduğunu anladığımız bu mekân romanda kısaca şöyle betimlenmiştir:

Bu oda dört köşe, çatıları yatık bir tavan arası odasıydı. Cevriye girdikleri odanın kapısında ve penceresinde kalın perdeler olduğunu gördü...

Bu odada kenarda bir demir karyola,biraz ötede şeker sandıklarından yapılmış bir kerevet bir de geniş masa vardı.

Ötede, yerde bazı çuvallar ve sandıklar bulunuyordu (Derviş 2000:61).

Cevriye ikinci gelişinde karanlıkta türlü hesaplara ve el yordamıyla bu odayı bulmaya çalışırken yazar, hanın içini de tasvir eder:

Yüz basamakta onun hesabına göre merdivenin bitmesi

lâzımdı. Halbuki merdiven devam ediyordu. O, ya daha evvel, inerken hesapta yanılmıştı. Yahut da şimdi iyi saymamıştı. (...) Kat acaba iki bölüm müydü? Onun odası bir tavan arası odasıydı ama, bina iki bölüm olabilir, bir tarafta son kat öteki taraftan daha alçak bulunabilirdi. Buradaki hanların birçoğunda böyle taksimata rastlanmaz mıydı?

Ne yapmak lazım diye bir düşündü. Demir merdivenleri bitinceye, ilk sahanlık gelinceye kadar çıkmaya karar verdi.

Daha sekiz basamak çıktı.

Şimdi dar bir sahanlıktaydı. Evvela sağa doğru yürüdü; bir kaç adım sonra karşısına bir kapı çıktı. Kapıyı takip ederek sola döndü, yürüdü. Ortada bir kapı ve nihayet sol tarafta ve sağ taraftaki kapının tam karşısına tesadüf eden bir üçüncü kapı daha buldu. Ve sonra merdiven...Onun odası bu üç kapıdan biriydi. Fakat hangisi? (Derviş 2000 : 77).

Romandaki önemli ikinci iç mekân Beyoğlu Karakolu'dur. Romanın ilk bölümüne adını veren bu mekân, içinde bir boy aynası olması ve bu aynanın hayat kadınları için ayrı bir anlam ifade etmesi açısından önemlidir. “ Kimse meşgul olmadığı ve sabahları temizliğe gelen ihtiyar kadın da tozunu almayı düşünmediği için bu ayna kirli ve bulanıktı” diye tasvir edilen ayna , Cevriye’ nin kendisini ilk defa boydan gördüğü aynadır ve bu nedenle romanda özel bir anlamı vardır. Aynanın bulunduğu karakol ise ayrıntılı bir mekân betimlemesidir:

Karakol bir Beyoğlu karakoluydu... ve sokak içinde dört katlı bir binaydı. Evveli meçhuleden kalmış ve vaktiyle hali ve vakti yerinde bir Rum ailesine ait bir bina olmalıydı.

Karakolun kapıları ve merdiven trabzanları hep cevizdendi.

Evvela bir taşlığa oradan da duvarlara artık renkleri

solmuş kağıtlarla kaplanmış bir sofaya giriliyordu.

Yukarıya çıkan merdivenler buzlu camlı ve ceviz kapılı camekânlarla örtülüydü. Tam bu camekânın karşısına gelen duvarın arkasında cevizden ince ayvalı bir çerçeveye süslü bir endam aynası vardı. Yerlere kadar inen bu aynanın iki tarafında herhalde eskiden portmanto gibi bir şeyler bulunmuş olmalıydı.

Şimdi onların yeri duvar kağıtlarının daha koyu kalmış olmasından anlaşılıyordu (Derviş 2000:12).

İç mekânda Cevriye' nin dolaştığı harabeler gibi yıkık döküktür. Düşkün bir hayatın mekânının da düşkün olması olağandır. Ancak bunun Cevriye' nin psikolojisi üzerinde olumsuz bir etkisi yoktur. Çünkü Cevriye 'de zaten mekân kavramı yoktur. Çocukluğundan itibaren İstanbul'un bütün sokakları onun mekânıdır. Dolayısıyla, yazarın diğer romanlarında sıkça rastladığımız mekân-ruh hâli ilişkisini bu romanında görmemiz mümkün olmamıştır.

Sümbül Dudu' nun evi de romanda oldukça ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmiştir. "O" nun odasından sonra Cevriye' nin kendisini huzurlu hissettiği ikinci yer burasıdır:

Bu üç katlı bir binaydı. altta sokak kapısının karşısında bir mutfak vardı. Orta kattaki, en üst katta üç oda orta katın sokak üstündeki odasında rengi solmuş ve çok eski bir kırmızı kadifeyle döşeli bir kanep ve iki koltuk vardı.

Duvar da asılı bir sutyen ilanı Almanya eski imparatoru Kayzer' in İstanbul'u ziyareti sırasında araba içerisinde alınmış bir resmi vardı . Bu resim gazete ve ya mecmuadan kesilmiş olacaktı.

...

Yer tahtaydı. Kanepenin önünde uzun , kirli bir aslan postu aynalı yaldızlı bir orta masanın üzerinde üstünde ki yanı

kırık bir vazo , sinek pisliğiyle renkleri değişmiş yalancı çiçekleri vardı. Pencerelelerden birinin içinde renkleri soluk ve kirli kağıtlarla sarılı iki saksı duruyordu. Saksıların birinde iri yapraklar vardı. Biri solmuştu. Pencerelelerde uçları fisto dantel gibi kesilmiş kağıt istorlar vardı ve bunlar aşağıya kadar inikti (Derviş 200:93-94).

Fosforlu Cevriye türküsünün söylendiği ve Cevriye' nin geçmişine dönülerek romanın başlatıldığı Kosti' nin meyhanesi ise sadece :

Burası basık tavanlı bir kır meyhanesiydi :

Meyhane olmadan evvel herhalde burasını ahır olarak kullanmışlardı. İçinde hâlâ ahırlara mahsus olan tezek kokularıyla karışık kekremsi bir koku vardı (Derviş 2000 : 43).

cümleleri ile betimlenmiştir. Ayrıca bu betimlemede görme duyusunun haricinde koku alma duyusunun da yer aldığı göze çarpar.

Cevriye' nin evi sokaklardır; ama romanda sokakların tasvirine rastlanmaz. Yalnızca bir iki tabiat betimlemesi dış mekân olarak çıkar karşımıza. Tabiat da gök ve denizden ibarettir. Çünkü Cevriye gökyüzünü ve denizi çok sevmektedir. Bu iki tabiat unsurunun romanda bulunduğu tek yer, “ O” nun odasıdır:

Gök o gece koyu lacivert bir renkteydi. Ne çok ne çok yıldızları vardı bu göğün.

Cevriye hayatında en çok iki şeyi severdi. Deniz ve gök...

Deniz sanki onun babasının bahçesindeki hususî havuz ve gökyüzü yatak odasının tavanıydı.

Son yirmi beş gün bu denizden ve bu gökten ayrılmadığı için buraya gelmemişti. Her gün denizlerde

yüzmüş, her gece kırlarda, açık havalarda yatıp gökyüzünü seyretmişti.

Fakat bu gece sadece ufak bir parçasını şu pencereden gördüğü kadar güzel bir gökyüzünü şimdiye kadar hiç görmemişti (Derviş 2000 : 126).

Gökyüzünde çok yıldızın olduğu bir gecede Cevriye bütün saflığı ile “o” na, koyan her yıldızın bir insanın ölümüne işaret ettiğini anlatırken olacıklardan haberdar değildir elbette. O çok sevdiği gök ve denizin bir gün kendi sonuna da eşlik edeceğini bilememiştir. Oysa, yine bir gece, yine gök yüzü yıldızlıyken ve o, denizin üstünde sevdiği adamı kurtarma telaşındayken ölüm onu bütün bu sevdiklerinden sonsuza dek ayırmıştır. İşte bu hazin son, olayla mekân arasındaki kurgusal bağın tipik bir örneğidir.

Yazarın *Aksaray'dan Bir Perihan* adlı romanında olaylar Ankara, İstanbul ve Arifiye' nin bir Çerkes köyünde gelişir. Kaçakçılık işinden başlayarak Perihan'ın hayalini kurduğu evin inşaa edildiği bölüme kadar mekân Ankara'dır. İstanbul, şahısların mazilerinin mekânıdır. Arifiye'nin Çerkes köyü ise Gülter'in hem geçmiş zamanı hem de hâl-i hazırı içine alan yaşam öyküsünde karşımıza çıkmaktadır. Bunun haricinde romanda Nuri'ye ait bölümlerde Yemen ve Paris'in de adı geçer. Yemen, Nuri'nin dedesi Kadri Bey'in sürüldüğü, Paris de babası Cemal Bey'in, öğrenimini gördüğü yerdir.

Romanın İstanbul'u kapsayan bölümlerinde Nişantaşı, Taşlık, Üsküdar, Maçka ile şehrin romana da adını veren Aksaray gibi semtlerinin adı geçer. Özellikle Aksaray ve Nişantaşı semtleri iki karşıt muhittir ve kahramanların sosyal statülerini belirlemektedir. Aksaray, Perihan'ın geldiği ve yaşamaktan utanç duyduğu yerken, Nişantaşı Nuri'nin geldiği, ama Perihan'ın ait olmak istediği üst tabaka insanların mekânıdır. Bu anlamda romanda mekân, zengin-yoksul çatışmasını sembolize eden bir unsur olarak kullanılmıştır:

Sonra acayip bir gururla ilave etti:

“Nişantaşı’nda oturur!”

Zenginler ve kibarlar semtinde bir akrabasının oturduğunu ona söylemekten gurur duyuyor gibi bir hâli vardı.

“Siz de Nişantaşı’nda mı oturuyorsunuz?”

“Hayır biz Aksaray’da oturuyoruz...”

Yüzü bu modası geçmiş, esnaflar semtinde oturduğunu itirafa mecbur kaldığı için bozulmuştu (...) (Derviş 1997:38).

İstanbul’da yaşayan biri olarak yazarın romanlarında olaylar çoğunlukla burada geçmektedir. Özellikle *Fosforlu Cevriye* adlı romanında Derviş, İstanbul’un arka sokaklarına kadar uzanmıştır. Ancak Ankara’nın-kısmen de olsa-mekân olarak seçildiği bundan önceki *Ankara Mahpusu*’yla bu romanda Ankara’yı tanıtacak en ufak bir ayrıntı verilmemiştir. Sadece yazar, her şehre monte edebileceğimiz çok sınırlı tasvirlerle bu mekânı geçiştirmiştir. Dolayısıyla mekâna dair söyleyebileceğimiz çoğu şey, aynı zamanda İstanbul’a dair olacaktır.

İstanbul, bazen yalıları ve konakları, bazen doğası, bazen de bir mahallesiyle karşımıza çıkmaktadır. Sözgelimi, Gülter’ in yedi yaşında başlayan esirlik öyküsünün ilk durağı, bir paşa konağıdır. Büyük olduğu kadar kasvetli de olan bu konak aynı zamanda bir evden ziyade içindeki esirleriyle bir hapishaneyi anımsatmaktadır:

(...) Bu muazzam, kasvetli bir gösterişi olan konak tahinî boyalı idi. Her zaman tahta kafesleri sımsıkı kapalı duran pencerelerinin perdeleri de açılmazdı. Hatta harem bahçesine bakanları bile... Sanki burada herkes güneş ve aydınlıktan korkuyordu.

(...) Yukarı katlara çıkan merdivenlerin üstüne kırmızı renkli yol halıları serilmişti. Harem dairesi, iki zenci haremağası tarafından kontrol edilmekte idi (...) (Derviş 1997:65-66).

Gülter bu paşa konağından sonra bir başka konağa satılır. Burası Kadri Bey'in köşküdür ve köşkün, yukarıda tasvirini verdiğimiz konaktan çok farklı bir görünümü vardır. Özgürlükçü Kadri Bey'in ve ailesinin yaşadığı bu mekân bir kafes değil, bir yuvadır. Bundan dolayıdır ki yazar, burayı son derece olumlu cümlelerle resmetmiştir:

(...)Yolun tepesinde, iki katlı büyük bir köşk görünüyordu. Köşkün bütün panjurları açıktı, pencereleri süsleyen ince müslin perdeler akşam rüzgârının altında sallanmakta idi. Şimdi köşkün etrafını saran süslü bahçede idiler, burası harem bahçesi olmalı idi Böyle olmasına rağmen bu bahçeyi yüksek bir duvar, üzüm bağından ve selamlık kısmında ayırmıyordu.

Burada her şey insana gülümser gibi idi, davetkâr ve tatlı bir hava vardı. Burası, Gülter' in kovulmuş olduğu konağa hiç benzemiyordu (Derviş 1997:70).

İstanbul'un yalıları, konakları bir mekân olmaktan öte bir devrin de sembolüdür ve yazarın romanın sonunda belirttiği gibi bu görkemli devir, "küçük insanlar" ın elinde yerle bir olmuştur. Yeni devrin mekânı da yenidir elbette. İstanbul'un zengin semtleri kadar fakir mahalleleri de bu değişimden nasibini almakta, çehrelerini yenilemektedir. Bu bağlamda aşağıda vereceğimiz alıntıda zamanla mekân arasındaki ilişkiyle beraber, Perihan'ın bu değişime ayak uyduramayan evine duyduğu öfkeyi görmemiz mümkündür. Böylece yazar, mekâna psikolojik bir işlev de yüklemiştir:

Perihan'ın içini yiyen, onu dünyaya küstüren bir şey daha vardı . Doğduğu ev! Bu evin bulunduğu mahalle , çehre değiştiriyor, fakat bu ev eski kara cephesiyle onların arasında dikilip duruyordu. Mahalle modernleşmişti. Küçük fakat pasif evler , betondan yapılmış geniş pencereci , içleri modern konforlu binalar, yangın yerinde bir bir yükseliyorlardı. (...)

Hali vakti yerinde bütün insanlar , bu yerlerde oturuyorlardı , yalnız Perihan'ın doğduğu ev onların mahdut gelirli olduklarının ve mahallenin en mütevazı bir timsali olarak, eski ve siyah penceresiyle ortada duruyordu (Derviş 1997: 44).

İç mekân eşyayla beraber vardır ve zaman mekânla birlikte içindeki eşyayı da değiştirmiştir. Perihan'ın, Nuri'nin ailesinden kalan eşyaları yenilemek istemesinin nedeni budur. Koca bir imparatorluğun birden çökmesi gibi Perihan'da bir çırpıda evdeki eşyaları değiştirir. Eski, artık bütününüyle tarihe gömülmüştür, ancak yazar her şeyle birlikte ince bir estetik zevkin de maziye karışmasından sanki üzüntü duymaktadır:

Nuri evlendiği zaman , Pakize geniş ve güzel karyolasını Nuri'ye vermiş , onun yeşil boyalı demir karyolasını almıştı. Bu karyola Perihan için korkunç ve modası geçmiş çirkin bir şeydi:

Bu karyolanın Kadri Bey'in evinden kalmış imzalı bir eşya olduğunu Perihan anlamaktan acizdi. Buna görgüsü mücadele ediyordu (Derviş1997: 49).

Romanda tabiat, yine geçmişin içinden sıyrılıp gelen bir İstanbul manzarasında karşımıza çıkar. Perihan ve Nuri henüz tanışmışlardır. Taşlık' ta gittikleri “gayet şık bir kahvehane” de kahvelerini yudumlarken bütün görkemiyle karşıda İstanbul durmaktadır:

Geniş bir pencerenin önünde oturuyorlardı. Yukarıdan Dolmabahçe Sarayı'nın parkını rıhtımını ve bir cephesini görüyorlardı. Beyaz saray, mavi denizle ve bulunmaz bir âhenk halinde idi.

Akşam olmağa başladığı için, denizin rengi koyu mavi idi ve kızıl akisleri vardı. Anadolu sahilindeki evlerin camları güneşin ışıklarını aksettirdikleri için karşı sahil muazzam bir

yangına benziyordu (Derviş 1997:39).

Tahlilin başında Ankara ve İstanbul'un yanısıra Arifiye' nin bir Çerkes köyünün de mekân olarak kullanıldığını belirtmiştik. Bu köy, Gülder' in köyüdür ve Gülder burada yazarın, "Küçük evi bu maslağın bulunduğu tepenin eteğinde idi." dediği bir evde yaşamaktadır (Derviş 1997:20). Bu bölümlerde mekâna ait başka herhangi bir ayrıntı yoktur. Yazar dış mekândan da bahsetmez. Yalnızca bir yerde Gülder' in bakımsızlıktan perişan olmuş küçük bahçesini kısaca betimler. Bahçe de Gülder gibi terkedilmiştir ve bu nedenle haraptır:

(...) Evvelden o kadar güzel ve süslü olan bahçesinin şimdiki perişan haline, utanan, mahzun gözleriyle bakıyordu. Su birikintileri içinde yatan, meyve ağaçlarından kırılarak düşmüş olan kuru dallara bakıyordu. Halime Hanım'ın bahçesiyle kendisininkini ayıran çitler şuradan buradan kısılarak yere uzanmıştı. Evin önünden bahçe kapısına kadar uzanan dar yol, çamurdan geçilmez bir hale gelmişti (1997:126-127).

Romanda birkaç iç ve dış mekân örneği daha vardır, fakat bunlar-özellikle iç mekân çok küçük bir iki tasvir cümlesinden ibarettir. Aksaray'dan bir Perihan' ın Aksaray'da başlayıp Ankara'da biten öyküsünde mekân , zamana koşut olarak değişmiştir. Ne var ki bu "değişim" , yazarın üzerinde durduğu toplumsal, kültürel, insanî bir yığın değerinde olduğu gibi "gelişme"yi değil, "yozlaşma" yı işaret etmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SUAT DERVİŞ' İN ROMANLARINDA DİL VE ÜSLÛP

Suat Derviş' in ilk romanı *Kara Kitap*' ın 1996 baskısında Mehmet Rauf'un 16 Haziran 1923 tarihli Sûs dergisinde yayınlanan "Suat Derviş Hanım'ın Eserleri" başlıklı yazısına da yer verilmiştir. Bu yazısında Rauf, Derviş' in üslûbuna ve romancılığına ilişkin şunları söylemektedir:

Bu eserde mevte mahkum bir hasta son nefesine kadar bütün tahassüratını , bütün tefekküratını pek kesin bir teşrih, pek hazin bir üslûp ile tespit ediyor,son kelimeler muhtazırın son nefesiyle karışarak derin bir tesir hasıl ediyorlardı.

Ve bu o kadar kısık, o kadar lerzan , o kadar hassas bir üslupla ki , insanı ruhunun en hassas noktalarına kadar zapt ve ihâta ediyordu.

...

Sonra üslup gibi şahsiyetle tabii olarak yek meal esaslar değil , eserlerde romancılık sanatına öyle derin bir vukuf tezahür ediyordu ki , insanı pek derin bir hayrete sevk ediyor. His ile keşfi ile tayin ve tespiti mümkün olmayan öyle ince buluşlar , öyle sanatkârane tahkiye oyunları ki, mutlak uzun tecrübelerin mahsulü olmak lâzım gelir (Derviş 1996:19-21) .

Mehmet Rauf bu değerlendirmeyi yazarın *Kara Kitap* , *Hiçbiri*, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* romanları ile *Behire*' nin *Talipleri* ve *Ahmet Ferdî* hikâye kitaplarını topluca göz önünde bulundurarak yapmıştır. Rauf'un "uzun tecrübelerin mahsulü"

saydığı bu eserler, Suat Derviş' in romancılık Serüveninin henüz başlangıç ürünleridir.

Derviş 'in ilk romanı *Kara Kitap* arada kısa açıklamaların da bulunduğu şu küçük diyalogla başlar:

“Ağlıyor musun Şadan?”

Annem endişe ile soruyor...

“Hayır anneciğim ağlamıyorum!”

Elimdeki gazeteyi gözlerime kadar kaldırıyor ve kirpiklerimden süzülen yaşları saklıyorum:

“Anne, bu ev ne kadar karanlık!”

“Ya, içindeki insanlar da ne sıkıcı!”

“Hasan?...” (Derviş 1996:25).

Bu diyalog, sanki kahramanların psikolojik durumlarının bir özetidir. Şadan, ölümden korkmakta ve öleceğini bildiği için acı çekmektedir. Annesi, kızı için endişelenirken Hasan da hırçın kişiliğiyle roman boyunca olduğu gibi daha romanın başından itibaren olumsuzdur. Romanda olaylar Şadan' ın ağzından kronolojik olarak aktarılır. İkili diyalogların da sıkça yer aldığı eserde yazar çoğunlukla kısa eylem cümleleri kurmuştur. Romanda “ölüm” hakim duygudur. Şadan' ın hastalığı, ölümlle sonuçlanacaktır ve bunun kendisi de bilmektedir. “Ölmek” eylemi gibi “korkmak” ve “hasta” sözcükleri de farklı biçimde kullanılmıştır. Romandaki ağır atmosfer bu korkuyu ve endişeyi yansıtan türlü sıfatlarla yansıtılmaya çalışılmıştır.

Kara Kitap’ tan sonra yazarın hakim anlatıcı bakış açısıyla kaleme aldığı *Hiçbiri*’ nde yazar, kahramanlarının psikolojisini, çocukluk yaşantılarına dönmek suretiyle açıklar. Bu geriye dönüş, Cavide’ nin kısa bir ruh tahlilinden hemen sonra gerçekleşir, böylece şimdi ile geçmiş arasında bir neden- sonuç ilişkisi kurulmuş olur. Yazar, numaralı bölümler halinde yazdığı romanın birinci bölümünü:

Annesi çok kabahatli bir kadındı. Cavide’ ye, onun kabahatinden dolayı yüzünün daima kızarması lâzım geldiğini,

çocukluğundan beri öğretmişlerdi. Cavide bütün gayretlerine rağmen kızarmasını unutamıyordu (Derviş 1924: 12).

paragrafiyla bitirdikten sonra Cavide' nin annesinin öyküsüne ve dolayısıyla onun çocukluğuna döner. Romanda ikinci bölüm şu cümleyle başlamaktadır:

Cavide' nin annesi Şefika; İstanbul' lu çok eski bir familyanın evladı, Nizamettin Akif Paşa' nın kızı idi (...) (Derviş 1924: 12-13).

Bu bölümün bitiminde yazar yeniden hâl-i hazırâ dönerek Cavide' nin başından geçenleri anlatmaya başlar. Olaylar çoğunlukla Cavide' nin cephesinden değerlendirilmekle beraber yazar, zaman zaman diğer kahramanların bakış açılarından yararlanmış, onların gözlemlerine de yer vermiştir.

Derviş' in üçüncü romanı *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*' te de *Kara Kitap*' ta olduğu gibi "ölüm korkusu" ön plandadır. Kahramanları bu korkuya götüren, aşkları ve kontrol altına alamadıkları kıskançlıklarıdır.

Roman önce kronolojik olarak ilerlerken, araya Osman' ın güncesi girmekte, bu güncenin okunmaya başlaması ise geriye dönüşlerle maziye karşımıza çıkarmaktır. Daha sonra yazar, geçmişle şimdi arasında gidip gelen bir anlatım tarzıyla romanına devam etmiştir. Romandaki gerilim, özel olarak seçilmiş sözcüklerin yanı sıra, özellikle kahramanların konuşmalarında kesik, kısa cümlelerle sağlanmıştır:

- Oh.... Hayır Osman... Ben ağlamıyorum...
Zannettiğin gibi ağlamıyorum... Bu göz yaşları
çocukluk... Başka bir şey... Bilmem ki nasıl
söyleyeyim? Deminki sözleri beni müteheyyiç etti...
Mütessir etti... Seni sevdiğimi elbette sen de bilirsin...
Yalvarırım san bunu bir daha söyleme... Ben senin

yanında hiç bedbaht olmadım... (...) Osman niçin
çehren değişti? Bana inanmıyor musun? Bak bana
Osman... (...) (Derviş 1946: 22).

Yukarıdaki alıntı metnin başındaki “oh” ünleminin roman boyunca pek çok yerde kullanıldığı görülür. Aynı şekilde, “zavallı” ünlemi de bu romanda sıkça göze çarpmaktadır:

Kocam birdenbire bize dönüyor. İrfan Behçet Sükût ediyor.

- Zeliha bu gün hasta gibisin!

- Başım ağrıyor Osman...

Zavallı yavrum... (Derviş 1946: 82).

Yazar, Servet-i Fünûn edebiyatından zamanına kadar uzanan bu alışkanlığı sonraki romanı *Buhran Gecesi*’nde de devam ettirir:

Başım pencerenin pervazında dayanmış, dinliyorum.

Pencerenin pervazına dayanmış hem yanıyor; hem ağrıyor...

Oh! Çok ağrıyor (Derviş Ağustos 1923: 13).

Romanın, yine şimdiyle geçmiş arasında gidiş gelişlere dayalı bir anlatım tekniği vardır. Ancak geçmiş, hayali bir alemi, anlatıcı kahraman Nedim’ in bir burhan halindeyken gördüğü ve geçmişe mâl ettiği olayları içermektedir. Bu hayalî âlemden hâle geçiş genellikle zamanın atmosferine uygun tabiat olaylarının tasviri ile gerçekleştirilir. Ayrıca, bu gerçek dışı öyküde anlatıcı kahraman değişir. Burada konuşan, Zehra’ dır:

Orak, saadetleri, aşkları, durmadan kesiyordu...

Dehşetle açılmış gözlerim, iskeletin elinde... Ve saadetin fidanında, onu takip ettim... (Derviş Teşrin-i Evvel 1923: 10).

Yazar, yukarıdaki hayal dünyasından gerçek âleme geçtiğinde söz yine Nedim’
dedir:

Dişlerim, birbirine çarpıyor... Yağan yağmur bir sel
şiddetiyle bahçenin kumlarını sürüklüyordu... Beyazlı kadın
devam ediyor (Derviş Teşrin-i Evvel 1923: 10).

Derviş’ in mazi ile hâl arasında gidip geldiği zamanlarından bir diğeri de *Fatma’ nın Günahı’* dır. Ancak *Fatma’nın Günahı’*nda geçmiş, çoğunlukla bir çağrışıma bağlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Romandaki çağrışım unsurları sinek vızıltısı, yedi rakamı ve köpek ulumasıdır. Bunlardan bazen biri tek başına bazen de hepsi birden Fatma’ nın, çocukluğuna dönmesinde bir araç gibi kullanılmıştır. Yazarın bu sembolik unsurlardan, gelecek bir felâketi haber vermek amacıyla yararlandığı da görülmektedir.

Yazarın altıncı romanı *Gömül Gibi*, kadın kahramanın penceresinden hâkim anlatıcı bakış açısıyla yazılmıştır. Bu romanda diyaloga dayalı anlatımın geniş yer tuttuğu dikkat çeker. Roman, iki bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde olaylar, oluş seyrine göre doğrudan aktarılırken, ikinci bölümünde kadın kahramanın arkadaşına yazdığı mektuplar aracılığıyla ve yer yer geriye dönüş anlatım tekniğinden istifade edilmiştir. Ayrıca ikinci bölümde diyalogların azaldığı, öyküleyici anlatımın ağırlık kazandığı fark edilmektedir.

Gömül Gibi, Derviş’ in eski harflerle kaleme aldığı son romanıdır. 1928’ de yayımlanan bu romanı 1931’ de *Emine* adlı eser takip eder. *Emine’* nin dili, önceki romanlarda çok az sayıda rastladığımız Osmanlıca sözcüklerden tamamen arındırılmıştır. Cümleler, tasvire dayalı anlatımın dışında yine kısadır. Ancak betimlemelerde cümlelerin biraz uzadığı, benzetmelere daha fazla yer verildiği görülür. Bunu somutlaştırmak için şu metin parçasını naklediyoruz:

Yağmur ziyadeleşiyor... Üstündeki paçavralar ıslandı... Islak elbiseleri vücûduna yapıştıkça Emine daha fazla titriyor... Öyle titriyor ki... Yağmurdan korunmak için bir kapı içine sığınıyor... Orada tıpkı kendi gibi sığınmış bir köpek var... Aç, hasta, sıska bir kadın... Dost gözlerle küçük....

Kıza bakıyor. .. Bakışıyorlar. .. Ve sonra ikisi de ısınmak için birbirlerine sokuluyorlar... Titreşiyorlar ve saatler yavaş yavaş geçiyor (Derviş 1931 : 37) .

Bu alıntı metinde on bir cümleden dördü birleşik, bir tanesi de bağlı cümledir. Diğer cümleler basit, ayrıca oldukça kısadır. Yine metinde gözümüze ilişen “ ki ” li cümle, yazarın diğer romanlarında da karşılaştığımız bir cümle yapısıdır. Ayrıca “ki”, “ve”, “de” bağlaçları gibi, Derviş’ in sıkça kullandığı bağlaçlardan biridir. Aşağıda kullandığımız diğer alıntı metin ise benzetmelere duyarlı tasvirlerde uzun cümleler kullanıldığının bir göstergesidir:

(...) Şehir, lacivert eteklerinde sırma tellerle nakışlar işlenmiş denizi, sakın ve vakur minareleri, kubbelerinin asil, güzel çıkıntılarıyla uyuyan bir şehir, ne dersin bir saadete.. ne mesut bir şehre benziyor.

Mehtabın ışığı altında bembeyaz görünen karışık yolları hakikî görünen evler ile, bu şehri, Emine küçük tavan arasındaki odasının dama açılan penceresinden seyrediyor... Gece öyle sıcak ki uyumak kabil değil (Derviş 1931 : 53-54).

İki uzun tasvir cümlesinin adından, yazar hemen yine kısa bir cümleyle düz anlatıma geçmiştir. Her iki alıntı metinde de gözümüze çarpan ve yazarın bundan önceki romanlarında da gördüğümüz iki nokta (..) işaretinin kimi yerde üç nokta, kimi yerde ise virgül gibi kullandığı anlaşılmaktadır.

Emine' deki kısa, basit, eylem cümlelerinin kurgulu anlatımını yazar *Hiç*' te de devam ettirir. Burada cümlelerin yer yer uzandığı görülürse de bunun, kahramanın psikolojisini yansıtmada bir zorunluluk olduğu unutulmamalıdır. Çünkü Emine, bir çocuk kahramandır. Henüz, çektiği sıkıntıların, ruhunda açtığı yaraları tahlil etmek kabiliyetinden yoksundur. Onun için önemli olan, o an yaşadıklarıdır. Bu nedenle yazar, *Emine*' de kişilik çözümlemesinden ziyade olaya önem vermiş, arka arkaya sıraladığı olaylarla bu küçük çocuğun hazin halini, fotoğraf kareleri şeklinde okuyucuya sunmuştur. Oysa *Hiç*' teki Seza, çocukluk yaşantılarının onda bıraktığı izlerle, genç kızlık anılarıyla ve genç bir kadın olarak yaşadıklarıyla daha karmaşık bir karakterdedir. Bundan hareketle, anlatımın da karmaşık olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yazar, bu tutumuna bundan sonraki romanlarında da devam etmiştir. Sözelimi, 1945'te kaleme aldığı *Çılgın Gibi*' de ruhsal çözümlemelerin arttığı, cümlelerin de uzadığı görülmektedir :

Celile' nin telefondaki menfi cevapları karşısında git gide sabırsızlanan Muhsin, nihayet Celile'yi görmek için Ahmet'in kendisini ziyaret etmesini bekleyemedi. Ve bir gün Ahmet'e telefon ederek kendisini gelip alacağını, hava çok sıcak olduğu için Boğaz' a kadar otomobille bir gezinti yapmak arzusunda olduğunu söyledi (Derviş 2000 : 115).

Yukarıdaki metin, romanda bir paragraf olarak düzenlenmiştir. İki uzun cümleden oluşan bir paragraftır bu ve romandan buna benzer pek çok örnek göstermek mümkündür. Bu alıntı metinde dikkati çeken bir başka nokta da ikinci cümlelerin “ve” bağlacıyla başlamış olmasıdır. Bu, yazarın diğer romanlarında da rastladığımız bir cümle kuruluşudur, ancak bu romanda ilk anda fark edilecek kadar çok kullanıldığı görülür. Nitekim aktardığımız metnin yer aldığı sayfada bu tarz iki cümle daha vardır ve ilerleyen sayfalarda da böyle arka arkaya gelen kullanımlar göze çarpmaktadır.

Derviş romanına bir diyalogla giriş yapar. Fakat bu diyalog şimdiye ait değil, geçmişe aittir. Bu anlamda romanın, bir ansımayla olayların ortasından başladığı

söylenabilir. Ortadan başa dönülmüş, sonra tekrar aynı noktaya gelinerek sona doğru olayların akışı sağlanmıştır. Aynı diyalogla, bu kez konuşanların yerleri değiştirilerek bitirilen romanda, başlangıçla son arasında çağrışıma dayalı bir bütünsellik oluşturulmuş, leitmotiv gibi kullanılan diyaloga bir işlevsellik kazandırılmıştır.

Derviş' in romanlarında özellikle *Çılgın Gibi*' den sonra gerek kurgu gerekse anlatım açısından daha sağlam bir yapının olduğu dikkat çeker. Yazarın ilk romanlarında gözlenen romantik anlatım, yerini daha gerçekçi bir söyleyişe bırakmıştır. Bu romanlarda derinlik esastır ve anlatım teknikleri değişmemekle beraber, kurgunun daha karmaşıklaştığı bir gerçektir. Halden maziye, maziden hale geçişlerde yazarın giderek ustalaştığı, dilde ilk eserlerde görülen aksaklıkların, alelacele yazmaktan kaynaklanan söyleyiş hatalarının bariz bir biçimde azaldığı gözden kaçmamaktadır. Yazarın bu teknik gelişimden nasibini alan son üç romanı, *Ankara Mahpusu*, *Fosforlu Cevriye* ve *Aksaray'dan Bir Perihan*'dır. Benzer özellikler içeren bu romanlar arasında en ilginç olanı argolu dili ve tarihi kurgusu itibarıyla şüphesiz *Fosforlu Cevriye* ' dir.

Romanda, Fosforlu Cevriye türküsünün ilk dört dizesi bölüm başlıkları olarak kullanılmıştır. Her bir dize ayrı bir öyküye karşılık gelmekle beraber, bu öyküler birbirinden bağımsız değildir. Bir aşk macerasının farklı aşamalarını içeren öykülerin ilki, "*Karakolda Ayna Var*" başlığı altında verilir. Bu bölüm, aslında aşk serüveninin neredeyse sonudur. Ancak ikinci dizeyle beraber başa dönülerek Cevriye' nin aşkının seyrine geçilmiştir.

Roman kahramanının bir hayat kadını olması, okuyucuyu farklı bir dille karşı karşıya getirir. Hem sözcüklerde hem de söyleyişteki bu farklılık okuyucuda ilgi uyandırırken, romana da canlılık akıcılık ve sıcaklık kazandırmıştır. Cevriye' nin sokakta kullanılan dille konuştuğu pek çok yer vardır romanda. Bunlardan birini aşağıda aktarıyoruz:

Cevriye yerinden kalkıp o sigarayı almak için bir kaç adım attı. Biraz evvel Marika' yı kenara çekmiş olan genç memur:

- Ortalarda dolaşma diye bağırdı...Cevriye:
- Seyrüsefer memuru musun abi? dedi. Plakasız sefer yapmıyoruz ya!Suç varsa bir belediye cezası kes...

Eğildi...Sigarayı kaptı, geri döndü ve sırtarak memura:

- Ateşinden yanalım, dedi.
- Hala sen eski Fosforlu' sun ha!
- Evet ağzımız hala eski yerinde.
- Neredeydin kız bu kadar zaman?

Hep sırtıyordu:

- Karaborsada (Derviş 2000:17).

Cevriye' nin kullandığı sözcüklerin yanı sıra kurduğu cümleler de yaşam biçimini ve eğitim düzeyini yansıtmaktadır:

-Sümbül Dudu, dedi. Ben hapishaneden döndüm ama, polisle biraz daha ilişğim var, ortalarda pek dolaşamıyorum. Meteliğe de kurşun atıyorum. Sen bana bir işler hazırlar mısın, şöyle ben dolaşmadan. Beni sen birilerine prezanta eder misin? (Derviş 2000:237).

Yukarıda adı geçen Sümbül Dudu, romandaki yabancı tiptir. Onun dili de etnik sınıfa uygun olarak farklıdır. Yazarın bundan bundan önceki romanlarında az da olsa karşımıza çıkan yabancı tipler yahut Çerkezler, İstanbul Türkçesi' yle konuşturulmuşken burada etnik aksan esas alınmıştır:

-Cevriye yavrus ahçiges senin gibisine ancak altmışaltı eşek hulasası lakabı yerinde bir kelam olur. Sen aklını şaşırdın? Yoksam zihnin artık sana yan değildir, sevdalısın?(...) Herif senin cilvenazlığından meftun olmuş..."

Aman Sümbül Dudu Fosforlu da Fosforlu” diye kulaklarımı akacak edeor. Geçen akam alnında yine zuhur etti. nne biraz meze ettik, azcık Ata Bey’le kelimadan sonra, ama sözüm antır parantez arası , herif, Ata Bey’le büyük dost. ylem bir atoor, ylem bir atoor ki.... Kiloları devireor (...) (Dervif 2000 : 148).

Romandaki bir diğ er yabancı tip Barba’dır. Barba bir Rum’dur ve konuşması da Ermeni asıllı Sünbül Dudu’nunki gibi etnik nitelikler taşır:

- Bre Fosforlu
- Sana gönüllüyüm bilirsin !
- Hep kızlar gönüllü Barba’ ya, ne zamanki kızların dostu yoktur...
- Barba ben senin üstüne hiç gl koklar mıyım ?
-
- Sen ne yaptın ocuk bre Fosforlu.
- Ben yapmadım Barba , Allah Yaptı.
- Allah Yaptı? Günah Cevriye, Allah yapmaz böyle şeyler (Dervif 2000 : 71) .

Fosforlu Cevriye , gerek hikayesi anlatılan insanlar açısından gerekse yukarıda işaret ettiğ imiz dil ve üslupla ilgili farklılıklardan dolayı, yazarın diğ er romanları arasında ayrı bir yere sahiptir. Yer yer ykleyici anlatımın, yer yer de diyalogların ağırlık kazandığ ı romanda dil, hareket eden canlı bir varlık gibidir. Yazar, yazarlık serüveninde önemli sayılabilecek bu aamadan sonra Aksaray’dan Bir Perihan’ı kaleme almış, ancak onda anlatımdaki bu hareketliliğ i yakalayamamıtır.

Genel olarak Dervif’ in Romanlarındaki samimi yalın syleyiin okuyucuyu sıkmadığ ı, hatta romanları daha okunur kıldığ ı gerçektir. Eserlerde zaman zaman-muhtemelen yazarın çok sık aralıklarla yazıyor olmasından kaynaklanan - aksak bir

yön fark edilse de dil devrimi görmüş bir Cumhuriyet yazarı olarak Suat Derviş' in tüm eserlerinde anlaşılır, samimi, duru bir dil kullandığının ve bundan hiç taviz vermediğinin altını da çizmek gerekir.



SONUÇ

Yazın hayatına 1918 yılında yayınlanan bir mensur şiiriyle başlayan Suat Derviş, daha çok, bu tarihten sonra yazdığı roman ve öyküleriyle tanınmış Cumhuriyet dönemi yazarlarımızdandır. Onun tanınmasında yabancı yazarlardan yaptığı çevirilerle çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanan yazılarının da payı büyüktür.

Derviş, 1931 yılında basılan *Emine* adlı romanına kadar kaleme almış olduğu eserleri için: “Bu güne kadar kitap halinde çıkmış olan eserlerimin hiçbirisi üzerinde iddiam yoktur... Kitap halindeki eserlerime ben çocukluk tecrübelerim diyorum. Ve ne kadar isterdim ki okuyucularım da onlara o gözlerle baksınlar ve onları müsamaha ile karşılasınlar...” dedikten sonra buna, “Şimdi beni hayal değil, hayat alâkadar ediyor. Çünkü hayat ve hakikat en güzel rüyâdan, en parlak hayalden çok daha zengin, çok daha cazip” sözlerini ilâve etmektedir (Paker-Toska 1997: 18). Yazara bunu söyleten, ilk romanlarının daha çok romantik bir ruhun hezeyanlarından ibaret olmasıdır. Derviş bu romanlarında daha sonra da karşımıza çıkacak olan aşk, kıskançlık, yalnızlık ve ölüm gibi temalar üzerinde dururken, onun bunları işleyişinde yüzeysel olduğu dikkat çeker. *Emine*’ye kadar bütün kahramanlar bir aşk derdiyle karşı karşıyadırlar. Aşklar kıskançlıkları ve yalnızlıkları, en sonunda da ölümü getirmiştir. Yazarın amacı kahramanının, yaşadıkları karşısında hissettiklerini aktarmaktır; ancak bu ilk romanlarındaki psikolojik tahliller arzu edilen derinlikten yoksundur.

Emine’yle birlikte yazar, sosyal adaletsizlik ve kimsesizlik temlerini ele alır. Romanda, Kurtuluş Savaşı’nın yoksul halk ve özellikle çocuklar üzerindeki yıkıcı etkisini görmek mümkündür. Zenginle yoksul arasındaki fark, savaşla uçuruma dönüşmüş; yazar tanıdığı olduğu bu tarihsel gerçeği kaleme almakla, toplumcu gerçekçi bir yazar sayılmasına aracı olan ilk eserini vücûda getirmiştir.

Emine'yi takip eden *Hiç*'in konusu da önceki romanlardan farklıdır. Derviş, bu romanında başlangıçta aşk gibi görünen temayı ilerleyen sayfalarda annelik duygusuna çevirmiştir. “Annelik duygusu” yazar için önemlidir; çünkü bu duygu, kadın kahramanlarda belirleyici bir unsurdur. Yazara göre kadın olmak annelik duygusuyla anlamlıdır ve bu duygusu tatmin edilmemiş her kadın biraz mutsuzdur. Yine buna bağlı olarak romanlarda “anne sevgisi ve şefkati”nin de geniş bir yer tuttuğu, görülür. Özellikle anne sevgisinden yoksun büyüyen çocuklarda sağlıklı bir psikolojik gelişimden söz edilemeyeceğinin altı çizilmiş, romanlardaki kahramanların hayatta bu nedenle daha güçsüz ve daha yalnız olduklarına işaret edilmiştir. Nitekim yazar, yaşamında bunca sıkıntıya katlanabilmesinin, sağlam bir anne-baba sevgisiyle büyümüş olmasından ileri geldiğini anılarında anlatmaktadır.

1945 yılında *Yalının Gölgeleleri* adıyla tefrika edilen *Çılgın Gibi*'deki Celile, hem anne şefkatinden mahrum olarak büyümüş hem de annelik duygusu tatmin edilmemiş bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Bir yasak aşk ve bu yasak aşkın mağduru Celile'nin öyküsünde Derviş toplumsal baskıların, kişisel çıkarların insan ilişkilerine, hatta birbirini “çılgın gibi” seven iki insanın ilişkisine dahî ne denli zarar verdiğini vurgulamıştır. Ayrıca romanda, toplumun kadın ve erkeğe biçtiği rollerin çatışması sergilenmektedir.

Yazarın *Ankara Mahpusu* ve *Aksaray'dan Bir Perihan* adlı romanlarında, zengin olmak sevdasıyla bütün insanî değerleri hiçe sayan iki kadın kahraman çıkar karşımıza. Aslında bu eserlerde ana karakterler erkeklerdir ve yazarın sadece bu iki romanında olay örgüsünün merkezinde erkekler vardır. Ancak onları yönlendiren ve tüm değerlerini yerle bir eden, sevdikleri kadınlar olmuştur. Özellikle *Aksaray'dan Bir Perihan*'da romana adını veren kadın kahraman Perihan, yerleşmekte olan yoz kültürün simgesel bir ögesidir ve yazar, bu romanında yeni toplumsal yapılanmadan mülkiyete kadar pek çok şeyi sorgulamıştır. Yazarın romanda ilk defa işçilere yer vermesinin yanısıra Melek gibi olumlu, alternatif bir tip yaratması da ayrıca önemlidir.

Gazetecilik serüveninde yaptığı röportajlarla da dikkatleri üzerine çeken Derviş'in *Ankara Mahpusu*'ndan sonra yazdığı *Fosforlu Cevriye* adlı romanı, bu tecrübesinden beslenen bir eserdir. Bir hayat kadınının aşk macerasının ve onunla birlikte sokakta yaşayan diğer insanların küçük yaşam öykülerinin anlatıldığı romanda "hayat kadınlığı"na toplumsal bir eleştiri getirilmemiştir. Yazar, sadece mevcut sorunu gösterir ve daha çok, iki insanın imkânsız aşkı üzerinde durur. Bu aşkı imkânsız kılan nedenlerde toplumsal yapıdaki aksaklıklar yatmaktadır. Bu aksaklıkları görmek ise okuyucuya bırakılmıştır.

Romanlarda olay örgüsü çoğunlukla kadın kahramanların çevresinde gelişir. Aşkın işlendiği romanlarda kadın, güçlü bir sevmek ve sevilme arzusu içindedir. Bu arzusu gerçekleşmeyen kadın kahraman yıkılır ve kendisini ya yalnızlığın ya da ölümün kollarına bırakır. Kimi romanlarında ise akılla duygunun çatıştığı görülmektedir. Özellikle *Gönül Gibi* adlı roman bu ikilem üzerine oturmuştur. Romanda kahraman, mantığının sesine kulak vermiş, ama mutsuz olmuştur. Duygusallığın ağır bastığı diğer romanlarda da durum farksızdır. Düşünmeden, körü körüne duygularının peşine takılan kadın ve erkek kahramanlar romanlarının sonunda yine hüsrana uğramış, umdukları mutluluğu yakalayamamışlardır. Yazar, insanın ne salt duygu ne de salt mantık olmadığını, ikisinin dengelendiği yaşamlarda mutluluğa ulaşılabilceğini, bazı romanlarında kendini tutamayıp araya girmek suretiyle vurgulamıştır.

Yazarın 1920 yılında yayımlanan ilk romanı *Kara Kitap*'la 1963'te yayımlanan son romanı *Aksaray'dan Bir Perihan* arasında kırk üç yıllık bir zaman dilimi vardır. Bu roman, onun hem hayata hem de romana bakış açısını kuşkusuz değiştirmiştir. Bu anlamda zaman, öncelikle yazarın düşünce ve duygu dünyası üzerindeki etkisiyle önemlidir. Belki romanlardaki zaman tamamıyla kurmacadır; ancak yazarın yaşamından süzülüp gelen bir gerçekliği yansıttığı da unutulmamalıdır.

Suat Derviş, hiçbir romanında açık tarih vermemiştir. Hatta kimi romanlarında olayların ne zaman geçtiğini anlamak imkânsızdır. Zamanı ya kahramanların yaşam biçimlerinden ya da cılız bir siyasî fondan tahmin etmek okuyucunun görevidir. Bu

nedenle olay örgüsünün meydana geldiği zamanla yazarın buna tanık olduğu ve anlattığı zamanı anlamak zordur. Ancak belki şu söylenebilir: Suat Derviş, daha çok yaşadığı, bildiği bir hayatı ve gazeteciliği dolayısıyla içine girip araştırma olanağı bulduğu başka hayatları romanlarında anlatmıştır. Bundan ötürü, romanlarının yazıldığı tarihle romandaki olayların vuku bulduğu zaman çoğunlukla örtüşmüş, yazarın geriye dönüş tekniğiyle uzandığı geçmiş, hatırladığı ilk tarihi olay 31 Mart Vak'ası'yla sınırlı kalmıştır.

Romanların çoğunda kronolojik bir sıranın takip edildiği, yer yer bazen çağrışımlar yardımıyla bazen de doğrudan, maziye dönüldüğü görülür. Romanlarda, yaşanan zaman esas alınır ve hâl-i hazırı yansıtan ifadelerle sıkça rastlanır. Aynı şekilde, bu romanlarda yaşanan zamanın, takvimsel ifadelerin haricinde “sabah, ikindi, öğle üzeri ...” gibi sözcüklerle belirtildiği kozmik zaman da ihmâl edilmemiştir. Zaman-ruh hâli ilişkisi çoğunlukla mevsimler, doğa olayları ve gün içinde belli zaman dilimleriyle ifade edilirken, psikolojik zaman kavramı üzerinde fazla durulmamıştır. Bununla beraber bizim için asıl önemli olan, Suat Derviş'in, bütün romanlarında -yoğunlukları farklı olsa- zaman - mekân - ruh hâli ilişkisini göz ardı etmemesi, zamanın ve mekânın insan psikolojisi üzerinde ne denli etkili olduğunun altını çizmiş olmasıdır.

Suat Derviş'in, mekânı daha çok kahramanların psikolojilerini açıklamada kullandığı ve bu anlamda onu fonksiyonel kıldığı söylenebilir. Hatta kimi kahramanların kişiliklerinde çocukluk yaşantılarıyla beraber, çocukluklarının geçtiği mekân da - özellikle *Çılgın Gibi*'de bu çok barizdir- belirleyici bir rol oynamaktadır.

Mekânla kişinin ruh hâli ortaklığına hemen bütün romanlarda rastlamak mümkündür ve bunun, yazarın tercihi olduğunu anlamak zor değildir. Zîrâ pek çok mekân tasvirinde Derviş'in mekânı kahramanına uydurma gayreti açıktır.

Çoğunlukla iç mekânın kullanıldığı romanlarda dış mekândan tablo yaratmada yararlanılmıştır. Kahramanlarda baskın olan yalnızlık duygusunu yazar, onları iç mekâna hapsetmekle daha da derinleştirmiştir. Bu nedenle romanlarda tabiat

betimlemeleri sınırlıdır. Yazar, tabiattan ziyâde tabiat olaylarından istifade ederek bunu, zamanı kavramada bir araç olarak kullanmıştır.

Kimi romanlarda ise mekâna sınıfsal farklılıkları ve şahısların hayata bakış açılarını belirlemede yine fonksiyonel bir nitelik kazandırıldığı görülür. *Emine* adlı romanıyla mekâna böyle bir işlevsellik kazandıran Derviş'in bu tutumu, son romanları *Ankara Mahpus'u*, *Fosforlu Cevriye* ve *Aksaray'dan Bir Perihan*'la devam etmiştir.

1931'de yayımlanan *Emine*'ye kadar Derviş'in bütün romanları eski harflerle basılmış, bunlar arasında sadece *Kara Kitap* - o da ancak 1996 yılında yeniden yayımlanabilmiştir- ile *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'in daha sonra yeni harflerle baskıları çıkmıştır. Cumhuriyet'le birlikte gerçekleşen dil devriminin Derviş'in romanlarında etkisini gösterdiği dikkati çeker. Parmakla sayılacak kadar az miktarda Osmanlıca sözcüğün dışında bütün romanlar anlaşılır, sade bir Türkçe'yle yazılmıştır.

Olayların anlatımında tekil üçüncü kişinin hâkim olduğu dikkat çekmektedir. Sadece *Kara Kitap* ve *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* romanlarında anlatıcı, kahramanın kendisidir. Hemen bütün eserlerinde anlık sıçramalara ve geriye dönüşlere yer veren yazar, bu teknikle kahramanlarının mazarını aydınlatmıştır. Romanlarda zaman zaman karşımıza çıkan iç monologlar ise kişilik çözümlemelerinin temelini oluşturmaktadır.

Romanlarda cümleler kısa ve anlaşılır olmakla birlikte özellikle doğa betimlemelerinde benzetmelere dayalı uzun cümlelere yer verildiği gözlenir. Romantizmin ağırlıklı olduğu ilk romanlarda "Ah!", "Oh!", "Zavallı!" türünden ünlemler yoğunluktadır. Servet-i Fünûn mektebinden intikal eden bu ifadelerin sonraki romanlarda giderek azaldığı bir gerçektir. Bütün kahramanlar -Emine ve Gülter dışında ki, onlar da kökenleri itibariyle köylüdürler, esas olarak şehirde büyümüşlerdir- soylu oldukları için romanlarda yerel söyleyiş özelliklerine rastlanmaz. Ancak, *Fosforlu Cevriye*'de argoya dayalı bir dilin hâkim olduğundan ve kullanılan bu dilin kimi zaman okuyanda sözlüğü açıp bakma arzusu

uyandırdığından söz edilebilir.

Suat Derviş 1972’de aramızdan ayrıldığında altmış yedi yaşındadır. Henüz çocuk denilecek yaşta eline kalemi almış ve bu tarihten itibaren Türk edebiyatına pek çok yazı türünde eserler kazandırmıştır. Romantik bir tarzda kaleme aldığı ilk eserlerinden sonra başında bulunduğu Yeni Edebiyat dergisinde gerçekçi edebiyatın yaygınlaşmasına hizmet etmiş, son romanlarını da bu anlayıştan hareketle kaleme almıştır. Özellikle yazarın son romanı *Aksaray’dan Bir Perihan*, toplumcu gerçekçi öğeler taşıması açısından önemlidir. Giderek daha sağlam bir kurguya oturttuğu romanlarıyla Suat Derviş’in, yazın dünyasına kazandırdığı sayısız eseriyle varlığını ispatlamış bir yazar olduğu şüphe götürmez bir gerçektir.



KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara, Birlik Yayınları, 1984

Edebiyatta Üslup ve Problemleri, Ankara, Akçağ Yayınları, 1986

ANADOL, Zihni Turgay. “Suat Derviş ile Konuşma.” *Gerçekler Postası*, Sayı:11, Ağustos 1967:15-16

ANDAÇ, Feridun. “Yazınımızda ‘Kadın Yazar’ İmajı.” *Varlık*, Sayı:1014, Mart 1992:10-11

AKYÜZ, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İstanbul, İnkılâp Kitapevi, 1990

AYTAÇ, Gürsel. *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1990

BARAN, Olcay. Cemil Süleyman Alyanakoğlu’ nun Hayatı, Sanatı, Eserleri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Haziran 1998

BENER, Erhan. *Yalnızlar*, Millîyet Yayınları, 1977

ÇELİK, Behçet. “Suat Derviş’in Romanları.” *Virgöl*, Sayı:34, Ekim 2000:52-56

DERVİŞ, Suat. *Hiçbiri*, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1923

Buhran Gecesi, Süs Dergisi, Ağustos-Aralık 1923

Fatma'nın Günahı, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1924

Gönül Gibi, İstanbul, İktisad Matbaası, 1928

Emine, İstanbul, Resimli Ay Matbaası T.L.Şirketi, 1931

“Suat Derviş Genç Nesle Cevap Veriyor: ‘Kabahat Sizin!’.”,

Uyanış Servet-Fünûn, no:2197-512, Eylül 1938: 292-293

Hiç, İstanbul, İnkılâp Kitapevi, 1939

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes, İstanbul, İnkılâp Kitapevi, 1946

“Daha Eski Anılar.”, Tarih ve Toplum, V, Sayı:30, Haziran1986: 51-56

Kara Kitap, İstanbul, Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.Ltd.Şti., 1996

Aksaray'dan Bir Perihan, İstanbul Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti., 1997

Fosforlu Cevriye, İstanbul, Doğan Kitapçılık A.Ş. , Nisan 2000

Ankara Mahpusu, İstanbul, Doğan Kitapçılık A.Ş., Haziran 2000

Çılgın Gibi, İstanbul, Doğan Kitapçılık A.Ş., Temmuz 2000

DEVELLİOĞLU , Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitapevi, 1986

FİNN, Robert P. *Türk Romanı*, Ankara, Bilgi Yayınevi, Ekim 1984

FROMM, Erich. *Sevme Sanatı*, Ankara, Öteki Yayınevi, 1993

İLERİ, Rasih Nuri. “Suat Derviş-Saadet Baraner.”, *Tarih ve Toplum*, Sayı: 29, Mayıs 1986: 17-24

KABAKLI, Ahmet. *Türk Edebiyatı 3*, İstanbul, Türkiye Yayınevi, 1965

KARAY, Refik Halit *Bir İçim Su*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Basımevi, 1982

KETHÜDAOĞLU, Fatma. “ Unutulan Kadın.”, *İnsancıl*, yıl:1, Sayı: 5, Mart 1991:15-16

KURDAKUL, Şükran. *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*, İstanbul, İnkılâp Kitapevi, 1989

MORAN, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, Cem Yayınevi, Kasım 1994

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1, İstanbul, İletişim Yayınları 1998

NABİZÂDE NÂZİM. *Zehra*, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1969

NECATİGİL, Behçet. *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1979

Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, İstanbul, Varlık Yayınları, Ekim 1980

NOBOKOV, Vladimir. *Edebiyat Dersleri* (Çev: Fatih Özgüven-Nihal Akbulut), Ada Yayınları, 1988

OKTAY, Ahmet. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993

ORAL, Zeynep. “İlk Romanı Yedi Yaşında Yazdı.”, Millîyet, 1969

ÖNERTOY, Olcay. *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Ankara Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984

ÖZEL, Işık. “1930’ların İstanbul Basınında Kadın.”, Toplumsal Tarih, Sayı 31, Temmuz 1996: 30-38

PAKER, S., Z. Toska. “Yazan, Yazılan, Silinen ve Yeniden Yazılan Özne: Suat Derviş’in Kimlikleri.”, Toplumsal Tarih, Mart 1997: 11-22

SERT, Gülperi. “«Kadın Edebiyatı» Kavramı Üzerine.”, Gündoğan Edebiyat II, Sayı:7 Yaz 1993: 119-125

SEZER, Sennur. “Kadın Yazarlarımızın Kadın Kahramanları.”,
Varlık, Sayı: 1014, Mart 1992:7-9

“Suat Derviş Yaşadı mı?” , Cumhuriyet, 23 Temmuz 1994: 14

SÜLKER, Kemal. “Çileli, Onurlu Yaşamın Temsilcilerinden Biri: Suat Derviş Baraner.”, Sanat Edebiyat, Yıl: 2, No: 15, Ağustos: 23-27

TATARLI, İbrahim. “Suat Derviş’in Kimliği ve Yapıtları Üstüne (Anket ve Yanıtları), Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı, 1983: 607-612

TEVFİK FİKRET. *Rubâb-ı Şikeste Kırık Saz*, İstanbul, Can Yayınları, 1984

Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü. *Türk Dünyası El Kitabı*, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1992

YALÇIN, Alemdar. *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Ankara, Günce Yayıncılık, Ekim 2000

YILMAZ, Ayfer. “Tanzimattan Günümüze Kadın Romancılarımıza Genel Bir Bakış.”, Bilge, Sayı:21, Yaz 1999: 27-31