

TC
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

SOSYAL GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞI VE SUAT DERVİŞ'İN
ROMANLARINDA YAPI, TEMA, ANLATIM

YENİ TÜRK EDEBİYATI DOKTORA TEZİ

Hazırlayan
ŞENOL AKTÜRK

Tez Danışmanı
PROF. DR. ŞERİF AKTAŞ

Ankara 2010

TC
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

SOSYAL GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞI VE SUAT DERVİŞ'İN
ROMANLARINDA YAPI, TEMA, ANLATIM

YENİ TÜRK EDEBİYATI DOKTORA TEZİ

Hazırlayan
ŞENOL AKTÜRK

Tez Danışmanı
PROF. DR. ŞERİF AKTAŞ

Ankara 2010

Şenol AKTÜRK tarafından hazırlanan “Sosyal Gerçekçilik Anlayışı ve Suat Derviş’in Romanlarında Yapı, Tema, Anlatım” başlıklı bu çalışma tarihinde yapılan savunma sonucunda başarılı bulunarak Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Şerif AKTAŞ

Prof. Dr. Nazım Hikmet POLAT

Prof. Dr. Yakup ÇELİK

Prof. Dr. Hülya KASAPOĞLU ÇENGEL

Doç. Dr. Mehmet ÖNAL

Şenol AKTÜRK tarafından hazırlanan “Sosyal Gerçekçilik Anlayışı ve Suat Derviş’in Romanlarında Yapı, Tema, Anlatım” başlıklı bu çalışma tarihinde yapılan savunma sonucunda başarılı bulunarak Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Şerif AKTAŞ

Prof. Dr. Nazım Hikmet POLAT

Prof. Dr. Yakup ÇELİK

Prof. Dr. Hülya KASAPOĞLU ÇENGEL

Doç. Dr. Mehmet ÖNAL

ÖNSÖZ

Suat Derviş hakkında verilen “popülist” veya “toplumcu gerçekçi” şeklindeki birbirine uymayan hükümlerin varlığı ve yazarın “sosyal gerçekçi” olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğine dair mevcut belirsizlik, çalışmamızın temel hareket noktası olmuştur.

Suat Derviş’le ilgili yapılmış araştırmaların vardığı ortak sonuç, yazarın yeterince anlaşılamamış olmasıdır. Bunun en önemli sebebi, onun kitap haline getirilemeyen çok sayıda romanına erişilememiş olmasıdır.

Yazarın romanlarının on üç tanesi, daha önce yüksek lisans tezi düzeyinde üç çalışmada incelenmiştir. Bunlara ek olarak dokuz tefrika eserinin de incelenerek sosyal gerçekçi yönüyle değerlendirildiği bu çalışmanın Suat Derviş’le ilgili çok önemli bir açığı kapatacağına inanmaktayız.

Romanlarının “sosyal gerçekçilik” ve “Suat Derviş’in bağlı bulunduğu dönemde toplumculuk” çerçevesinde değerlendirildiği çalışmam için katkılarından dolayı Prof. Dr. Şerif Aktaş’a teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ vi

İÇİNDEKİLER vii

SİMGELER VE KISALTMALAR ix

GİRİŞ

I. HAYATTAN ESERE 5

A. Suat Derviş'in Hayatı 5

B. Suat Derviş'in Romanlarının Tasnifi.....29

II. TOPLUMCU GERÇEKÇİ EDEBİYAT TARTIŞMASI 36

III. SUAT DERVİŞ'İN ROMANLARININ ÇÖZÜMLEMESİ 98

A. Romanlar Hakkında Söylenenler 98

B. Romanlarda Zihniyet 111

C. Romanlarda Yapı 123

1. Olay Örgüsü 123

1. Kişiler 192

3. Mekân.....313

4. Zaman 435

D. Romanlarda Tema.....458

E. Romanlarda Dil ve Anlatım 500

IV Suat Derviş'in Romanlarına Genel Bakış	545
SONUÇ	565
KAYNAKÇA.....	566
ÖZET.....	574
SUMMARY.....	575

SİMGELER VE KISALTMALAR

Agy.: Adı geçen yayın

Bkz.: Bakınız

Çev.: Çeviren

Yay.: Yayın

Yty: Yayın tarihi yok

GİRİŞ:

Suat Derviş'in romanlarının büyük bir kısmının genel bir okuyucu kitlesine hitap ettiğini söyleyebiliriz. Romanlarının, bazı araştırmacılar tarafından populist olarak nitelendirilmesinin altında yatan neden budur. Bunun yanı sıra yazarın kimi zaman "populist" kimi zaman da "toplumcu gerçekçi" şeklinde karşımıza çıkan iki farklı tutumu temsil ettiğine dair bir belirsizlikle de karşı karşıya bulunmaktayız.

Derviş'in *Bu Başı Ne Yapalım*, *Dirilen Mumya*, *Emine*, *Hiç*, *Hiçbiri*, *Çılgın Gibi*, *Aksaray'dan Bir Perihan*, *Fosforlu Cevriye*, *Şoför Mustafa*, *İki Kadın ve İki Aşk*, *Ankara Mahpusu* adlı romanlarında, gerek anlatım tutumu gerekse ele alınan konular itibariyle halkın genelinin beğenisinin hedef alındığı söyleyebiliriz. Ancak bu romanların bütünüyle populist olduğunu veya yazarın populist bir romancı olduğunu söylemek toptancı ve haksız bir değerlendirme olacağından romanları yapı özellikleri, temaları ve anlatım özellikleri bakımından değerlendirmek gerekmektedir.

Suat Derviş'in romanlarının toplam sayısı hakkında kesin bir kanaate varamayız. Bunun önemli bir nedeni, yazarın eserleri hakkında çelişkili bilgiler vermesidir. Suat Derviş'in romanlarının büyük bir bölümü tefrika edildiği ve kitap halinde basılamadığı için yazarın hangi gazetelerde ve hangi tarihlerde bunları yayınladığı ile ilgili kesin bilgilere ihtiyaç duyulmaktadır. Derviş'in Behçet Necatigil'e yazmış olduğu, romanlarının dökümünü de içeren mektup, güvenilir bir kaynak olarak kabul edilebilir. Ancak Suat Derviş, ulaştığımız "İki Kadın ve İki Aşk", "Dirilen Mumya", "Bu Başı Ne Yapalım" adlı romanlarının adını bu mektupta vermez.¹ Bununla birlikte yazarın, Son Telgraf gazetesinde 1944 – 1945 yılları arasında tefrika edildiğini söylediği "Biz Üç Kız Kardeşтик"

¹ Bkz. Behçet Necatigil, "Dünya Kadın Yılında Suat Derviş Üzerine Notlar", **Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı**, 1976

ve “Kendine Tapan Kadın” adlı romanlara; Son Posta gazetesinde 1934 – 1936 yılları arasında tefrika edildiğini söylediği “Baba Oğul” adlı romana söz konusu tarihlerde, söz konusu gazetede rastlanmaz.

Yazarın bugüne dek incelenmiş olan romanları; *Kara Kitap, Hiçbiri, Ne Bir Ses Ne Bir Nefes, Gönül Gibi, Ankara Mahpusu, Hiç, Fosforlu Cevriye, Aksaraydan Bir Perihan, Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır, Emine, Çılgın Gibi, Buhran Gecesi ve Beni mi*’dir.² Çalışmamızda bunlar haricinde, yazarın *İki Kadın ve İki Aşk, İstanbul’un Bir Gecesi, Onları Ben Öldürdüm, Sınır, Şoför Mustafa, Dirilen Mumya, Bir Haremağasının Hatıraları, Bu Başı Ne Yapalım ve Onu Bekliyorum* adlı dokuz tefrika romanına daha ulaşılmış ve toplamda 22 romanı incelenmiştir.

Yazarın romanları, zihniyet, yapı, tema ve anlatım bakımlarından bireysel ve toplumcu eğilimle eser verdiği iki farklı dönemine has hususiyetler arz etmektedir. Yazarın kendisinin de 1937’de Neriman Hikmet’e verdiği röportajda kabul ettiği edebî hayatındaki bu farklılaşmayı göz önünde bulundurmaktayız. Bu nedenle Derviş’in romanlarını, bireysel eğilimlerle ve toplumcu eğilimle eser verdiği iki ayrı dönemini dikkate alarak değerlendirmeyi uygun görmekteyiz.

Derviş’in siyasî ve sanatsal kimliği üzerindeki tartışmalar nedeniyle yazdığı eserlerin, bağlı bulunduğu dönemde “toplumculuk” çerçevesinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu nedenle öncelikle yazarın hayatı ve eserlerinin ortaya çıkışında etkili olan olaylar ilk bölümde ele alınmıştır.

² Suat Derviş’in romanları ile ilgili üç yüksek lisans tezi bulunmaktadır. (Bkz. Meral Sema Uzun; **Romancı Yönüyle Suat Derviş** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2001; Çimen Günay; **Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş’in Yeri**, (Bilkent Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara, 2001; Oya Körpe; **Suat Derviş’in Hayatı, Edebî Kişiliği ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme**, (Dokuz Eylül Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İzmir, 2001). Ayrıca yazar hakkında Liz Behmoaras tarafından yapılmış bir de biyografik çalışma bulunmaktadır. (Bkz. Liz Behmoaras, Suat Derviş, Efsane Bir Kadın ve Dönemi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2008)

Yazara atfedilen tartışmalı “toplumcu gerçekçi” kimliğin mahiyeti belirlenmeliydi. Bu bağlamda öncelikle ana vatanında ve Türkiye’de “toplumcu gerçekçilik” kavramlarının arka planını ve genel çizgilerini; bu kavramlarla ilgili problemleri; söz konusu kavramların sanatsal söylemlere ve zihniyete yansımaları Suat Derviş’in yaşadığı dönemle sınırlayarak ikinci bölümde değerlendirdik.

Çalışmanın üçünü ana bölümünü Suat Derviş’in ulaşılan 22 eserinin zihniyet, yapı, tema, dil ve anlatım yönüyle çözümlenmesi oluşturmaktadır. Böylece yazarın edebiyat tarihimizdeki yeri belirlenmeye; dönemi içerisindeki gerek siyasi gerekse sanatsal söylemlerle ilişkisi eserlerinden yola çıkılarak ortaya konmaya çalışılmıştır. “Zihniyet” başlıklı bölümde Derviş’in romanlarında temsil edilen zihniyet belirlenmiştir. Eserler vasıtasıyla hangi sosyal, ahlâkî ve geleneksel söylemlerin öne çıktığı gözler önüne serilmiştir. Yazarın ve eserlerin bağlı bulunduğu siyasi, sosyal zemin ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

“Çözümleme” başlığı altındaki üçüncü ana bölümün “Yapı” başlıklı kısmında ise eserlerdeki olay örgüsü, kişiler, mekân ve zaman unsurları ele alınmış, bunların yapı bütünlüğü içerisinde üstlendiği fonksiyonlar belirlenmiştir. Bu unsurlar yine “toplumculuk”, “toplumcu gerçekçilik” ve “sosyal gerçekçilik” kavramları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Böylece yazarın dönemi içerisindeki sanatsal tutumu ve bu dönemde hâkim olan diğer tutumlarla ilişkisi benzerlikler ve farklılıklar çerçevesinde ele alınmış, yazarın siyasi ve sanatsal kimliği belirlenmeye çalışılmıştır.

Romanların olay örgüleri, merkezî konumdaki çatışma ve karşılaşmalar etrafında birimlere ayrılmış, her birimin olay örgüsünün bütünü içerisindeki fonksiyonu ve değeri tesbit edilmiştir. “Kişiler” bahsinde roman kişileri dış görünüşleri, sosyal altyapıları ve hayat tarzları yönüyle tanıtılmış, kişilerin olaylar içerisindeki fonksiyonları belirlenmiştir. Suat Derviş’in roman kişilerinin ortak özellikleri, kişiler vasıtasıyla temsil edilen zihniyet ve hayat tarzı bağlamında ortaya çıkarılmıştır. “Mekân” başlığı altında hayat olaylarına

sahne olan mekânlar; panorama, peyzaj ve dekor alt başlıkları altında sınıflandırılmış, bunların roman içerisindeki değer ve fonksiyonları tesbit edilmiştir. Diğer bir yapı unsuru olan “zaman” başlığı altında olayların zamanı, atlamalar ve seçimler vasıtasıyla ortaya çıkan şemalar ile gösterilmiş, romanlarda konu edilen dönemsel zaman ise ayrıca değerlendirilmiştir.

Çözümlemenin dördüncü alt başlığı olan “Tema” kısmında, romanlardaki temalar; olay örgüleri, kişiler, mekânlar ve zaman unsurları vasıtasıyla vurgulanan temel kavramlar, problemler, ideolojik göndermeler ve söylemler etrafında ele alınmıştır. Temalar vasıtasıyla yazarın tüm romanlarında “toplumcu” sanat eğiliminin izleri sürülmüştür.

“Çözümleme”nin beşinci alt başlığı olan “Dil ve Anlatım” kısmında, romanlarda kullanılan anlatım tercihleri ve tutumları belirlenmiş; anlatıcının olaylar ve kişiler karşısındaki tavrı, gerçekçi roman ve “toplumcu” eğilimli romanın ilkeleri bağlamında bir çerçeveye yerleştirilmeye çalışılmış; romanlarda kullanılan dilin hususiyetleri belirlenmiştir.

Çalışmamızın son bölümü olan dördüncü bölüm, “Suat Derviş’in Romanlarına Genel Bakış” başlığını taşımaktadır. Burada ilk olarak yazarın romanlarının genel karakteri hakkında bir değerlendirmeye varılmaktadır. Daha sonra “Bağlı Bulunduğu Dönem İçerisinde Sosyal Gerçekçilik” başlığı altında, yazarın toplumcu kimliği hakkında genel bir değerlendirme yapılmaktadır.

I. HAYATTAN ESERE:

A. Suat Derviş'in Hayatı:

Suat Derviş, Behçet Necatigil'e yazdığı mektubunda ifade ettiğine göre 1905 yılında İstanbul'da doğmuştur. Asıl adı Hatice Saadet Baraner'dir. (Baraner soyadını Reşat Fuat Baraner'le evlendikten sonra alır.) Müşir Derviş Paşa'nın oğlu olan jinekoloji profesörü İsmail Derviş'in ikinci kızıdır. Suat Derviş, kendisini; anne ve babasını Behçet Necatigil'e yazdığı 26 Ocak 1967 tarihli mektupta şöyle tanıtır:

“Adım: Suat Derviş. Doğum tarihim: 1905. Doğduğum yer: İstanbul. Babam: Avrupa'ya ilk tahsile giden altı Türk gencinden biri olan ve sonradan Türk darülfünunun kurucuları arasında bulunan, Kimya müderrisi Müşir Derviş Paşa'nın oğlu; İstanbul üniversitesi Tıp Fakültesi profesörlerinden Doktor İsmail Derviş Bey. Annem: Abdülaziz'in müzik-yı hümayun orkestra şefi ve sonra mabeyincisi Kâmil beyin kızı Hesna Hanım.” (Necatigil, 1976: 601)

Derviş, Fransızcaya tercüme edilen ilk Türk romanının (1945'te ilk olarak “Zeynep İçin” adıyla Haber gazetesinde tefrika edilen 1968'de ise “Ankara Mahpusu” adıyla basılan söz konusu roman, 1957'de “Le Prisonnier d'Ankara” adıyla Fransızca olarak yayımlanmıştır.) yazarı olduğunu da aynı mektupta söylemiştir.³ Suat Derviş ile ilgili kaynaklara bakıldığında hakkında genellikle biyografik bilgiler göze çarpıyor. Bunda yazarın yaşam öyküsünde beliren farklı ve çarpıcı kimliklerinin rol oynadığını söyleyebiliriz. Suat Derviş'in yazı hayatı bir mensur şiirle başlar, ancak yazar daha sonra

³ Behçet Necatigil bu konuda Suat Derviş'in yanlış olduğunu düşünmektedir. Ona göre İzzet Melih Devrim'in **Sermed** romanı Piyer Loti'nin önsözüyle 1919'da Paris'te Fransızca yayımlanmıştır. (Bkz. Necatigil, 1976: 606)

yurtdışında ve İstanbul'da gazeteci kimliği ile öne çıkar. O, bu kimliği romancılığıyla da beraber yürütür. Sıradan bir gazeteci ya da romancı olarak geçiştirilemeyecek bir kişilik olan yazarın edebiyat tarihinde bir haksızlığa uğradığı açıktır. Adının hafızalarda yer almayışının nedenleri arasında yazarın yakın tarihteki hareketli dönüşümde öncelikle Cumhuriyet devrimiyle gelişen resmî ideoloji ve buna bağlı egemen siyasi söyleme muhalif bir siyasî kimliğinin olması da etkilidir. Buna karşın yazarın yaşadığı döneme hâkim olan zihniyetten pek de ayrılmadığı görülmektedir. Ancak bazı kavram ve imgeleri yazılarında kullanması, bunlara yakınlığı, onun hafızalardan silinişini de hazırlamıştır. Onun bu silinişine tepki gösteren Saliha Paker, Zehra Toska ikilisinin de vurgu yaptığı nokta, Suat Derviş'in yazınsal (romancı) kimliğinin de hafızalarda yer bulmayışındır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Atilla Özkırımlı (1982), Aziz Çalışlar (1987) ve Türk Edebiyatı Ansiklopedisi dışında, ansiklopedik kaynaklar ve başvuru kitapları, Suat Derviş'in olaylı meslek hayatını, siyasal faaliyetini birçok bakımdan “normalize” ederek ya da silerek aktarıyor, ya da Sosyalist Kültür Ansiklopedisi (1978-80) ve Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi (1988) örneklerinde olduğu gibi, hiç aktarmıyor. Başvurulan hiçbir kaynakta Suat Derviş'in toplu eserlerinin eleştirel bir değerlendirmesine rastlanmıyor; Suat Derviş 20. yüzyıl Türk edebiyatı geleneği içinde konumlandırılmıyor.” (Paker, Toska: 1997: 12)

Damgalanan kavramlar olarak nitelenmesi gereken “sosyalizm”, “komünizm”, “Sovyetler Birliği”, “işçi sınıfı” ve “devrim”e yakın duruşu, döneminde yazarı diğer yazarlar ve aydınların birlikte bağlı bulunduğu söylemden ayırıyor gibi gözükür. Ancak bu kavramları kullanması, yazarı dilsel düzlemde ve değer yargıları düzleminde bağlı bulunduğu dönemin söylemden ve zihniyetinden ayırmaya yetmez. Nitekim romanlarının metinsel incelemesi de bunu ifade eder. Ancak yazarın hâkim değerler ve yargıların karşısında ideolojik anlamda eylemci bir karşı duruş sergilediği inkâr edilemez. Bu karşı duruşu yazarın bağlı bulunduğu zihniyetten ayrı tutarak ele almak gerekmektedir.

Yazar, doğumu ile ilgili ayrıntıları kendisi nakleder. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Bir on ağustos on bir ağustosa bağlayan gecede çok fırtınalı gök gürültüleri, şimşekler, yıldırımlar arasında anneciğime hiç uzun bir ızdırap vermeden şimşek ve yıldırım gibi bir hızla dünyaya gelmişim.” (Kırkklı Yıllar, 2002: 153)

Suat Derviş’in doğum tarihi ve asıl adıyla ilgili çelişkili bilgiler vardır. Yazar, Behçet Necatigil’e yazdığı mektubunda 1905 doğumlu olduğunu söyler. Derviş’in ilk romanı ise 1920’de basılmıştır, bundan önce de ilk yazısı olan Hezeyan isimli mensur şiirinin neşredildiğinde yaşının on altı olduğunu Niyazi Acun’la bir röportajında söyler (Acun, 1938: 311). Gerçekte bu tarih 1918’dir ve yazar, 16 değil 13 yaşında olmalıdır. Buna göre ilk romanının basıldığı tarihte yazar on beş yaşında olmamalıdır. Bu çelişkili durumu İbrahim Tatarlı şöyle dile getiriyor;

“Yazarın doğum tarihi hakkında kaynaklar ve edebiyat birleşmemektedir. Bazılarına göre 1900 yılında, başkalarına göre 1903’te yahut 1905’te doğmuştur. Şöyle ki doğum yılı beş yıllık bir fark göstermektedir. Bunun onun kişiliğinin aydınlatılmasında ve ilk yapıtlarının incelenmesinde önemi vardır. Bilindiği gibi ilk kitabı olan Kara Kitap 1920’de, dört kitabı 1923, üç kitabı da 1924’te yayınlanmıştır. Eğer 1905’te doğmuşsa bu kitapların 15 yahut 18, 19 yaşlarında yazılması gerekir. Oldukça küçük bir yaştır. Yok 1900’de yahut 1903’te doğdu ise durum değişmektedir. 18, 21, 22 yaşlarında yahut 20, 23, 24 yaşlarındadır. Bu yönde Suat Derviş şöyle demiştir: ‘Ters bir insan olan mahalle hocası hata yapmış, benim doğumumu doğru olduğu gibi, 1905 yılı olarak değil, 1903 kaydını yapmıştır.’

Suat Derviş adının yazılışında da bir ikilik görülmektedir. O Suat olarak bilinmekte, fakat kimlik kartında Saadet olarak kaydediliyordu. Bunun nedeni de şudur: ‘Bu yanlış da ana babamın başvurdıkları imamındır. Bana önce Hatice Suat adını vermişler. ‘Hayır’ demiş imam. ‘Suat erkek ismidir. Ona Hatice Saadet adını vereceksiniz.’ Öyle de olmuştur.’ ” (Tatarlı, 1983: 609)

Suat Derviş'in çocukluğuna ilişkin detayları yazarın 1969 yılında kaleme aldığı Ben Kimim adı altında toplanan anılarından (Rasih Nuri İleri tarafından 1986'da Tarih ve Toplum Dergisinde **Suat Derviş-Saadet Baraner** başlığı altında bu anılar yayımlanır.), çeşitli gazetelerde ve dergilerde çıkan söyleşilerinden ve Behçet Necatigil'in isteği üzerine kendisine gönderdiği otobiyografiden öğreniyoruz. **Ben Kimim** adıyla yayımlanan, yazarın kendisinin kaleme aldığı anılarına bakıldığında Suat Derviş'in mutlu ve huzurlu bir çocukluk geçirdiği anlaşılıyor. Ancak bu çocukluk yılları yazarın kişiliğini, siyasî ve sanatçı kimliğini de büyük ölçüde şekillendiren önemli deneyimlerin de kaynağıdır. Yazarın belleğine kazınan önemli anılardan bazıları ikinci meşrutiyetin ilanı, 31 Mart vakası, Birinci Dünya Savaşı ve mütareke yıllarıdır. Bu olaylar yazarın aktivist kişiliğinin gelişiminde etkili olur. Suat Derviş anılarını anlattığı yazının **Çocukluğum Meslek Hayatım Çektiklerim** başlıklı kısımda ve **Daha Eski Anılar** başlıklı kısımda 1908 İkinci Meşrutiyetin ilanı sırasında İstanbul'daki evlerinde olduklarını, İttihat ve Terakki üyelerinden olan babasının kutlamalar için konuşmak üzere çağrıldığını, küçük sahneler halinde bu atmosferi hatırladığını anlatır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Sonra sokaklar görüyorum, göğüslerinde kırmızı beyaz kokartlar olan yüzlerle insan sokaklarda: ‘Yaşasın Hürriyet’ diye haykırıyorlar. Bizim evimizin önünde birikiyorlar: “Doktor doktor gel konuş...” diye, babamı çağırıyorlar. Babam bir duvarın kenarına çıkıyor bir şeyler söylüyor, alkışlar, yaşalar, mehtaplar, donanmalar, şarkılar, marşlar... Coşkunluk, bayram. Hürriyetin ilan edildiği günler olacak.” (İleri, 2002: 148)

Bu çocukluk anılarında anlatılanlardan yazarın yüksek bir muhitte, devrin yüksek standartları içerisinde yaşayan soylu aile çevresindeki insanlardan da etkilendiğini anlıyoruz.

Bu çevrede başrol oynayan kişiler babası jinekoloji profesörü İsmail Derviş Bey ve annesi Hesna hanımdır. Suat Derviş çocukluğunun dünyasını bir peri masalına benzetmiştir. Dönemin Küçük Çamlıca'sının muhteşem doğası, yazarın dünyaya geldiği eski bir Bizans manastırının temelleri üzerine

kurulmuş köşkün eşsiz boğaz manzarası, güzel bahçesi ve etraftaki çeşit çeşit meyve bahçeleri bir çocuğa sunulabilecek en güzel armağan olan sihirli bir dünyanın unsurlarındandır. Yazar hayatındaki bu gerçek mekân unsurlarını renkli biçimde anılarında tasvir eder ve bunları güzel geçen çocukluğunun ideal dekoru olarak tanıtır. Babasının kişiliği ve bu baba ile yazar arasındaki derin sevgiye dayalı ilişki yazarın öz güvenli, güçlü ve mücadeleci kişilik yapısının şekillenmesinde etkilidir. **Babam İsmail Derviş** başlıklı kısımda bu etkiyi şu sözleriyle tarif eder:

“O, bizim babamız, benim babamdı... Ben onun dünyanın en kuvvetlisi, en kudretlisi, en iyisi ve erkeklerin en güzeli zannederdim; kadınların en güzelinin annen olduğuna inandığım gibi... Amma bu yaşımda en güzel insanların onlar olduğuna yine de inanıyorum... Bir anne kadar müşfik bir babanın çok rastlanılan bir mutluluk olmadığını sonradan öğrendim. Babamız bizim sevgilimiz, oyun arkadaşımız, hatta sırdaşımızdı...

(...)

Babam çoktan öldü ama ona güvenimi kaybetmedim. Terbiyeci, ilerici, mütefekkir ve bilgili insan Profesör Doktor İsmail Derviş. Hocam, babam, babacığım, bana bu satırları yazdığım yıla kadar rehber ve destek oldu. Ben ondan öğrendiklerime dayanarak yaşadım.” (İleri, 1986: 21-22)

Yazar, mabeyinci Kamil beyefendinin ve saraylı Perensaz hanımefendinin son çocukları olarak tanıttığı annesinden de derin bir sevgi ve övgüyle bahseder:

“Annem o devre göre inanılmaz bir gerçektir. İyi ata biner, iyi kürek çeker, gayet güzel yüzen bir genç kadındır. (...) O devirde böyle Türk kadınlarının yaşamış olduğunu ancak o devirlerin devrimci ve ileri insanları içinde doğmuş ve yaşamış olanlar bilir. (...) Benim annem çok münevver bir kadındır, tahsilini hususi olarak yapmıştı. On altı yaşlarında romanlar yazmıştı. Galatasaray Lisesi’nde Türkçe öğretmenini ve büyük şair Ahmet Haşim’in hocası olan Şekip beyefendiden Türkçe ve edebiyat öğrenmişti.” (İleri, 2002: 161)

Çocukluk yıllarında yazarın etrafındaki diğer kişilerden ismini andıkları çok sevdiği ablası Hamiyet, sütninesi, dadısı Nihal, mürebbiyesi Matmazel Ner, kardeşlikleri Nesrin, erkek kardeşi Feridun, Hamiyet'in dadısı Felekter, yakın komşuları Musevi doktor Mandil Paşa, büyük dayısı Şekip Bey, yengesi Fatma ve kuzeni Behire, bahçıvan Gazi Kadir Çavuş'tur. Bunların dışında evdeki hizmetlilerin akrabaları yetişkin ve çocuk birçok kişiden de söz eder yazar anılarında. Ayrıca yazarın hem İstanbul'daki ev çevresinden hem de Çamlıca'daki köşk çevresinden tanıdığı birçok insan vardır. Bu zengin çevre yazarın hayal dünyasındaki izlenimleri de zenginleştirerek onun ileride yazacağı romanlarındaki zengin figür dünyası için malzeme olur. Yazar 31 Mart Vakası'na ilişkin çocukluk izlenimlerini, yaşadığı heyecan ve korkuyu, çocuk hafızasına kazınan etkilendiği hayat sahnelerini de anlatır bu anılarda. 31 Mart Vakası'ndan sonra İstanbul'daki evleri yazarın deyimiyle "gericiler"in saldırısına uğrar. Bu sırada ailece Musevi Doktor Mandil'in evine kabul edilirler, buraya sığındıktan sonra Çamlıca'daki köşke taşınırlar. Bu deneyim aile için ve küçük Suat için oldukça korkutucu, dehşet vericidir. Ancak köşke taşınmalarından sonraki hayatını yazar şöyle yorumlar:

"Biz çocuklar 31 Mart Vakası'nı en mutlu günler gibi geçirdik. Büyükler bizimle meşgul değillerdi. Biz bir sürü halinde bağda, bahçede, bostanda, meyve ağaçları arasında dolaşıp duruyorduk. Bizim bu hürriyetimize çeşni katan, o sırada bizimle beraber olan köylü çocukları idi.

(...)

Hayatımız sonsuz bir hürriyet içinde geçiyordu. Zaten, hayatım bu kadar büyük bir mutluluk içinde başlamamış olsaydı, ben ondan sonra başıma gelenlere karşı, bu kadar dayanıklı olamazdım." (İleri, 1986: 22)

Yazar, Behçet Necatigil'in isteği üzerine yazdığı otobiyografik yazıda belirttiğine göre çocukluğunda özel eğitim görmüş, Fransızca ve Almanca öğrenmiş, piyano eğitimi almış, Bilgi Yurdu'ndan bitirme belgesi aldıktan sonra Darülfünun yerine, ablasıyla birlikte Berlin'de konservatuara gitmiş, sonra yine Berlin'de edebiyat fakültesine devam etmiştir. Suat Derviş, 1933

yılında babasının ölümü üzerine Berlin'den İstanbul'a dönmüştür. Kendisi, aynı yazıda 1930-33 yılları arasında Almanya'da gazetecilik hayatını Ullstein müessesesinde sürdürdüğünü söyler. Derviş'le yapılan bir röportajda ise yazar, 1925-26 yılları arasında Berlin'de ilk hikâyelerinin tercüme edildiğini 1928'de de bir Ukrayna mecmuasının bir hikâyesini tercüme ettiğini söyler (Bkz. Anadol, 1967: 16). Yazarın Almanya'da yaşadıkları ve aldığı eğitim edebî kişiliğinde, estetik algılarının gelişiminde etkili olmuş ve bu etki yazılarında da kendini göstermiştir. Doç Dr. İbrahim Tatarlı, yazarın Almanya yılları ve bunun fikir dünyasına etkisi ile ilgili olarak şunları söylüyor:

“Suat Derviş Berlin'de, Almanya'da önce konservatuara devam etmiştir. Sonra musikiyi bırakmış. Üç yıl Berlin Üniversitesinin Felsefe yani Edebiyat Fakültesinde ders dinlemiştir. “Fakat Latince sınavı çok zorluk çıkardı. Filolojiden de ayrıldım. Çeşitli profesörlerin derslerine devam ediyorduk. İlginç olanların derslerini dinliyorduk. O zaman herkes böyle yapıyordu.” dedi.

Suat Derviş'in Almanya'da bulunması kendisinde unutulmaz izlenimler bırakmıştır. Bazı gözlemlerini hala bütün canlılığı ile yaşıyordu. Bunlardan bazıları üzerinde durdu: “Bir barda bir halk şarkıcısının kırmızı turplar şarkısı bana çok güzel etki yaptı. Şarkıda sosyal demokratların turplar gibi, dışından kırmızı, içerisi ise beyaz oldukları söyleniyordu.” Yazarın dikkatini musiki ve özellikle şarkılar, türküler çekmektedir. Hatta bazen kimi sanat yapıtlarının yazılmasında önemli rol oynamaktadır. Almanya'da Suat Derviş Avrupa edebiyat, sanat ve kültürüyle daha yakından tanışmıştır. Bizzat bazı Alman gazetelerinde çalışmış, yazıları, hikâyeleri yayınlanmıştır. Birçok çağdaş Alman yazar, sanatçı ve toplumcusu ile karşılaşmış. Bu arada Van der Lübe gibi, Laypsig mahkemesinde feci bir rol oynayan ve bunu hayatıyla ödeyen aydınları da görmüştür.” (Tatarlı, 1983: 610)

Yazı hayatı, 13-14 yaşlarındayken mahalleden komşuları olan Nazım Hikmet'in girişimiyle Alemdar gazetesinde Hezeyan isimli mensur şiirinin yayımlanmasıyla başlar. Yazar bu konuda 1967 yılında Zihni Turgay Anadol'un kendisiyle yaptığı röportajda ayrıntılı bilgi verir. Şiirinin gazetede basılışını şöyle anlatır:

“13-14 yaşlarımda idim, , ilk yazım çıktı. Ben yazılarımı kimseye göstermez, gizlerdim. Bir gün nasılsa masanın üstünde unutmuşum. Nazım Hikmet komşumuz ve arkadaşımızdı... babamla babası çok dost oldukları ve her gün ailece beraber bulunduğumuz için her zaman bizim eve gelirdi. Benim mektepte olduğum bir saatte bize gelmiş, masanın üstünde bulduğu yazımı okumuş; çok beğenmiş, anneciğimden izin alarak onu benden gizli olarak bastırmak için yanına almış. Nazım o zaman artık tanınmış ve sevilen bir şairdi. (Hezeyan) başlıklı bir mensur şiir. Bu şiiri sonradan çok sevdiğim bir dostum olan Yusuf Ziya Ortaç’a vermiş. O da bunu beğenerek Alemdar gazetesinin kendi idare ettiği edebî nushasına koymuş ve beni de (Türk edebiyatının göklerine doğan yeni bir yıldız) diye okuyuculara tanıtmış.” (Anadol, 1967: 15)

Almanya’da olduğu 1930-32 yılları arasında Alman gazete ve dergilerine hikâye, makale ve fıkra yazmış gazeteciliği sayısı on – on beşi bulan gazete ve dergide çalışarak öğrenmiş (Scherl, Mosse, Ullstein, Querschnitt, Vossische Zeitung bunlardan bazılarıdır). Yazar Berlin’de Tempo adlı bir gazetede 1931-1932 yılları arasında Abdülhamid devrine ait Sultanın Karıları isimli bir romanının çıktığını ve bunun Fransızca hariç tüm Avrupa dillerine çevrildiğini söyler. 1930’da gittiği Almanya’dan babasının ölümü üzerine 1933’te İstanbul’a döner. Suat Derviş, Avrupa’ya muhabir olarak giden ilk kadın gazeteci olduğunu da söyler. (Necatigil, 1976: 603) Yazar gazetecilik ve yazı hayatı ile ilgili olarak şunları söylüyor:

“Yazı yazmaya başladığım günden bugüne kadar, bir Akşam, bir de Hürriyet gazetesinden başka ve yeni çıkmaya başlamış, yani 1953’ten bu yana dergiler ve gazeteler müstesna, bütün İstanbul ve birçok Ankara ve Adana, İzmir gazetelerine yazdım. 1934’ten 1944’e kadar hemen hiç olmazsa bir yazı vermediğim olmamıştır zannındayım. Dergilere de öyle.” (Necatigil, 1976: 607)

Suat Derviş, gazeteciliği ve yazarlığı bu dünyaya ilk atılışından beri profesyonel bir iş olarak görmüştür. İlk yazısını müteakip üçüncü yazısından itibaren yazdığı her yazıdan para almakta olduğunu gururla söyleyen yazar (Bkz. Necatigil, 1976: 603), basın dünyasında uğradığı birtakım

haksızlıklardan dolayı kendisine 1967’de sorulan “*Sizden neden yazı almıyorlar?*” sorusu üzerine gazetecilik anlayışını ortaya koyar, ilk basın sendikasının kurucularından olduğunu da şöyle ifade eder:

“Bizim cadde daha bilgisizken ben herkesten evvel uyanmıştım da ondan Faşizmden, Nazizmden, çıkmak üzere olan İkinci Cihan Harbinden nefret ettiğim ve kalemim ve dilim yettiği, gücüm yettiği kadar mücadele ettiğim için. Devrimci, toplumcu, sosyal adaletçi olduğum için... Bu uğurda polis takibatına uğradığım, hapisanelerde, polis müdüriyetlerinde süründüğüm, altı yüz erkek arasında tek kadın olarak askeri hapisanede mevkuf olarak yattığım için. Ankara caddesinde ilk basın sendikasını kuran beş meslekdaştan biri ve kurulmuş olan sendikanın da başkanı olduğum için... Hariçte faşizmle, içerde sefaletle savaşanlar henüz pek az iken savaşmağa başladığım, sosyal adaletsizliğe karşı bayrak açtığım; fıkralarım, romanlarım, sosyal konudaki röportajlarım, Türk halkının hakikî durumunun tablosunu ilk verenlerden olduğum için..” (Anadol, 1967: 15)

Suat Derviş, “*Gazetecilikte yaptığım röportajlar, beni hayatın gerçekleriyle çok karşı karşıya getirdi. Ben gazeteci olduktan sonra gerçekçi eserlerimi yazmaya başladım. Ve asıl sevdiğim romanlarım, bu tarihten sonra yazdıklarımdır.*” (Necatigil, 1976: 604) sözleriyle gazeteciliğe ve romanda gerçekçiliğe attığı önemi ortaya koyar. Romanlarında gazeteci kimliğinin etkisiyle “gerçeğe tanıklık eden anlatıcı” vasfının yer yer ortaya çıktığını göreceğiz. Yazarın gazete yazıları genellikle toplumsal sorunlara, işçilerin ve toplumda alt tabakayı oluşturan ezilen kesimin problemlerine yönelik konular içerir. Yazar döneminin siyasi konularını dikkatle izlemiş, özellikle II. Dünya Savaşı yıllarında savaş karşıtı tutumunu yazılarında sürdürmüştür. Bunun yanında kadınların çalışma hayatında karşılaştığı güçlükleri ve toplumdaki yerlerini ele alan yazıları da vardır. Suat Derviş’in Tan gazetesinde yayımlanan “Kızlarımız” başlıklı yazı dizisi hakkında Işık Özel’in saptamalarına göz atalım:

“Türk kadınının 1930’lardaki konumu dönemin yazarlarınca sıklıkla sorgulanmaktaydı. Bu konudaki

birtakım günlük haberlerin yanı sıra, Suat Derviş tarafından hazırlanan bir dizi yazı “Kızlarımız Ne Alemdeler?” başlığı altında (2. sayıdan itibaren “Kızlarımız” başlığıyla yayımlanıyor) 1937 yılında Tan gazetesinde yayımlanmış ve bu dizi yazıda çeşitli meslek gruplarından öğrenci ve çalışan kadınlarla yapılan görüşmeler yer almıştı. Derviş’in örnekleme çalışan kadınların küçük bir kesimini temsil etmekle birlikte (sadece İstanbul ve birkaç meslek grubu örnekleme dahil edilmiştir.), bu küçük kesim içinde de kafa yapısı, yaşam biçimi ve toplumsal kavramlara ilişkin görüşler açısından birçok farklılık göze çarpmaktadır. Kanımızca Derviş’in araştırması Türk kadını bütünüyle yansıtmaktan oldukça uzak olmasına rağmen 1930’ların Türkiye’si için ilginç veriler sunmaktadır.” (Özel, 1996: 33-34)

Suat Derviş, ilk romanını (Çamlıca Perisi) yedi yaşında yazdığını bir röportajda M. Niyazi Acun’a söyler. (Acun, 1938: 310) İlk basılan romanı **Kara Kitap**’tır (1920). Daha sonra **Ne Bir Ses Ne Bir Nefes** (1923), **Ahmet Ferdi** (öykü-1923), **Hiçbiri** (1923), **Behire’nin Talipleri** (öykü- 1923) gelir. İstanbul’da *İkdam* gazetesinde - 1926 yılında Türk basınında ilk kadın sayfasını bu gazetede hazırlar - (Necatigil, 1976: 604) çalışır. “Kara Kitap”, “Ne Bir Ses Ne Bir Nefes” gibi romanlarına önemli edebî kişiliklerden övgüler gelir. (Günçikan, 1995: 16) Bunlar arasında Ahmet Haşim, Refik Ahmet Sevengil, Vasfi Mahir Kocatürk, Mehmet Rauf, Nazım Hikmet gibi isimler yer alır. Refik Ahmet Sevengil için bu eserler Türk edebiyatına karanlık ve karışık dehlizlerden geçerek gelmiş, beraberinde de bir korku taşıyorlardır. (Sezer, 1996: 8) Mehmet Rauf, “Kara Kitap” romanını övgüye lâyık bulur ve yazarın bu ilk romanına dayanarak Suat Derviş’in gelecek vaat ettiğini düşünür. Suat Derviş’te ilk dikkat çeken tarafın konuda yenilik olduğunu söyler. (Rauf, 1923: 12) “Ne Bir Ses Ne Bir Nefes” romanıyla ilgili olarak da Ahmet Haşim’in değerlendirmeleri ilgi çekicidir. O, Suat Derviş’in Maeterlinck, Edgar Allan Poe, Fransız Adam, Emerson gibi yazarların soyundan olduğuna hükmederek romanı korku edebiyatına dâhil eder ve vakayı oldukça renkli bulur. (Haşim, 1923: 8)

Suat Derviş'in edebî kişiliği, okuduğu birçok Batılı yazarın özellikle Fransız gerçekçilerinin etkisiyle biçimlenir. Liz Behmoaras yazarın etkilendiği isimlerden şöyle söz eder:

“Suat, bir yandan yazarken bir yandan da okuyordu. Ancak Victor Hugo'nun, Paul Bourget'nin, Mehmet Rauf'un yerini Andre Gide'ler, Romain Rollandlar almıştı... Sosyalist düşünce, savaş karşıtlığı, barış, halklar arası dayanışma gibi konulara gittikçe daha fazla dalıyordu. Sevdği yazarlar arasında özellikle biri adeta duygularının tercümanıydı; o da Fransız Henry Barbusse'tü.” (2008: 58)

Behmoaras, Barbusse'ün “Ateş” adlı romanının Suat Derviş'in dünya görüşünü önemli ölçüde etkilediğini söyler. Behmoaras, Barbusse'le mektuplaşan Derviş'in toplumcu çizgiye nasıl geldiğinin işaretlerini şöyle verir:

“Böylece, izleyen yıllarda, Barbusse'ün ‘Aydınlık’ adlı bir grup kurarak dünyada sulh için çaba göstermesini, Rus devrimine hayran kalarak 1923 yılında komünist parti üyesi olmasına, sık sık SSCB'yi ziyaret etmesine ve Stalin'in yaşam öyküsünü kaleme almasına uzaktan tanıklık edecekti Suat.” (2008: 58 - 59)

1930'lu yıllara gelindiğinde Ahmet Muhip'in ve Nazım Hikmet'in yazarla ilgili değerlendirmeleri önemlidir. Ahmet Muhip Dıranas Uyanış Servet-i Fünun dergisinde çıkan bir yazısında iki kadın yazarın eserlerinden övgüyle bahseder. Bunlardan biri Cahid Uçuk, diğeri de Suat Derviş'tir. Ahmet Muhip, Suat Derviş için 1937 yılında şöyle der:

“Suat Derviş'in son hikâyelerini beğeniyorum. Dehşetli surette değişti. Ve Allah bilir, bu sahada kendisini tutmanın da imkânı kalmamıştır. O, büyük, ulvi ve güzel kudrete ve şöhrete doğru kanatlanmış gidiyor.” (Muhib, 1937: 260)

Suat Derviş, bu yıllarda artık romancı kimliğiyle öne çıkmış ve önemli bir şöhret edinmiştir. 1937'de Neriman Hikmet'in kendisiyle yaptığı röportajda

yazar, 1930'dan 1937'ye kadar hiç kitap bastırmamış olduğunu söyler. Ayrıca o dönemde kendi romanları ile ilgili şu değerlendirmeleri yapar:

“Bugüne kadar kitap şeklinde çıkmış eserlerimin hiçbirinde iddiam yoktur. Henüz kitap olarak bastırılmamış bazı hikâyelerimde bunu yapmaya çalıştım. Bunlar henüz pek mahduttur. Kitap halinde eserlerime ben çocukluk tecrübelerim diyorum.” (Hikmet, 1937: 308)

Yazarın aynı röportajdaki sözlerinden 1930'ların sonuna doğru yazarlık tavrında bir değişme olduğunu anlıyoruz. Söz konusu değişimde 1937'de Sovyetler Birliği'ne yaptığı gezinin de büyük bir payı vardır. Derviş için artık bir arayış dönemi başlamıştır. Eski romanları ve yeni romancı tavrıyla ilgili olarak Neriman Hikmet'in kendisiyle yaptığı söyleşide, sözlerine şöyle devam ediyor Suat Derviş:

“Tenkit edenler şunu soruyorlar: Neden değiştiniz... Ve ben kendi kendime, ya maazallah değişmeseydim diyorum. Ben ilk kitabımı on altı yaşında bastırdım. Bebek oynamasını her çocuk sever. Bazıları hatta on altı yaşına geldikleri halde bebek oynamaya devam ederler. Ben bebeklerimi tavan arasında attıktan sonra kendim kitaplarımda bebekler yarattım, hayatla, hakikâtkla ve muhitte alakası olmayan bebekler ve onlara kâh Zehra, kâh Fatma, kâh Zeliha isimlerini koydum. Onları ben yaratmıştım, hayat değil... Ve onlarla senelerce istediğim gibi oynadım. Hayatlarını kendi derûnî fantezime göre idare ettim. Bir Allah gibi istediğimi yaşattım, istediğimi sevdirdim, istediğimi öldürdüm. Kendi içimin hayalinde onlar birer gölge idiler. Ben rüya gördüm. Hayatı tanımıyordum. Hayattan anlatacak şeyler bilmiyordum. Rüyalarımı anlattım, fakat şimdi ne on altı yaşında, ne yirmi yaşındayım. Yeni bebeklerimi kafamın ve kalbimin tavan arasına lüzumsuz eşyalar içine terk ettim. Artık rüya görmüyorum. Uyandım. Etrafımı görüyorum, etrafımda olan şeyleri hissediyorum. Beni bebekler değil insanlar alâkadar ediyor. Beni hayal değil hakikat alakadar ediyor, çünkü hayat ve hakikat en güzel rüyadan ve en parlak hayalden çok daha zengin ve çok daha cazip.” (Hikmet, 1937: 308)

Bu sözlerinden yazarın 1930'ların sonlarına doğru toplumcu bir romancı tavrını benimsediğini anlıyoruz. Bu tarz değişikliği ile gelişen yazarlık tutumunun toplumcu bir referans kişilik olarak Nazım Hikmet tarafından değerlendirildiğini görürüz. Nazım Hikmet, Kemal Tahir'e 1941'de yazdığı bir mektupta şöyle diyor:

“Suat Derviş'e gelince, bir teşebbüs olarak –okuduğum yere kadar, maalesef sonunu okuyamayacağım- fena değildi. Aferim kıza. Çalışırsa ve işi ciddiye alır ve diyalektik, materyalist 'realismi' tatbik edecek kadar cesaret gösterirse, siyasi cesaret değil, namuslu sanatkâr cesareti, yani insanları oldukları ve olmak üzere bulundukları gibi vermeğe ve en sevdiği kahramanını dahi büyük nedametlere düşmeyen kepezelikleriyle ve çok basit, fakat harikulade iyilikleriyle verebilirse istikbal onundur. Fakat sana bütün samimiyetimle söyleyeyim ki, amele muhitini vermekte rekor bence hala yazıları henüz intişar etmeyen Raşit Kemali'nindir. Mamafih yine söylüyorum, Suat'i takdir ediyorum.” (Paker, Toska, 1997: 18)

Suat Derviş romanlarını ve kahramanlarını nasıl yarattığı ile ilgili olarak da 1938 yılında M. Niyazi Acun'un kendisiyle yaptığı bir röportajda şöyle der:

“Ben kahramanlarım için roman yazmam.. Evvela düşündüğüm mevzuu hatırlarım. Kahramanlarım bu mevzuda birer kukladır. İlk yazı yazdığım zamanlar enfüsîydim. Şimdi ise afakî.” (Acun, 1938: 15)

Aynı konuşmada yazar, beğendiği eserleri arasında *Emine*, *Fatma'nın Günahı*, ve *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'i gösterir ve “*Şimdi bir eser yazıyorum ki şu ümidle: Türk edebiyatında parmakla gösterilecek ve Nobel mükâfatını alacağım.*” (Acun, 1938: 15) sözleriyle romancılıkta iddiasını, kendine güvenini ortaya koyar. Bir önceki yıl Neriman Hikmet'le röportajında da üzerinde üç yıldır çalıştığı bir romanından söz etmiştir:

“İsmi (Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır) koydum. Eğer istediğimi bu romanda yapmağa muvaffak olduysam onun kitabını basacağım”. (Hikmet, 1937: 308)

Bu sözlerine dayanarak üzerinde iddialı olduğu ve Nobel ödülü alacağını düşündüğü romanının **Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır** olduğunu söyleyebiliriz. Saliha Paker ve Zehra Toska'nın hazırladığı Suat Derviş'le ilgili yazıda da aynı kaniya varılıyor. (Paker, Toska, 1997: 18)

Suat Derviş, 1968'de yazdığı bir yazıda romanlarını nasıl yazdığını şöyle anlatır:

“Mevzularımı evvelden seçmem, onlar kendileri bana gelirler... Hayatta rastladığım hadiseler veya tipler üzerimde etki yaratır ve bana üzerine eğilmemiz lazım gelen bir mesele veya bir davayı hatırlatır. Sonra ben o eseri işlemeğe başlarım... Ben naturalist bir muharrir değil realist bir yazarım. Ve her mevzuu, hayattan aldığım gibi yani bir fotoğraf makinesi gibi aksettirmem, onu bütün buutlarıyla, nedenleriyle göstermek isterim. Benim tiplerim oldukları gibi değil... Malzeme gibi kullandığım birçok kişiden kompoze edilmiş kişilerdir. Birçok Fatmalardan kompoze ettiğim Fatma eğer hakikaten hayattaki eşlerine benziyorsa onu tanıyabilmiş ve benzetebilmişsem, birkaç sahife sonra, o tek başına hareket etmeye başlar ve hemen özgürlüğünü kazanır. O artık tıpkı bir canlı insandır ve romanımda benim onu evvelden götürmek istediğim sona gitmez onun kendi realitelerinin onu sevkettiği sona gider... Bir romanda benim tipim veya tiplerim bana isyan ettiler, kendi başlarına buyruk oldular mı, ben bayram yaparım. Çünkü “roman çok iyi olacak” diye düşünürüm.” (Köklügiller, Minnetoğlu, 1975: 17)

Bu satırlardan Suat Derviş'in, realistleri ve onların şiarını iyi tanıdığı ve bildiği anlaşılıyor. Dikkate alınması gereken bir diğer nokta da yukarıdaki ifadeler göz önüne alındığında **1968'de yazarın kendisini toplumcu gerçekçi olarak değil realist bir yazar olarak tanımlamasıdır.**

Kemal Sülker, Suat Derviş'in 1927- 1933 yılları arasında Almanya'da bulunduğunu söyler. Yazar döndükten sonra Son Posta, Tan, Haber, Son Telgraf gazetelerinde çalışır, bu gazetelerde onun tefrikaları da yayımlanır. Derviş, Gazetelerde çeviriler yapar, macera romanları adapte eder, piyesler üzerinde çalışır. “Günün Hikâyesi” başlığı altında gazetelerde her gün

yayımlanan öykülerin altında imzası sıkça görülenler arasında Va-Nu, Orhan Selim, Selami İzzet Sedes’le birlikte Suat Derviş’in de adı vardır. Bu dönemde gazetelerde tefrika olarak **Onu Bekliyorum** (Cumhuriyet 1935), **Onları Ben Öldürdüm, Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır** (Tan, 1937) romanları yayımlanır. (Sülker, 1982: 24)

1937’de Tan gazetesi tarafından muhabir olarak Sovyetler Birliği’ne gönderilir. Avrupa’nın politik çekişmesini Türk yazarlarınca okurlara sunmaya karar veren Tan, Sabiha Sertel’i Fransa ve Amerika’ya, Suat Derviş’i de Sovyetler Birliği’ne gönderir. Başka yazarların röportajları arasında en ilgi çekenleri Sabiha Sertel’le Suat Derviş’in olur. Dönüşte çalıştığı gazeteden patronunun isteği üzerine ayrılarak düşük bir ücret karşılığı Haber gazetesine geçer. Bu gazetede de öyküleri ve çevirileri yayımlanır, ayrıca tefrika olarak da **İstanbul’un Bir Gecesi** (1939) aynı gazetede yayımlanır. (Sülker, 1982: 24)

5 Ekim 1940 – 15 Kasım 1941 yılları arasında Yeni Edebiyat isimli 15 günlük bir fikir ve edebiyat gazetesi çıkarır, gazete 26 sayı çıkar. Burada “Her Sayıda Bir Roman” başlıklı eleştiri yazıları toplumcu edebiyat eleştirisinin ilk örnekleri olarak kabul edilir. (Oktay, 2003: 482) Behçet Necatigil, bu gazeteyi burada yazan hikâyeci ve şairlerle birlikte şöyle tanıtır:

“On beş günlük sanat, edebiyat ve fikir gazetesi olarak, 5 ilkteşrin (ekim) 1940’ta çıkmaya başlayan, battal boy, dört sayfalık bu derginin imtiyaz sahibi Neriman Hikmet idi. Neşriyat müdürü M. Çetin. Ama hemen tamamen Suat Derviş’in eseri idi Yeni Edebiyat. Suat Derviş, bu gazeteye her sayı bir fıkra, arada hikâye yazdı ve “her sayıda bir roman” eleştirdi. Bazen bir formalık küçük bir kitap olacak uzunlukta enine boyuna inceleme ve yorumlardı bu eleştiriler. Ne var ki her sayı değil, aralıklı çıktı.

26. sayısı 15 ikinciteşrin (kasım) 1941 tarihini taşıyan Yeni Edebiyat, dolu, dolgun, canlı bir gazete-dergi olmuştu. O günlerin ünlü yazarları gazetenin fikir cephesini oluşturdular. Dünün bugünün ünlü sanatçıları orada yetiştiler.

Yeni Edebiyat'ta hikâyeci olarak Sabahattin Ali, Kenan Hulusi, Sadri Ertem, İlhan Tarus, Emin Türk Eliçin, Arif Yesari, Faik Baysal, Kemal Bilbaşar, Sefer Aytekin, Neriman Hikmet birer; F. Celalettin ve Halil Aytekin ikiye; Mehmet Seyda üç ve Suat Derviş dört hikâyeye göründüler.

Şairler kadrosunu ise, şiir sayılarıyla Hasan İzzettin Dinamo (24), Suat Taşer (10), Suavi Koçer (10), Suphi Taşhan (13), Kemal Sülker (4), Sefer Aytekin (4), Nusret K. Otyam (4), Arif Yesari (6), Fethi Giray (4), Ömer Faruk Toprak (2) Faik Baysal (2), Nail V. (3), ve daha birkaç şair meydana getirdi. Dergideki tek şiiri, Attila İlhan'ın basılmış ilk şiiridir: Balıkçı Türküsü (sayı 23, 1 Ekim 1941)

Dergide Orhan Kemal'in hikâye ve şiirlerine de rastlanıyor.

Reşit Kemal imzasıyla: Bir Genç Münevver (hikâye, sayı 15, 15 Mayıs 1941). Orhan Raşit imzasıyla : Zavallı Balıkçılara, Akıllı Robenson'a .. Dair (şiir, sayı 21 1 Eylül 1941). Orhan Raşit imzasıyla Bir Yılbaşı Macerası (hikâye, sayı 22, 15 Eylül 1941), Orhan Raşit imzasıyla 2000 Senesine Şiirler (şiir, sayı 24, 15 Ekim 1941). Beyrut Hikâyeleri I: Kardeşim Niyazi (sayı 26 15 Kasım 1941) gene Orhan Raşit imzasıyla, dergide Orhan Kemal'in son hikâyesidir.)" (Necatigil, 1976: 599-600)

Suat Derviş'in Yeni Edebiyat gazetesindeki roman eleştirilerinin listesi şöyledir: Sayı 1: **Yaban** (Yakup Kadri Karaosmanoğlu), sayı 3: **Bir Tereddüdün Romanı** (Peyami Sefa), sayı 4: **İçimizdeki Şeytan** (Sabahattin Ali), sayı 5: **Çete** (Refik Halit Karay), sayı 7: **Yol Palas Cinayeti** (Halide Edip Adıvar), sayı 8: **Yalnız Dönüyorum** (Şükufe Nihal), sayı 10: **Tatarcık** (Halide Edip Adıvar), sayı 12: **Sürgün** (Refik Halit Karay), sayı 13: **Utanmaz Adam** (Hüseyin Rahmi Gürpınar), sayı 14: **Afrodit Buhurdanında Bir Kadın** (Reşat Enis), sayı 18: **Eski Hastalık** (Reşat Nuri Güntekin), sayı 21: **Posta Yolu** (Hilmi Ziya Ülken), sayı 22: **Çocuk Adam** (Orhan Seyfi Orhon), sayı 23: **Fahim Bey ve Biz** (Abdülhak Şinasi Hisar).

Orhan Kemal (İlk hikâyesi bu gazetede çıkmıştır.), Hasan İzzettin Dinamo, İlhan Tarus, A. Kadir, Mehmet Seyda gibi önemli isimlerin yer aldığı

bu gazetede gerek roman eleştirileri gerekse değişik adla yazdığı yazılarında Suat Derviş, toplumsal duyarlılığını ortaya koyarak romansal düzlemde sosyal gerçekliği ve gerçekçiliği öne çıkarır. Yakup Kadri, Halide Edip, Refik Halid, Peyami Safa gibi yazarların romanlarının dramatik kurgularındaki sosyal gerçekliğe dayanması gereken alt yapının izlerini sürer; bunu bulamadığı yerde romanı eleştirir, ayrıca eleştirdiği yazarların üslup ve anlatımda ulaştıkları başarıları da belirtmeyi unutmaz.

Yazar, 1944 yılında “Niçin Sovyetler Birliği’nin Dostuyum?” isimli kitabını yayımlar ve aynı yıl kocası Reşat Fuat ile TKP davası sanıkları arasında yargılanır, sorgu sırasında çocuğunu düşürür, 142. maddeden 8 aya mahkûm olur. 1946-1950 yılları arasında işsiz kalır, bu dönemde takma isimlerle gazetelerde iki tefrikası yayımlanır. Saliha Parker ve Zehra Toska’nın birlikte hazırladıkları yazıda, Suat Derviş’in **Büyük Ateş** (Çeviri - Son Posta 1947), **Yaprak Kimildamasın** (Hürses) adlı iki tefrikasını bu işsiz kaldığı dönemde takma adla hayatını kazanmak amacıyla yazmış olabileceği belirtilir. (Paker, Toska, 1997: 15) Ancak bir bölümüne ulaştığımız Yaprak Kimildamasın romanının, müstear adla değil “Suat Derviş” adıyla, 1945-1946 yılları arasında yayımlandığını belirtmek gerekiyor.

Yazarın Reşat Fuat Baraner’le tanıştığı yıllar, 1940’lı yıllardır. Bu tanışmayla ilgili olarak Berat Günçikan şunları söyler:

“Reşat Fuat Barane’le tanışması ise büyük olasılık Neriman Hikmet’in imtiyaz sahibi olduğu, bin dokuz yüz kırk ve kırk bir yılları arasında yirmi altı sayı yayımlanan “Yeni Edebiyat Dergisi”ndeki çalışması sırasındaydı. Derginin kapak yazısı Abidin Dino’nundu. İçindeki yazılar ise Ali Rıza Çelik takma adıyla Reşat Fuat Baraner’e, Suat Derviş’e, Zeki Baştımar’a, Naci Sadullah’a, Hüseyin Avni’ye, Hasan İzzettin Dinamo’ya, Sabahattin Ali’ye ve diğer yazarlara aitti. Kısa zaman sonra dergi, resmî sayılmasa da fiili olarak Suat Derviş’in yönetimine geçti. Sık sık sıkıyönetim mahkemesine çağrılıyordu yazılarından dolayı. Ya beraat ediyordu ya da zaman aşımına uğruyordu hakkında açılan davalar.

Üç numara kesik saçları, esmer yüzü, geniş elmacık kemikleri, biçimli burnu, geniş alnı ve kor gibi yanan gözleriyle dikkat çekici bir erkekti Baraner. Atatürk'ün annesi Zübeyde Hanım'ın kardeşinin torunuydu. Evlendiler.” (1995: 18)

Aynı yazıda, yazarın “**Niçin Sovyetler Birliği'nin Dostuyum?**” isimli kitabının yayımlanışı ve sonraki süreçte yaşananlarla ilgili şu bilgiler yer alır:

“Savaş yıllarıydı ve iktidarda da tek parti, Cumhuriyet Halk Partisi, yani Milli Şef vardı. Tek muhalefet, Türkiye Komünist Partisi ise yeraltındaydı. İktidar, zaferden zafere koşan Almanlardan yana bir tutum içindeydi, Belli'nin anlatımıyla, “Alman atına” oynuyor, “Bir demokrasi şımarıklığı, çapsizliği” yaşıyordu. İçerde görülen ise büyük bir sıkıntı ve açıklıktı. O güne kadar illegal yayın çıkartan, fabrika kapılarına bildiriler asan TKP hem savaşın gerçek yüzünü göstermek hem de varlığını daha geniş kesimlere duyurmak için yerüstüne ulaşmanın yollarını aramaya başladı. Bu, olsa olsa legal bir yayın olabilirdi. Bu amaçla bir de komite kuruldu. Mihri Belli, Suat Derviş ve Dr. Hulusi Dosdoğru da bu komitenin içindeydi. İlk yayın, ilerici, Kemalist bir yaklaşımla kaleme alınmıştı. “En Büyük Tehlike” başlığını taşıyordu ve Türkiye için en büyük tehlikenin faşizm olduğunu, Kemalist anlayışın hem İtalyan hem de Alman faşizmiyle bağdaşamayacağını vurguluyordu. Yazan ise Reşat Fuat Baraner'di.

İkinci yayın, Kurtuluş Savaşı'ndan o güne kadar ilişkilerin anlatıldığı, “Niçin Sovyetler Birliği'nin Dostuyum?”du.

(...)

TKP'nin legal yayınları bu iki yazıyla sınırlı kaldı. Bin dokuz yüz kırk dört yılında geniş çaplı bir harekât yapıldı komünistlere karşı. Hükümet bir tek komünisti bile dışarıda, sokakta, halkın arasında bırakmamaya kararlıydı. Tutuklandılar.

(...)

Baraner, mahkeme heyetine kırk yedi sayfalık savunmasını okuduktan sonra yerine, Suat Derviş'in yanına oturdu. Suat Derviş de tutuklananlar arasındaydı. Sorguda sekiz aylık bebeğini düşürmüştü ve hala onun

hüznü vardı üzerinde. Yüz kırk ikinci maddeden sekiz aya mahkûm oldu. Suçu Zeki Baştımar'ı kocasının kaldığı eve götürmekti. Rasih Nuri İleri yıllar sonra Baştımar'ı Baraner'in evine götüren kardeşi Ruhi Derviş olduğunu söyleyecekti." (Günçikan, 1995: 19-20)

Suat Derviş bu mahkûmiyetinden sonra sosyalist faaliyetlere getirilen kısıtlamalar, iki sosyalist parti ve bunlara bağlı olarak çalışan işçi sendikalarının 1946'da kapatılması döneminde işsiz kalır. Bu yıllarda gazetelerde müstear adlarla tefrikalar yayımlayarak hayatını kazanmaya çalışır. Piyesler yazar ve bu piyesleri kimi yazarlara kendi adlarıyla yayımlamalarına izin vererek satar. Adının yasaklı oluşunun nedenini açıkça ifade ettiği 1967 tarihli Zihni Turgay Anadol'la konuşmasında piyesleriyle ilgili olarak da şunları söyler:

" Bin dokuz yüz kır üç-kırk dörtten sonra artık imzalı yazılarım kadar müstear isim de kullanmağa başladım. Bu tarihten sonra radyo skeçleri radyo piyesleri de yazdım. Sahne piyesleri de... Kendi imzamları bunları oynatamadım. Bundan yakındığım bazı dostlarım benden bu piyesleri satın aldılar, radyoda kendi imzalarıyla oynattılar. Yalnız radyo değil sahne piyesleri de yazdım, onlar da oynandı. Piyes yazarlarımız arasında ilk piyesini yazmış olduğum bile vardır zannediyorum.. Kendisi daha iyi bilir..." (Anadol, 1967: 15)

1951 yılında Demokrat Partinin başlattığı büyük komünist tevkifatında Suat Derviş yine tutuklanır, bu kez tutukluluğu kısa sürer ancak kocası Reşat Fuat Baraner davanın baş sanığıdır. Baraner, bu dava sonucu girdiği ceza evinden 1963'te çıkacaktır. Suat Derviş, yasaklı olduğu için gazete ve dergilerde takma isimlerle yazarak geçinmeye çabalasa da bu zor koşullara 1953 yılına kadar dayanır. 1953'te ablası Hamiyet'in çağrısıyla Paris'e gider (Günçikan, 1995: 21). Böylece yazarın Avrupa'daki yazı hayatının ikinci bölümü 1953'te tekrar başlar. 1953-1963 yılları arasında Avrupada yaşar. Bu yıllarda yurt dışında roman ve hikâyelerinin çıktığını belirten yazar (Ankara Mahpusu, Yalının Gölgeleleri), birçok dergi ve gazetede de makalelerinin yayımlandığını söyler. **Ankara Mahpusu** Fransa'da Fransızca yayımlanmış

ilk Türk romanı olma özelliğini taşır. Yazar bu romanın Fransa’da yayımlanışını şöyle anlatır:

“Zeynep İçin = Ankara Mahpusu. Bu roman 1944-1945 yıllarında Haber gazetesinde çıkmıştır. 1957 yılında Paris’te intişar etmiş ve Fransızca çıkan ilk Türk romanı olmuştur. (...) Türkiye’de Zeynep İçin ismiyle çıkan bu romanımı, Paris’te ilk metne bakmadan yeniden yazdım ve kız kardeşim Hamiyet Derviş, onu Fransızcaya tercüme etti. Bu eser Hollanda’da, Sovyet Rusya’da, Bulgaristan’da kitap olarak çıktı. Muhtelif Fransız dergileri ve ecnebi dergiler tarafından iktibas edildi. ” (Necatigil, 1976: 606)

Suat Derviş, bir başka yerde Ankara Mahpusu romanının yurt dışında gördüğü ilgiyi ve bu ilgi karşısında düşündüklerini, kendisine karşı Türkiye’deki politik olumsuz tavrı şöyle ifade eder:

“Bu romandan evvel zaman zaman beni Avrupa’nın tanınmış şahsiyetleriyle kıyasladılar; Steinbeck’ler, Erksine Caldvel’ler, Dostoyevski ve hele en çok Gorki’ye benzettiler.

Bu benim için en umulmaz bir iltifattı, en büyük şerefti. Ben Türkiye’de seneler boyu yazı yazmıştım. İyi yazarım, kötü mü yazarım bilmiyordum. Beynelmilel şöhrat ve otorite olan bu edebiyatçılar, beni hiç görmedikleri, hiç tanımadıkları halde, bu kadar göklere çıkardılar. Büyük eleştirici Andre Würmser, “Les Lettres Française”de (Meçhul Avrupa) başlıklı bir eleştirmede Benim Ankara Mahpusumu Nobel ödülü almış meşhur (Drina Köprüsü) ile karşılaştırdı. Ve benim eserimin Drina Köprüsü’nden daha üstün, gerçekçi ve hümanist olduğunu söyledi. Drina Köprüsü ödül aldı ve Türkçe’ye çevrildi. “Fransız eleştiricilerinin bu kadar göklere çıkardıkları romanım neden İstanbul’da bir yayınevi bulamıyor..?” (Anadol, 1967: 14)

Aynı dönemde Fransızca olarak yazdığı ve daha sonra Türkçe’ye Çılgın Gibi adıyla çevrilen **Yalının Gölgeleleri** isimli romanı Fransız *Les Lettres Française* gazetesinde yayımlanır. Yazar bu dönemde “*Horizon*”, “*Les Femmes D’aujourd’hui*”, “*Les Femmes Française*”, “*Eve*”, “*Antoinette*” dergilerinde ve “*Parisien Libere*” gazetesinde yazmıştır.

Suat Derviş, 1963'te Türkiye'ye döndükten sonra yine çeşitli gazetelerde çalışmıştır. “**Aksaraydan Bir Perihan**” ve “**Şoför Mustafa**” isimli romanlarını 1963'ten sonra yazmıştır. **Fosforlu Cevriye** de 1968'de tekrar yayımlanır. (Necatigil, 1976: 606-607) Yazar, 1953-63 yılları arasında yazılarının çıktığı ülkeleri şöyle sıralar:

“Paris'te “Les Lettres Française”, İstanbul'da ilk defa Tan gazetesinde çıkmış olan ve sonra birkaç kere haftalık dergilerde ve bayram gazetelerinde çıkan Fıkara Ölüsü isimli uzun bir hikâyem intişar etti. “Horizon”da, Les Femmes D'aujourd'hi”, “Les Femmes Française”, “Eve”, “Antoinette” dergilerinde, “Parisien Libere” gazetesinde çıkan hikâye ve romanlarım vardır. İki Almanya'da, Çekoslavakya'da, Polonya'da, Sırbistan'da, Hindistan'da, Finlandiya'da, Romanya'da, Kanada'da, İngiltere'de, Japonya'da, İspanya'da, Skandinavya'da, Kızıl Çin'de, hikâyelerim tercüme edildi. Batı Almanya'da “Kölnischer Anzeiger”, “Morgenpost”, “Bild” ve daha birçok yevmî gazetelere makaleler verdim. Avusturya'da “Volkstimme” gazetesine devamlı olarak hikâyeler verdim ve “Stimme der Frau” kadın gazetesinde Yalının Gölgeleleri romanım çıktı.” (Necatigil, 1976: 607)

Yazar, ayrıca 1967'de Zihni Turgay Anadol'la röportajında roman ve hikâyelerinin 18 dile çevrilmiş olduğunu söyler. (Anadol, 1967: 16)

1963'te eşi Reşat Fuat Baraner'in hapisten çıkması üzerine İstanbul'a dönen yazar, beraberinde ablası Hamiyet'i de getirir. Suat Derviş, İstanbul'da yine gazetelerde çalışmaya başlar. Ancak ismi hala sakıncalıdır, yine takma adlarla çocuklar için masallar yazmaktadır. Yazar, tüm bunlara rağmen, savunduğu düşüncelerden ve yazı yazmaktan vazgeçmemiş ve bu durum karşısında tepkilerini açıkça dile getirmiştir. Yazdığı masallarda adının kullanamamasıyla ilgili alayla karışık tepkisi şöyledir:

“Çocuklara yazdığım dev masallarında imzamın bulunmamasını (Aman onun imzasını koymayınız çocuklar bu imzayı öğrenirler de büyüdükleri zaman yazılarını ararlar) gerekçesiyle ekmek paramı kazanmama ve ismimi, en verimli çağımda memleketimizdeki okuyucularıma duyurmama mani olanlar şimdi benim bin bir takma ismimin peşine

düşünler. Türk ismi kalmadı değil ya, yeni bir yazar daha yaratırız... ama ben yazı yazmaktan yılmam.” (1967: 16)

Buna rağmen yazarın 1963-72 yılları arasında sadece iki roman yazması onun bir yılgınlığa itilmiş olduğunu gösteriyor. 1968’de geçirdiği ikinci enfarktüsü atlatamayan Reşat Fuat Baraner hayatını kaybeder. Yazarın ablası Hamiyet Hanım da ölmüştür. Eşinin ölümüyle ikinci bir yıkım yaşayan Suat Derviş, bu şoku kısa sürede atlatır, kendini toparlar. 1970’te Neriman Hikmet, Mediha Özçelik, Necla Özgür, Asiye Aliçin, Fikret Elbe ve diğer arkadaşlarıyla Türkiye Devrimci Kadınlar Birliği’ni kurar (Günçikan, 1995: 24).

Son yıllarında çevresinde düşünce savaşını birlikte yürüttüğü insanlar vardır. Bu yıllarla ilgili bir anekdotu Berat Günçikan şöyle nakleder:

“Şişli’deki evi karargâh gibiydi. Mihri Belli, Deniz Gezmiş’le Cihan Alptekin’le bu evin arka odasında buluşuyordu. Mustafa Lütfü Kıyıcı ve Mustafa İlker Gürkan da onun evinde yakalanmıştı.

Kıyıcı ve Gürkan’la birlikte kendisi de götürülmüştü Birinci Şube Müdürlüğü’ne. Polisler geldiğinde Hale Kıyıcı da evdeydi. İlk çocuğunu doğurmasına birkaç hafta vardı. Suat Derviş, kendi çocuğunu sorguda düşürdüğünü anımsayıp paniğe kapıldı. Camı açıp bağırmaya başladı, ‘İmdat, hamile bir kadını öldürüyorlar.’ Bir süre sonra sakinleşti. Hazırlandı, ayna önünde bir kez daha çekidüzen verdi kendine, rujunu sürdü. Şubede kendisini sorgulayan Şube Müdürü İlgaç Aykutlu tarafından ilk kez nezarete atıldı. Kültür Sarayını yakmakla suçlanıyordu. Kısa sürede salıverildi.” (Günçikan, 1995: 24)

Yazar, 1972 yılında Fosforlu Cevriye’yi Gülriz Sururi için senaryolaştırırken kalp ve yüksek tansiyon rahatsızlığından dolayı Kasımpaşa Deniz Hastanesi’ne yatar. Hastaneden çıktığında senaryoyu tamamlar ancak sahnelenişini göremeden 23 Temmuzda vefat eder. Zenep Oral, yazarın ölümünden önce üç roman üzerinde çalıştığını belirtmiştir. Oral, bunlardan birinin İstanbul olaylarını konu alan “Kanlı Pazar”, diğerinin “11’lerin Romanı”, üçüncüsünün de kalp ve beyin ameliyatları üzerine

kurulmuş bir fars olduğunu söylemiştir. Behçet Necatigil bu eserlerin tamamlanıp tamamlanmadığının bilinmediğini söyler (Necatigil, 1976: 596).

Yazarın Türk düşünce hayatındaki ve edebiyatındaki yeri, yazınsal tutumu öne çıkan kimliği hakkında Attila Özkırımlı “Cumhuriyet’te çıkan “Ölümünün Dördüncü Yıldönümünde Suat Derviş” başlıklı yazısında şunları söyler:

“Sanatçılar vardır, öldüklerinde yazılır çizilir arkalarından, her ölüm yıldönümünde anılırlar. Gerçekten büyüktürler, hak etmişlerdir bunu. Yine yazarlar vardır, ölümlerinde ne denli büyüklüklerinden söz edilse de çabucak unutulurlar. Bir de gereğince değerlendiremediğimiz, özellikle unutturulmuş yazın emekçileri vardır, halkın mutluluğuna adanmışlardır kalemelerini. Yaşamlarınca çeşitli baskılarla susturulmak istenmişler, edebiyat kitaplarından antolojilerden ansiklopedilerden sürümlüdür. Ölümlerinde de bırakmaz peşlerini bu değerbilmezlik. (...)

Öte yandan yalınlığı, sözcük oyunlarına sapmadan apaçık bir anlatımı da geliştirmiştir. Yaşadığı toplumun en alt kesimlerine yönelmiştir dikkati. Anlattığı insanı toplumsal koşullarından soyutlamaz. Bir Fosforlu Cevriye’nin de sevebileceğini, sevdiği uğruna ölümü göze alabileceğini anlatırken, kişisini yücelterek gerçekliği çarpıtmadığı gibi, cıvık bir duygululuğa da kaptırmaz kendini. Ne sanatın yüce kanatlarıyla uçmak ister, ne de duyguları sömürmenin kolaylığına sığınır. Gördüğünü, kendi düşünce süzgecinden geçirdikten sonra göstermektir amacı. Gorki’yi anımsatır. Özellikle anlatımı açısından Orhan Kemal’i etkiler. Bir öncüdür. Halkı için yazmıştır. Denilebilir ki, popülist edebiyatın, toplumcu gerçekçi bir öz kazandırılmış ilk örneklerini vermiştir. Büyüklenmeden ama durmaksızın yazarak.

(...)

Popüler romana kayması da bundandır, gerçekçiliği de toplumcu düşünceyi benimsemiş olmasından. Tefrikavilik, romancılığını olumsuz yönde etkiler kuşkusuz. 1940’tan sonra gelişen siyasal baskının yardımıyla. Toplumcu eyleme ucundan bulaşmış değildir ki bir köşeye çekilip sanatsal amaçlara yönelsin. Tam ortasındadır tersine. Susturulamaz ama etkisizleştirilir. Birçokları gibi. Yine siyasal baskılar

nedeniyle yurdundan uzaklaşmak zorunda kalınca unutturulması kolaylaşır. Döndüğünde, boynuzlar kulağı geçmiştir.

Şu gerçek unutulmamalı ama: Toplumcu gerçekçi Türk edebiyatı bugün ulaştığı noktayı, Nazım Hikmet’ler, Sabahattin Ali’lerle birlikte biraz da Suat Derviş gibi sanatçılara borçludur.” (Özkırımlı, 24 Temmuz 1976)

Buradan da anlaşılacağı gibi Suat Derviş, “toplumcu gerçekçi” ve “popülist” nitelemeleriyle iki farklı biçimde anılmış bir yazardır. Bunda romancılığının, bütünüyle bakıldığında, genelleştirilebilir bir tutum ihtiva etmemesi ve romancılığı hakkında bu kavramları aşan bir değerlendirmeye ihtiyaç duyulması etkilidir.

B. Suat Derviş’in Romanlarının Tasnifi:

Yazarın, eserleri hakkında çelişkili bilgiler verdiğini araştırmacı Liz Behmoaras da tesbit etmiştir. Behmoaras, yazarın 1936’da Naci Sadullah’la yaptığı bir söyleşiye dayanarak şunları söyler:

“Ne var ki Naci Sadullah’la söyleşisinde, 1930’dan bu yana hiç kitap yayınlamadığını söylerken unutkanlığa uğramış olabilir. Zira 1931 yılında, bir yıl önce Resimli Ay’a yazdığı öyküyle aynı başlığı taşıyıp aynı konuyu çok daha etraflıca işleyen, ilk defa olarak sosyal adaletsizliği açıkça yediği, oldukça önemli bir romanı yayınlanmıştı; Emine.” (Behmoaras, 2008: 127)

Suat Derviş’in eserlerinin büyük bir bölümü basılmamıştır. Yazar, tefrika halindeki eserlerinin bir bölümünü müstear adlar kullanarak yazdığını ifade eder. Ancak bunların hangi romanlar olduğunu öğrenemeyiz.

Bütün bunları göz önünde bulundurarak yazarın basılan, tefrika edilen eserlerini ve önemli bir referans olarak kabul edebileceğimiz (Behçet Necatigil’in Dünya Kadın Yılında Suat Derviş Üzerine Notlar başlıklı

yazısında yayımladığı otobiyografik) mektuba dayanarak basıldığını varsaydığımız romanlarını şöyle sıralayabiliriz:

1. *Kara Kitap*, Karabet Matbaası, İstanbul 1920; *Kara Kitap*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1996
2. *Hiçbiri*, Yeni Şark, İstanbul, 1921; *Hiçbiri*, Kitaphane-yi Suudi, İstanbul, 1923; *Hiçbiri*, Doğan Yay., İstanbul, 2004
3. *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, Orhaniye Matbaası, İstanbul, 1923; *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1946⁴
4. *Buhran Gecesi*. İstanbul: Suhulet Kütüphanesi, 1924⁵
5. *Beni mi?* İstanbul: Suhulet Kütüphanesi, 1926
6. *Gönül Gibi*. İstanbul: Suhulet Kütüphanesi, 1928
7. *Emine*. İstanbul: Resimli Ay, 1931⁶
8. “*Sultanın Karıları*” Tempo (Almanya), 1931-32; “*Bir Haremağasının Hatıraları*” Son Posta, 1933-34; “*Sultanın Karıları*”, Hürses, 1952⁷
9. “*Dirilen Mumya*”, Son Posta 1934 (“Suat Suzan” müstear adıyla)⁸
10. “*Bu Baş Ne Yapalım*”, Son Posta 1934 (“Suat Suzan” müstear adıyla)⁹

⁴ Eserin bu baskısı “Milli Roman” başlığıyla yapılmıştır.

⁵ “Buhran Gecesi”, 1923 yılında Süs dergisinin 4 Ağustos – 24 Eylül tarihleri arasındaki 15 sayı içerisinde eski harflerle tefrika edilmiştir. Tefrikanın ilk kısmının başında şu ibare yer alır: “Süs, Suat Derviş hanımın bu yeni eserini karî hanımefendilere takdim edebilmekle bahtiyardır.” (Derviş, 1923: 6)

⁶ Romandaki bazı olaylar çizimlerle resimlendirilmiştir. Resimlerin altlarında da kompozisyonu kısaca özetleyen cümleler yer almaktadır.

⁷ 1933 – 1934 yılları arasında Son Posta gazetesinde 92 kısım halinde tefrika edilmiş, kitap olarak basılmamıştır. Tefrikada, “Bir Harem Ağasının Hatıraları” başlığının altında “Kendi Lisanından” açıklaması yer almaktadır. Tefrika kısımlarının her birinde nakledilen olayların muhtevasına dair bir başlık yer almaktadır. İlk tefrika kısmının alt başlığı şöyledir: “Sarayın Harem Dairesinde İlk Gördüğüm Şey Ne Oldu?” (Derviş, 1933: 1) Son kısmın başlığı ise “Katil Topkapı Sarayı, Nihayet Cevhermisalin de Kanına Girmişti” (Derviş, 1933: 1) şeklindedir.

⁸ 04.01.1934 – 09.01.1934 tarihleri arasında “Aşk ve macera romanı” alt başlığıyla tefrika edilmiştir. Yazarın ‘Suat Suzan’ müstear adını kullandığı tefrika, 72 kısımdan oluşmaktadır. Her kısımda, nakledilen olaylar hakkında fikir veren başlıklar yer almaktadır. Örneğin 1. tefrika kısmının başlığı, “Hacca Giden Müslümanlar Arasında Bir Ecnebi Ne Sıfatla Bulunabilirdi?”; son kısmın başlığı ise “Seza Yanındaki Gence Artık Hiç Mesut Olamayacağını Söylüyordu” şeklindedir.

⁹ Eser, “Dirilen Mumya” romanı gibi “Aşk ve Macera Romanı” alt başlığıyla tefrika edilmiştir. 100 kısımdan oluşan roman, 31 Mayıs ve 17 Eylül tarihleri arasında yayımlanmıştır.

11. “Onu Bekliyorum”, Cumhuriyet, 1935¹⁰
12. “Onları Ben Öldürdüm”, Son Posta, 1933¹¹
13. “Baba-Oğul”, Son Posta, 1936-37.¹²
14. “Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır”, Tan, 1937¹³
15. “İstanbul’un Bir Gecesi”, Haber, 1939¹⁴
16. “Hiç”, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1939
17. “Sınır”, 1943 – 1944, Son Telgraf¹⁵
18. “Biz Üç Kızkardeşlik”, Son Telgraf, 1944-45¹⁶
19. “Ankara Mahpusu” [Zeynep İçin] Haber, 1944-45; *Le Prisoner d’Ankara*, Paris, 1957; *Ankara Mahpusu*, May Yayınları, İstanbul, 1968; *Ankara Mahpusu*, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000

¹⁰ 20 Nisan – 16 Mayıs tarihleri arasında 26 parça halinde yayımlanmıştır. Yazar, romanını 19 bölüme ayırmıştır. Roman, kitap halinde basılmamıştır.

¹¹ 45 kısım halinde 24 Mayıs - 10 Temmuz 1933 tarihleri arasında tefrika edilmiş olan romanın her kısmı bir başlıkla nakledilir. Her kısmın içerdiği en önemli olay ve durumlar bu başlıklar yoluyla sezdirilmekte ve böylece okuyucunun ilgisi ve merakı roman üzerinde odaklanmaktadır. Romanın kısımlarından bazı başlıklar şöyledir: 1 “Kameriyenin İçinde Bir Kadın Var” 3 “Kadın Mezarlığa Daldı ve Kayboldu”, 8 “Genç Kız Hıçkırarak Ağlıyordu”, 10 “Ben Bu Akşam Bir Cinayet İşledim”, 15 “Annem Neden Ağlıyordu”, 19 “Babam Yaralar İçinde Kıvranıyordu”, 29 “Annemle Osman Bey Gene Baş başa”, 39 “Annemin Ölümünü İstiyordum”, 45 “Kalkınız Köşke Gidiyoruz”. Roman, yazar tarafından 22 bölüme ayrılmıştır.

¹² Derviş, Necatigil’e yazdığı mektubunda bu tarihleri verir. Ancak, bu tarihlerde Son Posta gazetesinde romana rastlanmaz. (Bkz. Necatigil, 1976: 605)

¹³ 12.02.1937 – 10.05.1937 tarihleri arasında Tan gazetesinde tefrika edilmiş, kitap halinde basılmamıştır. Yazar, bu romanını yazmakta iken kendisi ile yapılan bir röportajda ismini belirtmeden yazmakta olduğu romanı ile Nobel ödülü almayı planladığını söylemiştir. Neriman Hikmet’in kendisiyle 1937’de yaptığı röportajda üzerinde üç yıldır çalıştığı bir romanından şöyle söz etmiştir: “İsmi (Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır) koydum. Eğer istediğimi bu romanda yapmağa muvaffak olduysam onun kitabını basacağım” (Hikmet, 1937: 308). Suat Derviş’in bu sözlerine dayanarak üzerinde iddialı olduğu ve Nobel ödülü alacağını düşündüğü romanının “Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır” olduğunu söyleyebiliriz.

¹⁴ 23 Mart – 13 Haziran tarihleri arasında tefrika edilmiştir. “Edebî roman” başlığı ile yayımlanan roman, 75 tefrika kısmından oluşmaktadır.

¹⁵ 14 Ağustos 1943 - 2 Ocak 1944 tarihleri arasında 136 parça halinde tefrika edilmiştir. Yazar, Behçet Necatigil’e yazdığı mektubundan başka neredeyse hiçbir kaynaktan adı geçmeyen romanının Remzi Kitabevi’ne satıldığını fakat basılmadığını söylemiştir. (Bkz. Necatigil, 1976: 606) Suat Derviş, romanını iki bölüme ayırmıştır. Tefrikanın ilk 50 parçalık kısmı 1. bölüm, geri kalan kısım ise 2. bölümdür.

¹⁶ Derviş, Necatigil’e yazdığı mektubunda bu tarihleri verir. Ancak, bu tarihlerde Son Telgraf gazetesinde romana rastlanmaz. (Bkz. Necatigil, 1976: 605)

20. “*Fosforlu Cevriye*”, Gece Postası, 1945; “*Fosforlu Cevriye*”, May Yayınları, İstanbul, 1968; “*Fosforlu Cevriye*” Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000¹⁷
21. “*Çılgın Gibi*” [Yalının Gölgeleleri] Yeni Sabah, 1945; *Les Ombres Du Yalı*. Paris: Les Editeurs Français Reunis, 1957; “*Çılgın Gibi*”, Hasat Yayınları, İstanbul, 1998; “*Çılgın Gibi*”, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2001¹⁸
22. “*Kendine Tapan Kadın*”, Son Telgraf, 1944-45¹⁹
23. “*İki Kadın ve İki Aşk*”, Son Telgraf 1946²⁰
24. “*Yaprak Kımıldamasın*”, Hürses, 1945-1946
25. “*Yeniden Yaşayabilseydik*” (Suat Derviş, bu eserinin 1950-1951 yılları arasında tefrika edildiğini söylemiştir. Ancak gazete ismi belirtmemiştir.²¹)
26. “*Aksaray’dan Bir Perihan*” Gece Postası, 17 Aralık 1962 - 22 Şubat 1963 “*Aksaray’dan Bir Perihan*”, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1997
27. “*Şöför Mustafa*”, 1963 – 1964, Gece Postası²²

¹⁷ Romanda değişik bir bölümlendirme tekniği kullanılır. Tümü bir araya getirildiğinde bir şiir bütünlüğü veren dörtlükler, romanın çeşitli yerlerine yerleştirilmiştir. Bu dörtlüklerden ilkinin her bir dizesi ise romanın bölümlerinin başlıkları olarak kullanılmıştır. Eser, böylece “Karakolda Ayna Var” (1), “Kız Kolunda Damga Var” (2), “Gözlerinden Bellidir Cevriyem” (3), “Sende Kara Sevda Var” (4) başlıklarıyla adlandırılmış dört bölümden oluşur.

¹⁸ “Çılgın Gibi”, 1945 yılında Yeni Sabah gazetesinde tefrika edilmiştir. Eser, yazarın Fransa’da olduğu dönemde (1953-1963) Yalının Gölgeleleri adıyla 1957 yılında Paris’teki “Les Editeurs Français Reunis” de Fransızca olarak yayımlanmış, aynı yıl Les Femmes Française dergisinde ve iki yıl sonra da Avusturya’da bir kadın dergisinde yayımlanmıştır. Roman 1998’de Hasat Yayınları tarafından İstanbul’da yeniden basılmış, son kez de 2001 yılında Doğan Kitapçılık tarafından basılmıştır. On dokuz bölüm halinde yazılmış olan roman, son baskısında 260 sayfadan oluşmaktadır. Suat Derviş, Behçet Necatigil’e yazdığı mektubunda, 1945 yılında romanının Semih Lütfü kitabevinde basıldığını ifade eder. Behçet Necatigil ise “Dünya Kadın Yılında Suat Derviş Üzerine Notlar” başlıklı yazısında romanın yazarın ölümünden sonra kitap halinde basıldığını ifade eder. (Bkz. Necatigil, 1976: 596, 605) Yazar, eserin Fransa’daki baskısı için Türkiye’deki baskısına bakmadan doğrudan doğruya yazdığını aynı mektupta ifade etmiştir. Kız kardeşi Hamiyet’in eseri Fransızca’ya çevirdiğini de eklemiştir. Eserin Fransa’daki baskısının sonu da Türkiye’dekinden farklıdır. Bu baskıda, roman kahramanı Türkiye’deki baskıda olduğu gibi ölmez. Hayatını yeni bir umutla sürdürmek niyetini ifade eder ve roman sona erer.

¹⁹ Derviş, Behçet Necatigil’e yazdığı mektubunda bu tarihleri verir, ancak bu tarihlerde Son Telgrafta romana rastlanmıyor. (Bkz. Necatigil, 1976: 605)

²⁰ 23 Ekim – 27 Aralık tarihleri arasında 61 kısım halinde tefrika edilmiştir. Eser, “Büyük Edebî Aşk ve Macera Romanı” başlığı altında tefrika edilir. Derviş’le ilgili kaynaklarda eserin adına rastlanmamıştır.

²¹ Bkz. Necatigil, 1976: 606

Bu romanların büyük bölümü tefrika edilmiştir. Yazarın yalnızca kitap halinde basılan romanlarının sayısı altıdır. Bunlar; *Kara Kitap*, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Buhran Gecesi*, *Beni mi*, *Gönül Gibi*, *Hiç* adlı romanlardır.

Derviş'in romanlarını değerlendirirken onun bir tefrika yazarı olduğunu ve günlük gazeteleri okuyan geniş kitlelere hitap ettiğini göz önünde bulundurmanız gerekir.

İncelenen yirmi iki eserinden yola çıkarak yazarın romanlarını iki ana grupta değerlendirebiliriz:

1. Bireysel Eğilimlerle Yazılan Romanlar:

Bu gruptaki eserlerin büyük bölümü, 1937'den önce yazılmış eserlerdir. 1937, yazarın Sovyetler Birliği Seyahatini gerçekleştirdiği tarihtir. Bu tarihe dek Derviş'in toplumcu eğilimi, Emine (1931) ve Bir Haremağasının Hatıraları (1933-1934) gibi eserlerde yansımaları bulur. Bu tarihten sonra yazarın, toplumun sorunlarına yönelik dikkatlerinin arttığı gözlenir.

Söz konusu değişimin bilincinde olan yazarın, 1937 yılında Neriman Hikmet'le yaptığı bir söyleşide bebeklerim diye bahsettiği ve eleştirdiği bu eserler, ²³ korku, aşk ve macera romanı gibi başlıklar altında değerlendirilebilecek romanlardır. Bunlar, yazar hakkındaki "populist romancı" tanımlamasına dayanak oluşturan eserlerdir. *Bu Başlı Ne Yapalım*, *Dirilen Mumya*, *İki Kadın* ve *İki Aşk* gibi eserlerde "aşk ve macera romanı" şeklindeki alt başlıkları da görürüz. Bu gruptaki diğer romanlar; *Kara Kitap*,

²² 16 Ekim – 19 Şubat tarihleri arasında 125 kısım halinde tefrika edilmiştir. Suat Derviş ile ilgili kaynaklarda yazarın bu romanının sadece adı, yayımlanış tarihi ve yeri geçmektedir.

²³ Bkz. Hikmet, 1937: 308

Hiçbiri, Ne Bir Ses Ne Bir Nefes, Onu Bekliyorum, Gönül Gibi, Beni mi, Onları Ben Öldürdüm adlı eserlerdir.

2. Eleştirel Gerçekçi ve Toplumcu Eğilimle Yazılan Romanlar:

Suat Derviş'in ikinci grupta yer alan eserleri, özellikle 1937 tarihinden sonra yazdıklarıdır. Bu dönemde Suat Derviş, edebî kişiliğinde etkili olan Henry Barbusse'ün "toplumcu" tavrını benimser. Gençlik yıllarında sosyal çevresini teşkil eden Nazım Hikmet, Nizamettin Nazif, Neriman Hikmet gibi aydınların bakış açıları da onun eserlerine tesir etmiştir. TKP genel sekreterliğinde bulunan Reşat Fuat Baraner'le 1940 yılında evlendikten sonra Derviş'in söz konusu "toplumcu" tutumu, romanlarında daha fazla hâkim olmaya başlamıştır.

Onun ilk "toplumcu" kabul edilebilecek eseri, 1931'de Resimli Ay matbaası tarafından yayımlanan *Emine* romanıdır. Ancak yazar, bu tarihten 1937'ye kadar yine bireysel hassasiyetleri etrafında romanlar yazmayı sürdürür. Tan gazetesinin bir muhabiri olarak yaptığı Sovyetler Birliği ziyareti ile aynı tarihte (1937) tefrika edilen bir romanı, onun çizgisindeki değişimi güçlü biçimde ifade eder. *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* adlı eser, Derviş'in tamamen toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimle yazdığı ve roman kişileri vasıtasıyla ideolojik iletiler taşıyan ilk eseridir. Yazarın 1960'lı yıllara dek yazdığı tüm eserlerde, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'da olduğu biçimde ve dozda olmasa da "toplumcu" ve "eleştirel" gerçekçi hassasiyetin izlerini görmek mümkündür.

Yazarın romanlarının önemli bir bölümü bu son başlık altında değerlendirilebilecek olanlardır. Bunlar, Suat Derviş'in tartışmalı "toplumcu" kimliği için kaynak olarak gösterilen romanlardır. "*Emine*", "*Sınır*", "*Hiç*",

“Çılgın Gibi”, “Fosforlu Cevriye”, “Ankara Mahpusu”, “Aksaraydan Bir Perihan”, “Şoför Mustafa”, “İstanbul’un Bir Gecesi” adlı bu eserlerin “toplumcu gerçekçi” olarak değerlendirilmesinin doğru olmayacağını söyleyebiliriz. Zira bunların hiçbiri, kitlelerin problemlerini sınıfsal ve ekonomik bağlamda, üretim ilişkileri bağlamında değerlendiren romanlar değildir. Bu romanlarda, toplumsal problemlerin kaynağına doğrudan göndermeler yapıldığını ve çözüm için mücadele eden, birlikte hareket eden kitlelerin temsil edildiğini göremeyiz. Bunun yerine problemlerin gerçekçi bir bakışla ve eleştirel bir tutumla gözler önüne serildiğine tanıklık ederiz.

İdeolojik vurgusu en kuvvetli olan roman, yazarın Sovyetler Birliği seyahati ile aynı sene Tan gazetesinde tefrika edilen “*Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*” isimli eseridir. Bu eserde fabrika işçilerini grev ve sosyal hak mücadelesi için örgütleyen Namık adlı işçi toplumcu gerçekçi romandaki “olumlu tip”i temsilen romanda görevlendirilmiştir. Bu gruptaki bir diğer önemli roman da “*İstanbul’un Bir Gecesi*”dir. Burada da ideolojik söylemlerin taşıyıcısı olarak görevlendirilen ve yazar tarafından yönlendiriliyormuş izlenimi veren roman kişilerine rastlanır. Yazarın bu grupta değerlendirilebilecek başka romanı yoktur. Dolayısıyla bu iki romandan başka, yazar hakkındaki “toplumcu gerçekçilik” tartışmasına referans olacak ideolojik güdümlü eser yoktur.

Suat Derviş’in roman dışındaki diğer eserleri şunlardır:

Kitap Halinde Basılan Hikâyeler:

“Ahmet Ferdi”, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1923; “Behire’nin Talipleri”, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1923; “Fatma’nın Günahı”, 1924; “Hepimiz Birbirimizin Örneğiyiz” (Seçme Öyküler, Yayına Hazırlayan: Zehra Toska) İstanbul., Oğlak, 1998

Anı:

Ben Kimim? (Yayına Hazırlayan: Rasih Nuri İleri), 1986

Çeviri:

İhanet Köprüsü (H. Sudermann) 1943; Bir Kadının Sonbaharı (M. Prevost) 1944; Karolina, (Jacques Laurent) 1949; Dehşet (Edgar Wallace) 1950, Kütüphanedeki Ceset (A. Christie) 1950; Ölüm çiçekleri (E. Wallace) 1950; Esrarengiz Ev (E. Wallace) 1950; Yeşil Hayalet (E. Wallace) 1951; Kardin (J. Laurent) 1965; İnsanın Kaderi (M. Şolohov) 1966; Ateş (H. Barbusse), 1970; Yaşam Bu mu (Şolohov) 1973

İnceleme:

Niçin Sovyetler Birliği'nin Dostuyum; İstanbul, Arkadaş Matbaası, 1944

Yazarın kitap halinde basılmayan birçok hikâyesi ve gazete yazısı bulunmaktadır.²⁴

²⁴ Söz konusu hikâyeler için Bkz. Körpe, 2001: 37 - 51

II. TOPLUMCU GERÇEKÇİ EDEBİYAT TARTIŞMASI:

Suat Derviş'in romanlarının konu edildiği çalışmamızda toplumcu gerçekçilik tartışmasını ele alma ihtiyacının nedeni, yazarın "toplumcu gerçekçi" bir aydın olarak tanınmış olmasıdır. Bunda pek tabii onun Yeni Edebiyat Dergisi'ndeki yazılarının önemli etkisi vardır. Ancak yazara "toplumcu" diyebilmek için bu tutuma dair referansları onun romanlarında aramak gerekmektedir. Bu nedenle romanlarına odaklanıyoruz, bununla birlikte toplumcu gerçekçiliğin mahiyetini, Suat Derviş'in yaşadığı dönemde toplumcu gerçekçi sayılabilecek bir eğilimin romana ne ölçüde hâkim olduğunu belirlemek gerekiyor.

Toplumcu gerçekçilik ya da sosyalist gerçekçilik adıyla anılan sanat anlayışı, Marksist estetiğin bir uygulama biçimi midir, bir kuram mıdır, yoksa sosyalist söylemin sanat yapıtında ön plana çıkarılması ile sanatın yararcı ve toplumbilimsel bir amaç için kullanılmasının sınırlarını belirleyen ideolojik eğilimli bir düşünce biçimi midir? Bu soruların net bir cevabını almak için söz konusu hareketin toplumsal - dilsel ve siyasi olgular etrafında bir söylem olarak ortaya çıkmasında etkili olan bağlamı belirlemek gerekmektedir.

Söz konusu kavramların Türk edebiyatında yansıması ya da Türkiye'de kendisine alan bulması siyasi gelişmelerin, bu gelişmeler içerisindeki otoriter roller ve önderliklerin ve bunun yanında ayrı bir izlekte yol alan sanatsal açılımların bütününe katkılarıyla ilerleyen bir maceradır. Türkiye'deki toplumcu gerçekçi kavram, elbette ki toplumcu gerçekçiliğin bir kuram olarak belirttiği ana vatanı Rusya'dan ilham alır. Türk toplumcu sanat kavramı, buradaki toplumcu aydın kimliğinden ideolojik esinlenmelerle ve alımlamalarla; dilsel ve düşünsel düzeyde Sovyet devriminin yarattığı geniş entelektüel hareketin rüzgârıyla beslenmiştir. Sovyet sosyalizmi olmaksızın

toplumcu gerçekçilik düşünülemez. Zira sosyalist ya da toplumcu gerçekçilik kavramlarının “sosyal gerçekçilik” kavramından tamamen ayrı bir düzlemde geliştiği açıktır. • Bu nedenle öncelikle toplumcu ya da sosyalist gerçeklik söyleminin kaynağını belirlememiz gerekiyor.

Sosyalizmin sanata bakışı, sanatı ele alışı ve bu anlamda toplumsal olan her olgu gibi ona da edimsel, yönlendirilebilir ve insan tarafından biçimlendirilebilir bir varlık olarak yön verme ereği, “ideoloji”yi** sanat üzerinde pratik ve yönlendirici etkinliklerle hâkim kılmak ve sanatı da maksatlı ve yararcı bir tutumla ideolojiye angaje etmek gibi bir sorunu ortaya getirmektedir. Ancak Marksist sanat kuramcılarının Marksist estetiğe yüklediği anlam da bu yönlendirme ve değiştirme praksisinde hayat buluyor, Michelle Lequenne, “karşı sanat”, “yıkıcı sanat” şeklinde “uyumlu”dan ayrılan her eğilimi Marksist estetiğin alanına sokuyor örneğin (Lequenne, 2000: 57). Bu karşı duruş, aslında Marksist estetiğin, özü itibariyle sanatı siyasi bir pratiğe alet ettiği düşünülen Toplumcu Gerçekçiliğe boyun eğemeyeceği anlamını da taşır. Çünkü Marksist Estetik yalnızca üretim ilişkileri ve “toplum – sanat eseri”, “alt yapı – üst yapı” gibi kavramlarla temellendirilen düşüncelere dayanmıyor. Söz konusu temeller mekanik teoriler geliştiriyor, kaba toplumbilimsel yaklaşımları ve akademizmi sanatla bağdaştırıyor ve özellikle Stalinizm ya da “Sosyalist Enternasyonal” gibi toplumcu siyasi odakların direkt etkileri söz konusu olduğunda bunlar ortaya çıkıyor.

• “Sosyal gerçekçiliğin” sosyalizmle ilişkisi olmayan bir sanat anlayışı olduğunu baştan belirtmek gerekiyor. Sosyal gerçekçiliğin Türkiye’deki algılanışı aslında Balzac, Stendhal, Tolstoy gibi 19. yüzyıl Avrupa ve Rus realistlerinin bireyi toplumla birlikte ele almaya dönük sanatsal tutumlarıyla (realism social) paraleldir. Türk edebiyatında özellikle Attila İlhan’ın (Bkz. Attila İlhan, **Gerçekçilik Savaşı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 1. baskı, 2004) kavramlaştırdığı bu anlayışın sosyalizm, reel sosyalizm gibi teori ve uygulama alanlarıyla ilişkisi yoktur. Ancak Suat Derviş’in romanlarının genelindeki eğilimi, daha önceki araştırma ve inceleme yazılarında bahse konu olan “sosyalist gerçekçi” tavrın aksine “sosyal gerçekçi” tavra yakın olduğunu görmekteyiz. Bu mesele çalışmamızın hareket noktası olduğundan çalışmamızın adı “Sosyal Gerçekçi Yönüyle Suat Derviş’in Romanları” şeklindedir.

•• Burada söz konusu olan “ideoloji”yi tarihsel, toplumsal ve de siyasi olaylar bütününe ortaya getirdiği dilde de yansımaları bulan bir discours (söylem) anlamında değil, bilinçle belirli bir periyotta teleolojik olarak bir kuram ya da temel düşünceye bağlı kalınarak sürdürülen eylemler ve düşünceler bütünü olarak ele alıyorum.

Nedir bu mekanik teoriler ve kaba toplumbilimci tutumlar? Plehanov, Hacınikolau, Lunaçarski ve hatta Lukacs gibi düşünürlerin bu kaba toplumbilimci tutumlarıyla sanatta ideolojik yönsemelerle önemli sınırlamalar getirdikleri ve sanatın görece özgüllüğüne (poetik özgüllük) müdahalede bulundukları kanısı yaygındır. Böylece toplumcu gerçekçilik bu tutumlarla mı özdeşleştirilmeli? Sanatın “özgüllüğü”nün bir gerçekliği var mı, varsa toplumcu bir edebiyatla bu öz bağdaşabilir mi? Bu sorular odağında toplumcu gerçekçi edebiyatın bağlamını ve bu bağlam içerisindeki suretini belirlemeye çalışacağım.

Michelle Lequenne, toplumbilimci tutumdaki yazarların ortak özellikleri olarak da toplumcu bir akademizmin etkisiyle materyalizm ve idealizm arasında gidip gelmeleri, çoğunlukla da bilimsel düşünce sürecinden uzaklaşarak bir ideolojiyi iradi olarak tercih etmelerini görüyor. İdealist felsefeyle sanatın öz niteliği ve sanat eserinin özgül yapısı ve niteliği hakkında yorumlar getirdiklerinde aidiyetlerini kabul ettikleri toplumcu kimlikleriyle çelişirler, çünkü toplumbilimci olarak sanat eserinin değerinin topluma bağlı dönemsellikle belirlendiğini ileri sürerler. Temelini Hegel'den alan ve tarihsel materyalizme de kaynaklık eden dönemsellik düşüncesine göre toplumsal süreçlerin evrimsel olarak oluşturduğu dönemsellik çerçevesinde toplumun üst yapısal olarak gelişmesi ve çökmesine bağlı olarak sanat eserinin de niteliği değişmektedir. Yükseliş ve geçiş dönemlerinde nitelikli sanat eserleri üretilir, buna karşın çöküş dönemlerinde üretilen sanat eserleri biçimci kaygılarla yaratıldıkları için değer taşımazlar. Diyalektik materyalizmin temel öğelerinden olan alt yapı – üst yapı kavramıyla açıklanan bir değer sorunu vardır burada.

Marksizm, Batı metafiziğinin iki ayrı kategoriye ayırdığı varlık – insan (obje – suje) ilişkisinde insanı varlık üzerinde hâkim kılıyordu. Böylece Alman ideolojisinin özellikle Kant'ın metafiziğini tamamen ortadan kaldırmaya niyet ediyordu; kavramların ve varlığın “apriori” özü (substance) değil insanın bakış açısı ve kavram ve varlıklara verdiği hayatiyet onların gerçekliklerini

oluşturacaktı. Bu, felsefeyle ilişkisi olmayan bir materyalizmi getirmeliydi. Marks burada Hegel'in tarihselliğini ve diyalektiğini kullanarak bilimsel bir materyalizm geliştirdi. Bu ideolojinin belirttiğim başlangıç ilkelerine göre tarihsellik ve toplumsallık dolayısıyla ekonomik üretim ilişkileri insan hayatındaki müesseseleri ve hatta düşünce sistemlerinin ideolojilerin dinlerin mitlerin ve de nihayetinde sanatın biçimlenmesinde belirleyiciydi. Marksizmin sanat hakkındaki öngörülerini ortaya koymak için Marks'ın ve Engels'in insanlığın kültür tarihi ve düşünsel evrimi hakkındaki fikirlerine bakmak gereklidir.

Marks, "Toplumsal Varlık ve Toplumsal Bilinç" başlıklı yazısına şunları söylüyor:

"Düşüncelerin, tasarımların, bilincin üretilmesi, başlangıçta, insanların maddi etkinliğiyle ve maddi ilişkileriyle, dolayimsız bir biçimde, sıkı sıkıya bağlıdır. Bu aşamada insanların tasarımları, düşüncesi, düşüncesel ilişkileri, maddi davranışlarından doğmuş gibi görünür. Bu halkın siyaset, hukuk, ahlâk, din, metafizik, vs. dilinde kendi anlatımını bulan zihinsel üretim için de aynı şey söylenebilir.

(...)

İnsanların kafasında uyanan inanılmaz hayaller bile, ampirik bir biçimde saptanıp gösterilebilen, maddi önkoşullara bağlı, maddi yaşam süreçlerinin zorunlu olarak doğurduğu yücelmelerdir. Gerek ahlâk, din, metafizik ve her çeşit ideoloji gerek bunların karşılığı olan bilinç biçimleri, bağımsız gibi görünme özelliklerini koruyamazlar artık. Bunların tarihleri yoktur, gelişimleri yoktur; çünkü, maddi üretimlerini ve maddi ilişkilerini geliştirerek hem kendi gerçekliklerini, hem de düşünceleri ile birlikte düşüncelerinin ürünlerini değişikliğe uğratanlar insanların kendileridir. Yaşamı belirleyen bilinç değil, bilinci belirleyen yaşamdır." (1996: 27-28)

Böyle bir kültür tezine göre din, felsefe, sanat vb. ideoloji alanlarının toplumsallıktan bağımsız bir varlıkları olduğu düşüncesi uydurmadır. Marks ve Engels'e göre düşüncenin özel ayrı bir alanda toplumsallıktan bağımsız bir

gelişimi olduğu yanılsaması kendi zamanlarına değin süregelmiştir. Bunun nedeni olarak da insan düşüncesi ve toplumsallık arasındaki karşılıklı etkiyi dıştalayan diyalektik düşünce eksikliğini göstermişlerdir. Dolayısıyla Marksizmin sanata bakış açısını da toplumsallık – tarihsellik ve bu ikisinin gelişiminde etkili olan üretim ilişkileri yani ekonomik gelişim belirliyor. Bu temel anlayış Toplumcu Gerçekçiliğin güdümlü ya da eğilimli sanatının başlangıç noktasıdır. Burada Toplumcu Gerçekçiler Marks'ın sanatın kendine özgü yasalarınca belirlenen bağımsız bir estetiği olabileceğine dair ihtiyatlı yaklaşımını göz ardı etmişler ve böylece Marksizm'le de başlangıçta bu noktada çatışır bir ideolojik eğilimli sanat düşüncesi geliştirmişlerdir.

Maddecî kurama ve Marksizme göre sanatın kaynağı insanın doğası değildir. Edebiyat, politika insanın özünde var olan güçler değildir, sanayi tarihi ve emek tarihi bunların kaynağıdır. İnsanlığın tarihi bir yanlış bilinç ve yabancılaşma içerisinde geçmiştir, insan kendi eylemleri ile yabancılaşmıştır, üretir fakat bu üretim ilişkileri içerisinde hayata geldiği için üretir, bunun karşısında insan doğru bilince erişmelidir, böylece özündeki güçlerle emeği arasındaki diyalektik ilişkiyi anlayacaktır.

Anlaşılabacağı gibi Marks'ın insan doğası olarak anladığı şey insanın eylemleriyle beraber vücuda gelmektedir. Marks'ın “yabancılaşma”, “doğru bilinç-yanlış bilinç” kavramları Toplumcu Gerçekçi sanatın düşünsel dayanaklarından, ona göre “üretken emek”, “üretim” ve “artı değer” kavramları kapitalist üretim toplumunda bir dezenformasyona uğratılmış ve insan bu ilişkiler içerisindeki bilinçsiz, yanlış rolü ile özüne yabancılaşmıştır, Toplumcu Gerçekçiliğin görevciliğinde doğru bilince erişme yolundaki mücadele gerekliliğine olan inancın önemli rolü vardır. Doğru bilince varan insanın sorgulayacağı üretim ilişkileri onun adil bir toplumsal düzen ve maddi ihtiyaçlarının tamamen karşılanmasını sağlayacaktır. Ortaya çıkacak refah ortamında “boş zaman” doğru kullanılacak, böylece sınıfsız bir toplum oluşacak, sınıfsız toplumda sanatçı olmayacaktır, çünkü herkes sanatla uğraşacaktır. Nitekim insan teklerinin sanatsal yetisi toplumsal maddi

koşullarla bir dolayımlılık içerisindedir, bunun aksi bir düşüncenin her dönemde toplumda yerleşik bulunmasını da Marks, kapitalist toplumdaki yabancılaşmayla beraber “işbölümü” yanılısamasının doğurduğunu şöyle ifade eder:

“Sanatsal yetinin sadece belli bireylerde yoğunlaşması ve buna mahkûm geniş kitlelerde bu yetinin baskıda tutulması, işbölümünün sonuçlarından biridir. (...) Toplumun komünist bir düzen içerisinde örgütlenişiyle birlikte, sanatçının bütün bütüne işbölümünden ötürü bölgesel ve ulusal sınırlılıkla bağlı kalışı kadar; bireyin kendisini sadece bir ressam, bir heykeltıraş, vb. haline getiren, belirli bir sanata bağlı kalışı da ortadan kalkar; sanatçı adı onun mesleki gelişmesinin sınırlılığını gösterir sadece. Komünist bir düzende, ressamlar yoktur, başka etkinliklerinin yanı sıra resimle de uğraşan insanlar vardır.” (1996: 107-108)

Bu düşüncelerden hareketle de Plehanov’un kurduğu toplumcu estetiğe varılır. Plahanov Marksizmin söz konusu kavramlaştırmalarından yola çıkarak adına “Bilimsel Estetik” dediği sanat anlayışını oluşturur. Toplumcu Gerçekçiliğin ilkelerini bu estetik belirler. Bu estetiğin temel düsturu “yansıtma kuramı” kaynağından gelen “*Edebiyat toplumun aynasıdır*” sözüdür. Plehanov aslında estetiğini kurarken bir geleneğin de sürdürücüsüdür. Rusya tarihinde siyasi karşı duruşun edebiyat yoluyla gerçekleştirildiğine değinmiştik, Plehanov 1. Nikola döneminde yaşamış olan Bielinski, Çernşevski, Dobrolyubov gibi edebiyat yoluyla toplum sorunlarına yaklaşan, edebiyat eleştirisi altında da bir ideolojiyi yaymaya çalışan geleneği devam ettirir, bu toplumcu gerçekçilikle birlikte belirginlik kazanır. O görevci, ülküsel bir sanat anlayışının geçerliliği için ilk çağ estetikçilerini referans gösterir;

“Eflatun Cumhuriyet adlı eserinde sanatı dinin, ahlakın ve siyasetin hizmetine vermek gerektiğini öne sürer. Aristoteles Poetika’sında ‘Güzel düzen içindeki büyüklüktür.’ der. Poetika’nın yazarı sanattan tutku ve duyguları uyarmasını, arındırmasını bekler. Eflatun’dan sonra Platon, sanatın herhangi bir doğayı değil de

lksel bir doğayı temsil etmesini ister.” (Freville, 1999: 17)

Plehanov Marks’ın Hegel’den alarak somut bir biçim verdiği “tarihsellik” ve “yabancılaşma” kavramlarını temel alır. Marks’ın “Kapital”de belirttiği insanın doğayı etkiler ve değiştirirken kendi doğasını da değiştirir, yeteneklerini geliştirir.” ilkesinden hareketle toplumu yansıtan bir edebiyatı yüceltir. Marks’ın “yabancılaşma” tezinde sanatçıya bir görev yükler, özünden uzaklaşmış insanı doğru bilince vardırmda sanata ve sanatçıya görev yükler, Plehanov Marksçı estetiği kendince şöyle tanımlar:

“Marksçı estetik mülkiyet, sınıflar ve ideoloji biçimlerinin tarihsel temeli üzerinde dolaşır. Sanatı “dünyayı temsil etme”nin bir yolu, bir bilme aracı, bir toplumsal bağ, bir sınıf silahı, insancıl bir zenginleşme, bir bilince varış, bir toplum aynası sayar.” (Freville, 1999: 20)

Bu tanımlamadaki “sınıf silahı”, “ayna”, “bilme aracı” gibi kavramlar Toplumcu Gerçekçi estetiği baştan tartışmalı bir kimliğe büründürür. Buna rağmen Plehanov, sanatta mutlak bir “güzel”in olamayacağını, sanatçının gerçeği eserinde dış dünyanın gerçek gibi bir yansıması değil “temsil etme” eylemiyle verdiğini söylemiştir. Bielinski’nin mutlakçı bir estetik arayışlarına karşı tepki duyması, toplum psikolojisinin ve geçmişten kalma söylemlerin sanat ortamını belirlediğini düşünmesi bize onun “sanatın kendine özgü yasaları”na dair bir söyleme yani idealist bir rölativizme de yakın olduğunu gösteriyor. Bu da onun temellendirdiği maddeci estetiğe dayalı sanat hareketi ile ilgili çelişkili durumlar doğuruyor. Pleahanov’un bu çelişkileri onunla birlikte diğer toplumcu yazın kuramcılarına da sirayet eder. Örneğin Lunaçarski’de de toplum psikolojisini; sanat eserinin biçiminin eseri zgnleştiren yapısını ne çıkaran poetik düşünceleri vardır, ayrıca sanatın asıl konumunun yansıtmaya değil temsil etme olduğunu Plehanov gibi Lunaçarski de kabullenir, o biçim ve içerik sorununu tartışırken şunları söyler:

“Resim ve heykelde olduğu gibi gerçek anlamıyla plastik sanatlarda da biçim ile ideolojik içerik arasında yeni bir ilişki söz konusudur. Kuşkusuz kş dönemlerinde plastik sanatlar asıl konumlarını, gerçeği temsil etme,

yeniden yaratıp biçimlendirme ve soyuta yönelme güçlerini yitirebilir. Eskiçağ kültürlerinde temsil etme işine boş veren bir sözde mimârî üslûbuna egemen olmaya başlayan, “şimdiki an”ın yüceltilmesi de olasıdır. Bununla birlikte, resim ve heykel söz konusu olduğunda, biz hemen tabloları ve heykelleri birer temsil gibi, gerçeğin az ya da çok açık bir özgül yansıtını veren nesneler gibi düşünürüz. Seçilen gerçeklik hangisidir, hangi biçimde yansıtılmıştır, sanatçının yaratıcı prizmasından geçerken hangi değişikliklere uğramıştır: işte sanatın ideolojik burada yer alır. Marksçı anlayış da burada kendine geniş bir uygulama alanı bulur.” (1993: 32)

Plehanov, idealist – ruhçu felsefeyi eleştirerek “güzel”in mutlak değişmeyen ölçütlere bağlı bir tanımını veren kavrayışa karşı çıkar, ona göre güzellik toplumların maddi gelişim ve evrim süreçleri içerisinde değişiklikler göstermiştir, maddeci estetiğin özünü bu “sanatsal bakış açılarının evrimi” düşüncesi oluşturmaktadır. Bununla birlikte Hegel’in ve Çernişevski’nin güzeli gerçekte, yaşayanda arayan estetik anlayışlarını da överek kendi kuramını bu anlayışa yaslar. Plehanov estetiğin temelini toplumbilime bağlarken mutlak olmayan güzeli yargılamak için de nesnel bazı olanaklar da vardır ona göre güzellik anlayışı çağlar boyunca değişmiştir. Sonsuz değişmenin yasalarına boyun eğmeyen, değişmez güzellik yoktur. Eflatun’un Şölen’inde Sokrates’in sözünü ettiği, uyarıcılığın yüceliğinde parlayan o sonrasız güzellik bir düştten başka bir şey değildir. Doğrulamayan ve yok edilemeyen, gelişmeyen ve bozulmayan bir güzellik yoktur. (Freville, 1999: 27)

Plehanov tarihsel ve toplumsal evrimin nesnel koşulları arasında toplumun yapısını belirleyen ekonomik ögenin etkinliğini de tabii ki gözden irak tutmaz, tarihe ve sınıf çatışmasına dayalı olan maddeci estetik tıpkı din, felsefe, siyaset ve hukuk gibi sanatın da bu koşullar içerisinde özellikle ekonomiyle dolaylı bir etkileşim içerisinde geliştiğini belirtir. Bu gelişimde “altyapı” ve “üst yapı” kavramları ile açıkladığı üretim güçleri ve ideolojiler arasındaki etkileşimin rolü vardır, ancak bu etkileşim karmaşıktır, Plehanov’a göre din, felsefe, siyaset gibi ideolojik üst yapılar içerisinde ekonomik ögenin etkisini en dolaylı ve karmaşık yolla duyanlar estetik üstyapılardır. Ancak O,

bir çağın sanatının, toplumsal gelişiminin derecesini tıpatıp yansıttığını söylemenin ya da burjuvaziden gelme bir sanatçının eserlerinin burjuva sınıfının zorunlu ürünü olduğunu öne sürmenin sosyalist düşünceye aykırı salt bir kaderciliğe saplanmak, bir dar görüşlülüğe bağlanmak olduğunu da söylemeyi ihmal etmez. Bu arada sanatsal üretimde yalnızca ekonominin etkili olmadığını Engels de yukarıya aldığımız sözleriyle ifade etmişti.

Maddecî estetiğin sınırlarını çizen Plehanov, doğal olarak sanat ve sanatçının yalnızca bireysel özelliklerin incelenmesiyle anlaşılamayacağını söyler, sanatı ırkla ya da dehayla açıklayanların da karşısındadır. Dehayı yaratan şeyin de toplumsal ve maddi koşullar olduğunu savunur. Burada Plehanov, sanat yapıtının toplumsal çevrenin ve bireysel ögenin birlikte hayat verdikleri çelişkin, karmaşık ve dolayısıyla çözümlenmesinde bu iki taraftan bütün yönleriyle ele alınma ihtiyacı getiren yapılar olduklarını gözden kaçırmaktadır. Marx'ın üretim ilişkileri tezinden esinlenerek ortaya koyduğu altyapı üst yapı ilişkisindeki toplumsal psikolojinin rolünü belirtir, bunun da ancak maddi toplumsal üretim güçleri ve ekonomik durumun oluşturduğu siyasi şartların etkisiyle anlaşılabilen bir toplum psikolojisi olduğunu ifade eder. Belli bir çağa ait eserlerin tümü üzerinde bu toplum psikolojisinin ortak etkisinden de bahseder. Buna rağmen bireysel veya öznel faktör üzerinde durmaz. Bu bütün bir toplumcu gerçekçi edebiyatın da sorunudur aslında, başlangıç noktası da Rus edebiyatındaki toplumcu gelenek ve söylemdir. Bu sorun, toplumcu gerçekçi edebiyatın, ihtiyaçlarını yansıtmayı amaçladığı “yaşayan”, “gerçek” insanı bulmasına engel olur. Sanatta toplumun ihtiyaçlarını önde tutma “güdümlülüğü” doğurmaktadır, “güdümlü” ya da “eğilimli” bir sanat nitelikli olmaktan çıkmaktadır. Engels “tezli roman” hakkındaki düşünceleri ile eğilimli sanatı doğru bulmadığını şöyle belirtmiştir,

“... Ben tezli denen şiire hiç karşı değilim. Gerek tragedyanın babası Aiskhylos, gerek komedyanın babası Aristophanes, oldukça tezli şairlerdi, Dante ile Cervantes'in de aşağı kalır yanı yoktu. Schiller'ın Hile ve Sevgi'si hakkında söylenebilecek en iyi şey ise onun siyasal tezli ilk Alman oyunu olmasıdır. Mükemmel

romanlar yazan Ruslar ile Norveçliler, hepsi de tezli yazıyorlar. Ama bence tez, özellikle belirtilmeksizin, durumun ve eylemin kendisinden ortaya çıkmalıdır ve yazar çizdiği toplumsal çatışmaların geleceğe ait tarihsel çözümünü okuyucunun önüne koyma zorunluluğu duymamalıdır. Hem bizim koşullarımızda romanlar çoğunlukla burjuva çevrelerin yani doğrudan doğruya bizden olmayan çevrelerin okurlarına seslenir. Onun için, sosyalist tezli bir roman, benim kanımca, gerçek koşulların gerçeğe uygun bir çizimini yaparak onlar üzerine kurulu, görenek haline gelmiş yanılsamaları yıkıyorsa, burjuva dünyasındaki iyimserliği sarsıyorsa ve kendisi doğrudan bir çözüm getirmeksizin, hatta bazı hallerde, açıkça yan tutmaksızın, ortada var olan şeyin sonsuza dek geçerliliği konusunda kuşku uyandırıyorsa üzerine düşeni yapıyor demektir.” (Marks, Engels, Lenin, 1996: 52)

Marx'ın da eğilimli sanat konusundaki tavrını ifade eden şu sözleri dikkate alınmalıdır;

“Yazar, işini hiçbir zaman araç olarak görmez. Eserleri kendi içinde amaçlırlar; yazarlar için ve başkaları için eserler araç olmaktan o derece uzaktırlar ki, yazar, onların varoluşu uğruna kendi varoluşunu feda edebilir.” (Marks, Engels, 1995: 67)

Marx ve Engels'in böyle düşünmesi gayet doğaldır. Marksizmin temelinde bir ideoloji altında ezilenlerin ya da ideolojinin hâkimiyeti altında bulunanların var olduğu tüm sistemlere karşı bir tepki vardır (Eagleton ve Lequenne gibi düşünürler bu niteliği öne çıkarırlar.). Boyun eğmeyen insanın yaratılması bu insanın kendi savaşını vermesi ve örneğin sınıfsız bir toplumda yaşama hedefine kendi doğru bilinci sayesinde ulaşmasıyla mümkün olabilecektir. Ancak birilerinin kurtarıcı vasfıyla görevci ve idealist tutumlarla (örneğin mekanik bir toplumculuğu benimseyen tüm toplumcu gerçekçi aydınlar, ya da Stalinizm) öne çıkması ve kurtulması gereken toplumu bu doğrultuda yönlendirmeye çalışması, bu toplumu yine bir ideolojinin boyunduruğu altına almak demek oluyordu. Toplumcu gerçekçilerin ya da aktif sosyalistlerin düştüğü yanlış buydu. Gerçekçilik tartışmalarının temelinde de bu sorun vardır; gerçek, her dönemde sanat

yapıtında bir şekilde ifadesini bulmuştur, ancak bir ideoloji ya da kuramın başat ölküsü olarak “gerçeğin yansıtılması” seçilince yanıltıcı eylemler vasıtasıyla var olan gerçek çarpıtılabiliyor ve ideolojik (yanlış bilince dayanmış), yapay bir gerçek yansıtılıyor. Bu da gerçek sanatın, görece de olsa, özgüllüğüne bir müdahalede bulunmak anlamına geliyor. Buna bağlı olarak “yan tutma” ve “ideoloji ilişkisi” doğru irdelenmeli ve ideolojilerin “yanlış bilinçliği” de göz önüne alınarak toplumcu gerçekçiliğin ideolojik temellerine buradan bakılmalı. Ayrıca toplumcu gerçekçiliğin maddeci estetiğin yalnızca bir biçimlenişi olduğunun, içerisindeki sapmaların maddeci estetiğin sapmaları olmadığına anlaşılması gerekir. Bu biçimleniş bir estetiğin uygulama biçimi de değil bu yalnızca toplumcu bir sanatı öne çıkaran estetiğin bir prensibi sayılmalı. Ancak bu prensip geniş bir uygulama alanı bulan yazınsal bir eylemsellik içerisinde temel alınmış ve fakat bu temel alış bir farklı nitelikte gelişen (Sorunlar ve sapmalar bu farklı niteliği belirliyor.) toplumcu gerçekçi bir söylem ve kategori ortaya getirmiştir. Sorunların temelinde de hep öne alındığı söylenen gerçekçilik ve nesnelliğin diyalektik yönünün tam aksine göz ardı edilmesi ve siyasi kuramın toplumsal söyleminin bu kategorik yazınsal eylemsellikte hâkim olmasıyla bir güdümlülüğün başlaması bulunmaktadır.

Toplumcu Gerçekçiler modern edebiyatın yeni biçimlerini burjuva döneminin çöküş ürünleri olarak değerlendirirler, bunları gerçekçi ve değerli bulmazlar. Bu düşünürlerden burjuva kapitalizminin çöküş dönemine en çok vurgu yapan Lukacs’tır. Lukacs, 19. yy. sonları ve 20. yy. başlarında Avrupa’daki önemli bir sürecin devamı niteliğindeki tarihsel ve sosyal değişimin yansıması olarak ortaya çıkan yeni edebiyat akımlarını ve yeni sanatı acımasızca eleştirir, bu ürünleri çöküş dönemi ürünleri olarak görür ve gerçekçi bulmaz. Lukacs’ın yeni edebiyat, gerçekçilik ve biçim sorunu ile ilgili görüşlerine ileride yer vereceğim. Yine aktif sosyalist rejime bağlı kuramcılardan Lunaçarski’nin gerçeklikle ilgili düşüncesi şöyledir:

“ Sınırsız bir değişkenlik ve zenginlik içinde bulunan gerçekliği, sanatta Marksçıların savunduğu

gerçekçilikten başkası tam anlamıyla kavrayamaz. Gerçeklik tarihseldir, çelişkili bir evrimle değişir. Ulaştığı aşamalardan her biri köhne ve geri olanı yadsır, ama hiçbir zaman tümüyle yeni de olamaz. Karşıt sınıflara bölünmüş de olsa, insanlık yine de bir bütün oluşturmaktan geri kalmaz; insanlığın tarihi biricik bütünsel varlıktır. Çünkü tarihi de aynı içerik kuşatır. Bundan ötürü, tarih tutarsız parçalardan oluşan anlamsız, saçma bir dizi gibi düşünülemez.” (Lunaçarski, 1993: 17)

İnsanlığın tarih içerisinde oluşturduğu bütünsellikte iniş ve çöküş dönemlerini öne alan bu gerçekçilik anlayışı ve sanatla ilgili düşüncelerini, sanatta biçim ve içeriği tartıştığı şu sözleriyle aktarır Lunaçarski:

“Resim ve heykelde olduğu gibi gerçek anlamıyla plastik sanatlarda da biçim ile ideolojik içerik arasında yeni bir ilişki söz konusudur. Kuşkusuz çöküş dönemlerinde plastik sanatlar asıl konumlarını, gerçeği temsil etme, yeniden yaratıp biçimlendirme ve soyuta yönelme güçlerini yitirebilir. Eskiçağ kültürlerinde temsil etme işine boş veren bir sözde mimârî üslûbuna egemen olmaya başlayan, “şimdiki an”ın yüceltilmesi de olasıdır. Bununla birlikte, resim ve heykel söz konusu olduğunda, biz hemen tabloları ve heykelleri birer temsil gibi, gerçeğin az ya da çok açık bir özgül yansıtını veren nesneler gibi düşünürüz. Seçilen gerçeklik hangisidir, hangi biçimde yansıtılmıştır, sanatçının yaratıcı prizmasından geçerken hangi değişikliklere uğramıştır: işte sanatın ideolojik burada yer alır. Marksçı anlayış da burada kendine geniş bir uygulama alanı bulur.” (Lunaçarski, 1993: 32)

Buna karşın toplumcu gerçekçilerin, toplumun geçirdiği evrimsel süreçlerden, tarihsellikten bağımsız olarak sanat eserinin özgül yapısına ilişkin idealist yorumları da vardır. Lequenne bu türden yorumların bu yazarların toplumcu kimlikleri ile çeliştiğini söylüyor. Marksizm’in maddeci estetiğinin bir biçimi olarak görmemiz gereken toplumcu gerçekçi sanat anlayışının temsilcilerinde bu estetiğin temeli olan tarihî materyalizmden kaynaklanan tek taraflı ve fatalist dünya algılayışı nedeniyle bu tür çelişkiler görülebiliyor.

Marksist estetiğin Avrupa’da Frankfurt Okulu etrafında yetişen ve Sovyet aktif sosyalizminden bağımsız temsilcileri Benjamin, Goldman, Adorno, Althusser gibi isimler ise proleterya ve rejim gibi pratiklerden, buradan doğan ve çözüm bekleyen toplumsal uygulama sorunlarından uzak kalıp estetiğe ve sanata daha derinlemesine yönelmişlerdir. Ahmet Oktay, bu kuramcılarla birlikte Sovyetlerde de 50’li yılların ikinci yarısından sonra 30’lu yılların çok sesliliğinin yeniden canlanır gibi olduğunu, Kagan, Pospelov, Ziss gibi düşünürlerin Toplumcu gerçekçiliğin dogmalarına, üzerinde diretilen imgelerine ve yazın ideolojisindeki tutuculuğa karşı bir mücadele başlattıklarını söyler. Bu düşünürler, Marksist kuram kaynaklı olan ancak aktif sosyalizm pratiğinde bu kaynaktan koparak dejenere olmuş Toplumcu gerçekçiliğin, toplumla birlikte bireyi de öne alan bir kuram geliştirmesi gerekliliğini savunmuşlardır. Diğer taraftan “toplumcu” bir edebiyat ve sanat sorunu ya da edebiyatın ya da sanatın “toplumcu” yanı ile ilgili tartışma da resmi ya da resmi olmayan; dışarıdan ya da içeriden bir ideolojik güdümlülükle “yansıtma” sorunu etrafında şekillenmiştir. Brecht ve Lukacs arasındaki gerçekçi biçim anlaşmazlığının temelinde de bu sorun bulunmaktadır. Sanatın yalnız bir yansıtma değil aynı zamanda bir üretim süreci de olduğunu savunan Brecht bu bağlamda yeni biçimlere açık olmuş, buna karşın yalnızca yansıtma işlevi üzerinde duran Lukacs ise “gerçekçi” biçimlere kendince bir standart getirmiştir. Brecht ve Lukacs’ın biçim sorunu ile ilgili düşüncelerine ileride yer vereceğim. Ülkemizde de Toplumcu Gerçekçi edebiyatın ideolojik temeli ve toplumla olan bağının ideolojik yanı ile ilgili tartışmalar bizi bu konuda aydınlatabilir: Ahmet Oktay Sovyetler’de 1955’ten sonra oluşan yeni kuramsal açılımlar ve bunların mimarlarından bahsederken Toplumcu Gerçekçiliğin Sovyet resmi ideolojisi güdümünde olduğunu ima eder ve yeni kuramcılarının çabalarının önündeki engelleri şöyle dile getirir:

“Kagan, Pospelov, Ziss ve öteki yazarlar, yazın kuramının karşısındaki engelleri aşmaya, yetkin bir Marksçı yazın kuramı oluşturmaya çalışıyor, yeni kavramlaştırmalara gidiyorlar ama, resmi ideolojinin

dışına da çıkamıyorlar. (...) Bu yazarlar, örneğin Kagan, artık hiç değilse bazı doğal bilimler düzeyinde burjuva bilimi/proleter bilimi anlayışı terk edildiği için; sibernetiğin, iletişim kuramlarının ve göstergebilimin yaklaşımlarını felsefi anlamda aşmaya, yani bu yaklaşımları da özümleyerek bir üst düzeyde kuramlaştırmaya uğraşıyor. Ama Toplumcu Gerçekçilik teriminden bir türlü vazgeçemiyor. Çünkü bu vazgeçişin resmi bakış açısından bir tek anlamı var: Sovyet Marksizminin reddi.” (Oktay, 2003: 58)

Ahmet Oktay'ın bu belirlemelerine karşı çıkan Aziz Çalışlar ise toplumcu gerçekçiliğin tarihinin Ahmet Oktay'ın “reel sosyalizm” olarak tabir ettiği dönemden önce oluşmaya başladığını söyler ve söz konusu sanat anlayışının bilimsel maddeciliğin tek biçimi olmadığına vurgu yapar. Ayrıca sosyalist rejimin Rusya'daki praksişiyle dolayimli bir ilişkisi olan toplumcu gerçekçiliğin bu ilişkiyle dışarıdan koşullandırılmış bir hareket olduğuna da karşı çıkar. Kagan gibi kuramcıların herhangi bir engelle karşılaşmadıklarını ve toplumcu gerçekçilikten kopma çabasına girişmediklerini, zaten resmi ideoloji söz konusuysa buna karşı bir tavır almalarının olanaksız olduğunu söyler ve toplum – edebiyat eseri arasındaki ilişkiyi açıklayarak sanat eyleminin özündeki toplumcu kimliği kendince şöyle ifade eder:

“... Toplumsal bir bilinç biçimi olarak edebiyat her zaman için toplumsal varlığın “dolaylı” bir “yansı”sı olduğu kadar, toplumsal bir üretim biçimi olarak da genel toplumsal praksisin doğrudan özelliklerini taşır. Zaten bilimsel maddeci estetikte olduğu kadar, toplumculukta da bütün amaç (geçburjuva kapitalist toplumlardakinin tersine) bu ikisinin arasındaki çelişkinin aşılmasını, yani bir toplumsal üretim biçimi olarak altyapısal özelliği ile bir toplumsal bilinç biçimi olarak üstyapısal özelliği arasındaki uygunluğun kurulabilmesini sağlamaktır. Çünkü edebî bir üretim, o üretimde bulunan öznenin üretimdeki bilinci dışında düşünülemez. Onun için zaten yazar, edebî bir etkinlikte bulunurken aynı zamanda toplumsal bir etkinlikte de bulunmaktadır, demektedir.” (Çalışlar, 1985: 9)

Dikkatle takip edilecek olursa gerçekten de Kagan'ın söyledikleri ile koşut bir gelişim süreci içerisinde maddeci estetiğin 1920'li yıllarda dogmatik

bir dönemden geçtiği görülür. Ancak daha sonra bunun çeşitli yollarla aşılması maddeci estetikte gerçekçi bir gelişim kaydedildiği ve bu gerçekçi gelişimde de maddeci estetiğin bir biçimi olan toplumcu gerçekçiliğin önemli bir yeri olduğu görülebilmektedir. Yani aslında toplumcu gerçekçiliğin maddeci estetikle doğrudan özdeşleştirilebileceği ve toplumcu gerçekçiliğin maddeci estetiğin tek biçimi olduğu söylenemez. Dolayısıyla maddeci estetiğin bir biçimi olarak toplumcu gerçekçiliğin bağımsız bir sorgulamasına giderken maddeci estetiğin sorgulanmadığını önemle belirtmek gerekir. Bu ayrıma dikkat edilmelidir. Kagan, bilimsel maddeciliğin ve buna bağlı olarak maddeci estetiğin Sovyetlerdeki gelişimi, başlangıçta karşılaşılan sorunlar ve toplumcu gerçekçiliğin maddeci estetik içerisindeki yerini belirlerken şunları söyler:

“ Bu dönemde, bilimsel maddeci estetiğin gelişmesi, birçok çetin zorluklarla karşılaşmıyor değildi. Söz gelişi, bilimsel maddeciliği yaratanların estetik düşünceleri henüz çok az sayıda estetikçi tarafından biliniyordu. Ayrıca, bilimsel maddeci kuramın genel felsefi ve sosyolojik temel tezlerinin bilgisi başlarda çok dar bir çerçeveye, özellikle de, dünya görüşleri ve metodolojik konumları devrim öncesinde, bilimsel maddeciliğin çok uzağında oluşmuş, bu öğretiyi ancak yeni yeni benimsemeye başlamış bilimcilerin arasında kalmıştı. Ayrıca ‘sol radikalizm, toplumculuğun çocuk hastalığı’ denilen, bilimsel maddeci kuramdaki sivrileşme, bu aşamada tarihsel olarak kaçınılmaz bir durumdu.

(...)

Ancak 1930’larda bu gibi çarpıtmaların farkına varılarak, bunun üstesinden gelinmesine çalışmaya başlanmıştır. Bu dönemde estetik düşüncesi, bir yandan, kaba sosyolojiye karşı savaş verirken, öte yandan bilimsel maddeci klasiklerin artık açıkça bilinen temel estetik ilkelerinin tüm zenginliklerini özümlemeye çalışılıyordu. Sanat, artık, gerçekliğin yansıtılmasının ve gerçeklik bilgisinin bir biçimi olarak kavranıyor, estetik kuramı doğrultusunda ‘gerçekçilik’ kategorisine dönülüyordu. Böylece daha önceki karışıklıklardan sıyrılılarak, ileriye doğru önemli bir adım daha atılıyordu; diyalektik maddeci yöntem adına sanattaki yaratıcı yöntemi kabalaştıran tanımların bir yana bırakılması ve toplumcu

gerçekçilik kavramının ortaya çıkması. Bu kavram bundan böyle sanatsal kültür kuramının temel kavramı olacaktır.” (Kagan, 1993: 42-43)

Kagan’a göre toplumcu gerçekçilik maddeci estetiğin tek biçimi değil, sanatsal bir kültür kuramının temel kavramıdır. Böyle bakınca sınırları her türlü bilgikuramsal ve değerbilimsel araştırmaya açık, sanatsal yaratımı ve varlığı bütünlüklü olarak diyalektik bir anlamlandırmaya tabi tutan “Marksist estetiği” (ya da “bilimsel maddeci estetiği”), toplumcu gerçekçi sanatsal kültür kuramının arızaları nedeniyle yargılamak yanlış olacaktır.

Önemli olan bilimsel maddeci bir estetik temel alınmışken ve özellikle de toplumsal yaşamın suje – obje diyalektiğinin öne çıkarıldığı bir estetikten beslenen “gerçekçilik” idealde benimsenmişken bu bütünlüklü kuramsal algılama sürecinin sonunda toplumcu gerçekçilik adı altında kategorize edilebilecek bir praksiste yaşanan sapmaları ortaya koymaktır. Bu sapmaların temelinde nelerin olduğunun açığa çıkarılmasıdır.

Bu temelde beliren en önemli etkenlerden biri de Sovyet siyasi kuramıdır. toplumcu gerçekçilik kategorisindeki yazınsal eylemsellik, özellikle ana vatanında yani Rusya’da bir sanat kuramından öte Sovyet “siyasi” kuramının özgül düzeyde bir uygulaması olarak belirginleşmiştir. Yanlı, partizan nitelikte ve resmi ideolojiye eklemlenmiş bir oluşum olması, bir problem olarak, hâkim fakat belirgin olarak ortada gözükmeyen güçlü bir büyük dilsel ve toplumsal değerler bütününe yani güçlü bir ideolojiye güç veren ve kendilerini ideolojilere yakın görmeyen, göremeyen sanat kuramcıları tarafından sıkça dile getirilmiştir. Toplumcu gerçekçiliğin resmi ideolojiye bağlı olarak geliştirdiği yazın ideolojisiyle gelineen noktada “iki kamp kuramı” (proleteer bilim - burjuva bilimi, doğru bilinç – yanlış bilinç kuramları), “öz ve gerçek”, “yan tutarlık” gibi kategoriler etrafında belirgin tutuculuklar oluşturulmuş, böylece Sovyet yazını ile yeni modernist yazın karşılaşması odağında bir çatışma 20. yüzyılın gündemini oluşturmuştur. Toplumcu gerçekçiliğin söz konusu kavramlar etrafında saldırıya açık zaafı, yineleyerek söylersek, onun Sovyet sosyalizmi ile olan dolayimli ilişkisi

nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Bu resmi ideolojik güdüm sorununu açıklığa kavuşturmak için toplumcu gerçekçiliğin tarihine bakmak gerekliliğini de yineliyorum, bu noktada Aziz Çalışlar'a kulak verdiğimizde Boris Suckov'un "Gerçekçiliğin Tarihi" adlı eserinden hareketle şu süreçleri karşımıza getirdiğini görürüz;

"1) Toplumcu gerçekçiliğin ön tarihi (yani 1930'lar öncesi) ; 2) Toplumcu gerçekçiliğin oluşması (yani 1930'lar) ve 3) Toplumcu gerçekçiliğin gelişmesi (yani 1930'lardan günümüze).

1. dönem yani "toplumcu gerçekçiliğin ön tarihi" dönemi kendi içinde üç evreye ayrılmaktadır. a) 1848 – 1905 ; b) 1905 – 1917 ; c) 1917 – 1930'lar. Ancak hemen belirtelim maddeci edebiyat kuramı ve toplumcu sanat ile toplumcu eylem arasında "çok yakın bir ilişki" ve ayrılmaz bağlar vardır. Kagan'ın da belirttiği gibi "toplumcu sanatın ortaya çıkışı ilerici sınıfların ve bunların sınıf bilincinin tarihen oluşması sürecine bağlı olmuştur. Bu anlamda da "Birinci Evre", özellikle ilk toplumcu nitelikte sanat ve edebiyatın (yani Paris komünü edebiyatı ile Alman devrimci edebiyatının) ortaya çıktığı, ama aynı zamanda bilimsel maddeciliğin kurucularının da kendi estetik kuramlarını oluşturmaya başladıkları, maddeci edebiyat kuramının temellerini attıkları evredir. (Ancak yapıtları düzenli biçimde 1930'larda yayınlanmaya başladığından, sanat ve edebiyat üstüne görüşleri de ancak bu dönemlerde etkin biçimde ele alınabilmiştir. Bu nedenle bu evrede Mehring, Plehanov ve Lafargue gibi edebiyat ve sanat kuramcılarının düşünceleri egemen olmuştur)" (2003: 3)

Çalışlar'ın 1. Dönem'in ilk evresi (1848 – 1905) olarak bahsettiği dönemde, Sovyet Rusya öncesi özellikle Fransa'daki burjuva devrimi sonrası restorasyon döneminde oluşan işçi sınıfının ve İngiliz sanayi devrimi sonrası Avrupa'da büyüyen orta sınıfın devrimci bilincinin oluşmaya başlaması, toplumcu gerçekçiliğin ortaya çıkmasında referans alınır. Çalışlar, toplumcu gerçekçiliği bir bilinçlenme olarak ele alıyor burada. Bu bilinçlenmenin temel niteliği eski kapitalist toplum düzenine karşı bir isyan ve devrimciliktir. Boris Suchkov, bu bilinçlenme ve Marks'ın yabancılaşma kuramı (Bu kuramın içeriğine ileride değineceğim.) çerçevesindeki doğru bilince doğru yol alma

çabasını, sanatta da “Eleştirel Gerçekçilik”ten “Toplumcu Gerçekçiliğe” geçiş çabasını, toplumdaki üretici güçlerin nesnel gelişmesinden yola çıkarak şöyle açıklıyor:

“Toplumda üretici güçlerin nesnel gelişmesi, kişinin, Marx’ın deyişiyle “insan türünün bir üyesi” haline gelmeye, bundan böyle de “siyasal güç olarak toplumsal gücünün kendisinden ayrılmamış bir hale” gelmeye başlamasının gerçek koşullarını yaratmıştı; çünkü, insanın sosyo-üretici gücünden yabancılaşmasına bir son vermek üzere, gerçekliğe çevrilebiliyordu sosyalizm, ki Marx ‘insanoğlunun hakikî kurtuluşu’* diyordu buna.

Kapitalist toplumun yeni bir toplum tipine dönüştürülmesi süreci başlamıştı. Bu süreç, hiç kuşkusuz, sanat ve edebiyatta da yansımasını bulacaktı. Eleştirel gerçekçiliğin, varolan toplumsal ilişkilerde bir değişim yapılması zorunluluğunu kavrama zamanı gelmişti. Özel mülkiyete dayalı bir toplum düzeni modasının geçmekte olduğunu ve böyle bir düzenin, insanın hakiki çıkarlarına ve ihtiyaçlarına ters düştüğünü gösteren bir yığın olguyu toplamıştı eleştirel gerçekçilik. Ne var ki yer almakta olan toplumsal değişimleri etkileyebilecek güçleri, ki çoktan hazırды bunlar, çizememiş olduğu gibi, kapitalizmin yıkılışının ve kaçınılmaz bir şekilde çöküşünün nedenlerini de tam olarak açığa koyamamış,

* İnsanoğlunun gerçek kurtuluşu için toplumu dönüştürme pratiğinde estetiğin ve sanatın da rolü belirlenmeliydi, Marx’ın estetiğe yönelik düşünceleri bu praksis içerisinde ondan sonraki kuramcılar tarafından sistemleştirilmiştir. Sovyet estetikçisi Kagan, bilimsel maddeci estetiğin kurucuları Marx ve Engels’ten sonraki sosyalist kuramcılarının estetik karşısındaki tutumlarını açıklarken bunların sosyalist devrim pratiği çerçevesindeki amaçlarını şöyle ifade eder;

“Bilimsel maddeciliğin yaratıcılarının estetikte bıraktığı mirasın parça parça özellikte oluşu kadar, büyük bir bölümünün de uzun yıllar arşivlerde gömülü kalışı, Marx ve Engels’in izleyicileriyle öğrencilerinin, hocaları tarafından kurulmuş olan bu yeni estetik kuramının temel ilkelerini daha ileriye doğru geliştirmeye yöneltmişti. Bu görevi Almanya’da Franz Mehring, Fransa’da Paul Lafargue, Rusya’da da Georgi Plehanov ile Anatoli Lunaçarski üzerlerine almışlardı. Marx ve Engels için olduğu gibi, bu kişiler için de, estetik, başlıca bir kuramsal ilgi alanı değildi. Ancak devrimin düşünsel yönden hazırlığının yapılması ve genel maddeci bilim kuramının daha ileriye doğru geliştirilmesi işinde, bir takım önemli estetik sorunlarının ele alınması gerekiyordu. Bu sorunlardan başlıcaları şunlardı: toplumda estetik bilinç ve sanatsal kültür ile toplumsal mücadele arasındaki bağıntı sorunu, kapitalist toplumda toplumcu bir sanatın gelişmesi sorunu, toplumcu kesimlerin çağdaş burjuva sanatının çeşitli akımlarıyla olan ilişkisi sorunu, klasik sanat mirasını değerlendirmenin ölçütü ve toplumcu kesimlerin manevi gelişmesinde bu mirastan hangi ölçüde yararlanılabileceği sorunu.” (Kagan, 1998: 40)

Toplumcu bir yönseme bu bağlamda sanata hakim olur, ancak bu toplumculuğun niteliği, sanatın özgüllüğü yanında toplumculuğun buna müdahalesi, bilimsel maddeci estetikle bu toplumculuk ve gerçekçilik arasındaki etkileşimin boyutları çeşitli süreçler meydana getirir. Bu süreçlerle Toplumcu Gerçekçilik, özellikle Sovyetler’de somut bir sanatsal-yazınsal eylem olarak kendini gösterir.

kapitalizmin sınıfsal çatışmalarının çözümü için fiili tasarıları algılayamamıştır. Bütün toplumsal ilişkiler sistemini sosyalist bir temele oturtarak yeniden organize etmeye hazırlanan bir toplumdaki yeni etkenleri anlayıp ortaya koyacak yeni bir yaratıcı yöntem'in, gerçekliğin kendi evrimi içinde ortaya çıkacağı kaçınılmaz bir şeydi. Eleştirel gerçekçiliğin evrimi, gerçekçi yöntemde nitel bir değişimin olmasına ve sosyalist gerçekçilik'in doğmasına yol açmıştır." (1976: 201)

Suchkov, sosyalist gerçekçiliğin işçi sınıfının toplumsal kendinin farkındalığıyla Rusya'da doğduğunu ve Rus edebiyatının kitlelere kahramanca hizmet etmekten aldığı mirasın bunda etkili olduğunu da ekler. Bu tipik mirasın yeni gerçekçilikteki en önemli temsilcisi olarak da Gorki'yi gösterir. "Rus edebiyatının kitlelere kahramanca hizmet etme mirası" gerçekten toplumcu gerçekçi edebiyatın söyleminin önemli kaynaklarından. Bu kaynağın niteliğine de ileride yer vereceğim. İşte bu kaynak ve Sovyet sosyalizmi toplumcu gerçekçiliğin söylemini belirler. Ancak, gelinen noktada toplumcu gerçekçilik cephesi Marksizmin temel ilkeleriyle ters düşer durumdadır. Sosyalizm ve Marksist estetik temelli sanat kuramları da toplumculuğa her yönelişlerinde yeni edebiyat ve sanatın temsilcileri tarafından tepkiyle karşılanmışlardır. Sosyalistler rejimin aktif olduğu dönemde eleştirileri ve tepkileri kendi içlerinde "revizyonist" ya da "karşı devrimci" eğilimler olarak nitelerken dışarıdan az önce belirttiğim çerçevede gelen eleştirileri ise burjuva demokrasisi ya da burjuva hümanizması gibi tanımlamalarla kapitalist sistemlere iliştilmiş biçimci sanat yanlılarının basiretsiz saldırıları olarak görmüşlerdir. İşte bu kamplaşma yirminci yüzyılın kaderini belirleyen bir siyasi ve toplumsal evrim sürecinin önemli olayları ile birlikte ortaya çıkar; burjuva devrimleri, sanayileşme, büyüyen orta tabaka, daha çok büyüyen işçi sınıfının elde ettiği yıkıcı güç ve proleter devrim. Bu olaylar etrafında gelişen önemli düşünce çatışmaları önemli sanat sorunsallarını da beraberinde getirdi. Bunların başında yeni ya da biçimci olarak adlandırılan sanat ve edebiyat sorunu vardır.

Toplumcu gerçekçilik, belirli bir tarihsel dönemde sınırları ve ufku belirlenmiş bir hareket olarak hatta Gorki'nin 1934'te Sovyet yazarlar kongresi'nde yaptığı konuşma ile adeta bir manifesto²⁵ ile ortaya çıkan bir hareket sayılabilir. Ancak böyle olması onun sosyalizmle ve Marksist estetikle olan bağlarından ya da bu düşüncelerin doğmasından önceki tarihsellikten soyutlanıp bir sanat okulu gibi müstakil olarak irdelenmesi gerektiği anlamına gelmez. Bununla birlikte bu sanat anlayışının bütünüyle ulusal ve özgül koşullardan doğmuş olduğunu savunan Ahmet Oktay, bir ideolojiden beslenen ve manifestosu okunan bir toplumculuktan bahsediyor olsa gerek. Ahmet Oktay, bu hareketin yalnızca devrim sonrasının (sosyalist devrim) olgusu olmadığını, devrim öncesinin kültürel yazın geleneğinin etkisinde kaldığını söyler ve Rus edebiyatının Avrupa ve diğer dünya edebiyatlarından farklı olarak her dönemde benzer bir söylemin taşıyıcısı olduğunu söyler. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Rus yazını da Sovyet yazını da özel ve özgül koşullardan doğmuştur. Bu yüzden kapitalizmin gelişme yıllarına denk düşmelerine karşın ne İngiliz ne de Fransız romanına benzer. Klasik Rus romanı Çarlık rejiminin, Sovyet yazını ise devrimin ürünüdür. Burada dikkat edilmesi gereken nokta şu: İki dönemde de yazın, kendi sorunlarını aşan, hatta o sorunların dıştalanmasına yol açan görevler üstlenmek zorunda kalmıştır.” (2003: 6)

Tüm Rus ve Sovyet edebiyatında her dönemde görülen “ezilen halk”, “acı çeken aşağı tabaka”, Toplumcu gerçekçi söylemin temelini oluşturur aslında, bunun özünde de Rus toplumsal yaşamında politik “karşı duruş” un edebiyat yoluyla gerçekleşmesi yatmaktadır.* Rus edebiyatının bu müşkülünü

²⁵ Manifestoda toplumcu gerçekçi edebiyat şu ilkeler etrafında karşımıza çıkarılır:

a) Toplumcu gerçekçilik daha önceki eleştirel gerçekçilikten farklı olarak programatik bir edebiyattır ve bir tezi vardır. b) Bu edebiyatta insanı belirleyen en temel öğe kolektivizmdir: “Sosyalist bireysellik ancak kolektif emek içinde gelişebilir.” c) Toplumcu gerçekçi edebiyatta iyimser bir bakış açısı egemendir: “Yaşam eylemdir ve yaratmaktır. Yeryüzünde yaşayan insanın ulaşmak isteyeceği en son erek yeryüzünde yaşamak mutluluğudur.” d) Bu edebiyat eğitsel bir işlevle yüklüdür: “Sosyalist bireyselliğin geliştirilmesi bu edebiyatın ana amacıdır.” (Kahraman, 2004: 58)

“Rus Edebiyatının Yazgıları” başlıklı yazısında Lunaçarski hüznle kabullenir ve aslında Toplumcu Gerçekçi söylemin temelindeki propagandacılığı şöyle açıklar:

“Edebiyatımızın Rus ve yabancı yorumcuları, ağız birliği etmişcesine, onun şu dikkate değer yanına parmak basıyorlar: Düşünce yoğunluğu ve öğretici özelliği. Hemen hemen her Rus yazarı yapıtıyla belirli, olumlu, soylu ve ilerici anlamda okurlarının zihinlerini etkilemeye çalışır; sözün kısası inandığı ‘en iyi’ ye doğru onun ruhunu götürmeye çaba gösterir.

(...)

Rus edebiyatının bu bir çeşit yayıcılık/propagandacılık ile peygamberce ruh taşımamasını nasıl açıklayacağız?

Kuşkusuz şu olguyla: Bizde propaganda yapmaya ve kâhince bildirimde bulunmaya hemen hemen hiçbir zaman başka bir olanak tanınmamıştır. Öyle ki bu olumlu çizginin, Rus edebiyatını çevreleyen bu aylanın, onun mutsuzluğu olduğu yahut en azından söz götürmez bir talihsizliği gösterdiği bile söylenebilir.” (1993: 81)

Rus aydını her dönemde acıdır ve cahil halkın desteğinden de yoksundur. Toplumcu gerçekçi edebiyatın söylemini kuran Rus toplumsal hayatının kültürel kalıtları sosyalist devrimden sonra da evrilmeye devam eder, ancak bir proleterya kültürü oluşturma gayretine girişen hareket bunu hiçbir zaman başaramaz zaten bu teorik olarak da mümkün değildir. Bu olanaksızlığı Lenin’le birlikte Trocki gibi düşünürler de görmüştür. Trocki,

* Rus tarihine ve 18-20. yüzyıllarda doğuya özgü bir ezilenler-kurtarıcı devrimler miti bizim tarihimizde de özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası, dağılan Osmanlı içerisindeki Batıcı-Doğucu akımlarla ve ulus egemenliğine dayalı yeni rejim arayışlarıyla hareketlenen dönemde kendisini göstermiştir. Niyazi Berkes, bu dönemde Halide Edip’in, bir sosyalizm arayışının da Rusya’daki bu doğu mitinin bizde yansımasıyla ateşlendiğini ifade eden sözlerine yer verir. Berkes, bu dönemde Batıcı Doğucu çatışması şeklinde ortaya çıkan yeni rejim arayışlarından Doğucuların bir kısmını şöyle anlatır;

“... Doğucu yanın görüşü de belirli değildi. Halide Edip, bunların görüşünü şu belirsiz sözlerle tanımlar: “Bu görüş doğuya uygun, daha elverişli bir durum için beslenen, baskı altında kalmış özelemlerden doğan fikirler toplamıydı. Bu fikirler, doğal olarak, Rus devriminin çok etkisi altında kalmıştı.” Ona göre bu fikirler toplamına girenlerin sayısı az değildi. Bu grubun önderi olarak Meşrutiyet aydınlarından biri olan Hakkı Behiç’i anar. Adını özellikle andığı Hikmet Bey (Bayur) için “O büsbütün gönlüyle Türkiye’nin Bolşevist olmasını özlüyordu.” der.” (Berkes, 2004: 484)

sosyalist aydınlarca proleter dönemin bir geçiş dönemi olduğunun, proleteryanın amacının sınıflara karşı mücadele ve nihayetinde sınıfsız topluma geçiş olduğunun unutulmasından yakını, bunun ne demek olduğunu ve proleterya kültürü oluşturma çabalarının anlamsızlığını şöyle açıklar:

“ Ne olursa olsun, proleteryanın kendisi, asıl enerjisini iktidarın ele geçirilmesine, korunmasına ve güçlendirilmesine, varoluşun ve daha sonraki mücadelelerin en acil gereksinmelerine ayırmak zorundadır. Öyle ki proleterya, en yüksek gerilimine ve sınıf kişiliğinin den eksiksiz ortaya çıkışına bu devrimci dönemde ulaşacak ve böylece planlı kültürel kuruluş olanağı çok dar sınırlar içinde kalacaktır. Buna karşılık yeni rejim politik ve askeri sürprizlere karşı kendisini gitgide daha büyük bir güven altına aldıkça ve kültürel yaratış için daha elverişli koşullar belirdikçe, Proleterya da bir Sosyalist topluluk (community) içinde erimeye başlayacak, kendini sınıfsal özelliklerinden kurtaracak ve böylece proleterya olmaktan da çıkacaktır. Demek ki, proleterya diktatörlüğü döneminde, yeni bir kültürün yaratılması, yani en geniş bir tarihsel ölçüde kültürel kuruluş söz konusu değildir.

Proleterya Devriminin amacı, bir sınıf olarak kendi kendini en kısa bir süre içerisinde ortadan kaldırmaktır. Bu geçiş döneminin kısıtlılığı ve uzunluğu, doğrudan doğruya Devrimin başarısına bağlıdır. Bir kimsenin bunu unutulması ve proleter kültür dönemini, feodal ya da burjuva kültür dönemiyle eş plana yerleştirmesi inanılmaz değil midir?” (Trocki, 1976: 156-164)

Anlaşılabacağı gibi proleterya kültürü oluşturma gayretleri Toplumcu Gerçekçi sanat eylemini önemli bir çıkmaza sokmuştur. Ancak, Toplumcu Gerçekçi yazın hareketinin öznesi proleterya yerine köylü ve alt tabaka, yani eskiden beri kurtarılmaya ve özgürleştirilmeye çalışılan “halk” olmuştur. Ahmet Oktay’a göre bu evrimde rol oynayan devrim öncesi yakın dönem ve devrim sonrası etkili olan Bielinski, Dobrolyubov, Çernişevski, Gorki, Plehanov, Trocki, Lunaçarski, Jdanov gibi düşünür ve yazarlar vardır. Söz konusu aydınların önemli bir bölümü aktif sosyalizmle ideolojik olarak bağlantılarını hiç kesmemişlerdir. Bu bağımlılık da aktif sosyalizmin sanatın dışındaki öncelikli diğer sosyal ve siyasi pratiğin meseleleri nedeniyle

toplumcu gerçekçiliği “tek ülkede sosyalizm”, “iki kamp kuramı”, “biçim sınırlılığı”, “olumlu tip” ve “devrimci romantizm” gibi sanatsal ve düşünsel nitelik problemleriyle bir anılır hale getirmiştir. Daha önce de belirttiğim gibi halkın kurtuluşu için edebiyatı, sanatı onun faydasına açan Bielinski, Çernişevski gibi yazarlar gerçeği sanattan üstün tutarak ve sanatı böylece ikinci plana alarak özellikle sanatın politik işlevini daima öne çıkarmışlardır. Çernişevski, yaşamın renkliliği ve eksiksiz güzelliği karşısında çok aşağı kalan sanatın; gerçekliğin yerini tutmakla yetinmesi gerektiğini söylerken aslında sanatın gerçeklikten başka bir şey olduğunu da kabul etmiş olur, ancak yine de gerçeklikle sanatı karşılaştırmaktan ve gerçekliği sanata göre üstün tutmaktan geri durmaz. Gerçek olmayan bir şeyi gerçekliğin yerini tutmakla görevlendirir.

Toplumcu gerçekçiliğin ön tarihini çizdiği Avrupa Gerçekçiliği adlı kitabında Lukacs, gerçekçi ve “toplumcu gerçekçi” bir edebiyat için Eleştirel Gerçekçiliğin en büyük temsilcisi Balzac’ı referans alır. Balzac, Stendhal gibi gerçekçilerin yaşadıkları toplumsal dönem itibarıyla sınıfsal çelişkileri görememelerini, burjuva devrimiyle girilen süreçte yine bu çerçevede bir toplumsal evrim ve ideal toplum düzeni hayallerine kapılmış olmalarını ve proleteryanın devrimci potansiyelini görememiş olmalarını tespit etmiştir. Buna karşın onların dönemlerinin acılarını, ezilen köylü ve toprak işçisinin trajedisini yazmış olmalarıyla toplumcu ve büyük birer gerçekçi olduklarını belirtmiştir. Toplumcu gerçekçiliği Marksist estetikten ve tarihsel materyalizm temellerinden ayıramayız. Burada toplumcu ve gerçekçi kavramları etrafında doğan bir takım imgeler göz önüne çıkıyor. Aslında toplumculuk beraberinde Ahmet Oktay’ın da dile getirdiği gibi, “kurtarıcı”, “kurban”, ya da “ezilen”-“hükmeden” ve bu karşıtlığın karşısındaki “kurtarıcı aydın” ve “suçlu” imgelerini karşımıza getiriyor. Lukacs örneğin Çernişevski, Dobrolyubov ve Bielinski ve özellikle Gorki gibi Rus sosyalist devrimi öncesi yazarların kurtarıcı, yararcı vasıflarına övgüler düzer, aynı şekilde Plehanov, Lunaçrski ve Trocki gibi Toplumcu Gerçekçiler de bu yazarların halkı yüceltme ereğine bağlı sanatsal “güzel”ini takdir ederler.

Plehanov ve Lukacs sanatın temel niteliklerinden olarak gördükleri “görevciliği” (bu görevcilik halkın yararınadır) üzerine basa basa savunurlar. Lukacs Gorki’yi överken büyük ve gerçekçi bir edebiyatın nitelikleri olarak şunları sıralar:

“ Gerçekten büyük edebiyat dilsizlerin dillerini çözer, körlerin gözlerini açar. İnsana kendi bilincini, kendi kaderinin bilincini kazandırır. Devrimci humanist Gorki de, her şeyin üstünde, kendi Rusya’sındaki insani belirtilerin dile getirilmemiş, hareketsiz, tamamen içgüdüsel yapısına karşı savaşmıştır. İnsanlar bir kez kendi bilinçlerine varmasınlar, hemen insanlığın büyük kurtuluşuna doğru yola – kuşkusuz, önünde sonunda tek tek bireysel durumlarda değil – çıkacaklarına inanmıştır o.

(...)

Yani gerçekçi edebiyatın büyük görevi insanlara kendi bilinçlerini kazandırmaktır. Bu görevi yerine getirmek için halkı çekici bir şeyler taşımalıdır içinde.” (Lukacs: 1987: 281)

Lukacs gibi Sovyet aktif Sosyalizmde görevler almış bütün toplumcu gerçekçiler için Çernişevski, Dobrolyubov ve Bielinski, Gorki gibi yazarların sanatı sınıf aracı olarak gören ve beraberinde sanatta ideolojik “taraf tutma”yı getiren; halkın yararına, halkın sorunlarını yansıtmaya dayalı bir estetik, sanatta gerçekçiliğin ön şartı haline gelmiştir. Lunaçarski, bir Marksist sanatçının nasıl görevci ve yanlı olması gerektiğini “Sosyalizmin Kuruluşunda Edebiyat” başlıklı yazısındaki toplumcu gerçekçiliğin “tek ülkede sosyalizm” sorunsalını da dile getiren şu sözleriyle belirtiyor:

“Edebiyatımız evriminin en belirleyici dönemlerinden birinde bulunuyor. Ülkemizde yeni bir yaşam kuruluyor. Edebiyatımız bu yaşamı henüz oturmamış, değişken çizgileriyle yansıtmayı gitgide daha iyi öğreniyor. Kuşkusuz bir gün daha yüksek bir ödevi de üstlenecektir: Söz konusu toplumsal kuruluş üzerinde siyasal ve özellikle ahlâksal, somut bir etkide bulunacaktır.

(...)

Peki bir edebiyat eserini hangi ölçütlerle değerlendireceğiz? Soruna ilkin içerik açısından yaklaşalım. Bu konuda bir belirsizlik, bir ikircim görmüyoruz. Temel ölçüt, işçi sınıfının yeni ahlâk anlayışındaki ölçütün aynıdır. Buna göre: Proleterya davasının ilerlemesine ve zaferine yarayan her şey iyi, zarar veren her şey kötüdür.” (1993: 65)

Toplumcu gerçekçiliğin kurtarmaya ve yükseltmeye çalıştığı kitle idealde proleterya'dır. Ancak yığınlar halindeki küçük köylü (mujik) ve alt tabaka insanı, bu çabanın odağında yer almıştır. Bu da toplumcu gerçekçi söylemin, Çarlık Rusya'sı ve sonrasındaki geniş tarihselliğe damgasını vuran “aydının ezilen halkı kurtarma azmi” şeklindeki eylemin kalıtlarının büyük ölçüde etkisinde olduğu anlamına gelir. Görüleceği gibi toplumcu gerçekçi edebiyatın “görevciliğinin” kökü derinlerdedir; asıl sorun bu görevciliğin edebiyata zarar verip vermediğidir. Plehanov ve Lukacs gibi toplumcular bu konuda tereddüt yaşamazlar, onlara göre has bir sanat ve edebiyatın temel niteliklerinden biri görevciliğidir. Bu düşünceleri tartışmalı yapan şey de sanat ve edebiyata dair bu keskin ve katı ölçütleri, sınırlarıdır.

Görülüyor ki sanatta yan tutma, ya da görevcilik maddeci estetiğe bağlı bir toplumcu sanat hareketinin söyleminde vazgeçilmez bir yer tutar. Yan tutmanın gerekliliği üzerine Brecht ve Pospelov gibi yazarların da düşüncelerini de göstermek gerekiyor; görevci ve yararcı edebiyatı aşağı görmenin burjuva topluma ait yoz kapitalist değerleri benimsemiş insanın niteliksiz bir tutumu olarak bakan Brecht, kapitalist toplumda büyük edebiyat eserlerine ve “yararlı olan”a bakışı şöyle değerlendirir:

“ İnsanlar kendi yararlarına hizmet etmek için birtakım bayağılıklara başvurmaya başladıktan bu yana, yararlanma, ancak başkalarını kötüye kullanmak, sömürmek yoluyla gerçekleştirilmeye başladığından bu yana, gerçekten yararlı olan ve yararlı olma duygusu çoğunluğun kötü gözle baktığı kavramlar olup çıkmıştır.

Ancak sömürülebilecek kişi, haklardan yoksun kişi yararlı niteliğini taşıyabilir. O yararlı olmaya başlamazdan önce, kazancının alabildiğine dar sınırlar içinde tutulması gerekmektedir. Ancak onu sömüren de

saygınlığını bu davranışından değil ama sağladığı (karanlık yollardan sağladığı) yararın ona maddi ve manevi açıdan verdiği gösteriştten kazanmaktadır. Derebeylik döneminin kalıntısı olan bu tutum, birtakım ayrıcalıklarla kendisini güvence altına almış olan derebeyini ne kendine de ne de başkalarına bir yarar sağlamak zorunda olmadığını belirtmesi, etkisini bugün de sürdürmektedir; kendini yararlı kılanın, onu sömüren başkalarını kendi yararına kullanan kapitalist tarafından küçük görülmesi ise, küçük burjuva ile savaşıldığı dönemin bir kalıntısıdır.” (1976: 49)

Sanatta yantutarlığın burjuva dünyası ile uzlaşmazlığın bir sonucu olduğuna ilişkin Brecht’in düşüncesine benzer bir görüşü de Pospelov ortaya koyar. Pospelov yantutarlığa bir ‘söylemin unsuru’ olarak yaklaşır, bu söylem unsurunun sosyalist ülkeler ile burjuva dünyası arasındaki siyasi ve düşünsel bir karşıtlığın sonucu olduğunu düşünür ve şunları söyler;

“Sosyalist toplumdaki edebiyatın sınıf karakteri ve taraflılığı sorununa eğilindiğinde, bakışı daha da genişletmek gerekiyor. Sorun, sosyalist toplumun gelişme sürecinde geçmişin uzunca bir süre daha etkinliğini sürdürmesiyle ve yeni toplumun sanatsal edebiyatında bunun yer yer dile gelmesiyle bitmiyor. Gerek tümüyle sosyalist ülkelerin, gerekse onlardan her birinin, toplumsal- siyasi ve düşünsel yaşamları, ayrıca bir de komşu burjuva ülkeler ile uzlaşmaz karşıtlık içinde bulunmaktadır. Sosyalist ülkelerin düşünsel ve siyasi yaşamlarında, özellikle de onlardaki edebiyat sanatının taraflılığında ve düşünsel yönsemesinde bu karşıtlığın da damgası vardır.

(...)

Edebiyat eserlerinin taraflılığı ve sınıf karakteri tarihe bağlı olarak değişkendir ve her bir halkın tarihinin değişik gelişim evrelerine göre değişik olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla bilimsel incelenişi de somut bir tarihsel yol izlemelidir.” (Pospelov, 1995: 191-192)

Pospelov’un “sosyolojik” değerlendirmesine karşın Kagan, bilimsel maddeci kuram kaynaklı nesnelliği temel alarak yantutarlığı kaçınılmaz

görmektedir.²⁶ Aziz Çalışlar da maddeci estetiğe bağlı olarak gelişen bir sanatsal eğilimin, toplumcu gerçekçi niteliği dolayısıyla “yantutarlığı” ilkeleştirmesini doğal bir zorunluluk olarak bulur. Buna karşılık kapitalist biçimlendirmeye oluşan değerler dünyasında ve sanatta da ortada gözükmeyen ancak güçlü ve etkili bir “dışardan koşullanma”nın var olduğunu söyler. Çalışlar, Ahmet Oktay’ın, toplumcu gerçekçi edebiyattaki dıştan koşullanmaya bağlı sanatsal üretimi eleştirisine cevap olarak bu kapitalist toplumdaki sanatsal üretim ve koşullanma ilişkileri üzerine estetik düşüncesinin normatif karakter aldığı dönemler örneklerinden yola çıkar. Ortaçağın düşüncesi ve buna bağlı estetik, Antik Yunan ve Roma edebiyatları üzerindeki askerlerin, imparatorun ve konsüllerin tahakkümünü, Shakespeare’in bağlı olduğu Southampton Dükü’nün çıkarları ile koşutluğunu ve hatta Balzac ve Stendhal’in bile ısmarlama yazınsal faaliyetlerini örnek gösterir. Türkiye’de Cumhuriyet dönemindeki resmi ideoloji – sanat etkileşimi gibi bağlamları da bu tür dönemlerin “söylemleri” ile açıklar. Böylece günümüzde de kapitalist dünyanın dinamiklerinin oluşturduğu bir söylemin etkili olduğunu dile getirir.

Politik karşı duruşun gerçekleştirilmesinde bir vasıta işlevi, Rus edebiyatının tarihsel bir derinliğe yayılan belirgin tutumu olmuş, bu tutum toplumcu gerçekçi edebiyatla birlikte bir söylem olarak Türk edebiyatını da etkilemiştir. Bizdeki sosyalist gelişimin nitelikleri yönüyle yukarıda sözünü ettiğim tutum, (edebiyatın bir politik karşı duruş aracı olarak kullanılışı ve “yantutarlık”) daha siyasî bir söylemle kendisini göstermiştir. Türkiye’de de sosyalist eyleme bağlı bir toplumcu gerçekçi edebiyatın varlığından söz edilebilir. Sosyalizmin Türkiye’deki gelişimi içerisinde edebiyatçılar siyasi çekişmelerin, kuramsal açıdan da Rusya kaynaklı fikirlerin temsilcileri durumuna gelmişlerdir. Bu seyrinde, ideolojik düşünce tarihimiz ve siyasî otorite ile halk arasındaki devletin üstünlüğüne dayalı geleneksel bir akitleşmenin buna bağlı olarak da edebiyatımızın ve romancılığımızın da gelişiminin çeşitli etkileri öne çıkar. Ahmet Oktay **Toplumcu Gerçekçiliğin**

²⁶ Bkz. Kagan, 1998: 62

Kaynakları adlı incelemesinde, her ne kadar gelişimin ulaşması gereken noktasıyla ilgili nihaî kriterini “sosyalizme geçme” olarak değerlendirse de Türkiye’de sınıfsal çatışmaya dayalı, ezilen alt tabakanın çıkarlarını devletin birliğinden önde tutan bir düşünce geleneğinin çok geç ortaya çıktığını söyler. Bunda da bireyin, siyasi otorite ve halk arasındaki sözleşmenin merkezinde bir yerde olmasını sağlayacak felsefî bir geçmişimizin olmayışının etkili olduğunu ileri sürer. Burada önemle ele alınması gereken bu tarz bir düşünce geleneğinin olmayışının Toplumcu Gerçekçi olma iddiasındaki Türk edebiyatçılarının üretimleri üzerindeki etkilerinin belirlenmesidir. Ahmet Oktay, bir düşünce ve kuram tartışması geleneğinin eksikliğini önemle vurgularken “yantutarlık” sorununun bu eksiklik odağında derinleşmesinin ve edebiyat üretimindeki niteliksiz gelişimin bu bağlamdaki süreçlerini dikkatle izler. O, “köy romanı”, “popülist” ve “vulgarize” edebiyat tartışmalarının temelini bu bağlamda ele alır.

Türkiye’de Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinden bu yana sömürülen bir alt tabakanın aydınlarca algılanabilmesini sağlayacak önemli hareketlenmelerin yaşandığına dikkat çeken Ahmet Oktay, yine de bu referansların sınıfsal karşıtlığı, alt tabakanın çıkarlarını öne alan bir düşünceyi getiremediğini söyler. Oktay, Marx’ın **“Toplum kendine özgü olan temeller üzerinde gelişmiş bir toplum değildir, tersine bütün bakımlardan iktisadî olsun, manevî ya da entelektüel olsun, karnından çıktığı eski toplumun damgasını hâlâ taşıyan bir toplumdur.”** sözlerine yer vererek bu sorunun temelinde bir “söylem” meselesinin bulunduğunu da imâ eder. Osmanlı’daki bireysel hürlük, anonim sömürülme ve devletin buna bağlı olarak her zaman meşru olması aydının da sömürüyü görmesine engel olmuştur. Üzerinde toplumun tüm kesimlerince bir konsensuse varılan yekpare bir islâm ideolojisi devletin bütünlüğü ve sağlığının her şeyin üstünde tutulmasına ortama hazırlayan bir “söylem”i etkinleştirmiştir. Öyle ki ilk sosyalist nitelikli özgürleşme söylemini barındıran aydın eylemlerinde bile devletin kurtarılması ve ulusçuluk daha önde yer almıştır. Yazar, dilsel olarak önemli bir gelişme kaydedilen Edebiyat-ı Cedide döneminde dahi Fransız

eleştirel gerçekçilerinin ulaştıkları toplumsal duyarlığa ulaşamadığını ifade eder. Bunun nedenini bir felsefe yokluğuna yol açan ve Sencer Divitçioğlu'nun “*devlet ve reaya arasındaki birlik yaratan iktisadî rationel*” şeklinde ifade ettiği bu “söylem”le açıklar. Bu yaparken söz konusu “söylem”in Cumhuriyet dönemine de miras kaldığını belirtir. Bu söylem içerisindeki bireyselleşme çabalarının karakterini de şöyle açıklar;

“ Buradan bakıldığında, zamanlarının en yeni düşünceleriyle ilişkide olmalarına karşın Edebiyat-ı Cedidecilerin bile, niçin Flaubert, Balzac, Stendhal, Zola türü roman yazamadıkları daha kolay anlaşılabilir. Gerçekçiliğin araştırmaya dayandığını, bu somut araştırmanın da bireysel bir kötümserliğe yol açtığını söyleyen Hüseyin Cahit de, toplumsal ilişkilerin mevcut durumuyla dahi gösterilmesinin yol açabileceği eleştirel sonuçları görememiştir. Somut zamanın bir yanının eksik yaşanılmasıdır bu ve kökleri derinlere kadar gitmektedir. Osmanlı Türk toplumunda bireyselleşmenin tarihi hayli karmaşıktır ama bu yoldaki her sıçrama girişimi, en azından Cumhuriyet, baskıcı ya da demokratik yollardan Osmanlı ideolojisinin yerine aynı biçimde “yekpare” bir devlet **ideolojisi** koyuncaya kadar, hep **onarmacı** ve **uyumcu** ideolojinin içinde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.” (2003: 261)

Buraya kadar söylenenlere bakınca bir değerlendirmede bulunmamız gerekiyor. Sorun bu yantutarlığın sanatsal ürünün niteliğini ne şekilde etkilediği olarak belirlenmelidir. Aziz Çalışlar'ın sözünü ettiği geç burjuva toplumlarında dışardan koşullanma ve estetik-edebiyat kuramları ve sanatsal üretim arasındaki ilişkileri inceleyen kuramcılardan biri olan Eagleton'u tekrar hatırlamak gerekiyor. Ona göre ideolojinin dolayısıyla yantutmanın etkili olmadığı bir sanat kuramı bulunmamaktadır. Buradan bakınca özgün bir yaratım anlamında edebiyatın ve edebiyat kuramının var olmadığının bile düşünülebileceği bir gerçekliktir. Eagleton kendisini Marksist estetiğe bağlayan ‘diyalektik bütünsellik çerçevesinde devam eden toplumsal evrim’ düşüncesine dayanarak toplum ve sanat etkileşiminde görünür ya da görünmez ideolojik söylemlerin etkinliğini başatlaştırıyor. Buna bağlı olarak bütün “değer”leri ideolojik temelli ve gerçek dışı görüyor. Temeli Hegel’e

kadar dayanan insanlığın tinsel kültürünün tek “değer” olarak kabullenişinin günümüzde radikal bir tutum olduğunu ve çözüme yönelik olmanın ötesinde kirlenmiş toplumsallık ve “değer”sizlik sorununun bir parçası olduğunu ifade eder. Çok kısa özetlemek gerekirse Eagleton edebiyatı, “değer”i kendinden menkul, tanımlama gerektiğinde birtakım soyutlamalarla ifade edilebilen olağanüstü bir faaliyet olarak göremiyor, ancak bölünmüş, parçalanmış dünyada halâ evrensel bir “değer” hissinin bulunabileceği ve edebiyatın, sefilce maddileşmiş bir dünyada aşkınlığın nadiren de olsa bir anlığına görülebileceği çok az alandan biri olabileceğine inanıyor. (2005: 289)

Hâlihazırda edebiyat ve ideoloji ilişkisi, biçim sorununa da ışık tutuyor. Gramsci, Brecht ve hatta Troçki’nin de farkında oldukları gerçeklik, sanat yapıtının içerik değişimlerinin biçim değişiklikleri de olduğunu ortaya koyan bir gerçekliktir. (Bkz. Oktay, 2003: 133) Bu noktada Toplumcu Gerçekçilerin biçim konusunda sorgulanması gereken bir tutucuklarının olduğu açıktır.

“Edebiyat hayattır” diyen Çernişevski’yle ya da edebiyatı veya sanatı hayatın “yansıtılması” ve bu yansıtma eylemi içerisinde yeniden bir “yaratım” olarak gören Marksist estetikle bir uzlaşma (Eagleton gibi düşünürlerin “praxisle ilişki içerisinde sürekli ideoloji üreten metinler” düşüncesi ile Marxist estetiğin uzlaşması) burada mümkün görünüyor. Bunları göz önüne alınca, edebiyatta bir nitelik olarak bu yaratımın yani yazınsal üretimin, ezici hâkim ideolojilere toplumsal karşı duruşu dile getirip getirmediğinin de önemsenmesi gereği ortaya çıkıyor, ancak asıl önemli nokta, bu ideolojilerin içinde Marxizm’e bağlı söylemlerin biçimlendirdiklerinin de bulunduğuudur.

Yantutarlık ve görevcilik sorunlarına “bilinçli edim” noktasından yaklaştığımızda toplumcu gerçekçilerin temel düşüncelerinden birini görmemiz gerekir. Toplumcu edebiyata bağlı olan yazarların ortak özellikleri, Hegel diyalektiğine ve tarihsel materyalizme bağlı döngüsellığe inanmalarıdır. Bu nedenle insanlığın varlık üzerindeki zayıflığı; hayata karşı duruşunda çözümsüzlüğü; insanlığın sonluluğu gibi kapitalizme bağımlı idealist düşüncelere değer vermeyip buna bağlı olarak “doğru bilinç” – “yanlış bilinç”

kavramlarını öne çıkarmalarıdır. İnsanlığı bilince kavuşturmak ve bu sayede insanlığın sınıfsız bir toplumla büyük kurtuluşunu sağlamak gibi görevci idealler onları devrimci romantizm ve olumlu tip sorunlarıyla birlikte gündeme getirmiştir.

Bilimsel materyalizm aracılığıyla olmasa da insanlığın kurtuluşuna dair bu tür imgeler daha önce değindiğim önemli gerçekçilerden Fransız 19. yüzyıl yazarlarının da nihai ideallerine bakıldığında göz önüne çıkmaktadır. Balzac'ın - olanaksızlığı ve romantizm tesirinde oluşu hemen sezilse de - toplumun ideal düzenine yönelik kurtarıcı hayalleri vardır. Lukacs, bunu burjuva dünyasının söylemi çerçevesinde, Hristiyanlık ve romantizm tesirlerinin yazar üzerindeki fantastik etkisiyle açıklar. Suçlu imgesi ise burjuva ve soylular ya da siyasi otorite etrafında oluşur. Bu ortak değerler bir sanat kuramı yaratmaz belki ancak toplumcu ve gerçekçi bir sanat anlayışı içerisinde sık gözlenen, içeriğin tamamını oluşturan değerlerdir ve ezen – ezilen sınıfsal ilişkisinin olduğu her toplumda kendiliğinden doğan değerlerdir. Bu nedenle toplumcu gerçekçi söylem önemli bir tarihsel regresif açılımla çağlar ötesine kadar uzanabiliyor. Ancak burada bir sınırlandırma yapmamız şüphesiz kaçınılmaz ve gereklidir, ayrıca da kolaydır; söz konusu sınırlandırmayı toplumcu gerçekçi sanat söyleminin modern dönemde “biçimci” ve “toplumcu” iki karşıt sanat tutumunu belirleyen çatışmanın odağındaki taraflardan biri olarak ele almamız gerekiyor, yani 20. yüzyıldaki yansımalarıyla toplumcu gerçekçi sanatın kaynaklarına inmeliyiz. Toplumculuk ve gerçekçiliğe tarihsel yönden baktığımızda Marksist estetik ve diyalektik materyalizmle temellendirilmiş bir ideolojiden beslenen bir hareket olarak Marksizm'in ve sosyalizmin gelişimine kadarki dönemden farklı, yeni ve ereksel bir toplumculuk ve gerçekçilik söyleminin geliştiğini yukarıda belirtmiştim. Bizi ilgilendiren de budur, çünkü daha önceki dönemlerde toplumların sınıfsal yapılanmalarını sorgulatacak büyük ve ciddi siyasi ve toplumsal değişmelerle birlikte yürüyen biçimcilik ve toplumculuk çatışmaları ve karşılaşmaları da yaşanmamıştı. Dolayısıyla bizi bu çatışma üzerinde düşündüren bir toplumcu gerçekçi sanat hareketi irdelenmeye

değerdir, sanat yapıtına edimsel ve yararcı bakan bir kuramın bu çatışmayı doğurması doğal gibi gözüküyor.

Toplumcu gerçekçiliğin sanata görevci ve yararcı bakışının temelindeki en önemli etkenlerden biri de Marksist kuramın ortaya koyduğu toplumdaki üretim ilişkileri, sınıf çatışması ve ekonomi tezidir. Bu tezler de Hegel diyalektiği ve tarihsel materyalizmin sentezlenmesi ile ortaya konmuştur. Marx bu sentezleme ile ulaştığı düşüncayı şöyle özetlemiştir;

“Maddi yaşamdaki üretim tarzı, genelinde, toplumsal, siyasal ve düşüncesel yaşam sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen bilinçleri değil, tam tersine, insanın bilincini belirleyen insanların kendi toplumsal varlığıdır.” (Marx, Engels, Lenin, 1996: 26)

Marx bu düşünceyle “emek” kavramını maddî üretimle ilişkilendirerek teorisini ortaya koyar. Burada Hegel diyalektiğine göre insanın yaşamı ve toplumsal hayatı dönüştürme pratiğinde “emek” kavramının yalnızca maddî üretim tarzı ile belirlenmemiş olduğunu belirtmem gerekiyor. Dolayısıyla Marxizm’e göre toplumsal dönüşümde böyle maddi üretimle ilişkilendirilmiş emeğe dayalı bir praxis önem kazanıyor. Giddens Hegel’in “emek” kavramı ile Marx’inkini şöyle karşılaştırıyor;

“Tüm insan eylemleri eylemleriyle toplumsal dünyayı inşa eden ancak yine de eylemleri kendi yarattıkları dünya tarafından koşullandırılan ya da sınırlandırılan bilgi sahibi failer tarafından gerçekleştirilir. İnsanlar toplumsal dünyayı tekrar tekrar inşa ederken, aynı anda hem doğayı hem de kendilerini değiştirirken doğayla aktif bir etkileşim içerisindeyler. Hegel’de emek tam bu şekilde ontolojik bir kavram olarak kullanılır; ancak Marx’ta bu oldukça genel emek kavramı her zaman açık bir biçimde emeğin malların maddî üretimi olarak daha somut anlamından farklı olarak ortaya konulmamıştır.”²⁷ (2000: 58)

Bu düşünce ile başlangıçta belirttiğim gibi tüm insanlık tarihine; din, ahlâk, metafizik dâhil tüm müesseselere ve değer yargılarına edimsel

²⁷ Anthony Giddens, A.g.e., s.58

bakılmaktadır. Her müessesenin de bağlı bulunduğu toplumsal üretim koşullarıyla dolaylımsız olarak ilişki içerisinde ortaya çıktığı ve ortadan kaybolduğu sonucuna ulaşılır. Böylece insanlığın yanlış bilinci, yaşadığı toplumsal gelişim ve tarihsellik belirlenmiştir. Dolayısıyla üretim koşullarının kontrol edilmesiyle yeni bir tarih yaratmak da insanın elindedir. Engels ideolojiyi yanlış bilinç olarak tanımlıyor. Engels ve Marks'tan sonra yanlış bilinç kavramını Eagleton ve Adorno da ele almış ve geliştirmiştir. Toplumcu gerçekçiliğin “gerçekçilik” sorununun ortaya çıkışında bu yanlış bilinç kavramı kaynaklık eder. Sosyalizmin bir ideoloji olarak algılanması ile sanatta da gerçekçilik noktasında bir yanlış bilince bağımlılık belirir. Toplumcu Gerçekçilerle. Adorno ve Eagleton gibi düşünürler Marksizmin bu yanlış bilinç kavramını daha da geliştirdiler. Marx'ın “iş bölümü”, “üretken emek”, “artık değer” gibi kapitalist üretim tarzının toplumsal hayatta insanî durumlar üzerinde hâkim kıldığı yanlış koşulların fark edilmesi şeklinde ortaya çıkan bu yanlış bilinç kavramı, yabancılaşma ile birlikte toplumsal yaşam biçimlerinin tümünü belirleyen değerler için de geçerli olmaktadır. Birey örneğin kapitalist maddî emeği öz etkinlik olarak benimsemekte ve kabullenmektedir. Marks, sınıfsız toplumda sanat kavramını irdeledikten sonra topluma yön veren ya da verili söylemi güçlendiren filozofların bu süreçteki rolüne değinirken şunları söyler:

“... İşte ancak bu aşamada, özetkinlik, bireylerin eksiksiz birey halinde gelişmelerinin ve bütün doğal sınırlamaları üzerlerinden atıp kurtulmalarının karşılığı olan maddi yaşamla çakışır. Emeğin özetkinlik haline dönüşmesi, daha önceki sınırlı ekonomik ilişkilerin, bireylerin birey olarak giriştikleri ekonomik ilişkiler haline dönüşmesine de karşılık verir.

İşbölümüne bağlı olmaktan artık kurtulmuş bulunan bireyler, filozoflar tarafından, hep “insan” adı altında bir ideal olarak tasarlanmış, yukarıda özetlemiş olduğumuz bütün bu süreç, yine filozoflar tarafından “insan”ın evrimsel süreci olarak görülmüştür hep; öyle ki, bu filozoflar, her geçmiş tarihsel aşamada, var olan bireylerin yerine “insan”ı koymuşlar ve onu tarihin itici gücü olarak göstermişlerdir. Böylece de bütün süreci

“insanın” kendine yabancılaşma süreci olarak tasarlamışlardır; aslında bunun nedeni, daha sonraki bir aşamanın ortalama bireyini daha önceki bir aşamanın bireyi diye, daha sonraki bir çağın bilincini de önceki bir çağın bilinci diye göstermeleridir.” (Marx, Engels, Lenin, 1996: 38)

Eagleton’a göre bir “ideoloji” ya da “kuram” bir değerler bütünüdür, değer yargıları toplamıdır, toplumların insana veya eşyaya bakış açısını bu ideolojiler belirlediği gibi ideolojilerin güçlenmesiyle bu koşulların dışında alternatif bir realitenin olanaksızlığını fark ettirmeden dayatmak demek olan “dizgeselleştirme” de yoğunlaşmaktadır. Toplumcu gerçekçi sanatın “gerçekçilik” sorunsalı bu bağlam içerisinde gizlenmek ve deforme edilmek istenen realitenin, var olan yanlış bilince alternatif olacak doğru bilincin edebi eser yoluyla yaratılması yansıtılması amacı ile ortaya çıkmaktadır. Buraya kadar Marksizmle koşut bir erek söz konusudur, ancak toplumcu gerçekçiliğin “gerçeklik” konusunda tutucu birtakım kalıplamalar ve sınırlamalar öngörmesi onu karşı çıktığı ve tepki duyduğu realitenin bir semptomu haline getirir. Örneğin Lukacs’ın yukarıda belirttiğimiz sanatta yeni biçimleri yok sayan gerçekçiliği ya da Plehanov’un, Çernişevski’nin, yalnızca halkın faydasına olana yönelen gerçekçilikleri bu sanat hareketi ile ilgili gerçekçilik sorununun önemli belirtileridir.

Genel bir sonuca ulaşmak gerekirse çağdaş Marksist estetiğe göre sanatın kendi yasalarının varlığı ve bu yasaların toplumsal koşulların içerisinde işlerliğini sürdürdüğü bir gerçektir. Oysa toplumcu gerçekçi edebiyat diğer bütün ideolojiler ve sanat kuramları gibi sanatın yasalarına müdahale etmiştir. Sanatın ‘poetik özgüllüğü’nün varlığına dair düşünce bile bir ideolojinin yönsemesi olabilir. Ancak bu ideoloji bilinç dışı bir süreçte etkinlik kazandığından, yani sanatı bir sınıf aracı olarak gören bir ideolojik hareketin direkt biçimlendirmeleri söz konusu olmadığından, Eagleton’un sözleriyle, henüz gerçekleşmemiş bir toplumsallığın henüz var olmayan ortak değerleri sanat aracılığıyla yaratılmaya çalışılmaz. Yani “toplumsal değer biçimlenişleri” toplumsal ve tarihsel olayların, olguların, söylemlerin etkileriyle

oluşan maddî koşullara bağlı olarak doğal bir seyir izler. Toplumcu hareketin sorunsalı da burada başlar, o sosyalist ideolojinin itici gücüyle henüz gerçekleşmemiş bir toplumsal düzenin, gerçekleşmediği için de henüz varolmayan ‘değer’lerini ortaya koyar, topluma ve değerlere yön vermeye çalışır. Örneğin sınıfsız toplumdaki ‘değer’lerin ne olacağını sınıfsız toplumu yaratacak maddi koşullar oluşmadan öngörmek olanaklı değildir, ancak devrimci romantizm bu değerleri yaratmaya koyulur, toplumcu gerçekçilik bu yolda sanatı araç olarak kullanır.

İşte bu süreç toplumsal değer koşullanmasına direkt bir müdahale olduğundan yapaydır ve böylece sanatsal üretimin geçmiş çağların ve dönemlerin, siyasi söylemlerin, önemli tarihsel olayların ve olguların dilsel, psikolojik ve sosyal kalıtlarının çelişkin birliğinin hayat verdiği bir söylemler bütünü çerçevesinde kendi özgün yasalarıyla gerçekleştiği görmezden gelinmiş olur.

İnsanlığın sanatsal gelişiminin bağımsızlığı ve bunun toplumsal yanılgı ile ilgili bu izleği maddeci estetiğin kurucuları Marx ve Engels birlikte belirlemişlerdir, hatırlanacağı gibi Marx Yunan sanatı ile ilgili görüşleriyle bu sorunsalı irdelemiştir. Engels sanatsal üretimin koşullarını belirleyen şeyin yalnızca ekonomik üretim ilişkileri olmadığını belirtirken şunları söyler:

“Maddeci tarih anlayışına göre, tarihte nihai belirleyici etken, gerçek yaşamdaki üretim ve yeniden üretimdir. (...) Temel olan ekonomik durumdur, ama değişik üst yapı öğeleri , yani toplumsal çatışmanın siyasi biçimleri ile onun sonuçları, örneğin zaferi kazanan sınıfın savaştan sonra koyup yerleştirdiği anayasalar, vs. hukuk biçimleri, özellikle de bu mücadeleye katılanların beyinlerinde bütün bu somut mücadelelerin yansımaları, siyasi, hukuki, felsefi kuramlar, dinsel görüşler ile bunların giderek dogma sistemleri haline gelmeleri de, tarihsel mücadelelerin gidişi üstünde kendi etkilerini gösteriler ve birçok hallerde onların özellikle biçimini de belirlerler.

Siyasi, hukuki, felsefi, edebi, sanatsal, vb. gelişme, ekonomik gelişmeye dayanır. Ama bunlar hem birbirleri

üzerinde hem de ekonomik temel üzerinde tepki gösterirler. Öbürlerinin hepsi edilgen etkiyken, tek başına etkin, neden (olan) ekonomik durum değildir. en sonunda kendini her zaman gösteren ekonomik zorunluluk temeli üzerinde karşılıklı etkileşim vardır daha çok. (...) İnsanların orda burada kolayca hayal etmeye çalıştıklarının aksine ekonomik durum otomatik bir etki yaratmaz. İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ancak bunu kendilerini koşullandıran belli bir çevrede ve zaten var olan somut ilişkiler temeli üzerinde yaparlar.” (Marx, Engels, Lenin: 1996: 33-34)

Bu söylem teorisi Marksizmin önemli zaferlerindendir, dikkatle incelendiğinde psikanalitik sanat kuramına da bilimsel anlamda bir üstünlüğü vardır bu teorinin. Rus biçimciliği ile başlayan ve poststrüktüalizme kadar uzanan “dilsel öge”yi edebiyatta öne alan kuramların temelinde de söylem teorisi vardır. Yapıbozum kuramına göre yapıttaki “çelişkin dilsel birlik” bir yazarın amacının veya tezinin zıddını ifade ederek onu hayal kırıklığına uğratabilir, bu çelişki ancak geçmişteki galip veya hâkim ideolojilerin, siyasi, felsefi, hukuki kuramların etkisiyle dile yerleşmiş “söylem”le açıklanabilir. Amerikan Yeni eleştiri okulu, Fenomenoloji ve Hermeneutik de temeli diyalektik materyalizm olan bu söylem teorisinin etkisindedir aslında.

Her ne dersek diyelim güdümlü, eğilimli ya da yönsemeli edebiyat şeklindeki tanımlar edebiyatın önemli bir sorunsalla birlikteliğine vurgu yapan adlandırmalardır. Güdümlü bir edebiyatın ya da bütünlüklü bir ideolojik ortamdan ya da bir siyasi program dâhilindeki ideolojilerden kaynaklanan söylemlerle iki ayrı şekilde ortaya çıkabileceğine daha önce de değindim. Toplumcu gerçekçi bir Rus edebiyatı bu her iki yolla da bir yönsemeye tabi tutulmuştur.

Türkiye’de Toplumcu Gerçekçilik:

Bizde roman türünün ve hikâyenin modern anlamda ortaya çıktığı dönem hayli yeni olmakla birlikte, bütünlüklü bir arkaik ideolojik söylemin ve de siyasi programlar dâhilindeki söylemlerin etkileri edebiyatı doğrudan biçimlendirdiği gözlenegelmiştir. Sosyalist politikaların sanat ve kültür etkinliklerini aktif olarak biçimlendirdiği Ahmet Oktay’ın deyişiyle “reel sosyalist” toplumlarda ortaya çıkması yönüyle “Toplumcu Gerçekçi Edebiyat” tanımlamasını koyduğumuzda aslında doğal olarak Türkiye’de böyle bir edebiyattan söz edemeyiz. Ancak toplumcu gerçekçi edebiyatın yaşam alanını dünyadaki yansımaları ve yarattığı söylemler açısından yalnızca sosyalist rejimler şemsiyesi altındaki sanat etkinlikleri ile sınırlamazsak toplumcu gerçekçi etkiyle biçimlenen Türk yazınsallığını yadsıyamayız. Bu etkiyi bir Türk yazar olan Ahmet Galip “kavramsal zenginlik” olarak niteliyor. Bu bağlamda toplumcu gerçekçiliğin Türk edebiyatına yansımalarını irdelemeden önce toplumcu ya da sosyalist gerçekçiliğin sınırları konusunda Ahmet Galip’in ve Aydın Çubukçu’nun bazı belirlemelerine göz atmakta fayda var. Ahmet Galip, toplumcu gerçekçiliğin sınırları konusunda Aydın Çubukçu ile paylaştığı görüşlerini sıralarken toplumcu gerçekçiliğin “kavramsal zenginlik” tanımıyla ortaya koyduğu yadsınmaması gereken etki alanına şöyle vurgu yapıyor;

“Aydın Çubukçu 1991 yılında yayınladığı **Kültür ve Politika** adlı kitabında sosyalist gerçekçiliği enine boyuna tartışır. Ona göre sosyalist gerçekçilik belli bir tarih ve ülkeyle sınırlandırılmaz. ‘... sosyalist gerçekçilik akımının savunulması... Stalin dönemi Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin ihtilalci pratiği ile sınırlı tutulamaz. Sosyalist gerçekçiliği, Marksizmin sınıf mücadelesi, teorisi ve devrim teorisi bakımından ele almak, onu tarihsel eylemin sosyalist boyutu ekseninde yorumlamak ve geliştirmek gerekiyor. Bu anlamda da, sosyalist gerçekçiliğin toplumsal ve tarihsel koşullarını özel olarak, doğmuş bulunduğu Büyük Ekim Sosyalist Devrimi’nin ve Rusya’nın zemininde değil,

bütün bir proleter devrimler çağının içinde aramak doğru olacaktır.’ (Çubukçu, 1991: 87-88)

Her ne kadar Ekim Devrimiyle birlikte sosyalist gerçekçiliğin gelişeceği özel bir ortam hazırlanmış olsa da bu akım, Marksist-sosyalist mücadelenin tarihi kadar eskidir. Bu saptamasından hareketle Aydın Çubukçu bir öneride de bulunur: Sosyalist gerçekçiliğin içeriğini, ilkelerini saptamak istiyorsanız yalnızca Sovyetler Birliği vatandaşı olan sosyalist yazarların değil başka ülkelerdeki sosyalist yazarların da eserlerine bakmalısınız.

Aydın Çubukçu’nun bu önerisini yürekten desteklediğimi bildirmek isterim. Çünkü toplumcu gerçekçilik, Sovyetler Birliği pratiği ile sınırlandırılıp onun kavramsal zenginliği heba edilmemeli. Ama ne yazık ki toplumcu gerçekçilik denilince sırf bu pratikle tanımlanıp savunuluyor.” (Galip, 2004: 38)

Bu çerçeveden bakılınca hiç kuşkusuz aydınlar çevresinde önemli siyasi hareketlilikler göze çarpar. Ancak hemen baştan belirtelim bu siyasi hareketlilikler sosyalizmin kuram, bilimsel tezler ve güncel araştırmalar bağlamında edebiyatın ve sanatın özel ve özgü şartları ve nitelikleri arasındaki ilişkiye dair tartışmaların çok uzağında yalnızca siyasi nitelikte kavgalardan ibaret kalmıştır.

Aydın Çubukçu, söz konusu bilimsellikten uzak yaklaşımı ve sosyalist gerçekçiliğin Sovyetler’deki kötü örneklerle sınırlanışını eleştirir. Ona göre Türk ya da Rus Edebiyatında sosyalist gerçekçi bir yazar üzerine yapılmış derinlikli bir araştırma ve inceleme yoktur. Çubukçu, sosyalist gerçekçi edebiyatı katı kuralcılıkla ve Jdanov’la sınırlandıranlara karşı çıkar ve kuramı eleştirenlerin Nazım’a bakmaları gerektiğini söyler. Yazar, sosyalist gerçekçilik ve Nazım ilişkisi hakkında şunları söyler:

“Eğer sosyalist gerçekçiliği bir sanat – edebiyat akımı olarak tartışacaksak, önce şu sorular açısından Nazım’a bakmakta yarar var.

Nazım, “Sosyalist gerçekçi sanatçı, yaşamının sonuna kadar arayış içinde olacaktır” derken acaba “kalıpçı”, “kurallara sıkışmış” bir sanatçı olarak görülebilir mi?

“Bu arayış sürecinde o, her somut içeriğe en uygun biçimi bulmaya, bireyselliğini koruyarak başkalarını taklit ve tekrar etmemeye çaba gösterecektir.” Diyen bir sanatçı, temsil ettiği akımın bir düşünürü olarak kabul edilmesi gereken bir sanatçı, “Yaratma sürecine, düş gücüne sınırlama getirilmiş, ya da getirmek isteyen birisi olarak değerlendirilebilir mi?

(...)

Sosyalist gerçekçiliği tanımlayan temel ilkeler vardır. Bunlar, bilimsel sosyalist düşüncenin sanatsal yaratma aracı olarak biçim kazanmasının ilkeleridir. Bir başka deyişle, doğrudan doğruya bilimsel sosyalist dünya görüşünün yansımalarıdır. Evet, sosyalist gerçekçi sanatçı olmak, “yalnızca bir sınıfın – işçi ve emekçilerin – savunucusu olma” yı onların mücadelesini, onların hayatını eksen almayı, onlarla düşünmeyi ve onların kurtuluşunu kendi kurtuluşu olarka görmeyi gerektirir. Dolayısıyla, bilimsel sosyalizme inanmayan bir sanatçının, bir sosyal demokratın, Türiye tipi herhangi bir solcunun elinde işe yaramaz.” (Çubukçu, 2006)

Böylece o, Nazım’ın yetkin sanatını sosyalist gerçekçi edebiyatın ürünü olarak görür ve sosyalist gerçekçilik eleştirisinin bilimsel bir zeminde yapılması gerekliliğini savunur.

Çubukçu’nun savından hareketle geçmişte sosyalist gerçekçi olarak tanımlanan Suat Derviş’e de kulak vermek doğru olur. Suat Derviş’in “Yeni Edebiyat”taki eleştirilerinde oldukça “katı” olduğu görülür. Yazar, Yeni Edebiyat Dergisi’nde çıkan yazılarında Sabahattin Ali’yi, Peyami Safa’yı, Abdühalk Şinasi Hisar’ı, Yakup Kadri’yi adeta kahramanlarına müdahale etmedikleri gerekçesiyle olumsuz yönde eleştirir. Reşat Enis’in Afrodit Buhurdanında Bir Kadın adlı romanını ise fabrika ekseninde işçi sorunlarını ele aldığı için göklere çıkarır.²⁸ Sosyalist gerçekçiliğin katı kuralcılığı belki de bizdeki kuramsal tartışmaların katılığından kaynaklanmaktadır. Oysa edebi

²⁸ Bkz. Suat Derviş, Yeni Edebiyat Dergisi S.1-3-4-14 -23

eserlere baktığımızda söz konusu katılığı ve niteliksizliği göremeyiz. Suat Derviş'in yalnızca birkaç eserinde, kişilerin bir ideolojinin ya da iletinin taşıyıcısı olarak görevlendirildiğini görürüz. Söz konusu manzara, edebi eserlerin bağlı bulunduğu dilssel ve ideolojik söylemlerin, "sosyalist gerçekçiliğin" çok uzağında olmasından kaynaklanıyor olabilir. Dolayısıyla bu eserlere sosyalist gerçekçi demek ne kadar doğru olur mu? Yine tartışılır.

Çubukçu'nun sosyalist gerçekçi olarak tanımladığı Nazım Hikmet, şiirde söz konusu dilssel ve ideolojik söylemden bu sanat dalının sunduğu geniş imkânlar aracılığıyla uzak kalmış ve "sosyalist gerçekçi" söylemle uzlaşabilmiştir. Oysa romanda bunu yapabilmek ne denli mümkün olabilmıştır? Tartışmanın sebebi, belki de bu oynak zemindir.

Bu nedenle edebiyat, bu siyasi kavgaların bir aracı olarak kullanılmış bir politik yönlendirme silahı şeklinde işlev kazanmıştır. Birçok sosyalist aydın edebiyatın bu yönde edindiği işlevinden hiç rahatsızlık duymaz. Buna bir örnek teşkil etmesi bakımından Asım Bezirci'nin "kaba toplumculuğun" örneği sayılabilecek, edebiyat ve "ideoloji" ilişkisini değerlendiren şu sözleri dikkate değer:

" Gerçekte, politik savaşım ideolojik savaşımın bir parçasıdır. Edebiyat da ideolojinin bir dalıdır. Dolayısıyla, politika ile edebiyat arasında karşılıklı etkiler, diyalektik ilişkiler vardır. Bundan ötürü politik eylemin sonucu edebiyat alanındaki eylemle de bağlantılıdır. Elbette salt edebiyat yoluyla politik hedeflere varılamaz. Fakat edebiyatın da açık ya da örtük desteğiyle söz konusu hedeflere daha kolay ulaşılabilir." (Bezirci, 1997: 66)

Aynı yazıda yazar, sanatçıyı "ruh mühendisi" ya da "bilinç mimarı" olarak derlendirir. Bu anlayış, toplumcu gerçekçi sanat algısına yönelik eleştirilerin en başta gelen malzemesidir. Yazar, edebiyatın faydacı, görevci özelliği ile ilgilenir yalnızca. Onun özgüllüğü ile ilgilenmez ya da yazınsallığa Marksist estetiğin döneminde elde ettiği açılımlarla daha özel bir konumlamayla yaklaşmaz, onu "gölge değer" olarak tanıyan bir algılayıştır

bu. Aynı yazıda Asım Bezirci, Türkiye’de edebiyat ve politika ilişkisine dair manzarayı değerlendirir; sosyalist dergiler-edebiyat yakınlığını vurgularken de dergi isimlerini şöyle sıralar:

“Türkiye’nin tarihinde de edebiyatın önemini, yararını kavramış devrimci önderlerin, sol örgütlerin sayısı az değildir. O kadar ki, bizde, uzun süre edebiyatla politikanın yan yana görüldüğünü söylemek yanlış olmaz. Nitekim, Osmanlı Sosyalist Fırkası’nın 1910’larda çıkardığı İştirak, İnsaniyet, Sosyalist, Medeniyet; Türkiye Sosyalist Fırkası’nın İdrak (1919); Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası’nın Kurtuluş (1919); Aydınlık (1921); Türkiye Komünist Partisi’nin Çığ (1930); Yeni Edebiyat (1941); Türkiye Sosyalist Partisi’nin Gün (1945), Gerçek (1941, 1950); Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi’nin Yığın (1946); Türkiye İşçi Partisi’nin Sosyal Adalet (1963) adlı dergi ve gazetelerinde politik, ideolojik, ekonomik yazıların yanı sıra edebiyat yazılarına da yer verilmiştir. Şefik Hüsnü, Zeki Baştımar, Reşat Fuat, Esat Adil, Behice Boran vb. gibi sol politikacılar edebiyatı savunmuş, onun üstüne ilginç yazılar yayımlamışlardır.” (Bezirci, 1997: 80)

Bezirci, bu politik yayın faaliyetlerinin “edebiyata da” lütfen ilgisini kuramsal ve düşünsel yazın soruşturmaları ile incelemelerine gerek duymaksızın yeterli buluyor. Politik ve “ideolojik” savaşta edebiyatın önemsenmesi gerekliliği ile yetiniyor ve edebiyatı sosyalist içerikteki kaba toplumbilimci, görevci söylemle ele alıyor. Bu algılayış tarzının “sorunsal” niteliğine daha önce detaylı olarak değinmiştim.

Anlaşıyor ki bizde sosyalist gelişimin tarihi, kuramsal ya da düşünsel bir gelişimin değil, siyasi kavgaların, olayların ve çekişmelerin tarihi şeklinde biçimlenmiştir. Türkiye’de gerçek anlamıyla sosyalist hareketin ancak Kurtuluş Savaşı yıllarında başladığını söyleyen Taner Timur, gerçek anlamda sosyalist bir hareketin oluşamamış olmasını ve kavga ortamını hazırlayan etkenlerle ilgili olarak şunları söyler:

“Türkiye’de ilk sosyalist akımlar Meşrutiyet yıllarında doğmakla beraber, gerçek anlamıyla devrimci Türk solu Kurtuluş Savaşı yıllarında oluşmuş ve Üçüncü

Enternasyonal kadrosu içinde gelişmiştir. Ne var ki, Türkiye’de kapitalizmin – ve işçi sınıfının – gelişme yetersizliği Türk sosyalizminin de kitle boyutları kazanmasını engellemiş ve özellikle Avrupa’da Nazizmin doğmasından sonra, Üçüncü Enternasyonal’in 1935 kongresinde Dimitrov’un öncülüğüyle geliştirilen “Cephe” stratejisi, Türk komünistlerinin sınıf kavgası girişimlerini kısıtlamış, onları pasifleştirmiştir. Sovyetler Birliği’ndeki Stalinist tasfiyeler, bu bağlamda Türkiye’de de etkilerini göstermiş ve zaten dar bir çevrede yürütülen hareket, iç kavgalar ve hesaplaşmalar dönemine girmiştir. (...) Sosyalizmin uluslar arası bir kriz içinde bulunduğu bu günlerde, sosyalist devrimcilik tarihimize bakarsak hem hepsi de hayatlarını davaları uğruna harcamış bir avuç insanın, sömürü düzenine verdikleri kavganın bir o kadarını da birbirlerine karşı verdiklerini esefle görüyoruz.” (Timur, 1991: 352)

Türkiye’de sosyalist gelişim, diğer adıyla “Türkiye’de sol”dur. Kuramsal ve düşünsel bir gelişmenin bu olaylar güdümünde bir edebiyatla yürüdüğü de kuşku götürmez. Sosyalist ya da Marksist hareketin Türkiye’deki temelleri de aslında gerçek sosyalist temalar içermez, Türkiye’deki sosyalist hareketler üzerinde geçmişten güçlü bir debiyle akan büyük ve hâkim sosyo-kültürel değerler ırmağının etkisi göze çarpar. Bunun da öncesinde Marksçılık bir sanayileşme ve kentleşme olgusu etrafında oluşan geçmişten gelen kurumsallaşmış tüm değerlerin ve söylemlerin karşıtı ve yıkıcısıdır. Bu bakımdan Türkiye’de Cumhuriyet dönemi ve öncesinde meşrutiyet dönemi kurumsal yapılanmaları, toplumsal, ideolojik ve ekonomik geri plan Marksizmin üreyebileceği bir bağlam izlenimi vermez. Türkiye’deki geçmişten gelen köklü statik yetke söylemleri ve benzeri olguların önemli etkisi nedeniyle Türk sosyalizmi hiçbir zaman gerçek bir karakterde toplumcu ve işçi sınıfının çıkarlarını, özgürlüklerini gözetebilecek yetkinliğe, kuramsal olgunluğa erişememiştir.

Türkiye’de Marksçılığın kuramsal yanının olgunlaşamadığını belirtmiştim. Bu temel sorunun yanında Toplumcu Gerçekçi bir söylemin güçlü siyasi otoriter paradigmalara karşısında yön değiştirmesi (Cumhuriyet devrimleri ve cumhuriyet hükümeti resmi ideolojinin önemli bazı unsurlarının

tüm halk ve aydınlar tarafından da paylaşılmasını ve benimsenmesini sağlar. Bu nedenle toplumcu söylem, halkçı ve köycü tavırla bu sisteme angaje olmak durumunda kalır ve tolere olur.) halkın sınıf ayrımına yönelik nesnel oluşumlardan uzak kalması ve söylemin temsilcileri arasındaki iç birlik kaygıları, alınan yanlış tavırlar, gerçek bir toplumcu gerçekçi sanat algılayışının gecikmesine neden olur. Toplumcu gerçekçi bir söylemin sınıf düşüncesinden ayrılamayacağı açıktır, Türkiye’de özellikle Cumhuriyet döneminde ise bir sınıfçı düşünceden söz etmek belirleyeceğim manzara itibarıyla pek güçtür. Burada toplumcu aydınlarla toplumcu sanatçılar ayrımı da önemli bir sorun olarak karşımıza çıkar. Türkiye’de Toplumcu bir yazından ancak 1950’lerde söz etmek mümkündür. Tekrar Marksizmin kuramsal yanının aydınlar tarafından önemsenmemesi sorununa dönüp Ahmet Oktay’ın bu noktadaki belirlemelerine dikkat edelim. Oktay, Marksçı düşüncenin, kuramsal pratiklerinin önemsenmeden uygulanmaya koyulduğunu belirterek yekpare bir islâm ideolojisi şeklinde adlandırdığı değerler kaynaklı tabuları ve olguları ortaya koyarken bizdeki sosyalist hareketin başlangıçtan bu yana kurtulamadığı zaafının kaynağına şöyle işaret eder:

“Meşrutiyet döneminde ilk sosyalist partinin kuruluşundan bu yana, Türkiye’de Marksçılık kaynaklarına inilmeden, kuramsal pratik hiç önemsenmeden uygulamaya konulmuştur denebilir. İlk girişimden bu yana, Marksçı düşüncenin yalnızca hukuki ve siyasal terimlerle anlaşılmaya çalışıldığı, bu düzeylerde bile derinlemesine bir çözümlemeye fazla gereksinim duyulmadığı öne sürülebilir. Bunun en başta gelen nedeni, yanılmıyorsam gelişkin bir kültür ortamının olmayışı. Marksizmin üç kaynağı çok sık vurgulanmıştır; Alman felsefesi, İngiliz ekonomi politiği ve Fransız sosyalizmi. Bu üç kaynak ve bunlardan kaynaklanan estetikten etik’e tüm sorunlar öncelikle bir kültür birikimini, sonrada üretimini gerektirir. Osmanlı toplumunda felsefenin bulunmayışı birçok sorunun anlaşılabilmesine yol açmıştır. Bu her şeyden önce aydın’ın egemen sınıfla halk sınıfları arasındaki çatışmayı görmesini engellemiştir. Yöneten/yönetilen ilişkileri hiçbir zaman sömüren/sömürülen ilişkisi olarak

alınmamış, siyasal/yönetmel bir sorun sayılmamıştır. Burada islâmlığın bireye aşıladığı ve devletin kurumlaştırdığı tevekkül ideolojisi de başlıca bir rol oynamaktadır elbet. Sultan/Teba ve Tanrı/Kul inancı, toplumla ilişkilerin görölmesini engellemiş, dinsel yaşam düzeyindeki çatışmasızlık consensus'unu (oydaşma) siyasal/toplumsal yaşam düzeyinde de ussallaştırmıştır denebilir." (2003: 205)

1900 lü yılların başından Cumhuriyet dönemine değin gerçel bir sosyalist hareketin oluşamadığı Türkiye entelijensiyası içerisinde toplumcu gerçelçi bir sanat eğiliminin ancak belirli düzeylerde kalacağını da söylenmesi bile fazla. Bunda etkili olan düşünsel yetersizliğin yanında düşüncenin modern dönemde Türkiye'ye felsefe yoluyla değil, siyasî felsefeler ve toplumsal bilimlerle birlikte girmesinin payı vardır. Hasan Bülent Kahraman, Türk Şiiri Modernizm Şiiri adlı incelemesinde Batı toplumlarında yaşanan gelişmelerin ve ortaya çıkan Modernizmin Marksist teoriye katkılarını özetledikten sonra Türkiye'deki söz konusu teorik eksiklik ve buna bağılı olarak Toplumcu Gerçelçiliğin yansımalarını değerlendirir. Kahraman, 30'lu ve 40 yıllarda Türkiye'deki ve dünyadaki koşullar etrafında manzarayı şöyle yorumlar:

"Türkiye'ye ulaşan serpintiler arasında kesinlikle Batı kaynaklı veriler yoktur. Tartışılanlar varsa yoksa öz/biçim olguları, onların birbirlerini belirleme güçleri ve nihayet sanatın bağlanım sorunlarıdır. Üstelik kapitalizm, ulaşılan teknolojik düzey, metropol gerçekleri de tartışmalarda sorgulanmamaktadır. Bunun bir nedeni Türkiye'nin özgül koşullarıdır. Dünyada savaş vardır ve savaşa gitmemesine rağmen Türkiye de onu etinde ve kemiğinde duymaktadır. Ülke yoksuldur. (...) Yaşananların tümü üstyapısal düzenlemelerdir ve orada da tek bir partinin kayıtsız, koşulsuz hükümlanlığı söz konusudur. Toplumun üstünde yoğun bir baskı ve bir o kadarda yoğun bir basınç vardır. Şiiri bu koşullarda üretilecektir. Yanı sıra bir başka temel sorun da şudur: yazılan, üretilen şiirin Marksist bir şiiri olabilmesi için öncelikle Marksizmi felsefi, düşünsel bir kategori olarak hazmetmesi gerekir. Oysa 1940'ların Türkiye'sinde böyle bir şeyden söz açmak olanaksızdır. Gerçi 1930'lu yıllarda bazı metinler Türkçeye çevrilmiştir, ama onların

da kapsamlı şeyler olmadığı ortadadır. Kaldı ki, o dönemde Batı felsefesinin temel metinleri de Türkçe’de bulunmamaktadır. (...) Bütün bu yoksunluk ve yoksulluk içinde, Türkiye’de, üstelik de bir baskı ortamında, Marksist bir yönelimin ortaya çıkması olanaksızdır. Yaşanan tek şey sovyetik bir ülkücülüktür. Genel ve ütöpik bir dünya görüşüdür.” (Kahraman, 2004: 64 - 65)

Türk aydını kuramsal erginliğe bu tür nedenlerle varamaz, Türk aydını Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinden bu yana kuramdan çok eylem üzerinde durur. Ancak kuramlarla beslenemeyen eylemsellik yeterli olamaz, Marksçı – sosyalist gelişim siyasî kavgaların ve edebî metinlerin bu kavgalara alet edilmesinin ötesine geçemez. Böylece ortaya çıkan Marksist hareket kimi zaman halkçı Anadolu mistisizmine yönelmiş, kimi zaman ulusçu ve devleti kurtarıcı kimlikler kazanmış (Meşrutiyet döneminde belli bir tabana ve sınıfa dayanmayan aydının “hürriyet” gibi istekleri samimî ve gerçek anlamda sosyalist nitelikte değildir. Mütareke döneminde ise aydınların tavrı sosyalist söylemin temel hedefi olan ezen/ezilen karşıtlığına yönelmek yerine yönetimi kurtarmaya yönelmiş, yani devlet yapılanmasının bağımsız ve ulusal bir nitelikte nasıl kurulabileceğine dair düşünsel eğilimler göstermiştir.), kimi zaman da resmî ideolojiye bağlı bir nitelik göstermiştir. Yani geleneksel, köklü ve büyük bir ideoloji ve söylem olan ulusçuluk ile devlete bağlılık sosyalist eğilimli aydınlarca bile aşamaz. Aydın bir kuram ve felsefe arayışına tartışmasına girmek niyetinde değildir, dönemin sosyalist aydını döneminin sosyalist kuram tartışmalarını izleyemediği gibi toplumsal sorunları sınıfsal olarak da algılayamaz, sınıf çatışmasını da belirli nedenlerle göremez. Geçmişin kültür ideolojisi, Sencer Divitçioğlu’nun deyişiyle “Osmanlı reayasının bireysel hürlüğü ve sınıfsal sömürüsü” olarak nitelenebilecek toplumsal yapı etrafında gelişen ideoloji, buna engeldir. Burada yeni Cumhuriyet’in toplumsallığının kendi yapısını kendisi oluşturmuş bir toplum olarak değil geçmiş köklü kültürle olan söylemsel bağlantılarıyla var olduğunu yinelemeye gerek olmasa da toplumdaki maddi sorunlara sınıfsal karşıtlık açısından bakamayışın nedeni olarak bu yapının niteliğini yinelemek

gerekiyor. Bu noktada Sabri Ülgener'in önemli saptamalarını anan Ahmet Oktay'a kulak vermek gerekiyor:

“ ‘Aynı telakkiye – tradisyonizm’e – imtiyazlı sınıflarla bermutad onların yanında yer alan klasik ahlâk ve edebiyat kaynaklarının tereddütsüzce katıldıkları unutulmamalıdır. Fakat saik burada da diğerlerine kıyas edilemeyecek kadar değişiktir: İktidar mevkiini dışarıya ve bilhassa aşağı doğru tıkamak! Bir gaye ki, herkesin bulunduğu yerde kalması, hal ve mekinden hoşnut görünmesi şartile gerçekleşebilirdi. Bu cihet göz önüne alınınca, üstten alta kanaatkârlık ve teslimlik yolunda yapılan mütemadî telkinlerin manası kendiliğinden ortaya çıkmış olur.’(S. Ülgener, İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası, s97, Der yay., 1981, 2. baskı, Anan; Ahmet Oktay) Alıntı, egemen sınıfın çıkarlarının sonuna kadar bilincinde olduğunu yeterince gösteriyor. Ülgener'in İmparatorluğun daha erken bir dönemine ilişkin bu çözümlemesinin, büyük ölçüde Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinin ideolojisini de yansıttığına inanıyorum. Gerçekten de, çeşitli kereler vurguladığım gibi, Meşrutiyet aydını ve yazarı da, tüm görünüşlere ve olgulara karşın, yaşadığı toplumun sınıflar, o dönemin bakış açısına daha uygun düşebilecek bir deyim kullanmak gerekirse, maddi çıkarlar yönünde bölünmesi üzerinde yeterince duramamış, o eski geleneksel sorunla, devletin kurtarılması sorunuyla uğraşıp durmuştur.” (2003: 259)

Anlaşılabacağı gibi dönemin aydınınının bu niteliği günün koşullarında içinden çıkılması kolay olmayan bir koşullanmanın sonucudur. Koşullanmayı oluşturan şey, köklü devlet yapısının (Niyazi Berkes buna “Doğulu despotik devlet gelgelenekselliği” diyor.) ve gelenekselliğin getirdiği “düzenlilik”, değişime ve ilerlemeye kapalılık gibi kavramların alternatifinin düşünülmesine engel bir söylemdir. Niyazi Berkes, Osmanlı'nın çağdaşlaşması sorununu ele alırken doğuya ve büyük toprak istilaları ile büyüyen Asya imparatorluklarına özgü despotik devlet geleneğinin Osmanlı'ya has biçiminin yarattığı düşünsel yapıyı da açıklar. Ona göre Osmanlı aydınınının dönüşümü izleyememesinin ve toplumsal değişimin varacağı açılımları görememesinin nedenleri bu geleneksel devlet söylemine dayanır. Berkes, Osmanlı aydınınını şöyle tanımlar:

“... Çelişkilerini göreceğimiz ikinci örneği, yukarıda saydığımız eski yanların karşıtı olan yanları düşün alanında ileri süren kişilerin hemen hiçbirinin tutarlı bir biçimde eskiye karşı yeni ya da yeniyeye karşı eski yanlısı olmamalarıdır. İster kişi olarak ister düşün akımı olarak, düşün alanında tümüyle tutarlı, çelişkisiz olanına rastlayamayacağız. Osmanlı-Türk düşün alanında toplumsal varlığın ulaşacağı ileri durumları görebilen, onları kavramlarla anlatabilen yüksek ölçüde düşünürlerin gelmemesi bundandır. Bu, ancak geleneksel düşün biçimlerinden kavramlarından kurtulunduğu ölçüde olabilir. Bu da düşün özgürlüğünün varlığı derecesine bağlıdır. Osmanlı gelenekselliği, düşünce alanındaki kişilere bu yönde çok dar bir olanak bırakmıştır. Bu olanak sınırlarının genişlediği dönemlerde de düşünürler kendi kafalarında daha ileriye göremeyecek kadar geleneklerin etkisinden kurtulamadıklarını göstereceklerdir.” (Berkes, 2004: 34)

Aynı etkiye Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik adlı kitabında Taner Timur da değinir. Yazar özetle Osmanlı aydınının kendi toplumunun arızalarını verecek bir entelektüel bağımsızlık ve özerkliğe erişemediğini söyler. Böylece Osmanlı romanının en büyük zaafının evrim halindeki Osmanlı toplumunun yönetici zümresiyle ve yönetenleriyle bir bütün halinde işleyiş mekanizmalarını tanımamıza katkı sağlayamaması olduğuna işaret eder. (1991: 41) Yazar, bu konuda en ileri roman olarak da “Karabibik”i gösterir. Timur, Osmanlı Toplumundaki dönüşümün sıkça dile getirildiği şekliyle bir modernleşme ya da çağdaşlaşma süreci olmadığını, Osmanlı toplumunun “özerk insanı” yaratamamış olması itibarıyla ancak yarı – sömürgeleşme süreci yaşamış olabileceğini belirtir. Değişimin bu yarı sömürgeleşme süreci içerisinde aranması gerektiğini söyler ve sözlerini şöyle sürdürür:

“Osmanlı insanı dinî cemaatlerle, “millet”lerle, loncalarla, klanlarla göbek bağıını kopararak kendi kendine yeten bir birim haline gelememiştir. Bu anakronik durum romanda da etkilerini hissettirmiş ve Osmanlı toplumu etnik ve dinî bakımdan çok çeşitli ve zengin bir toplumken, Osmanlı romanı hemen daima Türk Müslüman karakterleri ve konuları işlemiştir.” (1991: 16)

Ulus egemenliğine dayalı yeni bir rejimin, Mustafa Kemal önderliğinde kurulması öncesinde bile muhtemel yeni oluşumlar üzerindeki ihtilaflarda meşrutiyet, saltanat, hilâfet imgelerine sarılmaksızın tartışmada bir taraf olunamadığı görülmektedir. Niyazi Berkes, millet meclisinin ve temsil heyetinin kurulması safhasında, ulusal kurtuluş hareketinin ve ulusçuluğun önünde yer alan engeller olarak bu imgeleri şöyle ortaya koyar:

“BMM’nin niteliği üzerine başlıca üç görüş belirtilmekteydi: Birincisi, bu meclis ancak savaş süresince kurulmuş geçici bir meclis olabilir görüşü; ikincisi, Meşrutiyet parlamentosunun sürgünde bir devamı ya da geçici olarak onun yerini alan bir meclisi olabileceği görüşü (bu görüşte bulunanlar içinde İstanbul’daki padişah yerine bir nâibi ya da bir halife vekili bulunmasını düşünenler de vardı.) üçüncüsü, egemenliğin artık ulusa geçtiği, Meclis’in ulus adına yasama ve yürütme yetkileri olan yeni bir meşru devletin meclisi olacağı görüşüdür. Birinci ve ikinci görüşte olanlar için üçüncü görüş meşru olmayan bir rejim kurmak, Mustafa Kemal’in diktatörlüğü altında bir halk cumhuriyeti kurmak gibi devrimci bir yol açmak demektir.” (2004: 486)

Görülüyor ki 1920’de saltanat, hilâfet ve de meşrutiyet olmaksızın bir yönetim diktatörlük içeren bir devrim olarak kabul ediliyor ve eski statik despotik devlet düzeni söylemi dışına çıkan her irade kötücül bir devrim hayali kapsamında görülerek dışalanıyordu. Henüz eski imgeler bile atılamamıştır, köklü büyük geleneğin bu imgeleri atıldığında bile aydının bu imgelerin kalıtı olarak devam ettirdiği kurtarıcı ve devletçi bir kimliği devam ettirdiğini görürüz. 1920’lerden sıkı bir takibat dönemi olan 1944’e kadar sosyalist yayınlarda Marksist kurama ilişkin ciddi düşünsel tartışmalara rastlanmaz. Bunun en önemli nedeninin, yinelemek gerekirse, Batı’daki Marksist kurama ilişkin düşünsel yazı faaliyetlerinin çeviri eksikliğinden dolayı takip edilememesi olduğu ortadadır.

Türkiye’deki ilk Marksist dergi, 1919’da Dr. Şefik Hüsnü Değmer tarafından yayımlanmıştır. Derginin adı Kurtuluş’tur. Şefik Hüsnü aynı zamanda Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası’nın da kurucusudur. Marks

ve Engels'in Komünist Manifesto'sunu da Türkçe'ye çevirmiştir. Şefik Hüsnü döneminin sosyalist hareketinin öncüsü olduğu halde yazılarında yalnızca üretim araçları, üretim ilişkileri ve işçi sorunları ile emperyalist sömürüye karşı mücadele konularını işler. (Bkz. Tunçay, 1992: 132) Zaten 1925'ten itibaren özellikle Takrir-i Sükun kanunuyla birlikte sosyalist yazı faaliyetleri üzerinde de bir takibat başlar ve oluşum evresindeki Türkiye sosyalist söylemi özgürlükçü legal bir platformda gelişim imkânı bulamaz. Bu nedenle hükümetin tutumuna karşı bir tavır halinde süren çekişmeler ortamında söz kavgaları şeklindeki bir yazı hareketi 40'lara kadar süregelir. Böyle bir ortamda yazınsal düzeyde toplumcu bir sanat hareketinin oluşması da düşünülemez elbette.

Türkiye Komünist Partisi Genel Sekreteri olacak Reşat Fuat Baraner, cumhuriyeti "inkılâbımız" sözüyle kabul eder ve destekler. 1944 yılına gelinene dek sosyalist aydınlar, Cumhuriyet ideolojisinin ve millî şefin uygulamalarının söylemine eklemlenirler. "Kadro" dergisi resmi ideolojinin sözcüsü niteliğindedir, bu dönemde dergi çevresinde resmî ideolojiye bir yön, bir izlek arandığı; cumhuriyetle ortaya çıkarılacak bir Türk Rönesansı için bir kültür ve siyaset felsefesi oluşturulma çabaları göze çarpar. Bu bir arayıştır. Arayış sırasında dönemin güçlenen, dünya siyasî konjunktüründe yükselen değer faşizmdi. Dönemin iktidarı Mussolini ve Hitler'in politikasıyla da yine dönemin genel siyasi söylemi içerisinde değerlendirilmesi gereken bir eğilimle yakından ilgiliydi. Bu bağlamda Faşizm yanlısı kabul edilebilecek yazılar bile Kadro'da yer bulur. İşte bu aynı zamanda Türk sosyalist hareketi için bir kırılma noktasıdır. Dönemin faşist eğilimlerinden yola çıkan milliyetçi söylemleri hedef alan sosyalist aydınlarla ilgili hükümet tarafından sıkı bir takibat başlatılır, 1944'te TKP kapatılır, yönetime dava açılır, bu dönemden itibaren sosyalizm neredeyse tamamen yer altına iner. 1930-40 yılları arasında Yön, Kadro, Ses, Yeni Ses gibi Cumhuriyeti ve devrimleri düşünsel boyutta bir zemine oturtma işlevi ile resmi ideolojiye eklemlenen aydın hareketinin ortak paydası da halkçılık ve köycülük olur. Cumhuriyetin ve parti yönetiminin halkçılık olarak yeni dönemin yeni dünya düzeni içerisinde

(Serbest fırkanın kapatılmasından sonra Sovyet etkisi ve emperyalist politikaların karşısında bir çeşit denge politikası olarak bu ilke toplumun tamamında üzerinde birliğe varılan bir politika haline getirilir, sosyalist eğilimli kitle tarafından da bu söylem paylaşılır. Bunun sonuçları ile Türkiye'deki toplumculuğun niteliği belirleniyor) hâkim kıldığı değer yargısı sosyalist çevrenin de şiarlarından. Örneğin 1940'larda etkili olmaya başlayan faşist söylem ve harekete hükümetin tepkisiz kalması karşısında "En Büyük Tehlike" adı altında bir uyarı bildirisi niteliğinde yayımlanan yazıdaki Faris Erkman'ın faşist taraftakilerin "milliyetçiliği" ve "milliyetçilik" ile ilgili şu ifadeleri dikkat çekicidir:

"Milletini seven, milletini aynı zamanda Türk milletini esaretten kurtardığı için Cumhuriyet inkılâbını da seven, Kemalizme candan bağlı bir vatandaş bunların nazarında milliyetçi değildir.

(...)

Milletini ve yurdunu seven ve vatani, Türkiye Cumhuriyeti Halk Partisi programının birinci maddesinde yazılı olduğu gibi: "Vatan Türk evladının seki ve yüksek tarihi ve topraklarının derinliklerindeki eserleriyle, bugün üstünde yaşadığı siyasal sınırlarla çevrilmiş kutsal yurttur" şeklinde kabul edip Turandan, kızıl elmadan dem vurmayan bir kimse de milliyetçi değildir." (Erkman, 1943: 4)

Oysaki tam da bu dönemde Rusya'da toplumcu gerçekçilik bir kuram olarak köycülüğü tasfiye etmiştir. (Bkz. Oktay, 2003: 305) Bu noktada Türkiye'deki sosyalist düşüncenin sınıfsal bir kimlik yaratma endişesinde olmadığını da belirtmek gerekiyor. Bunda da sosyalizmin Türkiye'de sınıfsal ihtiyaçlar ezilenlerin sömürüye karşı duruşu şeklinde kendiliğinden bir gelişim olmayıp Batı'dan nakledilen bir siyasî söylem olmasının rolü vardır. Bu konuda Behice Boran şunları söylüyor:

"Sosyalizm de Türk toplum hayatının yarattığı ve etkilediği bir fikir akımı olarak değil, Batı'dan gelen bir düşünce sistemi olarak bir kısım aydınlar arasında benimsenmiş, tartışılmıştır. Bu aydınların ise işçi sınıfı,

yoksul köylü kitleleri ve kentlerin batı sanayiinin rekabeti karşısında ezilen küçük zanaatkâr ve esnaf sınıfıyla doğrudan doğruya teması ve ilişkisi yoktu.” (Boran, 1968: 21)

1930-40 yılları arasında sınıfsal düşünce gelişmediği için sosyalist ya da toplumcu bir yazınsallıktan da bahsedilemez. Bu dönemde Falih Rıfkı, Yakup Kadri gibi bazı yazarların sanatçının verili ve egemen olana karşı alternatif aramak ve karşı durmak misyonu ile var olması gerektiğini zaman zaman düşünsel arayış niteliğindeki yazılarında vurguladığı da görülür. Ancak tıpkı Osmanlı'nın dağılıp döneminde meşrutiyet aydınının devletçi ve hürriyetçi karakterde oluşu gibi Cumhuriyet aydını da bu dönemde halkçı ve cumhuriyetçi karakterde bir konsensusa varmış durumdadır. Dönemin bu niteliğinin nedensel zemini ile ilgili olarak Ahmet Oktay şunları söyler:

“1930'lardan itibaren toplumsal/siyasal yaşamda gözlemlenen tek parti egemenliği, Kurtuluş Savaşı'nın ertesindeki çoğulcu yapıyı parçalamış, düşüncüyü standartlaştırmıştır. Yasal düzenlemeler özellikle toplumsal yaşamı sınıflar açısından irdelemeyi hemen hemen olanaksızlaştırmış, kısaca toplumcu söylem yer altına itilmiştir. (...) Türkiye 1930-40 yılları arasında bir parti devletine dönüşme sürecine girmiştir.

Bir yandan bu açık/örtük baskı ortamı, bir yandan da devrimlerin hemen hemen tüm aydınlarca benimsenmesi, hem yeni Marksçı kadrolar yetişmesini önlemiş hem de Marksçı söylemle egemen ideolojinin kavramlarının iç içe geçmesine yol açmıştır.” (2003: 351)

Aydın, kuramsal tartışmayı her zaman aşağı ve küçük görür, hedefi iktidardır, kuramsaldan çok kılışsal bir nitelikler kazanır, kurtarıcı vasfını da üstlenir. Aydın, önünde duran toplumsallığa ve özelde sanat toplum ilişkisine sınıfsal bakmadığı gibi kuramdan habersiz, kendince naif düşünceler üretmek aksiyona geçtiğini zanneder.

Anlaşılabileceği gibi toplumcu bir bakış açısı yoktur aydının, sanatın halk tarafından anlaşılabilirliği üzerinde düşünür, mevcut sorunların halka nasıl yansıtılması gerekliliği üzerinde değil. Gerçek bir toplumcu bakış açısının

oluşması uzun yıllar alır. Birkaç toplumcu ya da toplumsal gerçekçi aydınımızın düşüncelerine dikkat edersek ortada gerçek anlamda bir sosyalist gerçekçiliğin ya da toplumcu gerçekçiliğin olmadığı, bu alanda yer alan temel çelişkilerin Toplumcu Gerçekçi bir edebiyat üretiminin önünde engel teşkil ettiği hemen göze çarpar. İlk olarak Attila İlhan'ın toplumculuğun içeriği üzerindeki düşüncelerine vurgu yapmak istiyorum. İlhan, Toplumculuğu ve toplumcu gerçekçiliği sosyalizmle olan bağlarından sıyrarak “sosyal gerçekçilik” adıyla kendince yeni bir bakış açısı getiriyor. Attila İlhan, sanat ve toplum ilişkisine ait düşüncelerini oluştururken Plehanov'un estetiğinden etkilenmişe benziyor, ancak o kendi toplumculuğunu sosyalizmden ısrarla ayrı tutuyor. Aslında bizim toplumcu kimlikle öne çıkan hemen hemen tüm aydınlarımızın da yukarıda belirttiğim sebeplerden dolayı böyle bir ayrıma Attila İlhan gibi kendiliklerinden gitmeleri daha doğru olurdu. Attila İlhan toplumcu gerçekçilik ve toplumsal gerçekçiliğin ayrı şeyler olduğunu savunur ve kendini toplumsal gerçekçi olarak tanımlar. O da sanatın ve sanatçının görevciliği, faydacılığı noktasında; güdümlü, ya da yönsemeli sanat gibi toplumcu gerçekçi anlayışın bazı sorunsallarına eğilir. Attila İlhan'a göre toplumsal gerçekçiliğin nitelikleri şöyledir:

“Sanatın toplumsal bir görevi, bir sorumluluğu vardır der demez; sanat bu sorumluluğu, bu görevi **sanat kalarak** yerine getirmekle görevlidir demeliyiz. Bu sanatın toplumsal, yaratıcı ve estetik üç yönlü bir çaba olmasını deyimler. Toplumsal gerçekçi görüşün ana çizgisidir.

Yalnız toplumsal olma, tarihsel ve toplumsal sorunların, belli bir disiplin içinde ortaya konmasını deyimlediği anda; sanatçı estetikten uzaklaştığı gibi, toplumsal sanat tutumundan da uzaklaşır. Sokakta anlaşılan anlamıyla politika yapar, üstelik dizginli bir politikadır bu. Soyutlanmış bir yaratıcılık düşünemeyeceğimize göre yaratıcı olmak; şu ya da bu planda orijinal bileşimler yapmak demeye geliyor; eğer sadece fikir planında bir bileşim yaparsanız, sanattan yine uzaklaşır, toplumbilime, felsefeye, tarihe, kısacası bilimsel bileşimlere doğru kayarsınız. Elimizde kalan tek tutunacak dal, yeni bileşimlerin estetik planlarda

yapılmasıdır. Ancak böyle bir tutumla sanat, sanat kalarak, toplumsal ve insancıl görevini yerine getirebilir.” (İlhan, 2004: 65)

İlhan, Cumhuriyet ideolojisini ve toplumsal sanatın ulusal temellerini öne alan bir toplumsal gerçekçiliği savunurken yukarıdaki alıntıda değindiği sanatın sanat olarak kalması idealini de sakınmıyor. Ancak estetiği göz ardı etmediğini söylese de ulusçu ve batılı sanat değerleri bileşimini öne çıkarıp topluma yön vermeyi amaçladığında bir siyasî söyleme yakınlaşmış oluyor, bu noktada estetik ve sanat yapıtının özgünlüğü mutlak olarak ikinci plana itiliyor. Bu gerçekçilik anlayışı toplumun değişen ya da henüz değişmemiş dinamiklerini izleyen romantik bir tutumu da beraberinde getiriyor.

Buraya kadar, toplumcu gerçekçiliğin kaynağı olarak Marksizmi görmemiz gerektiği açık olarak ortaya çıkıyor. Türkiye’de teorik ve politik Marksist tutum, başlangıçtan beri karakterini bulamamış ve kristalize olamamıştır denilebilir. Referans olarak yakın tarihin kavgalar ve iç çekişmelerle geçen sol geçmişi karşımızda durmaktadır. Pratik anlamda bir örgütlenmenin fiili temsilcisi olan TKP’nin tarihi bile çelişkiler, karşıtlıklar ve bocalamalarla doludur. Metin Kayaoğlu’nun yıllarca TKP’nin merkez komitesinde yer alan Hikmet Kıvılcımlı ve TKP ile ilgili şu sözleri dikkat çekicidir:

“Kıvılcımlı ömrü boyunca bir komünist örgütlülüğün içinde olmamıştır. TKP, simgelsel ve birkaç aylık Mustafa Suphi dönemi hariç hiçbir zaman Marksist devrimci bir örgüt olmamıştır. Kıvılcımlı, TKP’nin Merkez Komitesinde görev aldığı 1929’a kadar komünist bir örgüt olamadığını yazar.” (Kayaoğlu, 2006: 9)

İsmi içerisinde komünist parti ibaresi yer alan bir örgütlenme için bu türden bir saptamanın kaynağına inmek için Cumhuriyet döneminin koşullarını da göz önüne almak gerekiyor. 1920’ler ve sonrasında daima Cumhuriyet resmî ideolojisinin ve tek parti yönetiminin aydınlar üzerindeki güçlü etkisi ve sıkı takibatları özgürlükçü-legal bir ortamda sosyalist hareketin

gelişip güçlenmesini önlemiştir.²⁹ Hatta hükümetin sert tavrı o denli etkili olmuştur ki TKP kendi içerisinde tavrı değişikliklerine ve bölünmelere gitmiştir. Sovyetlerdeki Komintern, TKP'ye “emperyalizme karşı ulusal kapitalizmi destekleme ve bir çeşit yasal Marksizmi savunma” şeklinde suçlamalar yöneltmiştir. (Bkz. Tunçay, 1992: 48) Metin Kayalı aynı yazısında Hikmet Kıvılcımlı'nın resmi ideoloji ve Kemalizm karşısındaki tavrının izlerini sürerken TKP liderinin düştüğü bazı çelişkileri, Kıvılcımlı'nın karşı olduğunu açıkça belirttiği bu ideolojiye uyumlanan söylemleri zaman zaman nasıl açığa çıkardığını ifade eder. Örneğin Hikmet Kıvılcımlı'nın, emperyalizme karşı savaş ve Kürt sorunu ile ilgili politik tutumda var olan otoriteden yani Cumhuriyetten yana bir tavrı aldığını ve hatta istikrarın korunmasından yana olduğunu onun bazı sözlerine yer vererek şöyle açıklar;

“ ‘Emperyalizm, dış siyasette Bolşevizme dayanan Türkiye'yi dış siyasetle sarsmadığından iç çelişkiler ile avlamak için her zaman pusudadır’ Bu yüzden Türkiye'nin iç istikrarının korunması gerektiği yönünde bir politika bile önerdiği sezilir Kıvılcımlı'nın: ‘Şeyh Said isyanından Menemen olayına kadar, birbirini kovalayan irili ufaklı sarsıntılar, emperyalizmin, Türkiye'yi yarı – sömürgelikten sömürgeliğe sürüklemek için, doğrudan ya da dolayısıyla tutuğu, alkışladığı, kışkırttığı ve çok kere hazırladığı, bazen bizzat silahlandığı girişimlerden başka nedir? Türkiye'de göreceli bir istikrar yok değil. Bu konuda Çin'den çok Afganistan'a benziyor. Fakat bu göreceli istikrar, emperyalizmin yarı-sömürgeler hakkındaki niyetlerinin değiştiğini kanıtlayabilir mi?

²⁹ 10 Eylül 1920'de Bakü'de kuruluş kongresi düzenlenen Türkiye Komünist Partisi ve üyeleri hakkında kurulduğu yıldan 1944'e kadar çeşitli davalar açılır; bu davalarda tutuklama ve hapis kararları çıkar. 1925 yılında İstiklâl Mahkemesi TKP ileri gelenlerinden bir kısmını mahkûm eder. Hakkında tutuklama kararı çıkanlar arasında Dr. Şefik Hüsnü Değmer, Nazım Hikmet, Hasan Ali Ediz de vardır. 1927'de ise TKP'nin bütün üyeleri tutuklanıyor. 21 Kasım 1927 tarihli Cumhuriyet gazetesi tutuklananların sayısını 57 olarak veriyor. Tutuklananların başında Şefik Hüsnü, Vedat Nedim Tör ve Şevket Süreyya Aydemir gelmektedir. 1928 sonbaharında komünist oldukları gerekçesiyle tutuklananlar “Teşkilat-ı Esasiyeyi tağyire (anayasayı değiştirmeye) kalkmak” suçuyla İstanbul Ağır Ceza Mahkemesine sevk edilir. 1929'da hükümetin komünistlere karşı tutumu sertleşir 29 Mart 1929 tarihli İzmir gazetesinin haberine göre 16 kişi komünist oldukları gerekçesiyle tutuklanır. 1930 yılında Cumhuriyet ve Vakit gazetelerinde komünist faaliyetleri gerekçesiyle tutuklananların haberleri vardır. Bu gibi tutuklamalar ve hükümetin sert tavrı TKP'nin kapatılmasına kadar devam eder. (Bkz. Tunçay, 1992: 70- 82)

Bu, Kuvâlcımlı'nın Kemalizme karşı pratik mücadele ve Kürt hareketini pratik ele alma konusuna ilişkin 'teorik'anlayışının henüz yeterince belirmediği anlamına geliyor." (Kayaoğlu, 2006: 21)

Türkiyeli Marksistlerde teorik anlayışın belirsizliği bir vakıadır. Cumhuriyet döneminin sözünü ettiğim anlamda baskıcı bağlamı da bu belirsizlikte önemli rol oynamaktadır. Bu dönem, belirli süreçler halinde ilerlemiş, sosyalist aydınlar resmî ideolojiye eklemlenmiş, eklemlenmeyenler de Marksizm ve sosyalizme dair düşünsel faaliyeti adeta yer altına indirmek ve o şekilde sürdürmek zorunda kalmışlardır.

Özellikle Suat Derviş'in yaşadığı ve düşünce dünyasının şekillendiği dönem olarak 1920- 45 yılları arasındaki Toplumcu söylem ve yazarın bu söyleme bağlı olarak gelişen kendi söylemini belirlemek amacıyla Cumhuriyet dönemine göz atarken döneminde yazınsal anlamda etkili olmuş toplumcu kimliklere yer vermek gerekiyor.

1940'lardan sonra toplumcu gerçekçi bir edebiyatın temsilcileri ve bunlardan ayrı bir alanda gönüllü önderlik vasfını üstlenen toplumcu aydınlar dualitesi göze çarpar. Toplumcu gerçekçilik bu yıllarda henüz ortak bazı tavırlarla birleşen bir aydın ve sanatçı kitlesinin benzer özellikler bütünü olarak belirmektedir.

"1925- 1940 arasında , yazın alanında gerek kuramsal gerekse kılğısal düzeyde, toplumcu gerçekçiliğin kendi terimleri ile açıklandığı ve örneklendirildiği söylenemez. Bu yüzden gerçekçi ve topluma dönük bir yazın dönemin tüm yazarlarınca paylaşılan ve onları benzer kılan bir görüş olmuştur. 1940'lara kadar profesyonel politikacı değilse bile profesyonel toplumcu gerçekçi yazar, kendisini ötekilerden ayıran kuramsal öncülleri ne yazık ki yeterince açıklayamamıştır." (Oktay, 2003: 413)

1929'da Nazım Hikmet, Sabiha Zekeriya Sertel gibi isimler etrafında putları yıkma (Resimli Ay dergisi çevresinde Nazım Hikmet'in başlattığı "Putları Kırıyoruz" kampanyası ve daha sonra da sürececek olan tasfiye hareketi) başlamış, daha çok ferdî nitelikte olan şiir ve romana karşı bir tavır

alınmıştır. Bu tavır alışta yer yer ileri gidildiğini Nazım Hikmet de kabul etmiştir.³⁰ Bu arada söz konusu türden karşı duruşların her zaman Cumhuriyet hükümetlerinin halkçılık ilkesiyle birleştirdiği ve kendisine eklemlediği bir sol hareketin kontrollü ve tolere edilmiş hamleleri niteliğinde olduğu göze çarpar. Ahmet Oktay bu eklemlemeyi sosyal demokratik kavram karmaşası olarak nitelendiriyor, bu kavram karmaşasının sonuçlarını bir örnekle şöyle açıklar:

“ Bizim burada tartıştığımız, halkçılığın ve köycülüğün, siyasal/ideolojik sonuçları bakımından, daha çok sosyal demokrat ideolojinin pekiştirilmesine yaramış ve kavram karışıklığına yol açmış olmasıdır. Bu ögeler, birbiriyle hiç ilgisi olmayan kurumsal yaklaşımlar yapılmasına yol açmıştır. Örneğin Ceyhun Atıf Karsu, yaşadığı günlerdeki toplumsal/siyasal olayların verdiği coşkuyla şunları yazmıştır: “Mustafa Kemal’in halkçılığı insancı, aydın ve gerçekçi bir toplumculuktan başka bir şey değildir.” Rahmetli Karsu’nun burada toplumculuk kavramının kuramsal/bilimsel içeriğini zorladığı ve keyfi biçimde yorumladığı açıktır.” (2003: 378)

Problem, aydının karşı duruşunun birtakım koşulların biçimlendirmesi ile adeta erimesidir. Bir taraftan siyasi baskı ile bir taraftan da kendi içerisinde elitist bir birliğe gitme, gönüllü önderlik veya kurtarıcı aydın kimliğiyle işçinin ve ezilenlerin kurtarıcılığına soyunma çabaları bu erimede etkili olur. Aydın ve sanatçı bu koşulların etkisiyle toplumculuğun dayanması gereken sınıfsal gerçeği göremez. Böylece gerçek toplumcu gerçekçi söylem yerleşmez.

³⁰ Resimli Ay’daki dönemin tartışmalarını değerlendiren Sabiha Sertel Nazım’ın öz eleştirisi ve kampanya hakkında söylediklerini şöyle veriyor; “Resimli Ay’da yaptığımız tartışmalar üzerine konuştuk. Hayat ve tecrübeler bize çok şeyler öğretmişti. O zamanki hataları gözden geçirdik. Nazım gülümsedi:

--O zaman sekterdik, dedi. Biz mesela “Putları kırıyoruz” kampanyasını neden açtık? Abdülhak Hamid milli şair değilmiş. Memleket konularıyla ilgilenmezmiş... Proleter şairi değilmiş... Saltanat devrinde proleteryanın daha doğum halinde olduğu bir devirde onun proleter şairi olmasını nasıl bekleyebilirdik? Adam büyük şair. Kendi ufuklarından çıkmış, dünya konularıyla ilgilenmiş. Abdülhak Hamid yaşadığı devrin, şartların mahsulüydü. Mehmet Emin ise şair bile değildi. Mehmet Akif’in mistik ideolojisini, gerçekçi eserlerimizle çürütmeli idik. Namık Kemal bir vatan şairi idi. Zamanında Abdülhamit diktatörlüğüne karşı savaştı. Bu yüzden menfalarla süründü. Biz bunların hepsine çattık. Bunları burjuva şairi, edibi diye kenara attık. Neydi benim o “Berkeley” şiiiri?!... Dialektik materyalizm şiiirle mi öğretilir? Proleter şairi, aşk şiiiri yazamaz dedik. Tabiatı ve insanı unuttuk. (Sabiha Sertel, **Roman Gibi**, Belge Yay., 2. basım, İstanbul 1987, s.162)

Bunun yerine heroik, ie kapanmak zorunda kalan bir sol söylem ortaya çıkar, bu söylem popülist ve vulgerdir aynı zamanda. Ahmet Oktay, özellikle 40’lı yıllarda toplumcu yazının ve söylemin aldığı hali şöyle betimler:

“Pratikten yoksun iyimserlik, eyleme geç(e)meyen iyimserlik, metinde var edilmeye çalışılmakta, en hasından bir lkclğe ulaşılmaktadır yani. “Hr ufuklar”, “mutlu yarınlar”, “a işçi”, “vız gelen zindan” vb. türünden imgeler, Türk yazınında solculuğun göstergeleri sayılmış ve bu türden bir solculuk, yaşamın somut koşullarını görmek, o koşullarla iletişim/bildirişim içinde bulunmak zorunda olan ve sahici insan ilişkilerini nesnelleştirmesi gereken solcu söylemin yerine ikame edilmiştir. Asla pratiğe geçirilememiş ve işçi sınıfını çekim alanına sokamamış, hep yazınsal düzeye kapatılmış bir mücadelenin, mevcut tarihsel durumu geersizleştirebileceği ve gündelik ekmek kavgasının içinde ezilen kitlelerin onayına kavuşabileceği sanılmıştır. Ama kitle bu onayı esirgedike, toplumcu olmaya uğraşan o dönem şiiri de bu ilgisizlikle doğru orantılı olarak kitle’den uzaklaşmış.” (2003: 414)

Cumhuriyet dönemi köy romanı ve toplumcu roman olarak nitelenen hareketlerin temelinde toplumda yaşanan ağır koşullar önemli bir etkindir. Ancak Türk romanında belirgin hatlarla kendini gösterebilen bir toplumcu gerçekçi eylem olarak bu dönemsel hareketler referans alınamaz. Taner Timur, köy romanı ve zaman zaman toplumcu roman olarak nitelenen yazınsallığı sınıfsal nitelikte bir yazın hareketi için yeterli ve yetkin bulmaz. Timur, “Kuyucaklı Yusuf”tan bahsederken dönemi şöyle tanımlar:

“Kuyucaklı Yusuf Sovyetler Birliği’nde toplumcu gerçekçiliğin resmileştiği yıllarda yayınlanmıştır. Bu eserde de böyle bir yaklaşıma paralel unsurlar buluyoruz. Bununla beraber Sabahattin Ali’nin doğrudan Sovyetler Birliği’ndeki gelişmelerden etkilendiğini söylemek zordur. (...) Ayrıca romanın yazıldığı yıllarda Türk fikir hayatı evrensel akımlara paralel bir kristalleşme içinde değildi.” (Timur, 1991: 86 – 87)

Bu tür bir siyasi sol söylemin içerisinde kendisini toplumcu olarak tanımlayan aydınlardan ve özellikle gönüllü önderlik vasfını stlenenlerden Reşat Fuat Baraner’in düşünceleri Suat Derviş’i etkiler. Onun kendi yazarlık

söylemi, dönemin belirlediği toplumcu söylemi Reşat Fuat Baraner'in etkisi ile ortaya çıkar. Suat Derviş, döneminin romansal söyleminin etkisi ile zaten "gerçekçi" olmak iddiasındadır. 1937'de Tan gazetesi tarafından Sovyetler Birliği'ne gönderilir, burada sosyalizmin pratiğini kurumsal ve siyasi yönünü inceleme fırsatı bulur, aslında yazılarında da belirttiği gibi o daha çok kadın aile ve toplumda bu ikisinin rolü üzerinde dikkatini yoğunlaştırır. Ailenin ve kadının hukukî durumu, hak ve özgürlüklerin korunması, eğitim gibi unsurlar üzerinde, yani pratik yaşamı öne çıkaran toplumculuğu benimser. Yazar, romancılıkta yapmak istediklerini 1937 yılında şöyle ifade eder:

"Edebiyatta yapmak istediğim şey memleketimin bugünkü içtimai, fikrî ve estetik muadelelerine makes olabilmek. İçinde yaşadığım, içinden çıktığım cemiyete lisan verebilmektir. Buna muvaffak olabilecek miyim bilmiyorum. Fakat çalışmaktaki gayem yalnız budur. Mahalli bir muharrir olmak, Türk cemiyetinin muharriri." (Hikmet, 1937: 308)

Yazarın kendi ile ilgili bu tanımlaması toplumculuğu benimsediğini göstermektedir. Yazar, bu senelerde 1920-37 arasında yazdığı romanları beğenmediğini de aynı ideale dayanarak ifade eder. O artık romanda hayatın gerçeklerini vermek istemektedir. (Bkz. Hikmet, 1937: 308)

Reşat Fuat Baraner'le tanışması ile tarihi maddeciliği ve sosyalizmi de tanır. 1940-1941 yılları arasında **Yeni Edebiyat Dergisi**'ni çıkarır. Derginin sorumluluğunu büyük ölçüde Suat Derviş üstlenir. Yeni Edebiyat'ın düşünsel altyapısı dönemin Marksist estetik söyleminin ve Toplumcu Gerçekçiliğin temel ilkelerinin etkisi ile biçimlenmiştir. Bu biçimlenişte Reşat Fuat Baraner'in önderliği belirgindir. Dergide "Ali Rıza" takma adıyla yazılar yayımlar, yazılarında gerçekçilik, sanatta biçim ve içerik temalarını da işler. Ancak bu yazılardaki düşünceler dönemin sanat algısına hakim olan geleneksel formların, biçimlerin etkisini yıkan, dönüştüren nitelikte değildir. Biçim sorunu tatmin edici kuramsal deneyimler ve argümanlarla ele alınamaz. Ayrıca sanat yapıtında biçimle ilişkili düşünceler, özellikle "biçimin içeriğin bir türevi olduğu" düşüncesi Marksist estetiğin döneme içkin

söylemine doğrudan bağımlıdır. Özellikle Zeki Başımar'ın sanatın sınıfsal özelliği ve niteliği, estetik öz ve biçim ilişkisinde sınıfın rolü konularında yazdığı yazılarda Plehanov'un temellendirdiği estetik değer yargılarının belirgin etkisi göze çarpar. Dergide toplumcu sanatın öz ve biçim ilişkisine dair estetiği öne çıkaran düşüncelerin yer bulduğu görülür, Ahmet Oktay bunları yeterli bulmadığını şöyle belirtiyor:

“Öz'e öncelik tanıyan, biçimi onun dolaysız yansıması sayan Yeni Edebiyat yazarları, estetik değer'e özel bir önem vermekle beraber, bu düzeyin yeterli bir kavramlaştırmasını yapmamaktadırlar ne yazık ki. Yeni öz'ün yeni biçimi kendiliğinden üretmesi sorunu askıda kalmaktadır. Aynı şekilde öz ile biçim birliğinin nasıl sağlanacağı sorusu da, bu iki kategorinin içeriği yeterince tanımlanamadığı için çözümlenememektedir. Ayrıca, yazarlar genel üretim biçimi içinde özgül bir 'istihsal' olarak anladıklarını belirtmelerine karşın, yazın'ın/sanat'ın kendi üretim araçlarını ve üretim biçimlerini yenilemek zorunda olduğu sorununu nedense çözümlenmesi gerekli bir düzey olarak gündeme getirmeyi de düşünmemektedirler. “Şekil muhtevasına uygun olmalıdır” türünden bir önermenin yeterli bir açıklaması yapılmamaktadır. Tarihteki bir köylü hareketini konu edinen bir şiir, örneğin ille de halk şiirinin biçimlerini mi seçmek zorundadır? 1940 yılında bir aşk öyküsü kendine hangi anlatım biçim ve biçimini seçmelidir?” (2003: 474)

Bununla birlikte Yeni Edebiyat, içerikte yeni olma iddiasında ısrarlıdır. Bu yenilik toplumun sınıfsal yapısının gerçekçi olarak yansıtılmasından doğmalıdır. Sabiha Sertel'in dergide yayımlanan bir yazısında “yeni”nin sınıfsal özelliği, ezilen sınıflarla “yeni” arasındaki ilişki Marksist ekonomik ilkelerle şu şekilde açıklanıyor:

“Sanat da diğer ideoloji şekilleri gibi cemiyet hayatının maddi şartlarıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Sınıflı bir cemiyette sanatkâr yarattığı eseriyle mevcut sistemin müdafaasını üzerine alırsa yaratılan san'at eseri iyi bir eser olmaz, bu devirlerde yetişen büyük sanatkârlar istisnasız bunun aksini yapmışlar ve ancak o sayede cidden değerli sanat eserleri verebilmişlerdir.

Bizim istediğimiz hakiki sanat realiteyi hakikaten olduğu gibi ve bütün hususiyetleriyle aksettirebilen bir sanattır. Ve edebiyatımızda şimdiye kadar böylesine maalesef çok rastlayamadığımız için biz bu telakkiyi kendisine mal edebilen ve bu yol üzerinde yürüyen sanata yeni diyoruz.” (Sertel, 1941: 1)

Suat Derviş, bu dergideki eleştiri yazılarında da alt yapı-üst yapı ilişkisi ve üretim ilişkilerinin belirlediği nesnelliği gerçeklikte ve gerçekçilikte temel aldığını gösterir. Peyami Safa hakkında “Bir Tereddüdün Romanı”nı eleştirdiği yazıda şunları söyler:

“ O, cemiyette inkişaf ve hareketin mevcut tezatların çarpışmasıyla, sosyal iktisadî zaruretlerle ve istihsal münasebetleriyle olan bağlılığını göremiyor. İnsanları “Cemiyetin kendi baskısı altında, kendi emellerile kımıldayan mahsus bir alet haline gelmiş”tir.” (Derviş, 1940: 3)

O artık gerçekçilikte sosyal çevrenin nesnel gelişim ve dönüşüm ilkeleriyle üretim ilişkilerini esas almaktadır. Toplumsal olaylara ve tiplere bakarken bunların sosyal ve ekonomik zeminini aramaktadır.

Derginin hemen her sayısında yayımlanan Suat Derviş imzalı fıkraları Reşat Fuat Baraner’in yazdığını biliyoruz; bu fıkralarda tarihi-diyalektik materyalizmin temel ilkeleri tanıtılır. Türk toplumsal dönüşümünün de bu ilkelere bağlı olarak “olumlu”ya evrilişi istenen ve beklenen bir idealdir. Fıkralarda materyalist düşüncenin mistik düşünce karşısında galip gelen yanları da öne çıkarılarak toplumsal hayatta materyalist düşüncenin egemen olması gerekliliği vurgulanır.³¹ Suat Derviş de dergideki roman eleştirilerinde gelişim (evolution) ve değişimin “doğru bilince” ve “sosyalist” bilince giden yoldaki ümitvar etkisinin, tam da bu terimleri kullanmadan, Türk romanında

³¹ Bu yazılar ve yayımlandıkları sayılar şöyle; **Eski Yeni** (S.1, s.1), **Realite** (S.2, s.1), **Halk ve Edebiyat** (S.3, s.1), **İyi Kötü** (S.4, s.1), **Hayat** (S.5, s.1), **Zaman** (S.6, s.1), **Madde ve Hareket** (S.7, s.1), **Ölüm** (S.8, s.1), **İnsan ve Cemiyet** (S.9, s.1), **Keyfiyet, Kemiyet** (S.10, s.1), **İzafî ve Mutlak Hakikat** (S.11, s.1), **İnkâr** (S.12, s.1), **İnkârı inkâr** (S.13, s.1), **Tekâmül** (S.14, s.1), **Muvazene ve Muvazene Nazariyesi** (S.15, s.1), **Hürriyet ve Zaruret** (S.16, s.1), **Lüks** (S.17, s.1), **Siyaset ve Harp** (S.18, s.1), **İhtimal ve İmkân** (S.19, s.1), **İstemek, Muvaffak Olmak** (S.20, s.1), **Dumlupınar** (S.21, s.1), **Dil Bayramı** (S.22, s.1), **İnsan Sevgisi** (S.23, s.1), **Birinci Yılımızı Doldururken** (S.24, s.1), **Cumhuriyet** (S.25, s.1), **Atatürk ve Gençlik** (S.26, s.1)

öne çıkarılmasını ister. Örneğin Yakup Kadri'nin Yaban'ını eleştiren yazısında Ahmet Celal'in olumsuz bir tip olmasını bir kusur olarak görür Derviş ve ardından şu değerlendirmeyi yaparak yazısını bitirir;

“Bu kitabı okurken insan, mütemadiyen bir çıkar yol ihtiyacile kıvranıyor. Bu ihtiyaç eserin son satırına kadar insanı adeta bunalıyor. Nihayet nevmî kahraman, okuyucuyu da aradığını bulamamak ümitsizliği içinde bırakarak sahneden çekiliyor.

Eser realist değildir. Köylülerdeki inkılâpçı sevkî tabiiyi sifıra düşürmektedir. Türk köylüsünün şimdiye kadar geçmiş olan inkılâp ve tekâmül seyrindeki rolünü sifıra indirmekle, Türk cemiyetinin bundan sonra da daha ileri hamlelere müsait olduğunu inkâr etmiş bulunuyor.” (Derviş, 1940: 3)

Onun eleştirileri kuşkusuz toplumcudur. Ancak bu toplumculuğun niteliği toplumcu gerçekçiliğin temel öncülü ile özdeşleşen bir toplumculuk mudur? Bu, yapıtlarının tümünün dilsel ve dizgesel olarak incelenmesi ile ortaya çıkacaktır. Ahmet Oktay Suat Derviş'in eleştirilerinin ortak özelliklerini şöyle sıralıyor:

“ ...

Eleştirmen, yazarla yapıt'ı özdeşliyor. İçeriğin son kertede yazarın düşüncelerini dışa vurduğunu, bu düşüncelerin ise sınıf ideolojisi'ni yansıttığını savlıyor. (örneğin Çete'nin eleştirisine şu cümleyle giriyor: “Edip R. Halit siyasî hayatında evvelce düştüğü hatalarını tashih etmiş olduğunu bu eserle göstermek istiyor.”)

Romanlarda toplumsal ilişkilerin mutlaka çelişkileriyle gösterilmesi gerektiğini vurguluyor eleştirmen ve romancının mutlaka gelişen güçlerden, sınıflardan yana ağırlığını koymasını öngörüyor. Bu en temel ölçüt olarak beliriyor.

Bu bakış açısının doğal uzantısı olarak, romanda yükselen toplumsal güçleri temsil eden bir olumlu ve 'inkılâpçı' tip görmeyi istiyor eleştirmen.

Eleştirmen, doğrudan emekçi kesimler içinde saydığı insanlara yönelmiş yapıtlara yakınlık duyduğunu

sezdirmektedir. Çalışan sınıf ve kesimleri anlatan yazarlara daha yumuşak, daha hoşgörölü davranmaktadır.

Ruhbilimsel çözümlemeleri değil, açık ve eyleme dayalı anlatımı övmektedir. (Bu yüzden, Fahim Bey ve Biz'i bir 'hiç' saymaktadır.)

Genel hatlarını böylece özetleyebileceğimiz bu eleştiri anlayışının, 1940'ların koşullarında önemli bir işlev üstlenmiş olduğunu söylemek gerekir. Gelgelelim yöntemin doğru bir yön taşıması, eleştirmenin bu yöntemi eksiksiz kullandığı anlamına gelmiyor elbet. Gerçekten de, Suat Derviş, genellikle romanla ilgisini koparıyor ve nesnesinde bulunmayan, bulunması da gerekmeyen genel kuramsal sorunları tartışmaya girişerek eleştirisini sakatlıyor." (2003: 480-481)

Söz konusu yazılarında Suat Derviş, Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi, toplumcu gerçekçiliğin önemli sorunlarından biri olan "olumlu tip" sorunuyla karşımıza çıkıyor. Konu ettiği romandan kopup ideolojik değer ölçütleri de belirliyor. Yazarın değerlendirmesi bir edebî yapıtın yazınsallığı ya da özgü yapısına ilişkin bir değerlendirme değildir, kahraman ile romancıyı, romancı ile düşünürü roman ile düşünce yazısı ya da bilimsel bir yapıtı bir gören bir anlayışın ürünüdür denilebilir kolaylıkla. Ancak yazarın dönemine ve dönemin toplumcu söylemine bakılarak bunun nedenleri yine kolayca bulunabilir. Önemsenmesi gereken şudur, Suat Derviş'in toplumun tekâmülü ve dönüşümüne yönelik eleştirel, toplumcu bir bakış açısı vardır ve bu düşünsel bakış açısı yazınsal da olabilmektedir onun yapıtlarında. Bunlar, söz konusu bakış açısının Türk romanındaki ilk örneklerindendir. Yazarın reel sosyalizmin etkisiyle evrilen "toplumcu gerçekçi" edebiyatın bir temsilcisi olamayacağı açıktır. Onun dikkate alınması gereken yönü, toplumun sorunlarına ve küçük insanın hayatına yönelik ilgisi; gerçekliği (dolayısıyla sosyal gerçekliği) özellikle kırklı yıllardan sonraki eserlerinde eleştirel bir dikkatle yansıtmaya çalışmasıdır.

III. ROMANLARIN ÇÖZÜMLEMESİ:

A. ROMANLAR HAKKINDA SÖYLENENLER:

Derviş'in kitap halinde basılan romanları ve edebiyat dünyasında yankı uyandıran bazı tefrikaları dışında, romanlarının büyük bir bölümü ile ilgili araştırma ve incelemelere rastlayamayız. Söz konusu romanlar hakkında gerek yazıldığı dönemde gerekse yazarın ölümünden sonra bazı gazete ve dergilerde çıkmış kapsamlı olmayan yazılar bulunmaktadır. Bunlar, yazarın edebî ve siyasî tutumu hakkında genel bir kanaat ortaya koymaları bakımından dikkate değerdir.

Yazarın muhtemelen 20'li yaşlarından önce yazmış olduğu 45 sayfalık küçük romanı "Kara Kitap", basıldığı dönemde Mehmet Rauf tarafından olumlu eleştiriler almıştır. Onun romanda dikkatini çeken en önemli özellik, konunun yeni olmasıdır. Mehmet Rauf, romanla ve yazarın üslubu ile ilgili şunları ifade eder:

"Bu eserde mevte mahkûm bir hasta son nefesine kadar bütün tahassüsâtını, bütün tefekküratını pek keskin bir teşrih, pek hazin bir üslup ile tesbit ediyor, son kelimeler muhtazırın son nefesiyle karışarak, derin bir tesir hâsıl ediyorlardı.

(...)

En evvel nazar-ı dikkate çarpan şey bu mevzuun yeniliği idi. Öyle bir yenilik ki, neşr olunduğu zaman, bir mahfil-i edebîde eser mevzubahs olmuş, bazı taraftan varit olan itirazlar arasında, eserin Alman Edebiyatı'ndan iktibas edildiğini söyleyen olmuş ve benden şu cevabı almıştır:

Bu fikir kabul edilse ve sahîh olsa bile, bu tazelik, bu incelik arz ve ifade ediliş, sonra, nâmütenâhî mevzular

arasında bu nâşenide esası seçiş, o kadar ince bir hissiyât irâe ediyor ki, bu yeni bir muharrir için büyük bir vaittir!” (Mehmet Rauf, Sûs: 1923)

Yazarın bu eseriyle gösterdiği ince hissiyat, Mehmet Rauf tarafından övgüye değer bulunur.

“Ne Bir Ses Ne Bir Nefes” hakkında, eserin yazıldığı dönemde Ahmet Haşim tarafından bir değerlendirme yapılmıştır. Ahmet Haşim, 22 Şubat 1923 yılında “Akşam” gazetesinde yayımlanan yazısında, Suat Derviş’in “Edgar Allan Poe”, “Emerson”, Fransız “Adam”, Belçikalı Maeterlinck gibi yazarların soyundan geldiğini söyler. Haşim, korku edebiyatına dâhil ettiği bu romanın olay örgüsü ve yazarın üslubu ile ilgili olarak da şunları söyler:

“Yüz yirmi üç sayfalık olmasına ve gürültülü sahneleri olmamasına rağmen, en dolaşık facialardan daha ziyâde zengin ve vak’alı olan bu küçük eserin eşhâsı bu üç hazin insan çehresinden ibârettir; üç çehre diyorum, zira bütün facia vücudun müdahalesine lüzum kalmaksızın gözlerde, saçlarda, ağızda, alınların arkasında, dimağların içerisinde geçiyor. Suat Derviş Hanım hikâyesini yazarken, hikâyeciliğin mâlûm bilcümle vesaitini istihkâr etmiş, bütün o eski malzemeyi atarak, eserini yalnız kendi asabının tekallüs ve iztirabile yazmıştır. Bu âsâb kariî renkli yılanlar gibi sarıyor.” (Ahmet Haşim, Akşam: 1923)

Roman, teknikteki yeniliğiyle Ahmet Haşim tarafından övgüye değer bulunur.

Gönül Gibi romanı hakkında Liz Behmoaras şunları söyler:

“Gönül Gibi, olayların bir kez daha bir fildişi kulesinde geliştiği hissini veren bir romandır, bir kez daha, yazarın oldukça benmerkezci bir yaklaşım içinde kendiyile, aşkla, aşkılarıyla, hayatla ve ölümle sonsuz hesaplaşmalara giriştiği...” (Behmoaras, 2008: 84)

“Gönül Gibi’nin, Suat Derviş’in bireysel hassasiyetleri ile yazdığı romanlarından biri olduğu böylece anlaşılır.

“Emine” romanı hakkında, yazar Liz Behmoaras şunları söyler:

“Yazar Emine’nin hayatı boyunca güçlülerin ve zenginlerin hizmetinde, onların himayesinde çektiği acıları, uğradığı hakaretleri kaleme alırken sonuna kadar ondan yanadır. Onun yani yoksulun, ezilmişin, horlananın tarafını tutar. Zengini ve zenginin Emine gibilerini ezmesine yol açan düzeni açıkça eleştirir. Bu yaklaşım Suat Derviş’in eserlerinin içinde bir iltir.”

Yazarın bu eserini Fransızca yayımlamak istediğini de Liz Behmoaras’tan öğreniriz. Yazar, bunu şöyle ifade eder:

“Emine romanının ayrıca az bilinen bir yurt dışı serüveni de olmuştur. Suat, onu Türkiye’de bir kitap evine vermeden çok önce, Fransızca’ya tercüme edip (ya da ettirip) mektuplaşmakta olduğu Henry Barbusse’ün önerdiği bir Fransız yayınevine yollar. Ancak yayınevi, eseri yayınlamaya karar vermeden önce düşünme süresi talep eden bir mektupla karşılık verir; genç, sabırsız ve alıngan olan yazar, bunu kesin bir ret cevabı gibi görüp kitabını geri çeker.” (Behmoaras, 2008: 127)

Barbusse tesirindeki Suat Derviş’in toplumcu hassasiyetle yazdığı ilk romanın “Emine” olduğunu böylece söylemek mümkündür.

“Hiç” romanı hakkında iki yazarın değerlendirmelerine ulaşılmıştır. Naci Çelik ve Liz Behmoaras Hiç romanındaki benzer öğelere dikkat çekerler. Naci Çelik, Umut Yolu dergisinde çıkan yazısında eserdeki mutsuzluk manzaralarına dikkat çeker. Yazar, derginin 1969’daki 2. sayısında yayımlanan “Alinterinde Gizlenen Mutluluk” başlıklı yazısında şunları söyler:

“Suat Derviş’in Hiç’teki bu dipsiz kuyudan çıkabilmesi, bu mavi umuda varabilmesi bana bütün insanların da güler yüzlü olacağını, tek başına mutluluğun çirkeflik olduğunu kavrayacaklarını; - biraz düşsel ama – akılsız, mantıksız doğa karşısında ezilmemek için bir mutluluk eğitiminden geçmek gerektiğini düşündürüyor. Öyle bir eğitim ki onun kitabında mutluluğun toplum için çalışmak, toplumu sevmek, toplumca kalkınmak olduğu yazılsın.” (Çelik, Mart 1969: 8)

Çelik, eserin insanların mutluluğunun toplum için çalışmakla sağlanabileceğini düşündüğünü ifade ediyor. Aynı şekilde Liz Behmoaras, Suat Derviş'i biyografik olarak ele aldığı eserinde önce Hiç romanındaki hüznün ve acıya dikkat çeker. Bütün bunlara rağmen romanda, insanların birleşerek hayata anlam kazandırabileceklerinin vurgulandığını ifade eder.

“Efsane Bir Kadın ve Dönemi, Suat Derviş” adlı incelemesinde Liz Behmoaras, yazarın “Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır” ve “İstanbul’un Bir Gecesi” adlı eserlerinin “toplumcu gerçekçi tanımlamaya uyan” romanlar olduğunu söylemektedir.³² Yazar, “Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır”ı şöyle tanıtır:

“Olayların çoğunun bir fabrikada geçtiği romanda ilk kez olarak Türk işçisi ve sorunları ele alınmaktadır; yine ilk kez olarak Suat Derviş onu “toplumcu gerçekçi” akımın kayıtsız şartsız bir uygulayıcısı olarak kaleme almıştır.” (Behmoaras, 2008: 128)

Çimen Günay, *“Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş’in Yeri”* isimli yüksek lisans çalışmasında, “Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır”ı yazarın hayatındaki toplumcu dönemin başlangıcına dair bir kırılma noktası olarak nitelendirir. Romanda nakledilenlerin gerçekliğinin romanın adıyla vurgulandığını ve romanın bir kapitalizm/emperyalizm eleştirisi olduğunu ifade eder.³³

“Çılgın Gibi” romanı, Fransa’da basıldığı dönemde birçok övgüler almıştır. Bunlardan biri de şair Pierre Gamarra’ya aittir. Şair, Ankara Mahpusu ile birlikte değerlendirdiği roman hakkında Europe Dergisi’nin Mayıs sayısında şunları söylemiştir:

“Yalının Gölgeri’ne (Çılgın Gibi) gelince... Burada, kişiler ve dekorlar farklı. Romanın derin teması, biraz diğerninkini hatırlatıyor: Çok sevilen biri birdenbire değişiyor, daha doğrusu çirkin bir yüzle ortaya çıkıyor: Yakışıklı sevgilinin korkaklığı anlaşılıyor. Terk edilmiş

³² Bkz. Behmoaras, Agy., 128 - 131

³³ Bkz. Günay, 2001: 48 - 49

kadının yalnızlığı, başka bir dünyaya açılıyor, belki umut dolu bir dünyadır bu.

Bu iki simanın ve iki dönemin sınırında yer alan hüznü hikâye Ankara Mahpusu'nunkine benzer bir yalınlıkla kaleme alınmış. Hiçbir egzotik çeşitlemeye, hiçbir ucuz doğuculuğa rastlamıyoruz bu eserde. Berlign ayrıntılar, tam tamına uygun kelimeler, görünürde mütevazı edebi yöntemler... Ama bunlar, öylesine doğru ve gerçek bir şekilde söyleniyor ki tam anlamıyla kendimizi kaptırıp adeta kendimizden geçiyoruz. Oysa Boğaziçi kıyılarında yaşanan bu aşk hikâyesi, hayaletlerin uğradığı, fırtınaların estiği bu konağın tasviri, sahte, yapmacıklı bir romansı anlatıya yol açabilirdi.

Ne var ki Suat Derviş gerçek bir romancı.” (Behmoaras, 2008: 233)

Aynı şair, yazar Liz Behmoaras'a verdiği röportajda da şunları söyler:

“Üslubunun, tarzının toplumcu gerçekçi olup olmayışı beni hiç ilgilendirmemişti. Aksine, Aragon'un çok üstünde durduğu o toplumcu gerçekçi akımın, bir üslubu ve o üslupla yazılmış bir eseri son derecede çirkinleştirdiğine hep inanmışımdır. Beni o zamanlar, okuduğumda derinden etkileyen başlıca unsur, her iki eserin yoğrulmuş olduğu müthiş duyarlılıktı. Ben bu duyarlılık sayesinde günümüzde de zevkle okunabilirler.” (Behmoaras, 2008: 232)

Selim İleri Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan “Bir Tefrikanın Ardında Yıllarca” başlıklı yazısında “Çılgın Gibi” romanı hakkında şunları söyler:

“... Gerçekten çok güzeldi, kadri bilinmemiş bir romandı. Suat Derviş, yeni düzenle birlikte usul usul güçlenen sermaye çevrelerini, bu çevrelerin cumhuriyet ülküsüne nasıl ihanet edeceklerini bir ‘aşk’ın dolaylarında anlatıyordu. İlk okuyuşumda Çılgın Gibi’yi, aşktı benim için önemli olan. Sonra yeniden okuduğumda sermaye dünyasının aşkı nasıl mahvedebileceğini ayırt etmişim. İşte yepyeni, çok tuhaf, irkiltici bir ortam çıkıyordu karşımıza: Bir yandan eskinin kemikleşmiş ahlâk değerleri hüküm sürüyor, bir yandan da ‘para’ bu değerlere kendi karanlık cilasını çekiyordu. Çok duyarlı, çok düşündürücü bir roman olan Çılgın Gibi, “namus”,

“haysiyet” kavramlarına işadaminın gözünden bakan ilk romanımızdır.” (İleri, 1997: 8)

Aynı yazar, Cumhuriyet’te çıkan bir başka yazısında Çılgın Gibi’yi 1940’larda yazılan aşk romanlarından şöyle ayırır:

“... Çılgın Gibi, 1940’larda saltanatını koruyan aşk romanlarına bir yanıla hem benzer hem de içeriksel tavrıyla onlardan ayrılır. Uçucu bir seveda romanı gibi sürüp giden eser, ince tahlilleri, üslupçu tutumu, en önemlisi, dünyaya bakışıyla birdenbire ağırlık kazanır, okurda derin iz bırakır.

Bir aşk üçgeni çevresinde dönenir gibi görünen Çılgın Gibi, gerçekte insan ilişkileri ardındaki çıkar ortamını, para egemenliğini bireyin düzen karşısındaki eli kolu başlılığını anlatıyordu. Kısacası aşkın maddeci bir tahliline yönelmişti. Okuyabildiklerim arasında Suat Derviş’in bence en güzel romanıdır.” (İleri, 22 Ocak 1996: 12)

Behçet Çelik ise Çılgın Gibi’nin kahramanı Celile hakkında şunları söyler:

“Çılgın Gibi’nin Celile’siyle Aksaraydan Bir Perihan’ın Pakize’si ise soyluluktan geldikleri için yeni toplumsal düzende kendilerine yer bulamamışlarıdır.” (Çelik, 2000: 53)

Anlaşılaçağı üzere Çılgın Gibi, yazarın hakkında en çok yorum yapılan eserlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Ankara Mahpusu” romanının Fransa’da yayımlanışını Suat Derviş, şöyle anlatır:

“Zeynep İçin = Ankara Mahpusu. Bu roman 1944-1945 yıllarında Haber gazetesinde çıkmıştır. 1957 yılında Paris’te intişar etmiş ve Fransızca çıkan ilk Türk romanı olmuştur. (...) Türkiye’de Zeynep İçin ismiyle çıkan bu romanımı, Paris’te ilk metne bakmadan yeniden yazdım ve kız kardeşim Hamiyet Derviş, onu Fransızcaya tercüme etti. Bu eser Hollanda’da, Sovyet Rusya’da, Bulgaristan’da kitap olarak çıktı. Muhtelif Fransız

dergileri ve ecnebi dergiler tarafından iktibas edildi. ”
(Necatigil, 1976: 676)

Suat Derviş, bir başka yerde “Ankara Mahpusu” romanının yurt dışında gördüğü ilgiyi, bu ilgi karşısında düşündüklerini ve kendisine karşı Türkiye’deki politik olumsuz tavrı şöyle ifade ediyor:

“Bu romandan evvel zaman zaman beni Avrupa’nın tanınmış şahsiyetleriyle kıyasladılar; Steinbeck’ler, Erksine Caldvel’ler, Dostoyevski ve hele en çok Gorki’ye benzettiler.

Bu benim için en umulmaz bir iltifattı, en büyük şerefti. Ben Türkiye’de seneler boyu yazı yazmıştım. İyi yazarım, kötü mü yazarım bilmiyordum. Beynelmilel şöhret ve otorite olan bu edebiyatçılar, beni hiç görmedikleri, hiç tanımadıkları halde, bu kadar göklere çıkardılar. Büyük eleştirici Andre Würmser, “Les Lettres Française”de (Meçhul Avrupa) başlıklı bir eleştirmede Benim Ankara Mahpusumu Nobel ödülü almış meşhur (Drina Köprüsü) ile karşılaştırdı. Ve benim eserimin Drina Köprüsü’nden daha üstün, gerçekçi ve hümanist olduğunu söyledi. Drina Köprüsü ödül aldı ve Türkçe’ye çevrildi. “Fransız eleştiricilerinin bu kadar göklere çıkardıkları romanım neden İstanbul’da bir yayınevi bulamıyor..?” (Anadol, 1967:14)

Naci Çelik, Umut Yolu Dergisinde çıkan “Alinterinde Gizlenen Mutluluk” isimli yazısında Ankara Mahpusu’ndan şöyle söz eder:

“Bu reklamı yapıldığı kadar önemli olmayan, ama rahatlıkla okunan romanında aşk serüveni, yalnızlık, toplumcu öz gibi çizgiler olmasına rağmen umudu, mutluluğu daha belirli bir açıdan ele almış Suat Derviş.”
(Çelik, 1969: 9)

Romanın dili ve anlatımı ile ilgili olarak “Ankara Mahpusu’ndan Kendi Mahpusluklarımıza” başlıklı yazısında Filiz Aygündüz’ün şu sözleri dikkate değer:

“Aslında Ankara Mahpusu klasik bir aşk ve tutku romanı. Suat Derviş, obsesif bir aşkla bir kadını

delicesine seven genç bir erkeğin dramını anlatıyor. Vasfi'nin karşılık görmediği körü körüne bir aşkı hapisanede on iki yıl boyunca bütün canlılığıyla koruyuşunu "saçma ve Türk filmivari" diye nitelendirmiyorsak bunun sebebi hiç kuşkusuz Suat Derviş'in usta anlatımı ve sade dil." (Aygündüz, 1999: 27)

Ankara Mahpusu, Fosforlu Cevriye'den sonra Suat Derviş'in en çok tanınan eseridir. Fransa'da basıldığı dönemde, yabancı eleştirmenlerce oldukça beğeni toplayan eser hakkında Türkiye'de yazılmış eleştiri veya inceleme yazıları ise sayıca fazla değildir.

"Aksaray'dan Bir Perihan" romanı 1997'de kitap halinde basılmasından sonra çeşitli yazar ve eleştirmenler tarafından değerlendirilir. Liz Behmoaras'a göre eser, Suat Derviş'in yaşadığı hayattan izler taşımaktadır. Onun şu sözleri bu bakımdan dikkate değer:

"Bu tefrika da yıllar önce yazılmış olan Hiçbiri, Gönül Gibi ve Çılgın Gibi misali Suat Derviş'in yaşamından ve yakın çevresinden en çok esinlenerek yazdığı eserlerden biri. (...)

Ve galiba Suat Derviş bu kez fazla ileri gidiyor... Eserinde yaşadığı bilinen birçok olayı, hele hele çok yakından tanıdığı bilinen birçok kişiyi öyle az maskeliyor ki, onların kendilerini, hatta çevresindekilerin onları tanımamaları neredeyse imkânsız.

Binbir sorunla cebelleşen bir Suat Derviş'in kaleminden çıkmış Aksaray'dan Bir Perihan, o dönemde çok yankı uyandırmakla birlikte, o kitapta kendilerini aynada görür gibi gören kimilerini derinden yaralamış ve kendisinden uzaklaşmalarına neden olmuş olmalı. " (Behmoaras, 2008: 245)

Yazarın bu eserde, yakın çevresinde bulunan ve değerleri ile çelişen hayat tarzlarını süren kişileri eleştirdiği anlaşılıyor.

Gerçek hayatında, hamileliği sırasında bir çocuğunu kaybettiği bilinen Suat Derviş'in "Aksaray'dan Bir Perihan" romanındaki ölen çocuklarla ilgili Behmoaras'ın şu tesbitleri de dikkate değerdir:

“Bu kitapta da “Hiç”te, “İstanbul’un Bir Gecesi”nde olduğu gibi çocuklar ölüyor, hem de bir değil altı... Gültür’in altı çocuğuna peş peşe yine o can acıtan sözcüklerle veda ediliyor kitabın sayfalarında.

Suat’ın hayatında olduğu gibi kimi önemli eserlerinde de çocuklara yaşam hakkı yok gibi.” (Behmoaras, 2008: 245)

Araştırmacının sözünü ettiği dramatik çocuk ölümlerinin rastlandığı romanlara “Onları Ben Öldürdüm” romanını da ekleyebiliriz.

Behçet Çelik, Suat Derviş’in romanları ile ilgili bir değerlendirmesinde Aksaray’dan Bir Perihan ve diğer bazı romanlardaki kahramanlar hakkında şunları söyler:

“Suat Derviş’in romanlarındaki kadınlar birbirine benzer. Aksaray’dan bir Perihan’daki Perihan ile Ankara Mahpusu’ndaki Zeynep yoksulluktan gelen ve gözleri paradan başka bir şey görmeyen iki kadındır. Çılgın Gibi’nin Celile’siyle Aksaray’dan Bir Perihan’ın Pakize’si ise soyluluktan geldikleri için yeni toplumsal düzende kendilerine yer bulamamışlardır.

Aksaraydan Bir Perihan, Melek gibi “olumlu” bir tip barındırmanın yanı sıra bambaşka bir biçimde, tam anlamıyla “tezli” bir roman halini alır. (Kaldı ki Melek de roman içinde bir ‘tip’ olarak tanıtılmaz. Aksine, ‘çalıştığı yerdeki makinelerin sesini seven işçi’ tanımı Melek’i hayalî bir kahraman haline getirir.) Romanın sonunda Nuri, Perihan ve çocukları yeni evlerinin inşaatına giderler. Perihan dışındakiler onlara yeni bir toplumsal statü sağlayacak bu işaata ilgisizdirler. Bu sırada dışarıdan sesler gelir. Öğrenciler hükümet aleyhine nümayiş yapıyorlardı; inşaat işçilerinin yanında Nuri’nin oğulları da öğrencilere karışırlar. Romanda tamamen yapıştırma duran bu bölümün ne anlama geldiğini romanın dışına çıkarak kavrayabiliriz ancak: Bu roman 1962 yılında tefrika edilmiştir. Ardında yatan, ister günün gereği, ister yazarın okura ‘doğmakta olanı sezdirme’ isteği olsun, bu bölüm romanı zayıflatır. Oysa bu bölümden önce, Nuri’nin, anne ve babasının zihniyetleri gereği ferâgat ettikleri mülkiyete ulaşmak için kendi değerlerinden feragat ettiğini fark etmesi sonucu

yaşadığı utançla roman bitmiştir aslında.” (Çelik, 2000: 53)

Çelik’in sözünü ettiği “olumlu tip” meselesi bu romanda gerçekten de tartışılmaya değerdir. Bununla birlikte söz konusu “olumlu tip”lerden birinin romandaki tutumu, yazarın ideolojik tavrı ile ilişkilendirilebilir. Yazar, haksız kazancın ve yoksulluğun karşısında olan bir kahraman vasıtasıyla bu muhalif tutumunu sergiler.

Romanla ilgili düşüncelerini ifade eden yazarlardan birisi de Selim İleri’dir. İleri, 5 Haziran 1997 tarihli Cumhuriyet gazetesinde çıkan “Bir Tefrikanın Ardında Yıllarca” başlıklı yazısında Aksaraydan Bir Perihan adlı romandan çok etkilendiğini söylemiştir.³⁴

Suat Derviş’in en tanınmış romanı olan “Fosforlu Cevriye” hakkında pek çok değerlendirme ve tanıtma yazısı bulunmaktadır. Bunların hepsinde romanla ilgili ortak bir kanaate rastlanmaktadır. Bu kanaat, romanın oldukça ustaca yazılmış, başarılı bir eser olduğudur. Bununla birlikte yazarın gerçekçi ve toplumcu tutumu, ele aldığı konudaki cesur çözümlemeleri yine bu yazılarda dikkat çekilen ortak noktalardır.

Suat Derviş’in dört romanını değerlendirdiği yazısında Behçet Çelik, yazarın romanlarında sezilen mutsuzluğa değinirken Fosforlu Cevriye’de de bu duygunun öne çıktığını söyler. Çelik, roman ve romandaki ana kahraman olan Cevriye ile ilgili olarak da şunları söyler:

“(…) Suat Derviş, toplumun en dibindekileri, ‘lanetlileri’ anlattığı zaman da başarılıdır.

Özellikle Cevriye, gerek diyaloglardaki argosuyla, gerekse yalın bir dille dışa vurulan iç dünyasıyla gerçekçi bir biçimde çizilmiştir. Bu romanda öbür romanlara nazaran daha çok sayıda kişiden söz edilir. Suat Derviş bunların da çoğunu kadınlardan seçmiştir.

(...)

³⁴ Bkz. İleri, 1997: 8

Vasfi'yle siyah bereli kadına 'umutlu' bir son çizen Suat Derviş, Fosforlu'ya bu şansı vermez. Fosforlu ve benzerlerinin geleceği yoktur. Çoğu arkadaşı öldürülmüş ya da bir köşede ölü bulunmuştur. Bir farkla, Fosforlu'yu bekleyen acı son, 'aftos'unun özgürlüğü olacaktır. İnsanların çoğunun para ve statü için onurlarından ve değerlerinden feragat ettikleri yerde, Fosforlu sevdiği adam için hayatından feragat eder gözünü bile kırpmadan. Fosforlu'nun kişiliğinde 'yeni' bir ahlakın değil, insanlık tarihinin çok eski bir değerinin altı çizili: Vererek sevme." (Çelik, 2000: 56)

Güngör Gençay ise *Suat Derviş'i Fosforlu Cevriye'de Anmak* adlı yazısında romanın konusu, kahramanları, anlatımı ve göndermeleri hakkında önemli değerlendirmeler yapar. Ona göre roman, temelde birey olmanın peşindeki bir kahramanın macerasını ele alır. Gençay, eserdeki bölümlere ve içerik hakkında Pertev Naili Boratav'ın da görüşlerini içeren şu sözlere yer verir:

"Fosforlu Cevriye" romanı dört bölümden oluşuyor. Bu bölümlerin ana başlıkları ise, türkü dörtlüğünün birer dizesi:

Karakolda ayna var

Kız kolunda damga var

Gözlerinden bellidir Cevriyem

Sende kara sevda var.

(...) Böylece romanın ağırlığını, ayakları oluşturan bu dört dize çekiyor. Romandaki bölümlenmeyi, biçimsel bir ayırım olarak görmemek gerekir. Çünkü burada önemli olan, roman kahramanlarından Cevriye'nin yaşamının bu dizelerdeki özle örtüşmesidir. Yalnız bu kadar da değildir. Pertev Naili Boratav: 'Türküdeki sözlerin görevi, ezgiyi çerçevelemek, onun anlatmak istediği olaylara ve duygulara, çoğu kez bilmecemsi, dumanlı anıştırmalarla dokunup geçmektir. Kişinin geçmişteki günlerine, dostlarına, yakınlarına ilişkin acı tatlı anılar ile yeniden yaratma gücünü türkü, sözleriyle ezgisi bütünlenince kazanır.' demektedir. İşte Fosforlu Cevriye romanında varolanların yaşamları, bu söz ve ezgi bütünlüğü içinde örgülenmektedir." (Gençay, 1994: 18)

Yazar, aynı yazısında romanda anlatılanlarla ilgili de şunları söyler:

“Olayların yaşandığı günlerin İstanbul’unda sanayi yeni yeni filizlenmeye başlamıştır. Fuhuş, henüz bir sektör haline dönüşmemiş, sektöre hâkim olacak mafyalar türememiştir. Ne var ki bu yoldaki değişim hızla boylanmaktadır. Anadolu’dan gelen ağa, viski ya da cinfis istiyor, celebin adının canlı havya taciri olarak değiştiği bir dönem yaşanıyordur.

Romanda açıkça görülen bu ekonomik ve toplumsal değişim içinde Cevriye’yi, kan dolaşımı gibi doğallık taşıyan bu yapıda, birey olma savaşımında buluyoruz. Bu olguya dayalı olarak sözcüklerin içine kurulan yeni köprüler, dikkatli bakıldığında gözden kaçmayacaktır. O nedenle Fosforlu Cevriye’yi bir inanışın ve bu yolda yapılan mücadelenin romanı olarak algılamak gereklidir.” (Gençay, 1994: 19)

Temsil edilen olaylar ve ele alınan dönemdeki sosyo-ekonomik yapı arasında başarıyla kurulan bağlantıya böylece dikkat çekilir.

Liz Behmoaras ise eserin başarısını şöyle açıklar:

“*Fosforlu Cevriye* ününü öncelikle, “günahlarından aşk sayesinde arınma” temasının büyük bir duyarlılıkla işlenmesine ve kahramanlarının çarpıcı gerçekçiliğine borçludur. Kitap aynı zamanda 1930’ların İstanbul’unun farklı semtlerinin renkli tasvirleriyle, bu semtleri birbirine bağlayan yolların bir tapu müdürünün titizliğiyle verilmesi açısından son derece ilgi çekicidir.” (Behmoaras, 2008: 264-265)

Yazarın romanları hakkında söylenenlere topluca bakıldığında, özellikle 1937’den sonraki romanlarında, toplumda ezilen küçük insanla ve onun problemleriyle yakından ilgilendiği sonucuna varılır. Onun bu tavrını özetleyen Atilla Özkırımlı’nın “Hayattan Esere” kısmında yer verdiğimiz değerlendirmesi önemlidir. Ona göre Derviş, kahramanlarını sosyal gerçeklikten soyutlamayan bir yazardır. Onun toplumcun kimliğinin en önemli referansının bu hususiyet olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte yazarın durmadan ve yılmadan yazmasını da yine Özdemiroğlu’nun saptamasıyla populizme kayışının nedeni olarak görebiliriz.

Derviş'in ilk romanları ile birlikte edebiyat dünyasında Ahmet Haşim ve Mehmet Rauf gibi önemli yazarlardan övgüler aldığını görmekteyiz. Yazar, özellikle etkili muhayyilesiyle, romanlarındaki olay zenginliğiyle anlatımındaki ustalığı ve yalınlığı ile dikkatleri çekmiştir. Suat Derviş'in toplumsal gerçekliği eleştirel tutumla sergilemesi; küçük insanın ve toplum dışına itilen zayıf kişilerin birey olma savaşı gibi problemlerle ilgilenmesi edebiyat araştırmacılarının ilgisini çekmiştir. Bununla birlikte yazarın bazı romanlarındaki kişiler aracılığıyla toplumcu gerçekçi edebiyattaki "olumlu tip"i öne çıkardığı da söylenmekle birlikte toplumcu gerçekçi bir yazar olarak kesin bir hükümle değerlendirilmediğini görüyoruz.

B. ROMANLARDA ZİHNİYET:

1. Bireysel Eğilimlerle Yazılan Romanlarda Zihniyet:

Yazarın *Kara Kitap*, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Onları Ben Öldürdüm*, *Onu Bekliyorum*, *Buhran Gecesi*, *Gönül Gibi*, *Beni mi*, *Hiçbiri*, *İki Kadın* ve *İki Aşk* gibi bireysel eğilimlerle yazdığı romanlarında, benzer bir zihniyetin temsil edildiğine şahit oluruz. Aile içi geleneksel değerler etrafındaki ilişkilerin gözler önüne serildiği bu romanlarda toplumsal normların bireylerin hayatı üzerindeki tesiri, zihniyeti belirler.

“Kara Kitap”taki Hasan, küçüklüğünden beri bedensel kusurlarının etkisiyle marazî bir kişilik gelişimi yaşamıştır. Onun kusurlarının ruhsal bir problem haline gelmesi toplumdaki yaygın estetik algıyla alâkalıdır. Genç adam, aynı zamanda çok yakın bir akrabası olan Şadan’a duyduğu kalbî alâka nedeniyle yine toplumsal normlar çerçevesinde sorunlar yaşar. Böylece toplumsal değerlerin kişiler üzerindeki hâkimiyeti, romanda Hasan ve Şadan karşılaşması vasıtasıyla gözler önüne serilir.

“Ne Bir Ses Ne Bir Nefes”te roman kişilerinin tutumları ve ahlâki duruşlarından yola çıkılarak geleneksel bir toplum yapısına ait zihniyetin izlerine rastlamak mümkündür. Zeliha ve Osman’ın tanışmalarının nakledildiği kısımda; genç kızın, bir arzu ve ilgi duymadığı halde orta yaşlı olan Osman’la evlenmek durumunda kalması zihniyet açısından anlamlıdır. Maddi imkân sahibi Osman, maddi imkânsızlık içerisindeki Zeliha’yı evliliğe ikna etmiştir. Zeliha, Osman’ın maddi ve manevî himâyesini kabul etmek durumunda kalmıştır. Evlilik müessesesi böylece geleneksel ve pragmatist bir toplumsal fonksiyonla karşımıza çıkar. Bu bakımdan eserde geleneksel bir zihniyetin temsil edildiğini söylemek mümkündür.

“Onu Bekliyorum”da bireyin hür iradesi karşısında baskın olan geleneksel toplum yapısı ve değerler temsil edilen zihniyet olarak karşımıza çıkar.

Romanda cinsî ve kalbî arzularıyla tinsel ihtiyaçları arasında sürekli iç çatışmalar yaşayan bir kadının iradî kararlarının dramatik sonuçları gözler önüne serilir. Batılı ve modern bir eğitim almış olan Suzan’ın hür iradesini kullanan bir birey olduğunu görürüz. Onun kararlarının sonucu her ne olursa olsun karar verme özgürlüğünü ve hakkını koruma çabası içinde olduğu anlaşılır.

“Onları Ben Öldürdüm”de, hayata yön veren toplumsal değerler etrafındaki geleneksel yaşama biçiminin ve zihniyetin temsil edildiğini görürüz.

Annesinin yasak aşk ilişkisine tanıklık eden küçük bir kızın maruz kaldığı ruhsal tahribat, olaylar vasıtasıyla öne çıkarılır. Söz konusu ilişki genç kızın babasını da olumsuz yönde etkilemiştir. Böylece, toplumsal normları benimsemiş olan genç kız ve babasının yasak aşk ilişkisini meşru ve olağan görmediği anlaşılır.

“Hiçbiri” romanında, İstanbul’un aristokrat olarak nitelendirilebilecek olan ailelerinden birine mensup genç kızın hayatı konu edilir. Söz konusu hayatı yönlendiren değerler, yaşama biçimleri ve insanlar arasındaki ilişki ağı zihniyet hakkında kanaat sahibi olmamıza imkân verir.

Romanda aristokrat muhitte insanlar arasındaki ilişkileri aşk ve kalbî alâka diyeceğimiz hususların düzenlediği görülmektedir. Aristokrat çevrede ilişkilerin merkezinde zevk, hoşlanma ve cinsî cazibe kelmeleriyle ifade edilebilecek hususların yer aldığı söylenebilir. Bunlar, eserin bağlı olduğu zihniyeti de gözler önüne sermektedir.

Kahramanlar vasıtasıyla idealize edilen hayat söyleminin içerisinde yüksek maddî hayat standartlarını vaat edebilen, güçlü, cazip, eğitilmiş ve

sevilen eş adayları ile yapılacak bir evlilik önemli bir yer tutar. Romanda gençlerin hayatının bu çeşit bir evlilikle sonuçlanmaması onlar için en büyük üzüntü olmaktadır.

Roman, böylece aşk gibi ideal bir kavramı yine maddî bakımdan ideal, yüksek standartta bir hayatın içerisinde arayan ve aratan bir zihniyetle karşımıza çıkar.

“Beni mi”de yine geleneksel toplum değerleri çevresindeki hayat tarzı, romanda temsil edilen zihniyeti ortaya çıkarır. Evliliğin tensel aşk ilişkilerinde bir engel konumunda oluşu, toplumdaki genel ahlâkî değerlerle ilişkisi açısından bir zihniyet problemidir.

Romanda, sevmediği bir adamla evlenen genç bir kadının kendisinden yaşça büyük olan bir başka kişiye duyduğu cinsi ve kalbî bağlılık konu edilir. Söz konusu bağlılık, toplumdaki genel ahlâkî değerler çerçevesinde bir yasak aşk olarak karşımıza çıkar.

“İki Kadın ve İki Aşk”ta geleneksel değerleri benimsemiş kişilerin modern hayatın bireyci değerlerine karşı tutumları, temsil edilen zihniyeti ortaya çıkarır. Ailenin fertlerinin birbirlerine sıkıca kenetlendiklerini ve müşfik bir bağla birbirlerini koruyup gözettiklerini görürüz. Fertlerin bunu yapmaları nisbetinde mutlu oldukları, huzura kavuştukları dikkati çeker.

Macide, arzu ettiği hayat tarzı uğruna terk ettiği kızına döndükten sonra vicdani olarak rahatlar ve huzur duyar. Genç kadının dargın olduğu babasıyla ilişkileri düzelir. Oysa o, bireyliğini geleneksel değerlere, ailesine tercih ettiğinde mutsuz ve huzursuz seneler geçirmiştir. Böylece romanda bireysel iradenin ve tensel arzuların kişiyi egoist bir tutuma sevkettiği buna karşın geleneksel değerlere dönüşün huzur ve mutluluk vaat ettiği telkin edilir. Ferdietçi bir hayat tarzı ve zihniyetin Cemil’in kişiliğinde eleştirisine tanık oluruz. Dolayısıyla geleneksel toplum değerlerinin ve bu değerlere manevi bağlılığın hayatta mutluluğu getireceğine dair bir zihniyet eserde temsil edilir.

“Gönül Gibi” romanında, Batılı değerler etrafındaki bireyci bir hayat tarzı ve zihniyet temsil edilir. Bireysel arzular ve toplumsal değerler çatışmasıyla karşı karşıya gelen Süheyla’nın macerası etrafında söz konusu zihniyet ifade edilir. Süheyla’nın, hür iradesi doğrultusunda hayatını yönlendiren bir birey olduğunu görürüz. Genç kadın, iradesini hür olarak kullanabildiği gibi kişisel onurunu da ön planda tutmaktadır. Öyle ki o, kendisine bir başkasını tercih eden aşığını terk etmeyi göze alabilmiştir.

Söz konusu zihniyet, bir Türk kadınının dünya görüşü olarak karşımıza çıkar. Bu, Batılı toplumsal hayatın sosyal adalet ve eşitlik gibi bireyi yücelten ve gözeten değerlerinin Türk toplum hayatına yansımaları olarak algılanmalıdır.

Yine “Bu Baş Ne Yapalım” romanında, Batılı zihniyet ve değerlerin etkisiyle gelişen hayat tarzı, Fatoş ve Fafa ile onların karşılaştığı diğer Türk ve Avrupalı kişiler vasıtasıyla temsil edilir.

Yanlarında kendilerine hâmilik edecek kimse bulunmadığı halde Berlin’e giden iki genç kızın macerası romana konu olur. Böylece genç kızların modern ve ferdiyetçi bir hayat tarzını benimsemiş oldukları anlaşılır. Söz konusu hayat tarzında, kişilerin kendi hayatlarını hür iradeleriyle yönlendirmeleri esastır.

“Dirilen Mumya” romanında, kadın erkek ilişkilerinde geleneksel toplum değerleri, kocasının ölümünden kendini sorumlu tutan Seza’nın başından geçen olaylar vasıtasıyla ifade edilir. Seza, kocasının dışında bir erkeğin ilgisinden hoşlanmış, ancak bunu kendisine dahi itiraf etmekten korkmuştur. İngiliz koleksiyonerin kendi evine girmesinde hiçbir rolü olmadığı halde Seza, kendisinin suçlu ve günahkâr olduğunu düşünmektedir. Söz konusu düşünce tarzı, geleneksel ve dinî toplum değerleri kaynaklıdır.

Bir korku ve gerilim romanı olarak değerlendirilebilecek “Buhra Gecesi”nde bireysel değer yargıları ve zihniyet unsurlarının geleneksel değerlerle çatışması bir kez daha karşımıza çıkar. Romanda, genç bir

kadının kendisini hayatın gerçeklerinden tecrit edişı ve buna bağlı olarak yaşıadığı korkunç olaylar nakledilir.

Zehra'nın kocasıyla birlikte, toplumdan soyutlanmış olarak yaşayan kadın ve erkek arasındaki aşkı mutluluğun biricik sureti olarak gördüklerine tanık oluruz. Bu hayat tarzını korumak ve sürdürmek çabalarının, sonunda genç çifti bir tür cinnete sürüklemiş olduğu anlaşılır. Böylece söz konusu zihniyet ve hayat tarzının marazî yönleri romanın olayları vasıtasıyla gözler önüne serilir.

2. Toplumcu Eğilimle Yazılan Romanlarda Zihniyet:

Suat Derviş'in toplumcu eğilimle yazdığı romanlarında ise farklı değerlerin ve zihniyetlerin temsil edildiğini görürüz. Özellikle maddi imkân – imkânsızlık, bireyin değerleri – toplumun değerleri çatışmaları etrafında gelişen olay örgüleri ile toplumdaki problemleri zihniyet modellerinin gözler önüne serildiğine tanık oluruz.

“Çılgın Gibi” romanında iş adamı, memur, bürokrat gibi yüksek muhitten kişiler arasındaki kadın erkek ilişkileri etrafında kurulmuş bir macera konu edilir. Söz konusu ilişkiler konu edilirken evlilik, aşk ve toplumun bu kavramlara bakış açıları üzerinde sorgulamalara girişilir. Dolayısıyla belirli toplumsal değer yargıları olaylar ve kişiler vasıtasıyla temsil edilir. Sergilenen değer yargılarına eleştirel bir pencereden yaklaşılr. Böylece romanda belirgin birtakım zihniyet modelleri ortaya çıkarılır.

Evliliğin her ne pahasına olursa olsun kutsallaştırılması, toplumsal olarak meşru görülmeyen samimi aşk ilişkilerinin ise aşağı görülmesi bu zihniyet modellerinden biridir. Roman kişilerinden Ahmet, iş ile ilgili

menfaatleri uğruna Muhsin'le etik dışı bir arkadaşlık ilişkisi yürütmeye çalışırken karısı Celile'nin Muhsin'e olan samimî hislerini anlayamamaktadır. Bununla kalmayıp Celile'yi ahlâksız ve hain olarak yargılamakta, onu ait oldukları muhitte bu şekilde teşhir etmektedir. Ahmet, bunu yaparken toplumsal değer yargılarını arkasına almanın güveniyle rahat ve huzurludur.

Celile'nin samimi aşkı karşısında Muhsin'in şüphe etmesi de yine alışılmış bir zihniyet modeli kaynaklıdır. Muhsin, Celile'nin kendisine eski kocasının menfaatleri için yaklaştığını düşünmüştür. Onun kapıldığı bu düşünce ve kafasında oluşan soru işaretleri, kadınların güvenilmez olduklarına dair toplumsal bir zihniyet modeli kaynaklıdır. Celile'nin Muhsin'den hamile kalması bu güvensizliği artırır. Muhsin, şiddetle çocuğun aldırılması gerektiğini savunur. Muhsin'in toplumdaki hâkim değerler menşeli bu düşünce biçimi şöyle nakledilir:

“ Muhsin, Celile'yle, onu sevmediği için nikâhlanmaktan çekinmiyordu.

Bunu Celile'nin anlaması lazımdı. Celile'nin, Muhsin'in sebeplerini anlaması lâzımdı.

Muhsin lâlettayin bir adam değildi. Ailesinin üç batından yaptığı bir isim ve kendisinin bugün eriştiği yüksek mevkii vardı.

Bugün partide en kudretli bir şahsiyetti... Yarın mecliste ve birkaç zaman sonra bir vekâlet sandalyesinde oturacaktı.” (Derviş, 2004: 242)

Söz konusu zihniyet modelleri romanda eleştirel olarak sergilenmiştir. Bunların dışında romanda yine eleştirel olarak sergilenen önemli bir zihniyet unsuru da maddi imkân uğruna her türlü etik dışı ilişkinin meşrulaşmasıdır. Ahmet'in Muhsin'le ilişkilerinde sergilediği tutum bu bozuk zihniyet unsurunu temsil eder.

“Emine” romanı, büyük toplumsal etkileri olan olayların yaşandığı bir dönemi ele alır. Bu dönem, 1. Dünya Savaşı ve işgal yıllarıdır. İşgal yıllarında ülkedeki otorite boşluğunun yarattığı sosyal düzendeki bozulma bir dönüşüm

süreci bağlamında temsil edilir. Romanda zihniyet de bu bozulma ve dönüşümün etkileriyle karşımıza çıkar. Kurnaz ve fırsatçı insanların istismar mantığı, yoksul ve himâyesiz küçük insanın bu ortamdaki çaresizliği gözler önüne serilir. Böylece romanda sıkıntı ve acılar etrafında şekillenen hayat tarzı ve zihniyet temsil edilir.

Romandaki olayların yerleştirildiği döneme ait zihniyetin bir başka boyutu da, Anadolu'nun içinde bulunduğu atmosferin ve İstanbul'daki işgal manzaralarının nakledilmesi vasıtasıyla temsil edilir. Anlatıcının bakış açısı, zihniyeti ortaya koymada en etkili unsur olarak göze çarpar. Savaşın etkilerinin, işgal manzaralarının ruhsal ve fizikî tasvirlerinde ortaya çıkan subjektif tavır, zihniyete dair ipuçları verir. Anlatıcı, bir haksızlığı ve zulmü sergilemek ister gibidir. İşgalcilerin baskısı altındaki yurt ve burada yaşayanlar son derece trajik bir olayın kurbanları gibi nakledilir. Zihniyet, işgal yıllarının acı ve eziyetli sosyal psikolojisinde vücut bulur.

Söz konusu zihniyetle bağlantılı olarak küçük, yoksul insanın çileli hayatı romanda konu edilir.

“Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır”ın olayları, Cumhuriyetin ilanından yaklaşık on yıl sonrasında geçmektedir. Bu döneme ait zihniyet unsurları, romanda Edirnekapi'nın yoksul bir kenar mahallesine has hayat tarzı ve bir fabrikada çalışan işçilerin hayat olayları yoluyla temsil edilir.

Maddi imkândan yoksun olan toplum tabakalarını temsilen Nazlı, sürdürülen hayatın şartlarından şikâyetçidir. Onun şikâyeti ve roman boyunca sergilediği isyankâr tutumu, adaletsiz bir toplum düzeni ve gelir dağılımından kaynaklanmaktadır. Sürdürülen hayatın düzeninden şikâyet eden bir diğer kitle de fabrikada uğradıkları haksızlıkların farkında olan bir grup işçidir. Onlar da bizzat eşitsizlikten ve hem sosyal hem de maddi olarak uğradıkları haksızlıklardan şikâyet etmektedirler. Bu haksızlıklar yine bizzat anlatıcı ağzından da nakledilir. Dolayısıyla romanda, sosyo-ekonomik ve ahlâki bakımdan bozuk ve adaletsiz bir toplumsal düzenin insanlar üzerindeki

etkisine vurgu yapılır. Bu bağlamda Nazlı gibi yoksul insanlar tarafından sergilenen **isyan** ve Namık gibi işçiler tarafından sergilenen **başkaldırı** romanda bir zihniyet unsuru olarak temsil edilir.

Romanın genelinde toplumun yaşamakta olduğu ıstırap ve acıyı ifade eden duygusal bir etki vardır. Savaş yıllarının yarattığı yıkım, 20 yıl sonrasında bile sosyal ve ekonomik olarak toparlanamamış olan ülkenin insanlarını etkilemektedir.

Yaşanan yoksulluğun ve toplumsal bozulmanın temelinde, yakın geçmişte yaşanan önemli olayların payı vardır. Nazlı'nın babası Osman'ın gençlik yıllarında, yani mütareke döneminde toplumun içinde bulunduğu ıstırap, anlatıcı tarafından dile getirilirken söz konusu dönemin zihniyetinden izlere rastlanır. Anlatıcı Osman'ın gençliğinde yaşanan sosyal dramı ve genç adamın arzularını şöyle dile getirir:

“İstanbul bir mahşer gününe dönmüştü. Kimsenin kimseden haberi yoktu.

Sokaklarda emperyalist orduların zabitleri parlak çizmelerini kaldırımlara vurarak gidiyorlar.

(...)

Osman, sakat ciğerleriyle İstanbul'un bir kâbus havası yaşanan sokaklarında dolaşıyordu.

Osman, hiçbir emperyalist emeli olmayan iş ve ekmekten başka hiçbir şey istemeyen kendi yuvasında kendi yurdunda rahat yaşamak isteyen, sulhü seven ve menfaati ancak sulhte olan bir milletin, Türk milletinin çocuğu idi.” (Derviş, 1937: 26)

Savaş sonrasında İstanbul'da yaşanan kâbus havası, Türk milletinin sulh isteği romanda temsil edilen zihniyet hakkında ipucu veren anlamlı sözlerdir. Romanda konu edilen dönem, mütareke yıllarından yaklaşık 15 – 20 yıl sorası olsa da geçmişte yaşanan bu ıstırapların taze etkileri devam etmektedir.

Böylece yaşanan maddî ve manevî ıstıraplara karşı toplumda beliren asi ve öfkeli tavır, romanda temsil edilen zihniyetin önemli bir unsuru olur.

“İstanbul’un Bir Gecesi”nde zihniyet, büyük şehirde yaşayan ve ezilen küçük insanın sıkıntılı hayat tarzı etrafında şekillenir. Romanda, maddî imkânsızlık içindeki insanların hayatlarının her döneminde yaşadığı güçlükler karşısında yönetenlerin bu tür sorunlara duyarsızlığı, bireyci ve maddeci bir zihniyetin sonucu olarak gözler önüne serilir.

“Ankara Mahpusu”nda küçük insanın hayat tarzı ve ahlâkî değerleri, ilişkileri çeşitli olaylar vasıtasıyla gözler önüne serilir. Söz konusu hayat tarzı ve değerlerin maddî imkânsızlık etrafında şekillendiğini görürüz. Böylece temsil edilen zihniyetin kaynağı ortaya çıkar.

Roman, maddî imkânsızlık içerisindeki genç bir adamın temiz hislerle sevdiği bir kadın uğruna yaşadığı sıkıntılı hayatı konu eder.

Vasfî’nin sıkıntılı hayatının bir bölümü hapiste geçmiştir. Hapistekilerin ve Vasfî’nin hapisten çıktıktan sonra karşılaştığı insanların tümü maddi imkânsızlıkla karşı karşıya olan küçük insanı temsil ederler. Vasfî’nin yaşadığı muhitin ve mensubu olduğu ailenin ortak ıstırapı yine maddi sıkıntıdır. Bununla birlikte genç adamın sevdiği kadın olan Zeynep’in Vasfî yerine Şakir Efendi ile evlenmesinin nedeni de maddî imkâna sahip olma arzusudur.

Roman böylece, küçük insanın hayat karşısındaki tavrını belirleyen maddî imkânsızlık etrafındaki zihniyeti temsil eder.

“Aksaray’dan Bir Perihan” romanı; geçmişleri, aile yapıları, maddi ve sosyal alt yapıları, zihniyetleri farklı olan iki insanın bir arada yaşamasından doğan çatışma üzerine kurulmuştur. Çatışan kültür, bakış açıları ve değerler romandaki zihniyetini ortaya koymaktadır. Köklü bir ahlâki değerler bütünü ve geleneksel hayat tarzını temsil eden Nuri’nin ailesi yeni toplumsal düzende ortaya çıkan bozulmuş değerler karşısında dağılmaktadır. Bu ailenin son üyesi olarak Nuri’nin yeni toplumsal hayatın çıkar ilişkileri ve küçük maddi

hesapları karşısındaki hissiz, umutsuz tavrı bu dağılışı ve çöküşü temsil etmektedir.

Nuri'nin İttihat ve Terakki üyesi olan dedesinin aileyle bütünleşmiş olan değerleri ve zihniyeti yerini 60'lı yılların sermayedarlarına, maddî çıkar hesapları peşindeki küçük insanlarına ait bozulmuş değerlere bırakmıştır.

Böyle bir toplum yapısı içerisinde belki de ailesinden getirdiği eski zihniyeti ve değerleri yaşatamadığı için mutsuz, amaçsız bir hayat yaşayan Nuri, Perihan'ın temsil ettiği bozulmuş değerler karşısında son umudu çocuklarında arar. Roman, bir dejenerasyonu, maddi çıkar ve sömürü hesapları ile yüceltilmiş bir mücadele ve istismar kültürünün bozuk değerlerini sergiler. Tüm bunlara ve otoriteye muhalefet eden yeni bir zihniyetin dinamikleri ise gençlerde aranır.

“Fosforlu Cevriye”de büyük bir şehrin sokaklarındaki yeraltı hayatı ve kültürü, Cevriye'nin hayat macerası vasıtasıyla temsil edilir. Söz konusu kültür ve hayat tarzı, romanda temsil edilen zihniyeti belirler.

Toplumsal normlar ile çatışan bu marjinal hayat tarzını hazırlayan ekonomik ve sosyal koşulların etkisi küçük insanın üzerindeki baskıyı artırır. Büyük şehirdeki hayatın bu baskısından ve otoritenin takibinden kaçmak, bütün bunlara karşı çıkmak arzusu Cevriye ve arkadaşları tarafından benimsenen bir tutumdur. Bununla birlikte söz konusu baskı ve denetimin, “sokak” etrafında sürdürülen hayatın sıradan unsurları haline geldiğini görürüz.

Cevriye'nin sokaklarda kimsesiz büyümesi ve geçimini sağlamak için gayri meşru bir hayat tarzını benimsemesi, romanda belirli koşulların olağan bir sonucu şeklinde nakledilir. Böylece toplum dışına itilen bir insanın, hayatını meşru normlar dâhilinde sürdürme çabasında bireysel iradesinin ne denli yetersiz kaldığına vurgu yapılır. Toplum dışı veya yeraltı tanımlaması ile nitelendirilebilecek bir hayat tarzının ve bu hayat tarzına ait zihniyetin birçok ayrıntıyla romanda temsil edilmesine tanık oluruz. Cevriye'nin tutum ve

davranışları, kişiliğindeki tipik bazı hususiyetler, hayata bakışı, arkadaşları ve müşterileriyle ilişkilerindeki tavrı bu zihniyeti ortaya çıkarır. Kahraman, yaşanacak her türlü olumsuzluğa karşı bir bağımsızlık zırhı taşır gibidir. Sokak hayatı, ona duygularını sert ve kalın bir kabuğun altına gizlemeyi öğretmiştir. Böylece kenara itilmiş ve ezilmiş küçük insanın hayat karşısındaki kayıtsız, tavrı, romanda temsil edilen zihniyet olarak karşımıza çıkarılır.

“Sınır”da maddî gerçeklerin, bireylerin hayatları üzerinde belirleyici olduğuna dair bir zihniyet romanın olayları vasıtasıyla temsil edilir.

Tamamen farklı sosyal muhitten olan iki âşıktan fakir olanı hiçbir zaman samimi olamaz, kendisini olduğu gibi göstermeye cesaret edemez. Âşıklar arasındaki aşılmaz maddî engeller hiçbir zaman ortadan kalkmaz. Nitekim romanın sonunda birbirinden bu denli farklı olan bu iki insan bir araya gelemez. Onların ayrılmaları adeta mukadder bir sondur. İki kahraman arasındaki mutlak engeller “sınır” imgesi ile ifade bularak romana ad olur.

“Şoför Mustafa” romanında yine maddî imkânsızlığın insan hayatı üzerindeki olumsuz etkileri öne çıkarılmış ve bireylerin hayatında meydana gelen değerler erozyonunda maddî imkânsızlığın rolüne vurgu yapılmıştır. Dolayısıyla sürdürülen hayatın ve toplumsal değerlerin maddî koşullar karşısındaki hassasiyetine dikkat çekilmiştir. Böylece toplumsal değerler ve maddî koşullar arasındaki hayati ilişki, romanda temsil edilen zihniyeti belirler.

“Bir Haremağasının Hatıraları” romanında bir harem ağasının Yıldız sarayındaki hayatı konu edilir. Hayrettin adındaki ana kahramanın hayat macerasında en etkili unsur, kahramanın iradesini kullanma noktasındaki kısıtlanmışlığıdır. Romanda baştan sona kadar Hayrettin’in bir köle olduğu ve hür iradesinin olmadığı çeşitli vesilelerle vurgulanır. Böylece Osmanlı dönemine has mutlakçı ve despotik yönetim biçiminin romandaki olaylarda etkili bir zihniyet unsuru olarak ortaya çıktığını görürüz.

Hür iradeye sahip olamaması nedeniyle Hayrettin’in, karşılaştığı birçok durumda kendi menfaatlerini korumak uğruna bir makine kadar hissiz ve

duyarsız davrandığını görürüz. Kahramanın tavrı, yer yer kendisine gelecek zararlardan korunmak için başkalarının aleyhine hareket etmek yönündedir. Böylece bireyin, insanî ilişkilerde egoist ve haksız bir tavırla kendisini muhafaza etmek zorunda kalması da romanda dönemin saray hayatındaki entrik manzarayı temsil eden bir zihniyet unsuru olur.

C. ROMANLARDA YAPI:

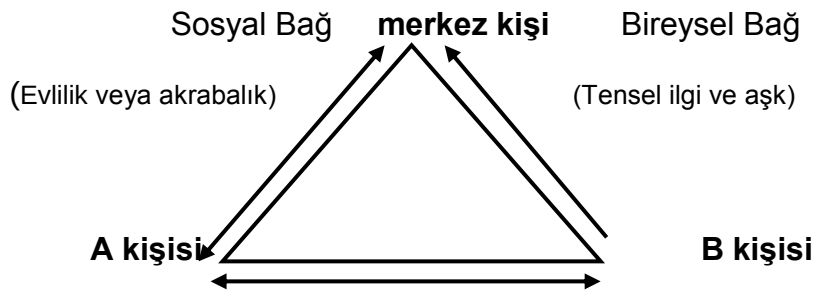
1. OLAY ÖRGÜSÜ:

a. Bireysel Eğilimle Yazılan Romanlarda Olay Örgüsü:

Derviş'in özellikle 1937 öncesinde yazdığı romanlara baktığımızda, olay örgülerinin iki temel çatışma etrafında geliştiğini görürüz. Bunlar, arzu edilen obje – engeller çatışması ve bireyin değerleri – toplumun değerleri çatışmasıdır.

Kara Kitap, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Onları Ben Öldürdüm*, *Onu Bekliyorum*, *Beni mi*, *Gönül Gibi*, *Buhran Gecesi*, *İki Kadın* ve *İki Aşk* romanlarının olayları, bu iki çatışma etrafında gelişir. Bu nedenle söz konusu romanlar, benzer yapı özellikleri gösterir.

Olay örgüsünü oluşturan parçalar bütünüyle bir ana kahraman ve onunla ilişki içerisinde olan kişiler etrafında gelişmiştir. Bu ilişkilerin meydana getirdiği ağı şöyle gösterebiliriz:



Ne Bir Ses Ne Bir Nefes romanında Zeliha, Osman ve Kemâl ilişkisi; *Çılgın Gibi* romanındaki Celile, Ahmet ve Muhsin ilişkisi; *Onu Bekliyorum*

romanındaki Suzan, Nihat ve Şefik ilişkisi; **İki Kadın ve İki Aşk** romanındaki Macide, Rauf ve Cemil ilişkisi söz konusu ağ etrafında gelişir.

Bu romanlarda “evlilik” tarzındaki sosyal bağla bir arada bulunan kişilerden biri bir başka kişiyle arzu edilen obje ve engeller çatışması etrafında karşılaşır. Bu karşılaşma ise bireysel bir bağ oluşturur. Dolayısıyla merkezî konumdaki kişiyi arzu eden A ve B kişileri arasında bir çatışma ortaya çıkar.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes’te Zeliha ve Osman evlidirler. Ancak Osman ve Zeliha’nın yaş, sosyal statü gibi özellikleri bu çift arasında önemli çatışmalar ve gerilimler doğurur. Bu da olay örgüsünde önemli olay parçalarının merkezine yerleşir.

Olayları hareket noktası alarak metinleri parçalara ayırmak mümkündür. Biz bu parçalara birimler diyeceğiz. Yazarın ilk dönem romanlarının belirleyici hususiyetlerini gözler önüne seren birimleri olay örgüleri içerisinde seçerek şemalaştıracacağız.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes romanının ilk birimi, Osman ve Zeliha karşılaşması çevresinde oluşur.

Zeliha Osman’a maddî imkânlar vasıtasıyla bağlıdır. Bu da şikâyet ve serzenişlere sebep olur. Bu gerçeklik Osman’ın bir başka dünyaya sığınmasına sebep olmuştur denilebilir. Çünkü Osman, insanın ruhunun ebedî olduğunu ve bu ruhla insanların tekrar tekrar dünyaya gelip aynı kaderi farklı biçimlerde yaşadıklarına inanmaktadır.

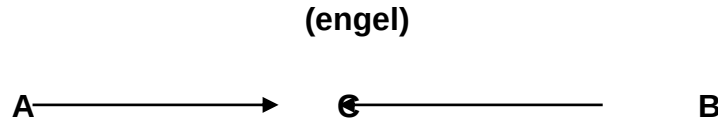
Aslında bu olay Osman’ın ruhsal hastalığına dair bir imadır. Böylece olay örgüsünün gelişmelerine zemin hazırlanır. Osman’ın spiritualist kişilik özelliği giderek ruhsal bir hastalığa dönüşecek ve olayların seyri bu etkiyle belirlenecektir. Bu ilk olay halkasında, kahramanlardan Osman, Zeliha ve Kemal arasında bir üçgen kurulması dikkat çekicidir. Üçgende Kemal’in

fonksiyonu henüz belirgin değildir, Kemal'in bu fonksiyonuna yönelik imalar hazırlanır.

Osman ve Kemâl çatışması da yine Zeliha kaynaklıdır. Baba ve oğul, aynı kadına tutkun iki rakip durumuna gelirler. Zeliha ve Kemâl karşılaşması bir “arzu edilen objeye ulaşma mücadelesi” şeklinde yine önemli olay parçalarını hazırlar.

Özellikle Osman – Kemal karşılaşması etrafında gelişen üçüncü birim, bireyin değerleri ve toplumun değerleri çatışmasını odağına alır.

Burada Osman'ın, Zeliha ile evliliklerinde oğlu Kemâl'i bir tehdit olarak gördüğü ortaya çıkar. Dolayısıyla çatışma şöyle şemalaştırılabilir:



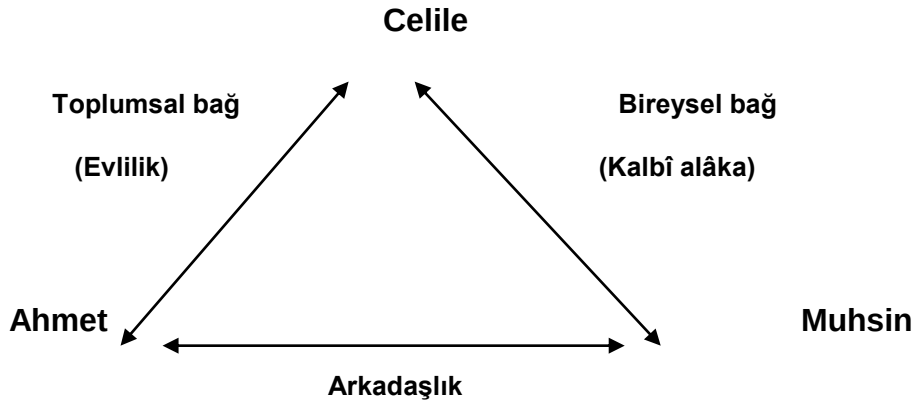
Osman ve Kemâl ilişkisi, aynı kadını arzu eden iki erkeğin mücadelesine dönüşür. İki kahraman arasındaki baba oğul bağı toplumsal değerler – bireyin değerleri çatışmasını şiddetlendiren bir unsurdur. Osman ve Kemâl birbirleri için arzu edilen objeye ulaşma yolundaki engel konumundadırlar. Çünkü Osman, rüyalarında Kemâl'in kendisini öldürdüğünü görmektedir. O, bu rüyalarını gelecekte olacaklara dair bir işaret olarak görmekte ve yaşadıklarını hatıra defterine yazmaktadır.

Burada böylece Osman'ın ruhçu inanışları vasıtasıyla olay örgüsünün bir prototip versiyonu oluşturulur. (Rüyaların anlatımıyla verilen bölümlerde Kemâl, Zeliha'nın aşkı için Osman'ı öldürmektedir. Nitekim olay örgüsü, Osman'ın Kemâl'i öldürmesi ile sonuçlanır.)

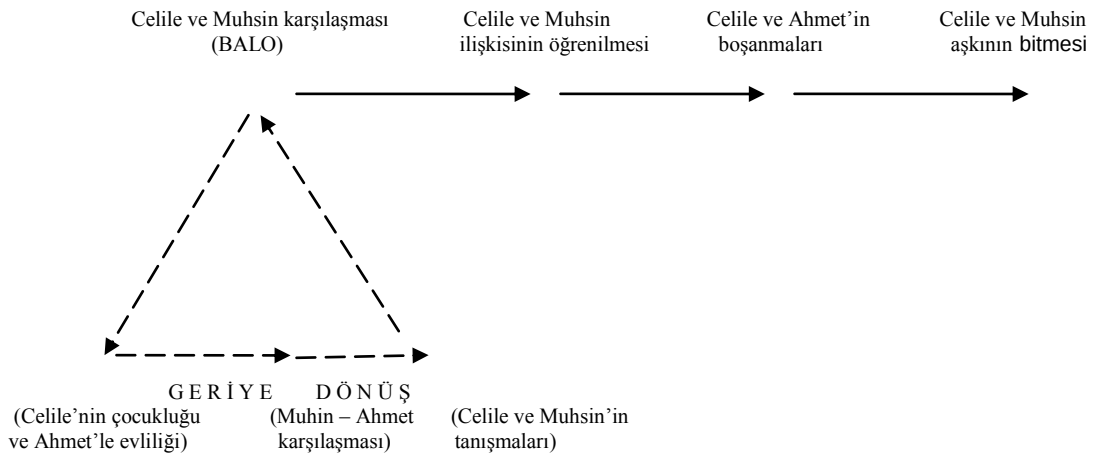
Sonuç olarak romanın olay örgüsünün sosyal gerçekçilikle bağdaştırılamayacağını söyleyebiliriz. Olay örgüsünde, oldukça daraltılmış ve toplumsal hayattan soyutlanmış bir kişi kadrosu etrafında gelişen ferdî ilişkiler

göz önüne çıkar. Dolayısıyla toplumcu bir tavrın izlerine rastlamak mümkün değildir.

Benzer biçimde “**Çılgın Gibi**” romanında da olay örgüsünü, merkez kişi Celile çevresinde düzenlenen ilişkiler ve karşılaşmalar vasıtasıyla parçalara bölmek mümkündür. Celile ve Muhsin ilişkisi bir aşk ilişkisidir. Celile ve Ahmet arasında da bir evlilik bağı söz konusudur. Ahmet ve Muhsin arasında ise bir iş arkadaşlığı ilişkisi bulunmaktadır. Dolayısıyla üç kahraman arasında yasak aşkın da devrede olduğu bir üçgen ilişki bulunmaktadır. Söz konusu ilişki ağı şöyle şemalaştırılabilir:



Söz konusu ağ, Celile ve Muhsin karşılaşması ile birlikte fonksiyon kazanır. Celile ve Muhsin karşılaşması yine bireyin arzuları ve toplumun değerleri çatışması çevresinde gelişir. Bu arada Ahmet ve Muhsin, Ahmet ve Celile arasında yine toplum – birey merkezli bir çatışma ortaya çıkar. Karşılaşmanın olay örgüsündeki yeri şöyle bir şema ile gösterilebilir:



Celile'nin Muhsin'le karşılaşması, romanda böylece bir kırılma noktası olarak ortaya çıkar. Bu karşılaşma romanın ilk birimini hazırlar. Balodaki karşılaşmadan sonra geriye dönüşler vasıtasıyla Celile'nin geçmişinin nakledildiği birimler hazırlanır.

Romanın özellikle ikinci biriminin merkezindeki Celile ve yalı ilişkisi, ana kahramanın kişiliğinde ve hayatında etkili olan toplumun değerleri ve bireyin arzuları çatışmasının kaynağıdır.

Celile ve yalı karşılaşmasının merkezinde bireyin iradesi – toplumun değerleri çatışması bulunmaktadır. Kahraman, geleneksel bir değerler sistemi çerçevesinde yetişmiş ve aile büyüklerinin iradesi onun hayatında belirleyici olmuştur. Amcazadesi vasıtasıyla Ahmet'le tanıştırılan Celile, bu kişinin kendisi için uygun olup olmadığını anlayamadan onunla evlenmek durumunda kalmıştır. Celile'nin iradesi dışında gelişen hayat olayları, bireysel iradesini ve toplumun değerleriyle karşı karşıya getirmiştir. Nitekim Celile, Ahmet'le sıradan bir hayat sürdürmekteyken onun aslında kendisine karşı ilgisiz ve sevgisiz bir insan olduğunu fark edecektir. Buna rağmen onun Ahmet'le evliliğini sürdürmesinin nedeni ise toplumsal normların bireysel iradesi üzerindeki baskıdır.

Celile'nin kişiliğini hazırlayan sosyal ve psikolojik zemin de burada ortaya çıkarılır. Kahramanın zayıf iradeli, içe dönük kişilik yapısının gelişiminde annesinin ölümü, babasının başka bir kadınla evlenmesi, yatılı okul için yalıdan uzaklaşması, kendisine hâmilik eden büyük annesinin ölümü, yalının satılması, Celile'nin amcasının yanına yerleşmesi gibi olayların büyük tesiri olduğu görülür.

Üçüncü birimde, belirgin biçimde bireyin iradesi ve toplumun değerleri çatışması gözler önüne serilir. Burada Ahmet ve Celile karşılaşır.

Ahmet ve Celile karşılaşmasının merkezinde bireyin iradesi ve toplumsal normlar çatışması bulunmaktadır. Ahmet'in kendisini ihmal etmesi ve iş hayatını her şeyden önde tutmasına rağmen Celile, ondan kopamaz. Çünkü Celile, toplumun değerleriyle kuşatılmıştır. O, Ahmet'i kendi iradesiyle seçmemiştir. Buna rağmen ondan ayrılmayı düşünememiştir. Ancak bu noktada Celile'nin üzerinde kendi bireysel arzularından kaynaklanan baskılar artar. Böylece çatışmanın şiddetlendiğine tanık oluruz. Zengin olmak hayalleriyle memuriyeti bırakıp ticaret hayatına atılan Ahmet'in kendisine karşı ilgisizliği Celile'yi önemli bir reaksiyonun eşiğine getirir. Kahraman, bireysel iradesini kullanarak ondan ayrılmak zorundadır.

Muhsin ve Celile ilişkisinin zemini burada hazırlanır. Bu vesileyle bireysel arzuları ve iradesini kullanmak isteyen toplumdaki "kadın" öznenin karşısında toplumsal baskının ağır etkisi ele alınır.

Birey ve toplum çatışmasını onaylanmayan aşkın hazin sonuçları çerçevesinde gözler önüne seren son birim, önemlidir. Bu birim Celile ve Muhsin karşılaşması etrafında gelişir.

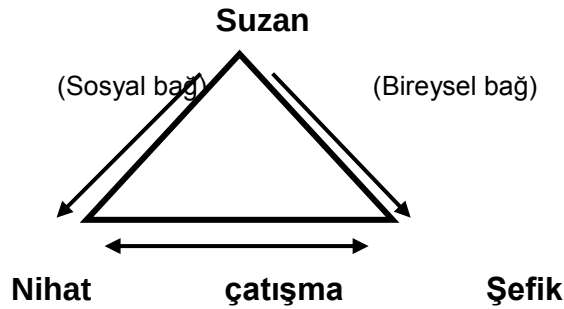
Celile ve Muhsin karşılaşmasının merkezinde yine bireyin arzuları – toplumun değerleri karşılaşması bulunmaktadır. Ahmet, Celile ve Muhsin arasındaki birlikteliği ait oldukları muhitte Muhsin'in aleyhine bir tehdit unsuru olarak kullanır. Böylece toplumun değerleri ve bireyin hayat tarzı çatışması şiddetlenir. Ahmet, Celile'nin "ihamet" olarak değerlendirdiği tavrını kabullenemez. Celile'yi kendi muhitinde teşhir ederek çatışmanın toplumsal değerler tarafında yerini alır. Böylece Celile ve Muhsin'in tensel aşk çevresindeki bireysel arzuları toplumsal baskı karşısında olumsuz etkilenecektir. Nitekim Celile ve Muhsin çatışmanın baskısına dayanamayarak birbirlerine duydukları arzuyu köreltirler.

Celile ve Muhsin'in birlikte yaşamaya başlamaları söz konusu çatışmayı şiddetlendiren olaydır. Muhsin, toplumun değerlerini karşısına almak endişesiyle Celile'yle olan ilişkisinde gerilim yaratır. Böylece Celile ve

Muhsin birlikteliği üzerinde büyük bir baskı oluşur. Celile'nin hamile kalması ve Muhsin'in isteğiyle kürtaj olması söz konusu baskının ezici ve yok edici etkisini temsil eden bir olay olarak karşımıza çıkar. Muhsin'in toplumsal statüsünü korumak için egoist bir tavır takınması Celile ile ilişkilerinin sona ermesine neden olur.

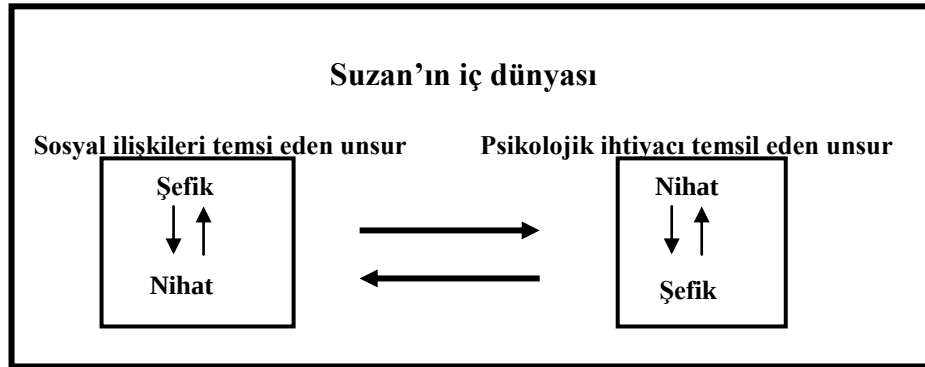
Burada da böylece, toplumun değerlerinin bireylerin hayat tarzı üzerindeki baskısı bir problem olarak işlenir.

“Onu Bekliyorum” romanının olay örgüsü de yine romanın üç merkez kişisi arasındaki ilişki ve karşılaşmalar çevresinde gelişir. Söz konusu ilişki şöyle şemalaştırılabilir:



Suzan, kendi hayatını kendi belirlemek ister, hayatının tek sahibi kendisi olmalıdır. O, kocası Nihat'ı bu idealinin önünde bir engel olarak görür. Ancak bir sanatçı gibi özgür olmak ve toplumsallıktan soyutlanmak isterken kendine gerçek anlamda bir güven duyamaz ve yine Nihat'a sığınarak onda güven bulur. Kahramanın bu çelişkili ruh hali ve korkuları gözler önüne serilir, böylece romanın dramatik sonuna dair bir ima ortaya çıkarılır.

Merkez kişilerden Suzan'ın yaşadığı iç çatışmalar metin halkalarının odağında yer alır. Bu çatışmalardan başlıcası bireyin tensel arzuları ve tinsel ihtiyaçları çatışmasıdır. Kahramanın yaşadığı bu çatışmayı şöyle şemalaştırabiliriz:



Suzan'ın iç dünyasında tensel arzuları temsil eden unsurlar ve tinsel ihtiyaçları temsil eden unsurlar sürekli çatışma halindedir ve yer değiştirmektedir. Söz konusu unsurları temsilen Nihat ve Şefik sürekli karşı karşıya gelirler. Şefik ve Nihat'ın kişilikleri etrafında toplumsal değerler ve bireysel arzular temsil edilir. Suzan, Nihat'ın fiziksel cazibesine kapılıp onunla evlenmiştir. Ancak kendisini, bu evlilikle sınırlandırılmış ve kısıtlanmış hissetmektedir. Bu nedenle o, bireysel arzuları doğrultusunda Şefik'e yönelmiştir.

Böylece toplumun değerleri ve bireyin arzuları çatışması da ortaya çıkar. Suzan toplumsal bir bağ olan evlilik nedeniyle Nihat'la bir arada yaşamaktadır. Ruhen ve entelektüel kabiliyetler bakımından yeterli olmayan Nihat, genç kadının dünyasında bir boşluk yaratmaktadır. Bu tinsel boşluk onu Şefik'e götürür. Şefik ise fiziksel güzellikten yoksundur. Böylece Suzan, Şefik ve Nihat arasında gidiş gelişler yaşar. Olay örgüsü, bu gidiş gelişlerin etrafında gelişir.

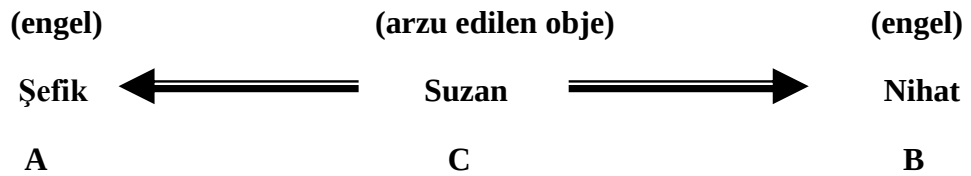
İlk birim, Suzan ve Nihat karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde, bireyin arzuları ve toplumun değerleri çatışması bulunmaktadır. Suzan, toplumsal bir bağla bağlı bulunduğu Nihat'ın manevî himâyesinden kurtulmak istemektedir. Kahramanın yaşadığı iç çatışmayla birlikte kocası Nihat'la aralarındaki kişilik çatışması da açığa burada açığa çıkar. Nihat, yalnızca dış görünüşü bakımından cazip, sanatsal yetenekler ve yaratıcılıktan mahrum, hayatında düzeni seven bir iş adamıdır. Suzan ise

sanatçılara has duyarlılıkları olan bir insandır. Özgür ruhludur, mütereddit bir kişilik yapısına sahiptir ve tatminsizdir.

Söz konusu ihtiyaçlar, kahramanın asıl maddi aşka yönelik güdülerini örten bir “yön değiştirme” ya da bahane olarak olayların altyapısını hazırlar.

Suzan’ın fiilleri belirleyicidir, ancak genç kadının insanî tereddütleri de vardır. O, Nihat’tan uzaklaşmaktadır ama onu terk etmeye adeta ruhu elvermemektedir. Suzan’ın bu ikilemi romanın son olay halkasına hâkim olan vicdan azabı ve korku atmosferinin nedensel zeminini hazırlar. O, kocasını hâlâ biraz da olsa sevmektedir ve bu nedenle Nihat’ın ölümü Suzan’da suçluluk hissi doğuracaktır.

Üçüncü birim, Şefik ve Suzan karşılaşması çevresinde gelişir. Suzan ve Şefik ilişkisinin merkezinde iki çatışma bulunur. Suzan’ın hem Nihat’la hem de Şefik’le ilişkilerinde bireyin arzuları ve toplumun değerleri çatışmasının belirleyici olduğu burada ortaya çıkar. Suzan’ın Şefik ve Nihat arasındaki gidip gelmelerinde Şefik yönündeki tercihleri ağır basmaya başlar. Böylece Nihat ve Şefik birbirleri için engel konumuna gelirler. Bu ilişki ve karşılaşmayı şöyle şemalaştırmak mümkündür:



Şefik’in karakter özellikleri burada belirginleşir. Bu karakterin olayların seyrindeki etkinliği de artmaya başlar. Nitekim Şefik – Suzan yaklaşmasının tehlikeli olmaya başladığı sezdirilir. Şefik, kendisini iblis ruhlu, fevkelbeşer, müstefid biri olarak tanımlar. Onun karşısında Nihat’ın sade ama güçlü kişiliği bir tezat oluşturur. Şefik, Suzan’dan etkilendiğini de ifade eder. Nihat ise Şefik ve Suzan arasındaki yakınlıktan rahatsızlık duyduğunu ifade eder.

Şefik, Suzan'a olan sevgisini marazi bir tutumla ifade etmiştir. Suzan Şefik ve Nihat ikilemi nedeniyle mütereddittir. Toplumsal bağla bağlı bulunduğu Nihat'a karşı acımaya benzer hisler duyar. Suzan'ın Nihat ve Şefik arasında tereddütler yaşaması her iki erkek kahramanı böylece karşı karşıya getirmiştir.

Dördüncü birim, Suzan - Şefik karşılaşması etrafında gelişir. Burada, Suzan ve Şefik karşılaşması, kahramanların kişilik çarpışmaları ve toplumsal değerler ile bireysel arzuların çatışmasını beraberinde taşır. Suzan ve Şefik, benliklerinde bir bölünme yaşarlar. Cinsî ve bedenî olarak birbirlerini arzu etmelerine rağmen iç benliklerinde yaşadıkları çatışmalar ve toplumsal değerlerin baskısı, onların bir araya gelmesine engel olmaktadır.

Şefik'in mütereddit kişiliğine daha güçlü vurgu yapılır. Şefik, duygularını savunduğu düşüncelerle yenemeyeceğini anlayınca kendisini rahatsız eden bu durumdan bir şekilde kurtulacağını söyler. Bu ima ile birlikte okuyucunun ilgi ve merakı tırmanışa geçirilir. Bu arada Suzan'ın hayat karşısında güven problemi burada bir kez daha açığa çıkar. Suzan, kocasından kendisini affetmesini ister. Dehasının, yaratıcılığının kuvvetinin onu meşum bir talihe sürüklediğini ima ederek kocasından af diler. Böylece Şefik'in kendisini üzen sebebi yok edeceğine dair iması burada gölgelenir.

Beşinci birimde, Şefik'in Suzan'a evlenme teklif etmesi ve Suzan'ın bu teklifi kabul ederek bunu Nihat'a bildirmesi olay örgüsünü çözümleyen eylemler olarak karşımıza çıkar. Suzan'ın Nihat'ı terk etmek istemesiyle iki kahraman karşı karşıya gelirler. Suzan'ın Şefik'le yaşamak istemesi karşısında Nihat'ın tepkisi ve yapacakları merak konusudur. Sonunda genç adamın intihar etmesiyle gerilim sonlandırılır.

Son birim, Suzan ve Şefik karşılaşması etrafında gelişir. Bu karşılaşma çevresinde Suzan'ın yaşadığı iç çatışmalar ve buhranlar öne çıkar. Bunlardan en belirleyici olanı huzur arayışı ve huzursuzluk çatışmasıdır. Suzan, hem vicdan azabının hem de Şefik'le yaşadığı sorunlu beraberliğin

baskısı altındadır. Kahraman, bütün olanların etkisiyle bu kez daha derin bir iç hesaplaşma içerisine girmiştir. Bu iç hesaplaşmalar ruhsal buhranlara dönüşür. Nihat'a olan özleminin ifade edilmesiyle Suzan'ın huzur arayışı içerisinde olduğunu anlarız. Buna karşılık Nihat'ın intihar etmiş olması ve Suzan'ın bundan kendini sorumlu tutması, huzursuzluk kaynağıdır.

Suzan'ın, Nihat'ın ölümünden sonraki durumu, psikolojik tahlillerle yoğun olarak işlenir. Kahramanın düştüğü durum bir trajedi olarak gözler önüne serilir. Trajedinin kaynağı ise bireyin arzuları ve toplumun değerleri çatışmasıdır. Burada bireyci hayat tarzının getirdiği huzursuzluğa vurgu yapılır.

Olay örgüsünün bütününde bireyler etrafındaki karşılaşma ve çatışmalar öne çıkarılır. Bireylerin iç huzursuzlukları ve çatışmalarının toplumsal yönleri de gözler önüne serilir. Buna rağmen olay örgüsünün sosyal gerçekçi bir bakış ve dikkatle değil bireysel hassasiyetlerle düzenlendiği göze çarpar.

“Hiçbiri”, “İki Kadın ve İki Aşk”, “Beni mi”, “Gönül Gibi” romanları da benzer olay örgüleri ile karşımıza çıkar.

“**Hiçbiri**” romanında olay örgüsü, merkez kişi olan Cavide etrafındaki ilişkiler ve karşılaşmalar vasıtasıyla gelişir. Cavide'nin annesi olan Şefika ile Danyal karşılaşması etrafında toplumun değerleri ve bireyin arzularının çatışması ile karşılaşırız.

Söz konusu çatışmanın gözler önüne çıktığı ikinci birim Şefika ve Danyal karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde iki önemli çatışma göze çarpmaktadır. Arzu eden ve edilen obje konumundaki Şefika'nın Danyal'a ulaşma çabası ve bu yoldaki engeller birinci çatışmayı ortaya çıkarır. Bu çatışma vasıtasıyla sergilenen olaylar Danyal'ın Beyrut'a gitmesi ve Şefika'nın da başka biriyle evlenmesidir.

Söz konusu olaylar çevresinde ikinci çatışma dikkati çeker; bu, bireyin arzuları ve toplumun değerleri çatışmasıdır. Şefika'nın ailesinin, Danyal'la evlenmesine müsaade etmemesi ve onu başka bir adamla evlendirmek istemeleri toplumsal değerler merkezli bir iradenin varlığını ortaya koyar. Buna karşın Şefika'nın bireysel iradesi Danyal'la birlikte olmak yönündedir. Böylece, kadın erkek ilişkilerinde bireylerin iradeleri ve bu irade üzerindeki toplumsal baskı sorunu karşımıza çıkarılır.

Burada ayrıca Şefika'nın hayat macerası vasıtasıyla romanın merkez kişisi olan Cavide'nin ruh hali ve sosyal konumunun niteliğinde belirleyici olan faktörler ortaya çıkarılır. Sosyal bir sorunu gözler önüne seren olaylar, aynı zamanda romanın ana kahramanı Cavide'nin hayatını biçimlendirir. Şefika'nın Ali ile evlenmesi sonucu Cavide dünyaya gelmiştir. Dolayısıyla o, istenmeyen bir evlilik sonucu dünyaya gelmiştir. Bu olay, genç kızın gelecekteki hayatını da etkileyecektir. Nitekim burada, Cavide'nin annesinden uzak yaşamak zorunda kalmasının nedeni gözler önüne serilir. Cavide'nin dünyaya gelmesi bile Şefika'yı Danyal'dan uzaklaştırmaya yetmemiştir. Şefika'nın nihayet Danyal'la birlikte Beyrut'a kaçması Cavide'nin annesinden ayrılmasına neden olur. Aynı neden Cavide'nin kişiliğinin olumsuz ve zayıf taraflarında da etkili olacaktır.

Yine romanın beşinci biriminde benzer bir çatışma ile karşılaşırız. Cavide ve Selim Paşa karşılaşmasının merkezinde iki çatışma ike karşı karşıya geliriz. Arzu edilen obje ve engeller çatışması bunlardan ilkidir. Çatışmada engeller cephesini temsil eden sosyal statü ve yaş gibi olgular vasıtasıyla ikinci bir çatışma gözler önüne serilir.

İki kahramanın yaş ve sosyal statü bakımından toplumsal değerler ve bireyin değerleri çatışmasının iki tarafını temsil etmekte oldukları anlaşılır. Selim Paşa emekli bir diplomattır. Ayrıca İhsan'ın babasıdır. Cavide ise henüz 22 yaşında bir genç kızdır. İhsan ve Cavide arasındaki tensel aşk ilişkisi de henüz sonlanmıştır. Dolayısıyla toplumsal konumları yönüyle Selim paşa ve Cavide'nin tensel bir ilişki etrafında bir araya gelmeleri olağan

değildir. Bu olağan dışı yakınlaşmada İhsan'ın engel konumunda ortaya çıkması da hem Cavide hem de Selim Paşa için sancılı bir durumdur. Böylece genç kızın geçmişinden kaynaklanan psikolojik hassasiyeti daha da şiddetlenir.

Söz konusu psikolojik tesir, Cavide'nin babasının tepkisel davranışını tekrarlamasının nedeni olarak göz önüne çıkar. Kahramanın İstanbul'dan ayrılarak İtalya'ya doğru yola çıkmasını, gerçeklerden kaçma isteği ve huzur arayışının sonucu olarak yorumlamak mümkündür.

Olay örgüsünde sosyal gerçekçi bir bakış açısının izlerine rastlanmaz. Ancak bu romanda da olayların nedensel zemininin dikkatle hazırlanışı ve kişilerin davranışlarının geçmişlerindeki olaylarla temellendirilmesi yazarın psikolojik gerçekçi bakış açısını ortaya koyar.

“**Beni mi**” romanının olayları, merkez kişi konumundaki Nermin ve Adnan'ın taraf olduğu çatışma ve karşılaşmalar çevresinde gelişir. Çatışmalardan merkezi konumda olanı yine bireyin arzuları – toplumun değerleri çatışmasıdır.

Birinci birim, Nermin ve Adnan karşılaşması etrafında gelişir. Bu karşılaşmada bireyin hayat tarzı ve toplumun değerleri çatışmasının merkeze yerleştiğini görmekteyiz. Nermin'in, babasının etkisinde geçen çocukluğunda sahip olduğu hayat tarzı bir çatışmayı hazırlar. Adnan Bey, söz konusu hayat tarzı karşısındaki tepkilidir. O, Nermin'in bir genç kız gibi davranması ve giyinmesi gerektiğine dair fikirleri ile karşımıza çıkar. Onun bu doğrultuda, Nermin'i etkilemeye yönelik eylemleriyle geleneksel değerleri temsil ettiği anlaşılmaktadır.

Nihayetinde Adnan'ın genç kızı etkilemeyi başardığı görülür. Böylece hâkim olan değerler (toplumun değerleri) Nermin tarafından benimsenir.

Olay örgüsünün dördüncü ve beşinci birimlerinde yine benzer çatışmalarla karşılaşmak mümkündür. Dördüncü birim, Nermin ve Mahmut

karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde iki çatışmaya rastlarız. Birincisi arzu edilen obje ve engeller çatışmasıdır. Arzu edilen obje konumundaki Nermin ve arzu eden konumundaki Mahmut söz konusu çatışma etrafında karşı karşıya gelirler. Mahmut'un köşke gelmesi ve Nermin'in gizlice Mahmut'la buluşması olayları vesilesiyle kahramanlar arasında bir aşk ilişkisinin sürmekte olduğu anlaşılır. Burada böylece Nermin'in sürdürdüğü hayat tarzı ve içerisinde bulunduğu statü vasıtasıyla bir çatışma daha ortaya çıkar. Nermin, evli olmasına rağmen toplumsal normlar çerçevesinde onaylanmayan ilişki yaşamaktadır. Böylece bireyin hayat tarzı ve toplumun değerleri çatışmasıyla karşılaşırız.

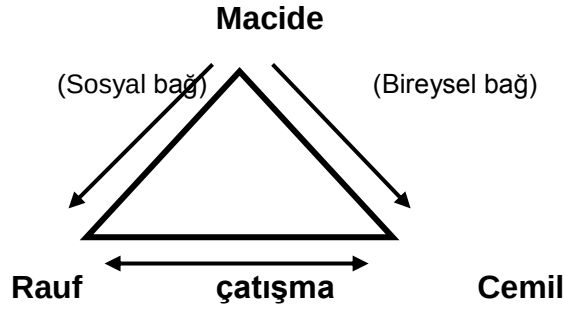
Bu ilişkiye tanık olan Adnan Bey'in tepkisini sert biçimde koyarak yine geleneksel değerleri temsil etme fonksiyonu ile ortaya çıktığını görürüz. Burada ayrıca Adnan Bey'in, karısı Seher ve oğlu Behiç'e olan güçlü bağlılığını ifade ettiğine de tanık oluruz. Adnan'ın söz konusu tavrı, aynı zamanda Nermin'in geleneksel değerler ve bireyin değerleri çatışmasını şiddetlendiren bir unsur olarak göze çarpar. Nermin, kalbî alâka duyduğu Adnan'la aralarındaki engellerin çok büyük olduğunu görmektedir.

Son birim, Nermin ve Adnan karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde arzu edilen obje ve engeller çatışması bulunur. Nermin'in Adnan'a olan kalbî alâkası burada kesin olarak ortaya çıkar. Nermin'in intihar etmesi ve bunun sebebi olarak da Adnan'ın köşkten gidecek olmasını göstermesi söz konusu alâkanın sonucu olarak karşımıza çıkar. Burada aynı zamanda arzu edilen obje ve engeller çatışmasının trajik olarak son bulduğuna da tanık oluruz. Nermin'in ölümü trajik sonun ifadesidir. Engeller böylece arzu edilen objeye ulaşma yolunda sonzuzlaşır.

Olay örgüsü yine bireyin arzuladığı hayat tarzı ve toplumun değerleri çatışmasının doğurduğu olumsuzluklara vurgu yapar.

İki Kadın ve İki Aşk romanının olayları, ana kahraman olan Macide'nin etrafındaki karşılaşmalar ve ilişkiler vasıtasıyla gelişir. Macide de

birey olmak, arzuladığı hayat tarzına ulaşmak uğruna toplumun geleneksel değerleri ve zihniyeti ile karşı karşıya gelir. Bu karşılaşmanın ortaya çıkardığı çatışma romanın olaylarını hazırlar. Romanın kahramanları Macide, Rauf ve Cemil arasındaki ilişki ağı ise şöyle şemalaştırılabilir:



Macide ve Rauf sosyal bağ ile birarada bulunmaktadır. Romanın diğer bir kahramanı olan Cemil ve Macide arasında ise bireysel bir bağ bulunmaktadır.

Romanın ilk beş birimi, bireyin arzuları ve toplumun değerleri çatışmasının etkin olduğu karşılaşmalar etrafında gelişir.

İlk birim, Macide ve Cemil karşılaşması çevresinde karşımıza çıkar. Macide, kocası Rauf ve kızı Perihan'ı Cemil'le birlikte olmak için terk etmiştir. Söz konusu tutum, bireyin arzuladığı hayat tarzı için giriştiği bir eylemdir. Cemil'in bağlı bulunduğu hayat tarzı ve zihniyetin tamamen ferdiyetçi olduğunu burada görürüz. Buna karşın Macide önce toplumun değerleri ile uyumlu bir hayat tarzı sürmekteyken daha sonra bireysel arzularının ve iradesinin doğrultusunda hayat tarzını değiştirir. Bu durum, çatışmayı gözler önüne serer.

Cemil'in de egoizme varan ferdiyetçi bir tutum içerisinde olduğunu görürüz. O, Macide'yi kendisinden yaşça küçük bir genç kız için terk etmiştir.

İkinci birim, Macide ve ailesi ilişkisi etrafında gelişir. Bu ilişkide merkezi çatışma unsuru, bireyin değerleri ve ailenin geleneksel değerleri olarak karşımıza çıkar. Burada geriye dönüşler vasıtasıyla Macide'nin geçmişi nakledilir. Macide'nin, babası ve annesinin yanında geleneksel aile değerleri

etrafında yetiştiği gözler önüne serilir. O, çocukluktan genç kızlığa dek anne ve babasına sevgi, şefkat ve saygı çerçevesinde bağlanmıştır.

Macide, anne ve babasıyla ilişkilerinde bu değerlerin gerektirdiği çeşitli tutum ve davranışlar sergiler. Genç kızın babasının isteğiyle piyano eğitimi alması, yine onun arzusu ve rızası ile ünlü bir piyanist olarak yetişmesi, babasının çevresinden bir tanıdıklarının oğlu ile evlenmesi gibi olaylar sözü edilen manzarayı biçimlendirir. Buna karşılık genç kızın ihtiraslı bir ruha, kabına sığmayan arzular ve heyecanlarla dolu bir kişiliğe sahip olduğunun belirtileri de piyano hocasının tespitleri vasıtasıyla ortaya çıkarılır. Böylece bireyin değerleri – toplumun değerleri çatışması ortaya çıkarılır.

Cemil'in sahip olduğu bireyci hayat tarzının Macide tarafından da benimsenmesi, Macide'nin sahip olduğu zihniyetin değerleriyle yüzleşmesine neden olur. Bu yüzleşmenin sonucu olarak Macide, eski kocası Raufu, kızı Perihan'ı, anne ve babasını terk eder. Cemile'nin hayatındaki bu köklü değişimin bir değerler çatışmasının sonucu olduğu böylece açıkça ortaya konur.

Dördüncü birim, Macide ve Perihan karşılaşması çevresinde gelişir. Karşılaşmanın merkezinde yine bireyin değerleri ve toplumun değerleri çatışması bulunur. Burada, Macide'nin arzu ettiği bireyci hayat tarzını terk ederek kızıyla birlikte yaşamaya başladığını ve annelik konumunun gerektirdiği koruma, gözetme görevlerini üstlendiğini görürüz.

Macide, Perihan'ın müzik eğitimini üstlenir, onu himâyesine alarak sevgi ve ilgisini yıllarca ona sunar. Perihan da annesine bağlanır ve onun himayesinden çıkmaz. Söz konusu olaylar, toplumun değerleri çerçevesinde sürdürülen bir hayat tarzını temsil eder.

Romanın son biriminde Perihan ve köy enstitüsü öğretmeni karşılaşması vasıtasıyla geleneksel hayat tarzı ve Batılı hayat tarzı çatışması ortaya çıkarılır. Perihan'ın Anadolu'ya yaptığı tren seyahatinde karşılaştığı köy öğretmeni, Anadolu kültürüne bakış açısını ortaya koyan konuşmalarıyla

geleneksel hayat tarzını temsil eder. Buna karşın Perihan ise fikirleriyle modern hayat tarzının temsilcisi olmaktadır.

Macide'nin Behçet sayesinde tekrar müziğe dönmesi, böylece Perihan'ın Behçet'le ilgilenmeye başlaması, Perihan ve Behçet'in evlenmeleri gibi olayların tümü Macide'nin Cemil'le ayrılmasından sonraki "olumlu" gelişmelerdir. Dolayısıyla Macide ve Cemil arasındaki bir zihniyet ve hayat tarzı ayrışmasının gözler önüne serildiğine tanık oluruz. Romanın son bölümünde söz konusu bu ayrışmanın, Macide'nin ve çevresindeki insanların hayatına olumlu biçimde yansıdığını görürüz.

Olay örgüsündeki karşılaşma ve çatışmaların sınıfsal temelli toplumcu bir bakış açısıyla hazırlanmamış olduğu belirgin biçimde anlaşılmaktadır. Buna karşın Perihan ve köy öğretmeni karşılaşmasının yazara has bir idealizmi ortaya koyduğu görülür. Memleketin insanını tanımak, bu insanın arzu ve özlemlerinden yola çıkan gelişmiş bir sanat anlayışı üretmek bu idealizmin temelidir. Söz konusu idealizm, Marksist "üst yapı ve alt yapı ilişkisi"nden yola çıkan bir hassasiyetin ürünü gibi gözükmektedir.

Gönül Gibi romanının olaylarının tamamı, Süheyla etrafındaki karşılaşmalar ve ilişkiler vasıtasıyla gelişir. Süheyla'nın yaşadığı bireyin arzuları ve toplumun değerleri çatışması, karşılaşmalarda berlileyici olur. Romanda yine Suat Derviş'in 1937 öncesi romanlarında rastlanan ilişki ağı ile karşılaşırız. Süheyla, Mithat ve Sabih Şakir arasındaki ilişkide toplumsal ve bireysel değerlerin karşı karşıya geldiğini görürüz.

İlk birim, Süheyla ve Behice karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşma, bireyin hayat tarzı ve geleneksel değerler çatışması etrafında gözler önüne serilir. Süheyla'nın karşı cinsle ilişkiler konusundaki düşünceleri Behice'ninkilerle çatışmaktadır. Süheyla, bir erkeğe kalbî bir alâka ile bağlanamayacağını düşünmektedir. Behice ise geleneksel bir zihniyete sahiptir. O, her kadının bir erkeğe aşkla bağlanabileceğini düşünür. Behice ve Süheyla'nın dostluk ilişkisi böylece bir tartışma etrafında gözler önüne getirilir.

Burada Süheyla'nın, ölen eşi İrfan'ın kişiliğinin tesirinde olduğunu görürüz. Süheyla, eski bir tanıdığı olan Mithat'la aralarındaki ilişkiye de İrfan'ın değerleri ile bakmaktadır. Behice, İrfan'ın değerlerine karşı çıkma fonksiyonu üstlenir. Behice'nin amacı, Süheyla'nın karakterindeki İrfan tesirini arındırıp onun hayata makul ve alışılmış değerler penceresinden bakmasını sağlamaktır.

Ölen kocası İrfan'ın fikrî dünyasının zenginliği karşısında diğer insanlar, Süheyla'ya çok fazla iptidai görünmektedir. Behice vasıtasıyla bunun mâkul olmayan bir yargı olduğu sezdirilir.

Romanın ikinci dördüncü birimleri de Süheyla ve Mithat karşılaşması etrafında gelişir. Söz konusu birimlerin merkezinde arzu edilen obje – engeller çatışması bulunmaktadır. Mithat'ın Süheyla'yı bulmak için Viyana'ya gelmesi, ona evlenme teklifinde bulunması Süheylâ'nın arzu edilen obje konumunu pekiştirir. Süheyla, Mithat'a serzenişlerde bulunarak geçmişte yaşananları hatırlatır. O, böylece gururunu öne çıkarır. Süheyla'nın söz konusu tutumu, arzu edilen objeye ulaşma yolundaki engelleri temsil eder.

Üçüncü birim, Süheyla ve Seza karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde, arzu edilen hayat tarzı ve sürdürülen hayat çatışması bulunmaktadır. Seza, kocası Danyal tarafından aldatılmasına rağmen onun tahakkümü altında kalmaya razı olur. Böylece onun sürdürdüğü bu hayat ile arzu ettiği hayat tarzı arasındaki çatışma ortaya çıkar. Süheyla da Viyana'da sürdürdüğü hayatından memnun değildir. O da Seza gibi arzu ettiği hayat tarzına uzaktır.

Romanın son biriminde, Süheyla ve Mithat ilişkisinde engel konumunda olan Sabih Şakir ile karşılaşırız. Süheyla ve Sabih Şakir karşılaşmasının merkezinde de yine arzu edilen obje ve engeller çatışması göze çarpar. Sabih Şakir'in Süheyla'ya evlenme teklifinde bulunması söz konusu çatışmayı ortaya çıkarır.

Süheyla, Sabih Şakir'in, İrfan'a duyduğu kıskançlığı fark etmiştir. Dolayısıyla o, bu adamı takdir etmez. Söz konusu durum, arzu edilen objeye ulaşma yolundaki engelleri ortaya çıkarır. Bununla birlikte Süheyla, Sabih Şakir'in evlenme teklifini kabul eder. Bu olay vesileyle Süheyla'nın, Mithat'a karşı bir gurur savaşı ilan ettiğini anlarız. Böylece okuyucu üzerinde şaşırtıcı bir tesir uyandırılarak romanın olayları sonlandırılır.

Buhran Gecesi, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* ve *Dirilen Mumya* romanlarında fantastik unsurlara, hayalî kişilere rastlanır. Söz konusu romanların tamamı, Suat Derviş'in bireysel hassasiyetle yazdığı eserleridir. Bu bakımdan romanlarda rastlanan bireyin değerleri – toplumun değerleri çatışması, eleştirel bir fonksiyonla değil olay örgüsü içerisindeki fonksiyonuyla anlam kazanır. Bu romanların bir kısmı, tefrika olarak yayımlandıkları gazetelerde aşk ve macera romanı başlığı altında takdim edilmiştir.

“Buhran Gecesi”, ana kahraman Zehra'nın marazî dünya görüşü ve hayat tarzı etrafında gelişen olaylardan müteşekkildir. Zehra, Zehra'nın kocası ve esrarengiz bir yabancı arasında yine arzu edilen obje – engeller çatışması etrafında bir ilişki ağı bulunmaktadır. Ancak bu defa esrarengiz yabancı çevresinde fantastik unsurlar devreye girmiştir.

İlk birim, Nedim ve köşk karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde huzur arayışı ve huzursuzluk çatışması bulunmaktadır. Şehirli insanın bunalımı ile huzur arayışı Nedim'in şahsında temsil edilir. Kırıldaki hayatın vaat ettiği sükûnet ve huzur ise köşk etrafında temsil edilen değerlerdir.

Nedim ve arkadaşı arasındaki diyaloglar vasıtasıyla huzur arayışı ifade edilir.

Nedim'in, amcasının oğlunun ve eşi Zehra'nın esrarlı ölümleriyle ilgilendiğine de burada tanık oluruz. Böylece kırıldaki hayatın vaat ettiği huzur ve sükûnet karşısında cinayet olayının yarattığı huzursuzluk bir

çatışma meydana getirir. Dolayısıyla burada, insanın huzur ve huzursuzluk merkezli temel iç çelişkileri işlenir.

İkinci birim, Nedim ve Zehra karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde yine huzur arayışı ve huzursuzluk çatışması bulunur. Nedim'in hayat tarzı ve değerlerinin iç konuşmalar vasıtasıyla ifade edildiğini görürüz. O, Zehra'nın sükûn içinde mezarda yatan kocasına adeta gıpta etmektedir. İç konuşmalar böylece bir "huzur arayışı"nı ifade etmektedir. Beyazlı kadının, köşkün bahçesinde görünmesi ile birlikte bu defa Zehra'nın şahsında temsil edilen azap ve huzursuzluk ortaya çıkarılır.

Kahramanların karşılaşması ile birlikte Zehra'nın cinayet olayının faili olduğu kesin olarak anlaşılır. Huzur arayışı içerisinde olan Nedim'in azap içerisindeki Zehra'ya yaklaşmak ve onun macerasını öğrenmek istemesi yine bir çatışma oluşturmaktadır. Böylece burada da insanın ruhsal çelişkilerinin işlendiğine tanık oluruz.

Üçüncü birim, Zehra ve Zehra'nın kocası karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde arzu edilen obje ve engeller çatışması bulunmaktadır. Zehra ve kocasının kırdaki köşkte diğer insanlardan uzak bir hayat tarzı sürmelerinin temelinde, mutluluklarının diğer insanlardan kaynaklanan zararlar göreceği endişesi vardır. Dolayısıyla bu endişe, arzu edilen objeye ulaşma yolundaki engelleri temsil eder.

Zehra'nın şeytan tarafından aldatılarak kocasını öldürmeye teşvik edilmesi ise arzu edilen objeye ulaşma yolundaki en önemli engel olarak karşımıza çıkar. Genç kadının uzun boylu ve yakışıklı bir adam suretiyle karşısına çıkan şeytanın bir görevlisine boyun eğmesi, kocasıyla aralarındaki mutluluğu ve birlikteliği bozmuştur.

Böylece insanın ruhundaki iyilik – kötülük çelişkisi burada işlenmiştir.

Romanda önemli bir gelişme noktası olan dördüncü birim, yine Nedim ve Zehra karşılaşması etrafında gelişir. Kocasını öldürmüş olmanın verdiği

azap ve huzursuzluk içerisindeki Zehra, ve Zehra'ya yardım ederek huzur bulacağını düşünen Nedim'in karşılaşmasının merkezinde yine huzur arayışı ve huzursuzluk çatışması göze çarpmaktadır.

Nedim'in, Zehra'nın azaptan kurtulabilmesi için kalbini vermek istemesi onun huzur arayışının ifadesidir. Ancak bunun mümkün olamayacağının ortaya çıkması ile Zehra'nın huzursuzluğu ve azabı artar. Nedim'in isteğinin de gerçekleşmemesi dolayısıyla huzur arayışı ve huzursuzluk çatışmasının şiddetlendiğine tanık oluruz.

Söz konusu çatışma vasıtasıyla burada da yine insanın temel ruhsal problemlerinden biri olan huzur ve huzursuzluk çelişkisi işlenmiştir.

Olay öüsünün bütününde birçok olay vasıtasıyla fantastik unsurların karşımıza çıktığını görürüz. Zehra'nın ruhunun Nedim'le karşılaşması, şeytanın bir görevlisi refakatinde Zehra'nın cehenneme götürülmesi gibi olaylar, fantastik karakterdedir. Böylece olay örgüsünün, yazarın yaşadığı dönemdeki gerçekçi roman ilkeleriyle uyummadığı anlaşılır.

Onları Ben Öldürdüm romanının olay örgüsü, yine dar bir kişi kadrosu etrafında gelişir. Olaylar, Kara Kitap romanındaki Şadan gibi marazî kişilik özelliklerine sahip Sadiye etrafındaki karşılaşmalar vasıtasıyla düzenlenir.

Sadiye'nin geçmişine zemin hazırlayan ilk birimi takip eden birim, Sadiye ve babası ilişkisi etrafında gelişir. Karşılaşma, Sadiye cephesindeki arzu edilen hayat tarzı ve sürdürülen hayat çatışması çevresinde ortaya çıkar. Genç kızın kişiliğinin temellerini kuran geçmiş yaşantısı burada gözler önüne serilir. Böylece onun beklentileri etrafındaki hayatından haberdar oluruz. Babasının Sadiye'ye gösterdiği ilgi ve yakınlık karşısında genç kız, ona bağlanmış ve bu bağlılık giderek bir bağımlılığa dönüşmüştür. Bu süreç ele alınırken Sadiye'nin kişiliğinin gelişim seyri de gözler önüne serilmiş olur. Babasının yüzünün tamamen yanmasıyla sonuçlanan kaza, küçük kızın hayatının ve kişiliğinin kırılma noktası olarak karşımıza çıkarılır. Burası aynı

zamanda romanın olay örgüsünün de kırılma noktası olarak değerlendirilebilir.

Sadiye'nin babasının kazadan sonraki umutsuzluğu ve genç kıza olan ilgisizliğinin onu olumsuz etkilediğini görürüz. Bu durumda Sadiye'nin beklentileri ve sürdürdüğü hayat arasında derin bir çatışmanın ortaya çıktığını görürüz. Sadiye, annesi ve babası arasında ideal bir ilişki beklerken ve kendisinin mutlu olacağı sevgi dolu bir aile ortamı düşlerken kazadan sonra her şeyin tersine dönmeye başladığını görür. Söz konusu olaylar vasıtasıyla Sadiye'nin yaşadığı çatışma böylece karşımıza çıkarılır.

Bu birim, romandaki komplikasyonları başlatmada fonksiyon üstlenir. Sadiye'nin babasının kaza geçirmesi, karakterlerin hayatındaki dönüşümü başlatan olaydır.

Üçüncü birim, Sadiye'nin annesi ve babası ilişkisi etrafında gelişir. Sadiye'nin annesi ve babası karşılaşması arzu edilen obje ve engeller çatışması etrafında gelişir. Sadiye'nin babası, kazadan sonra da karısından eskiden olduğu gibi ilgi ve şefkat bekler. O, karısına cinsî ve kalbî alâka duymakta ve ondan da aynı ilgiyi beklemektedir. Ancak Sadiye'nin annesi, ise söz konusu ilgi ve yakınlığı eşine göstermez. Böylece ortaya çıkan çatışmada Sadiye'nin, babasının yanındaki ve annesinin karşısındaki rolünün belirginleştiğini görürüz. Burada, genç kızın annesine karşı babasının yanında cephe aldığı ve babasına olan bağımlılığının marazî bir karaktere bürünmeye başladığı sezdirilir.

Osman Bey'in, Sadiye'nin annesine duyduğu tensel ilgi ve yakınlık, genç kızın arzu ettiği hayat karşısında büyük bir engel olarak dördüncü metin halkasında karşımıza çıkarılır. Sadiye'nin söz konusu engelin farkında olduğunu ve buna karşı bir mücadeleye giriştiğini de anlarız. Genç kızın Osman Bey'e karşı olan tutumundaki öfke ve şiddetin somut biçimde ortaya çıktığı görülür.

Romanda önemli düğümlerin çözüldüğü beşinci birim, Sadiye ve annesi karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmasının merkezinde arzu edilen hayat tarzı ve engeller çatışması karşımıza çıkar. Genç kızın annesine karşı duyduğu kin artmıştır. O, mutsuzluk ve huzursuzluğundan annesini sorumlu tutmaktadır. Sadiye ve annesi arasındaki bu gerilimin genç kızın cinayet işlemesiyle sonuçlandığını görürüz. Genç kız, annesini öldürmek suretiyle arzu ettiği hayatın önündeki en büyük engeli ortadan kaldırdığını düşünmektedir. Buna karşın annesinin ölümünden sonra genç kızın tüm beklentilerinin odağı olan babası evden uzaklaşır. Bu, Sadiye'nin arzu ettiği hayat tarzına hiçbir zaman kavuşamayacağını ima eden bir gelişmedir.

Burası, olay örgüsünde ilgi ve merakın doruğa tırmandırıldığı kısımdır. Sadiye etrafında yoğunlaşan merakın önemli bir bölümü burada giderilmiş olur. Ancak gerilimin yeni bir mecrada devam edeceği de yine burada ima edilir. Büyük annesi, cinayet gecesi, Sadiye'nin annesin odasından çıktığını görmüştür. Böylece olay örgüsündeki gerilimin, bu defa Sadiye ve büyük annesi ilişkisi etrafında sürdürüleceğini anlarız.

Son birim, Sadiye ve büyük annesi etrafında gelişir. Sadiye ve büyük annesi arasındaki ilişkinin merkezinde yine arzulanan hayat tarzı ve engeller çatışması bulunmaktadır. Büyük annenin cinayet olayına tanıklık etmesi ve bunu yıllarca gizlemesi Sadiye'nin huzursuz ruh halinin temelinde yatan sebeptir. Genç kız, arzu ettiği huzurlu hayata, babasının dönmesi ile kavuşacağını düşünmektedir. Ancak oğlunun yıllar sonra döneceğini öğrenen büyük annenin, sakladığı sırrı ifşa etmesi Sadiye'nin bu arzusunun önündeki engel olarak karşımıza çıkar.

Burada Sadiye'nin gizemli kişiliğinin bütün ayrıntılarının ve sırlarının deşifre olduğunu ve Nedret Mahmut'un buna vesile olduğunu görürüz. En son amcasının küçük oğlu Mehmet'i de öldüren Sadiye'nin köşkten gelenler tarafından götürülmesi ise adaleti ima eden bir son olarak gözler önüne serilir.

Bu birim, romanın sonuna kadar sürdürülen gerilimin çözümlenmesi ve noktasında fonksiyon üstlenir.

Olay örgüsünün bütününde, toplumsal problemlerin uzağında dar bir kişi kadrosu etrafındaki bireysel ve psikolojik gerilimlerin konu edildiği göze çarpmaktadır.

Fantastik unsurlarla karşımıza çıkan **“Dirilen Mumya”** romanının olaylarının tamamı, yine bir ana kahraman etrafındaki karşılaşmalar ve ilişkiler vasıtasıyla düzenlenir. Ana kahraman konumundaki Seza, Seza’nın kocası Nizamî Paşa ve esrarengiz yabancı Charly arasındaki ilişki, Derviş’in çoğu romanında rastladığımız toplumsal değerler ve bireysel arzular çatışmasını karşımıza çıkarır.

Söz konusu çatışma ilk birimdeki, Seza ve Charly karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde arzu edilen obje ve engeller çatışmasını görmekteyiz. Charly, İngiliz vatandaşıdır. Seza ise Abdülhamit sarayında görevli bir paşa ile evlidir. Onların bu konumları, çatışmadaki engelleri temsil eder. Charly’nin Seza’ya karşı cinsî alâka duymakta olduğu anlaşılır. Onun, Nizami Paşa’nın konağına gizlice girmesi bunu kanıtlar.

Söz konusu olay, aynı zamanda önemli bir imayı da ortaya çıkarır. Charly Seza’ya önemli bir şey söylemek üzereyken odaya paşa girer, bu nedenle Charly’nin söyleceği şeyi öğrenemeyiz. Seza’nın Hac yolunda bu olayı hatırlaması ve Charly’ye duyduğu gizli alâkadan dolayı rahatsızlık hissetmesi ise cinsî yakınlaşmada her iki tarafın da arzu eden konumunda olduğunu göstermektedir.

Burada, bireyin arzuları ve toplumun değerleri çatışması söz konusu cinsî yakınlaşma etrafında ifade edilir. Seza’nın Charly’ye karşı gizli bir ilgi duymasına rağmen onunla konuşmak ve görüşmekten kaçınması; paşanın ölümünden kendisini de sorumlu tutarak vicdan azabı yaşaması, çatışmanın varlığını pekiştirir.

Romanın türünü işaret eden “aşk ve macera” vurgusu, buradan sonraki birimlerde iyice belirginleşir. İlgi ve merak unsurunu tırmandıran heyecan verici olaylar gözler önüne serilir.

Söz konusu birimlerden Seza ve Charly karşılaşması etrafında gelişen beşinci birimin merkezinde arzu edilen obje ve engeller çatışması bulunmaktadır. Charly, Seza’yı önceki hayatında âşık olduğu genç kız olarak görmektedir. O, bu nedenle mumyanın yüzünü genç kadına gösterir. Bu olaylar vasıtasıyla saplantı haline gelmiş bir aşk ilişkisi gözler önüne serilir. Seza, mumya ve kendisi arasındaki münasebetle ilgili olarak Charly’nin iddialarını kabul etmez. Bu durum, Charly adına arzu edilen objeye ulaşma yolundaki engelleri temsil eder.

Seza’nın mumyayı gördükten sonra tapınaktan kaçması ve çıkan yangında Charly’nin tapınakta ölmesi olaylarının merak ve gerilim unsurlarını son raddeye kadar getirdiği görülür. Seza’nın Türk askerler tarafından çölde bulunması, yine tesadüfî bir olay olarak karşımıza çıkar. Söz konusu olayların, heyecan ve merak unsurlarını tırmandırmada önemli fonksiyonlar üstlendiğini görürüz.

Son birim, Seza ve Aziz Celâlettin etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde yine arzu edilen obje ve engeller çatışması bulunmaktadır. Aziz Celalettin, Seza’ya aşkını anlatır ve evlenme teklif eder. Buna karşılık Seza, genç adamın ilgisinden memnun olmaz. Böylece söz konusu çatışma, karşımıza çıkar.

Burada Charly, mumya ve Seza ilişkisinin bir muamma olarak kalmış olduğu Seza’nın iç muhakemeleri vasıtasıyla sezdirilir. Aziz Celalettin söz konusu rivayetlere inanmamaktadır. Seza’nın ise kafasının hâlâ karışık olduğu anlaşılmaktadır. Böylece romanın olağan dışı unsurları etrafındaki hayal – hakikat çatışmasının çözümsüz bırakıldığını görürüz.

Romanın ana kahramanı olan Seza’nın Charly ile ilişkisindeki bazı komplikasyonlar çözüme ulaşmamıştır. Örneğin Charly, Seza ve mumya

ilişkisinin mahiyeti ortaya çıkmamıştır. Charly'nin bir ruh hastası olmadığı anlaşılmaktadır. Seza da mumyanın yüzünü görmüş ve bu yüzün kendi yüzüyle tıpatıp aynı olduğunu anlamıştır. Ancak her şey burada sona ermiş ve bu fantastik ayrıntı olay örgüsünde sonuçsuz kalmıştır.

Mumya, sürekli olarak korku verip Charly'ye cezalandırılacağını hatırlatır. Buna rağmen Charly'nin onu daima bir kristal tabut içerisinde beraberinde taşıması da anlaşılamayan bir ayrıntıdır.

Seza'nın Charly ile yaşadığı gönül ilişkisinden sonra Aziz Celalettin'le neden evlendiği anlaşılamaz. Zira bu çift arasında kalbî veya cinsî bir yakınlaşmanın yaşanmış olduğu hiçbir zaman sezdirilmemiştir.

Olay örgüsünün genelinde merak ve gerilimin, fantastik öğelerin de yardımıyla öne çıkarılması dikkati çeker. Karşılaşma ve çatışmalarda sosyal gerçekçi bir hassasiyetin izlerine rastlanmamaktadır. Seza etrafındaki bütün karşılaşmaların merkezinde arzu edilen obje ve engeller çatışması yer almaktadır. Bu da olay örgüsünün düzenlenişinde gönül ilişkilerinin ve bunlar çevresinde gelişen aksiyonların esas alınmış olduğunu göstermektedir.

Derviş'in bir başka "aşk ve macera romanı" olan "**Bu Başı Ne Yapalım**"ın olayları, iki ana kahraman etrafındaki karşılaşma ve ilişkiler vasıtasıyla gelişir. Fatoş ve Fafa'nın yabancı bir ülkede eğitim almak için seyahate çıkmaları, batılı değerler çevresindeki hayat tarzıyla ilişkilidir. Söz konusu hayat tarzı, kahramanları çeşitli çevrelerden farklı insanlarla karşı karşıya getirir.

İlk birim, Fatoş, Fafa ve Tevfik karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşma, arzu edilen obje ve engeller çatışması etrafında gelişir. Burada Tevfik, Teddy adıyla bir yabancı olarak genç kızların karşısına çıkar. Genç kızların, onun cinsî cazibesinden etkilendiklerini görürüz. Ancak Tevfik'in yabancı olması, arzu edilen objeye ulaşma yolundaki engel olarak karşımıza çıkar.

Domansky'nin çantasına ulaşmaya çalışan Andrea Albertini'nin bir casus olarak tanıtıldığını görürüz. Böylece romanın ilgi ve heyecan uyandıran ilk düğümüyle karşı karşıya geliriz. Domansky'nin çantasında neler olduğu merak konusudur, aynı şekilde Tefvik ve Jems'in de ellerindeki çantayı bir başkasıyla değiştirmek istemelerinin, çantayı sonunda genç kızların eşyaları arasına karıştırmalarının nedeni de merak edilir. Böylece burada, birçok merak unsurunun devreye girer. Olay örgüsüne ilgi çekici bir giriş yapıldığı görülür.

Suat Derviş'in toplumsal duyarlıklarının karşımıza çıktığı ikinci birimi, Rabakoviç ve Hans karşılaşması etrafında karşımıza çıkar. İvan ve Hans maddî imkânsızlık nedeniyle bir araya gelmişlerdir. Sokakta müzik yaparak para kazanmaya çabalayan iki arkadaş, cinayet failini bulana verilecek büyük ödüle ulaşmak isterler. Rabakoviç ve Schmitt karşılaşmasında Schmitt'in "ihtiyar adam" olarak kimliği açıklanmaksızın ortaya çıkarılması dikkati çeker. Aynı zamanda İvan'ın, ihtiyar adamın elindeki kan izini fark etmesi vasıtasıyla burada önemli bir imâ yapılır.

Olay örgüsünde diğer birimler, heyecan ve gerilim atmosferini tesis etmek üzere fonksiyon üstlenir. Bunlar arasında düğümlerin çözüldüğü son birim, Fatoş ve Schmitt karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde hayat ve ölüm çatışması bulunmaktadır. Zira burada Schmitt'in kesik baş cinayetinin faili olduğuna dair kuvvetli imalar gözler önüne serilir. Bunlardan ilki Schmitt'in, Fafa'yla beraber trenden indikleri vakit Fatoş'un tayyörünün koluna dokunarak kan izi bırakan adam olduğunun ortaya çıkmasıdır. Diğer bir ima ise Schmitt'in evindeki genç kız tablosudur. Bu tablonun Schmitt'in ölen kızına ait olduğunun anlaşılması ve ihtiyar adamın garip sözler söyleyerek Tanrı'dan intikam aldığını sezdirmesi ikinci ve en güçlü imâdır.

Schmitt'in Fatoş'u zorla mezarlığa götürmesi ve genç kızın, mezar odasındaki kesik başları görmesi ile cinayetin failinin Profesör Schmitt olduğu

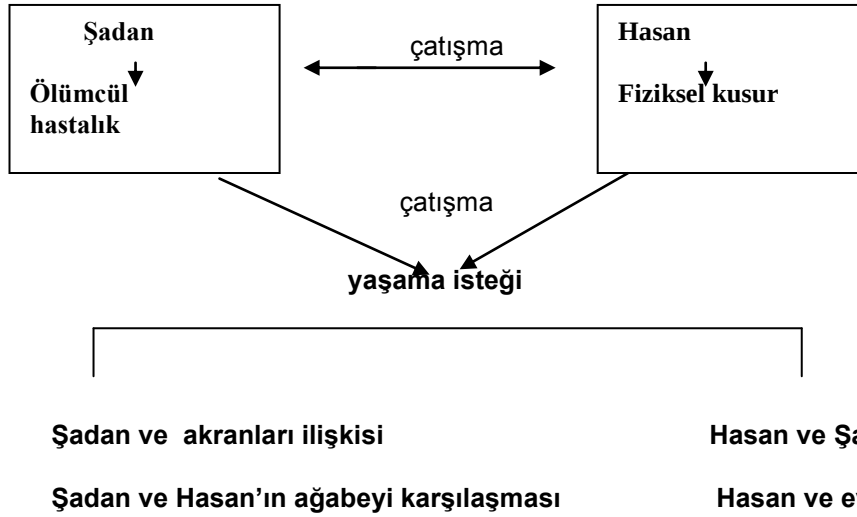
anlaşılır. Burada Schmitt, ölümü; Fatoş ve Tevfik ise hayatı temsil eden kişiler olarak karşımıza çıkarılır.

Böylece olay örgüsünün bütününe bakıldığında yine bireysel hassasiyetlerle düzenlenmiş, okuyucunun merak ve heyecan gibi hislerine hitap eden bir yapı ile karşılaşırız.

Suat Derviş'in gerilim atmosferi ile öne çıkan ilk romanı olan "**Kara Kitap**"ta olay örgüsü, ölümcül bir hastalıkla boğuşan Şadan ve ona duyduğu gizli hayranlık nedeniyle bunalımlar yaşayan Hasan arasındaki karşılaşmalar etrafında gelişir. Hasan, Şadan'ın dayısının oğludur. İki kahraman arasındaki bu toplumsal bağ Hasan'ın bireysel arzularının önünde bir engel teşkil eder. Böylece bireyin arzuları – toplumun değerleri çatışması ile karşı karşıya geliriz.

Şadan, romanda yaşama isteğinin artmasına veya azalmasına neden olan kişilerle karşılaşır. Bu kişilerin başında da Hasan vardır. Hasan, onun yaşama isteği karşısında bir engel olarak yer almaktadır. Dolayısıyla iki karakterin çatışması olay örgüsüne damgasını vurur. Bununla birlikte Şadan'ın hayata dair olumlu bakışı karşısında Hasan'ın olumsuz bakışı da farklı bir çatışma ortaya çıkarır. Buna karşılık her iki kahraman yaşama isteği noktasında birleşmektedirler.

Dolayısıyla ortaya şu şema çıkar:



Genç adam, fiziksel kusurları nedeniyle marazi bir kişiliğe sahiptir. Şadan'a sürekli ölümü ve mutsuzluğu çağırır. Üstelik genç kıza duyduğu şiddetli aşk ve bu kişilik özelliği birleşince olaylar kendisi için de Şadan için de içinden çıkılmaz bir hal alır.

İlk birim, Şadan ve Hasan karşılaşması etrafında gelişir. Çatışan iki merkez kişi karşı karşıya getirilir. Şadan'ın hayat karşısındaki istekli ve mücadeleci tavrı ile Hasan'ın kötümser ve karamsar hali çatışmaktadır. Hasan, etrafındakilere öfkesini belli eder. Şadan ise hayatın güzelliğine olan inancını ağabeyiyle olan diyaloglarda ifade eder.

Genç kızın Hasan ile konuşmaları yoluyla hastalığından duyduğu endişe ortaya konur. Böylece hayat – ölüm çatışması çevresinde bir gerilim kurulur. Şadan'ın Hasan'a ait şiirleri okuması vasıtasıyla da genç adam etrafında temsil edilen ümitsizlik ve karamsarlık ortaya çıkarılır.

Burada Şadan ve Hasan karşılaşması vasıtasıyla insanın temel bir çelişkisi olan yaşama isteği ve ölüm çatışmasına vurgu yapılır. Söz konusu

vurgu iki kahraman etrafında romanın bütün metin halkalarında karşımıza çıkar.

Hayatta olmayan bir kişinin bir roman figürü olarak belirlediği dördüncü metin halkası da olay örgüsünde dikkate değer bir fonksiyon üstlenir. Burada da yine hayat ve ölüm çelişkisi ile karşılaşırız. Şadan ve Hasan'ın ölen ağabeyi karşılaşması etrafında gelişen birimde; dayısının, Şadan'a büyükbabasının kitaplarla dolu odasını ilk defa olarak gezdirmesi ve burada Şadan'ın, Hasan'ın vaka zamanından on sene önce ölen ağabeyinin resmini görmesi ve resimdeki kişiye sığınmak istemesi ölüm kavramını temsil eden olaylar olarak karşımıza çıkar. Kahramanın hayatta olmayan bu kişiye sığınma isteği romanda şöyle ifadesini bulur:

“Onun ellerinin çok sıcak, göğsünün pek kavi, gözlerinin kıvılcımlı olduğunu anlıyorum; ve gözlerimi kapayarak, hırçın bir arzu ile onu ve kuvvetini yanımda istiyorum. Onun gözlerine bakarak, göğsü üzerine iltica etmek, ona bütün mevcudiyetimi terk etmek...” (Derviş, 1996: 46)

Buna karşın Şadan'ın ölmekle ilgili gerçekleri öğrenmek istemesi ve kitaplardan yardım istemesi ise yaşama arzusunu temsil eder. Aslında temel olan yaşama isteğidir, zaten bu istek başka göstergelerle de sıkça vurgulanır. Bunlardan biri kahramanın ağzından nakledilen şu cümleyle karşımıza çıkar:

‘Hastayım, ölüyorum. Bana gideceğim karanlık yoldaki doğruyu öğretiniz.’ diye yalvarmak istiyorum.” (Derviş, 1996: 54)

Böylece burada da romanın bütününde vurgulanan yaşama arzusu ve ölüm çelişkisine bir kez daha atıfta bulunulur.

Son birim, yine Şadan ve Hasan karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde bu kez arzu edilen obje ve engeller çatışması ile birlikte yine bireyin arzuları – toplumun değerleri çatışması bulunmaktadır.

Şadan'ın Hasan'ı kendi şiirlerini yakarken görmesi ve bir aşk itirafı duyması vasıtasıyla arzu edilen obje konumunda olduğu ortaya çıkar.

Hasan'ın hislerine karşılık bulamayışı da arzu edilen objeye ulaşma yolundaki engelleri temsil eder.

Hasan'ın intihar etmesi vasıtasıyla Şadan'ın da kaçınılmaz sonunun yaklaşmakta olduğuna dair ima güçlenir. Zira ölüm imgesi güçlenmiştir. Hasan'ın ve Şadan'ın ölümleri yaşama arzusu ve ölüm çatışmasını yeniden ortaya çıkarır.

Suat Derviş'in bireysel hassasiyetlerle yazılan bu romanları, olay örgüsü yönüyle birbirlerine oldukça benzerler. *Kara Kitap*, *Onu Bekliyorum*, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Buhran Geces* ve *Onları Ben Öldürdüm* romanlarında maddî imkân – imkânsızlık çatışmasına ve küçük insana tesadüf etmeyiz. Söz konusu romanlarda olay örgüleri arzu edilen obje ve engeller çatışması ile bireyin arzuları – toplumun değerleri çatışması etrafında gelişir. Suat Derviş'in, ilk dönem ürünleri olan bu romanlarında, korku ve gerilim unsurlarını eserlerinde kullanan Poe, Maeterlinck gibi Batılı isimlerin izinden gittiği sezilir.

Hiçbiri, *Gönül Gibi*, *İki Kadın* ve *İki Aşk* romanlarında ise ağırlıklı olarak arzu edilen obje ve engeller çatışması bireysel maceralar etrafında karşımıza çıkar. Dolayısıyla yazarın özellikle 1937 öncesinde yazdığı bu romanlarının tümünde olay örgüleri yönüyle toplumcu bir hassasiyetin izlerine raslanmamaktadır.

b. Toplumcu Eğilimle Yazılan Romanlarda Olay Örgüsü:

Derviş'in toplumcu eğilimlerle yazılan romanlarının farklı bir yapı arz ettiğini görürüz. *Emine*, *Hiç*, *Ankara Mahpusu*, *Aksaraydan Bir Perihan*, *Sınır*, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*, *Fosforlu Cevriye*, *Şoför Mustafa* gibi romanlarda maddî imkân – imkânsızlık çatışması karşımıza çıkar. Yine

bireyin hayat tarzı ve toplumun değerleri çatışması da söz konusu romanların olaylarını hazırlayan ikinci çatışmadır.

Yazarın 1937 sonrası yazdığı ilk romanlardan olan *Bir Haremağasının Hatıraları* romanı da toplumcu hassasiyetlerle yazılan eserlerdendir. Ancak Derviş'in bu tarz hassasiyetle yazdığı ilk roman *Emine*'dir.

Emine romanında Olay örgüsü, maddi imkânsızlık içerisindeki merkez kişi Emine etrafında gelişen karşılaşma ve ilişkiler vasıtasıyla düzenlenir. Olay örgüsünün bütününde maddi imkânsızlık ve maddi imkân çatışması belirleyicidir. Öyle ki Emine çevresindeki bütün karşılaşmaların merkezinde bu çatışma vardır.

İlk birim, Emine ve Şaziye karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşma, maddî imkân ve imkânsızlık çatışması etrafında gelişir. Yetimhanede yaşayan Emine, maddi imkânsızlık içerisindeki ev işlerinde çalışmak karşılığında kendisi için maddi imkân sağlayacak olan Şaziye'nin himayesine böylece girer. Emine'nin evde kötü muamele görmesi, evden kaçması ve bulunduğu hırsızlıkla suçlanması maddi imkân ve sosyal statü bakımından en alt tabakayı bulunmasıyla gözler önüne serilir. O yetim ve kimsesiz bir çocuktur.

Emine ve sokak ilişkisi burada öne çıkarılır. Emine, Şaziye'nin evinden kaçmaya kendisi karar vermiştir. Onun bu eylemi, irâdî ve düşünülmüş değildir. Küçük kız, acı ve zulümden canı yandığı için kaçır. Bu tepki onun sergileyeceği psikolojik gerçekliğe uyan tavırla örtüşür. Yetimhane ve sokak, Emine'nin ilişkide olduğu çevrelerdir. Her iki çevre de yine maddi ve sosyal bakımdan en alt seviyede bulunan kişilerin ilişkide bulunduğu çevrelerdir.

Böylece burada, yeterli maddi ve sosyal imkânlara sahip olmayan küçük insanın toplumda uğradığı haksızlığın ele alındığını söyleyebiliriz.

Emine ve İstanbul karşılaşması etrafında gelişen ikinci metin halkasında yine maddî imkân ve imkânsızlık çatışmasıyla karşılaşırız.

İstanbul'daki evin sahibi ve Emine ilişkisi vasıtasıyla genç kızın kişiliğinin çizgilerinin belirginleştirildiği görülür. Emine, komiser beyin kız kardeşinin evinde de alışık olduğu muameleyi görmektedir. Genç kız, sürekli ezilen kişiliğiyle psikolojik gerçekliğe uygun biçimde özgüven ve iradede yoksun yetişir. Onun maddi ve sosyal konumu hiç değişmemiştir. Bu, toplumdaki maddi ve psikolojik güç mücadelelerinin bir sonucudur. Ezilen ve sürekli hor görülen genç kız, bu olay halkasında da bir damgalama eylemine maruz kalır. Evdeki genç kızlardan birinin gerdanlığı çalınır. Şüpheler yine Emine üzerinde odaklanır. Genç kız, haksızca suçlanmaya dayanamaz ve yine evden kaçır. Maddi imkânı sahip olamadığı için kendisine güvenemez, cahil ve güçsüz kalır. Emine'nin, olay örgüsünün diğer parçalarında sürecek olan bu tavrı burada belirginleşir.

Böylece burada kişilerin maddi imkânsızlık nedeniyle şahsiyetlerinin güçlenemeyişi ele alınır.

Üçüncü birim, Emine ve Doktor Cemil Şevket karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde yine maddi imkân ve imkânsızlık çatışması bulunmaktadır. Ancak bu defa ilişki ve konum, Emine'nin lehine değişmiştir. Genç kız, yine birilerinin himayesindedir. Bu defa biraz daha rahattır ancak iradesini hala kullanamamaktadır. Hayatının kısa süren bu rahat döneminde Emine, ilgi, sevgi ve şefkatle tanışmıştır. Bununla birlikte olay örgüsünde bu parça bir baht dönümü değildir. Sosyal realiteye uygun seyreden olaylar iradesiz, güçsüz ve korkak yetişmiş bir karakterin lehine sonuçlanmaz. İhtiyar doktor ölür ve Emine yine çaresiz kalır.

Dördüncü birim, Emine - Salime karşılaşması ile gelişen olayların meydana getirdiği bölümdür. Emine'nin karşılaştığı yeni sosyal çevrede ilişkide olduğu kişiler etrafında birtakım yozlaşmış hayat tarzları ön plana çıkarılır.

Emine ve Salime karşılaşması, Emine'nin iki farklı çevre ile karşılaşmalarını hazırlar. Bu iki farklı çevre, bir köşk etrafındaki hayat

tarzlarını temsil eder. Emine ve hizmetçiler karşılaşmasının merkezinde geleneksel değerler ve batılı değerler çatışması bulunmaktadır. Emine ve konak sahipleri karşılaşmasının merkezinde ise yine maddî imkân ve imkânsızlık çatışması bulunur. Çatışma yine belirginleşir. Maddi imkân ve imkânsızlık çatışması ile birlikte Batılı toplum değerleri ve geleneksel toplum değerleri çatışması da devreye girer.

Emine'nin hizmetçi olarak girdiği yeni evin sahipleri zengindirler. Evde davetler ve eğlenceler gerçekleşmektedir. Burada yeni bir sosyal çevre ile karşılaşırız. Gece davetleri ve toplantıları ile bu ev devrin yüksek muhitini temsil eder. Evin ne iş yaptıkları belli olmayan hanımları ve beyleri bolluk ve zenginlik içinde yaşamaktadırlar. Konak sahipleri ve ziyaretçilerinden burada hizmet eden kimselere kadar sirayet eden yozlaşmış hayat tarzı gözler önüne serilir. Söz konusu yozlaşmış hayat tarzı, sosyal yapıdaki çarpıklıkların neticesidir. Genç kızın yaşadığı bu yeni çevrede ikinci dereceden başka kişiler karşımıza çıkarılır. Evin diğer hizmetçisi Pervin, Emine'nin sosyal hayat karşısındaki deneyimsizliğini ve ürkekliğini belirginleştiren yardımcı kişidir. Pervin, kendi haklarını gözetir, buna karşın Emine her türlü haksızlığa boyun eğer.

Böylece yozlaşmış bir hayat tarzı içerisinde küçük insanın uğradığı haksızlıklar ve yaşadığı sıkıntılar gözler önüne serilir.

Son birim, Emine ve Bekir Efendi karşılaşması etrafında gelişir. Bu karşılaşmanın merkezinde yine maddî imkân ve imkânsızlık çatışması bulunmaktadır. Burada kahramanın karakterinin gelişimi tamamlanır. Evlilik, kahramanın ait olduğu sosyal çevreyi ve toplumdaki konumunu kesin olarak berirlir. Emine, ait olduğu sosyal çevre ve hayat tarzı bakımından toplumun en alt tabakasındadır. Onun Bekir Efendi ile evlenmek zorunda kalması, maddi imkâna sahip ihtiyar bir adamın himayesine bu kez eş olarak girmesi anlamına gelmektedir. Emine'nin içinde bulunduğu güçlükleri alt etmesinin ve hür iradesini ortaya koymasının mümkün olamayacağı burada anlaşılır. Sosyal gerçekliğin maddi koşulları buna imkân vermemiştir. Nitekim genç

kadın, ömrünün ilk yıllarından beri yaşamakta olduğu eziyetlerin acısını Bekir Efendi'den çıkaracaktır. Emine, ihtiyar ve hasta olduğu halde kendisine hakaret etmekten vazgeçmeyen kocasını öldürür. Ancak bu nihai eylem bile hür irade kaynaklı değildir. Cinayet, ağır bir tahrik sonucu gelişen bir tepkidir.

Böylece ezilen ve haksızlığa uğrayan küçük insanın, yozlaşmış bir sosyal düzen içerisinde hür iradesini ortaya koyabilmesinin mümkün olamayacağı vurgulanmıştır.

Son birimin içerdiği olaylar, kahramanın olay örgüsü bütününde ortaya çıkan kişilik profilinde tamamlayıcı rol üstlenir. Emine'nin olay örgüsüne has dramatik kişilik gelişiminin son evresi, evlilikteki rolleri ve deneyimidir.

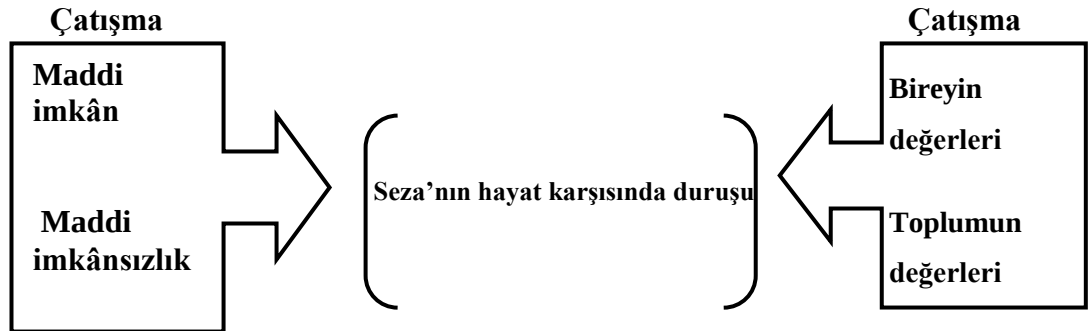
Olay örgüsünde, sağlam bir psikolo-sosyal temellendirme ile Emine'nin katil oluşunun makul nedenleri hazırlanır. Emine, her ne kadar isyanın ve karşı koymanın ne demek olduğunu bilemeyecek kadar cahilse de dayanma sınırının bittiğini insanî bir içgüdüyle keşfetmiştir. Kötü kaderinin ve yaşadığı tüm acıların iç dünyasında oluşturduğu öfkeyle yaşlı kocasını adeta bunların hincını almak için öldürmüştür.

Olayların birbirine bağlanışında sağlam bir sebep-sonuç ilişkisi bulunduğu ortadadır. Emine, öksüz ve yetim bir kız çocuğudur. Onun hayatı, maddi imkânsızlık nedeniyle mücadele etmek durumunda kaldığı güç koşullar etrafında ilerler roman boyunca. Kahraman, olay örgüsünün bütününde tesadüfler ve karşılaşmalarla örülen bir kaderi kabullenir. Bütün bunlara bakılarak Emine romanı, Suat Derviş'in ilgi çekici ya da aşırı merak uyandıran gerilimli olay örgülerinden kopuşunun ilk örneği sayılabilir. Her ne kadar olay örgüsünün sonu bir cinayete çıksa da buraya kadar gelişen olayların hiçbirisi sosyal gerçeklikten, realitenin olağanlık ve sıradanlık etkisinden uzak değildir.

Roman bu yönüyle sosyal gerçekliğe bağlı kalır. Olay örgüsü, kahramanın kendi kaderini kesin olarak belirleyen en etkili eylemi gerçekleştirmesi ile sonuçlanır. Ancak bu, olumlu bir açılım getirecek türden

bir eylem değildir. Dolayısıyla olay örgüsüne bakıldığında bir “olumlu tipten” ya da “sosyalist gerçekçi” algılamadan söz etmek yine güçtür. Emine kesinlikle bir olumlu tip olmadığı gibi onun kaderini değiştirecek bir başka olumlu tip de yoktur romanda. Kahramanın, maddi imkânsızlık ve güvenli bir sosyal konum elde etme olanaksızlığı gibi nedenlerle ezilmesi öykülenir. Bu yönüyle roman, bir toplumsal eleştiri örneği sayılmalıdır.

Derviş’in toplumcu hassasiyetle yazdığı bir diğer romanı olan **Hiç**’in olaylarının tamamı, Seza çevresinde düzenlenen karşılaşmalar vasıtasıyla gelişir. Seza, yaşadığı iki temel çatışmanın baskısı altındadır. Bu çatışmalar kahramanın hayat karşısındaki duruşunu etkiler. Söz konusu çatışmaların Seza üzerindeki baskısı şöyle şemalaştırılabilir:



İlk birim, Seza ve Atıf karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde bireyin değerleri ve toplumun değerleri çatışması bulunmaktadır. Atıf, karısından habersiz Seza ile görüşmektedir. Bir yasak aşk beraberliği nedeniyle her iki kahraman da toplumsal normları karşılıklarına almış durumdadır.

Atıf Seza'yı sevdiğini söylemektedir; buna karşın karısından boşanmak girişiminde bulunmamaktadır. Seza'nın Atıf'a olan ilgisi ise tutkulu bir bağlılığa dönüşmüştür. Ancak o da toplumsal değerlerle çatışma hali içerisinde olduğunun farkındadır. Atıf, Seza'nın kendisine duyduğu safiyane

sevgiye karşılık toplum tarafından meşru kabul edilen evliliğini tercih etmektedir.

Böylece burada, bireylerin arzu ettiği hayat tarzı ve toplumun değerleri karşılaşmasının rahatsız edici etkilerine vurgu yapılır.

İkinci birim, Seza ve Hisar'daki köşk karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde bireyin arzuları ve toplumun değerleri çatışması bulunmaktadır. Seza'nın kişiliğinin alt yapısı burada hazırlanır. Hisar, geleneksel değerleri temsil eden bir muhit olması itibarıyla önemlidir. Zira Seza, katı kuralları olan bir teyzenin yanında, Hisar'daki bir köşkte yetişir. Kahramanın kişiliğinde, geleneksel değerlerin etkisi baskın olarak kendisini gösterir. Buna karşın Seza, hür iradesini kullanmak isteyerek bu değerlerle karşı karşıya gelir. Kendisine ilgi gösteren genç bir zabitle flört etmek ister. Ancak gerek geleneksel değer yargılarının etkisi gerekse arka arkaya gelen talihsiz olaylar, Seza'nın hayatını düzene sokmasına engel olur.

Seza ve genç zabıt Yusuf karşılaşmasının merkezinde, arzu edilen obje – engeller çatışması bulunmaktadır. Yusuf'la ilk karşılaşma ve yakınlaşmadan sonra Yusuf'un ortadan kaybolması, Viyana'ya giden trende tekrar karşılaşma ve 1. Dünya Savaşı nedeniyle ayrılma burada nakledilen olaylardır. Söz konusu olaylar da yine kahramanın kişiliğinin zeminini hazırlamada fonksiyon üstlenir. Aynı zamanda Seza'nın diğer aşk ilişkilerindeki duygusal tavrı da burada nakledilen olaylar vasıtasıyla hazırlanır. Burada ayrıca Seza ve Yusuf arasındaki engellerden biri olarak I. Dünya Savaşı'nın öne çıkarılması dikkate değerdir.

Bu birimde, böylece kişilerin ait oldukları zihniyet ve hayat tarzlarının hayat boyu süren etkilerine vurgu yapılır.

Üçüncü birim, Seza ile Atıf ilişkisi etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde yine bireyin değerleri ve toplumun değerleri çatışması bulunmaktadır. Atıf ve Seza arasındaki gerilimli ilişkinin bir şekilde sonuçlanması gerekmektedir. Atıf'ın kızı ve Seza'nın karşılaşmaları bu

bağlamda öne çıkan ciddi bir gelişmedir. Nitekim Seza bu karşılaşmadan sonra Almanya'ya gitmeye kesin olarak karar verir. Seza, Atıf'ın karısı tarafından gönderilen küçük kızla buluşmasından çok etkilenir. Kendisinin toplumsal olarak meşru olmayan konumu onu tahammül edilemeyecek bir rahatsızlık içine sokar. Bu arada Atıf'ın geleneksel zihniyetin etkisinden kurtulamadığına ve bütün olanlara rağmen karısından boşanmadığına tanık oluruz. O, hayat tarzıyla toplumun değerlerini benimsemiş olduğunu gösterir.

Burada belirleyici olan bir diğer çatışma ise maddi imkân ve imkânsızlık çatışmasıdır. Seza, kocasından kendisine kalan mirasın hukuki işlemleri için Almanya'ya gidecektir. Oğlu Mehmet ile birlikte geçinebilmeleri için miras yoluyla elde edecekleri maddi imkâna muhtaçtırlar. Berlin'e gitme kararı olay örgüsünde bir kırılma noktası kabul edilebilir. Nitekim Berlin'e gidişle birlikte trajik olarak nitelendirilebilecek olayların nedensel zemini hazırlanır.

Dördüncü birim, Seza ve Mehmet ilişkisi çevresinde gelişir. Bu ilişkinin merkezinde, maddî imkân ve imkânsızlık karşılaşması bulunmaktadır. Seza, Berlin'e oğlu ile birlikte yaşamlarını sürdürmeleri için gerekli olan maddi koşulları sağlamak üzere gelmiştir. Burada oğlunun hastalanması genç kadının yine maddi yönden sıkıntılara girmesine yol açar. Mehmet'in tedavisi için gerekli olan para, veraset işlemlerinin sonuçlanması ile ele geçmiştir. Mehmet'in ölümü vasıtasıyla kahramanın, dünya düzenini ve kendi hayat tarzını sorgulayışına tanık oluruz.

Seza, maddi imkân sağlamak üzere geldiği Berlin'den çocuğunu kaybetmiş olarak dönecektir. Kahramanın yaşadığı ruhsal buhranlar nakledilir. Hayat ve ölüm çatışması odağında giriştiği sorgulamalar sonucunda kahraman, hayatın bir "hiçlik"ten ibaret olduğu sonucuna ulaşır. Seza'nın önce sevgilisi Atıf'tan ayrılması, sonra oğlu Mehmet'i kaybetmesi bir hiçlik vurgusunu hazırlayan olaylar olarak karşımıza çıkar.

Son birim, Seza ve Yusuf karşılaşması çevresinde gelişir. Karşılaşmanın merkezinde, arzu edilen hayat tarzı ve sürdürülen hayat

çatışması bulunmaktadır. Seza'nın istediği hayat tarzını temsilen Yusuf'la muhtemel bir birliktelik düşüncesi burada ortaya çıkar. Arzu edilen obje konumundaki Yusuf, yeniden karşımıza çıkarılır. Ancak yıllar öncesinden arzu edilen birlikteliğin yine gerçekleşemediğini görürüz. Yusuf ve Seza arasındaki ilişki tamamen sona erer. Sezâ, Yusuf'un aradan geçen yıllardan sonraki hissiz, sevgisiz ve hakaret içeren tavırlarını fark eder. Onu terk edip gitmek ister. Dışarı çıktığında ise bir kaza geçirir ve ölür.

Böylece burada hayattaki her şeyin “hiç”ten ibaret olduğu son olarak Seza'nın bu ani ölümüyle vurgulanır.

Olay örgüsü, yazarın toplumcu eğilimle yazdığı döneminden önceki tavrından izler taşımakla birlikte olayların maddî ve sosyal gerçekliğe dayandırıldığı anlaşılır. Özellikle kahramanın geleneksel değerleri benimsemiş bir toplumda arzu ettiği hayat tarzını sürdürememesi gerçekçidir. Seza'nın sıkıntılı bir hayat yaşaması, çocuğunu kaybederek dünya düzenini ve hayatı sorgulaması onun maddî problemleriyle doğrudan bağlantılıdır. Bunun yanında yine dar kişi kadrosu etrafındaki ferdî bir maceranın gözler önüne serildiğini görürüz.

Suat Derviş'in toplumcu gerçekçi bir roman olarak kabul edilebilecek belki de tek romanı **Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır** adlı eseridir. Romandaki olayların tamamının merkezinde maddi imkân – maddi imkânsızlık çatışması bulunmaktadır. Ana kahraman olarak seçilen Nazlı ve onun etrafındaki sosyal çevre romanın karşılaşmalarını hazırlar. Nazlı ve ailesi, iş yeri, sevgilisi, arkadaşları bu karşılaşmaların taraflarını belirler.

İlk birim, Nazlı'nın aile ve fabrika gibi iki farklı çevredeki ilişkileri etrafında gelişir Nazlı ve ailesi karşılaşmasının merkezinde maddî imkân ve imkânsızlık çatışması bulunmaktadır. Nazlı'nın ailesi, yaşadığı mahalle ve arkadaş çevresi burada tanıtılarak kahramanın içerisinde bulunduğu çatışma öne çıkarılır. Genç kız, her vesileyle zengin hayata karşı duyduğu özlemi dile getirmektedir. Nazlı'nın özendiği zengin hayatı (maddi imkânı) temsil eden

unsurlar, denize girme arzusu ile taşlı tarak ve iskarpin sahibi olma isteğidir. Buna karşılık o, eve yorgun argın dönmekte ve kalan zamanında uyumak zorundadır. Haftalığının tamamından kendisine hiçbir şey kalmamaktadır.

Burada ilk olarak babası ve Nazlı arasındaki gerginlik öne çıkar. Yaşlı adamın bir işi yoktur. Sürekli kızından içki almak için para istemektedir. Onun bu isteği karşısında Nazlı'nın da bireysel arzuları şiddetlenmektedir. Böylece bireyin arzuları ve sürdürülen hayatın gerçekleri karşı karşıya gelir. Nazlı'nın hayatındaki gerçekleri temsil eden unsurlar fabrikadaki ağır işi, yoksul ailesi, yaşadığı yoksul mahalle ve arkadaşlarıdır. Nazlı'nın bu unsurlar çevresinde yaşadığı baskının yanında babasıyla yaşadığı sürtüşmeler de onun bireysel arzuları için bir motivasyon kaynağıdır. Genç kızın bu hayat tarzından kaynaklanan sıkıntıları gözler önüne çıkar.

Bu ilk birimde yer alan ikinci karşılaşma, Nazlı ve fabrika karşılaşmasıdır. Burada mesai arkadaşları vasıtasıyla Nazlı'nın ait olduğu sosyal çevre ve bu çevredeki zihniyet ortaya çıkarılır. Nazlı'nın bir iplik fabrikasında diğer işçilerle sohbet etmesi, denize girme özlemini dile getirmesi ve mahalleden arkadaşı Sabriye ile öğle yemeği yemesi, söz konusu sosyal çevrenin zihniyetini temsil eden olaylardandır. Maddî imkândan yoksun olmak bu çevredeki kişilerin ortak kaderidir.

Güç şartlarda yaşamaya çalışan ailenin tüm yükü Nazlı'nın omuzlarına binmiştir. Nazlı'nın karşılaştığı baskı böylece ortaya çıkarılır. Ancak Nazlı'nın bu baskıya tahammül edebilecek bir kişilik özelliğine sahip olmadığı da yine burada gözler önüne serilir.

Nazlı ve ailesi, Nazlı ve fabrika karşılaşmaları vasıtasıyla burada maddî imkânsızlığın bireyin hayatındaki olumsuz sosyal ve psikolojik etkileri işlenir.

İkinci birim, Nazlı ve Mahmut karşılaşması etrafında gelişir. Nazlı'nın, Mahmut'un sevgisine karşılık maddi olanaksızlıkları öne sürerek onunla birlikte olamayacağını söylemesi yine maddi imkân ve imkânsızlık çatışmasını karşımıza çıkarır.

Burada insani değerlerleri temsilen kalbî alâka ve aşk gündeme gelir. Mahmut'un sevgisi, Nazlı'nın maddî imkân arayışı ve zengin hayata karşı özlemlerinin önüne geçemez. Nazlı, fakir olduğu için Mahmut'la olmak istemez. Nazlı'nın maddî imkânla ilgili arayışları açığa çıkar. Böylece Nazlı'nın hayat karşısındaki asi tavrının zemini hazırlanır. Burada, ayrıca Mahmut ve arkadaşı Necip'in mahalledeki fahişelerle sazlı eğlencelere katılmaları, Fazilet'in doğum yaparken ölmesi gibi olaylar vasıtasıyla Nazlı'nın bulunduğu kenar mahalledeki hayat tarzı ve zihniyet gözler önüne serilir.

Üçüncü birim, köylü Arif ve fabrikanın işletme müdürünün karşılaşması etrafında gelişir. Burada ezilen bilinçsiz ve vasıfsız işçi ile onu sömüren sermaye temsilcisi fabrika patronu ve müdürü karşı karşıya getirilerek çatışma kurulur. Merkezdeki çatışma maddî imkân ve imkânsızlıktır. Arif'in köyden göç ederek fabrikada sosyal haklarını gözetmeksizin çalışmasının nedeni maddî imkânsızlıktır.

İş kazasının sebep olduğu bir enfeksiyon nedeniyle kangrenli bacağı kesilen Arif'in hak arama macerası etrafında ezen ve ezilen kesimlerin çatışması gözler önüne serilir.

Bu hak arama mücadelesinde, Mahmut'a Namık adlı bilinçli bir işçi yardım eder. Kitlese olarak ezilen işçiler ve bu kitleyi sömüren sermaye temsilcileri karşı karşıya getirilir. Sermayeyi patron ve işletme müdürü temsil eder, ezilen işçi kitlesini Arif ve diğer fakir işçiler temsil eder. Bilinçli ve olumlu tip ise Namık'tır. Romanda, Nazlı'nın güç hayatının sergilenişi ile öne çıkan sosyal gerçekçi bakış, bir hak arama mücadelesini temsil eden olayla pekiştirilir ve derinleştirilir. Namık'ın fabrika çalışanlarını bir araya getirmek istemesi, işletme müdürü ve idare müdürünün Arif'in haklarıyla ilgili tartışmaları ezen ve ezilen kesimin mücadelesini temsil eden olaylardır. Dolayısıyla metin halkasında, işçilerin sosyal haklarının işverenler ve otorite tarafından sömürülüşü işlenir.

Dördüncü birim, Nazlı ve mürettip Salih karşılaşması çevresinde gelişir. Karşılaşmanın merkezinde bireyin arzuları ve toplumun değerleri çatışması ile birlikte yine maddî imkân ve imkânsızlık çatışması bulunmaktadır. Salih, Nazlı'nın arzu ettiği hayatı temsil eden kişidir. Bir matbaada dizgici olarak çalışan Salih'in, şıklığı ve yakışıklılığı Nazlı'yı cezbeder. Nazlı'nın "maddi imkân" ile ilgili arayışını temsil eden "denize girme isteği", genç kızın Salih'le tesadüfen karşılaşmasıyla yeniden ortaya çıkar.

Nazlı'nın benzer bir hayat tarzına özenerek evden kaçması ve birlikte Salih'le birlikte yaşamaya başlaması anlamlıdır. Böylece bireyin arzuları – toplumun değerleri çatışması belirginleşir. Nazlı, ailesi için yaşamayı reddetmiş, kendisi için yaşamaya karar vermiştir.

Beşinci birim, Nazlı ve sokak karşılaşması çevresinde gelişir. Karşılaşmanın merkezinde bireyin hayat tarzı toplumun değerleri çatışması bulunmaktadır. Burada sokağın temsil ettiği değerler ve Nazlı'nın arzuları arasında bir çatışma ortaya çıkar. Nazlı'nın, toplum dışına atılmış hayat tarzlarını temsilen "sokak"la karşılaşması nakledilir. Sokağın sembolize ettiği değerler ve toplumsal normlar çatışması olayların merkezindedir. Nazlı, meşru ve mâkul görülmeyen bir hayata yönelmiştir. Onun bu hayatının bir çöküş veyahut da istenmeyen bir son olduğu sezdirilir. Ancak bu istenmeyen halin zemini ve nedenleri de gözler önüne serilmekte ve bunlar sürekli vurgulanmaktadır.

Bu birim, olay örgüsünün dramatik kuruluşunu da belirleyen dönüm noktasına geçişi sağlar. Kahraman, kişiliğinde bir dönüşüm yaşayacaktır. Kahramanın yitirdiği değerleri sorgulamaya başlayacağı son metin halkasına geçiş böylece hazırlanır.

Son birim, Nazlı ve zengin zahire tüccarı karşılaşması etrafında gelişir.

Bu karşılaşma vasıtasıyla bir başka gayrimeşru hayat tarzı temsil edilir. Olayların merkezindeki çatışmaların ortak noktası, küçük insanın hayatında belirleyici olmalarıdır. Çatışmalar Nazlı'nın konumundaki bir kişi için

mukadderdir. O, bir fabrika işçisi haftalığıyla arzuladığı hayata ulaşamadığı için “kötü biri olmak” ibaresiyle temsil edilen hayat tarzına yönelmiştir. Bu, onun için adeta kaçınılmaz bir sonudur. Zengin bir adamın himâyesinde yaşamak Nazlı’nın kendisinin de ahlâkî bulmadığı bir konumdur. Burada kahramanın, bir iç muhakeme yapması vasıtasıyla söz konusu hükme vardığını görürüz. Nazlı’nın babasıyla karşılaşması da onun hayatıyla ilgili nihai muhakemesini yapmasına neden olur.

Olay örgüsünün bütününde iki ayrı karşılaşma ile iki ayrı merkezde yoğunlaşan olaylar gözler önüne serilir. Bunlardan ilki, Nazlı’nın çalıştığı fabrika çevresinde gelişen olaylardır. Bu merkezdeki olayların odağındaki çatışmada karşı karşıya gelen kişilerin sınıfsal yönü de ön plana çıkarılmıştır. Sigortasız ve neredeyse karın tokluğuna çalışan işçiler, toplumda ezilen sınıfı temsil etmekte; fabrikanın işletme müdürü ve patron “ezen” ve sömüren kesimi temsil etmektedir. Bu arada ezilen kesimdekilerin hakları için mücadele veren bir “olumlu tip” de olaylar içerisinde yerini almaktadır. Böylece olay örgüsünde toplumcu gerçekçi olarak nitelendirilebilecek hassasiyetin oldukça etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Olay örgüsünde ikinci merkez ise Nazlı ve toplum dışına itilmiş sosyal çevre karşılaşması etrafındaki olayların oluşturduğu merkezdir. Kahramanı bu ortamla karşı karşıya getiren maddî ve sosyal zemin sorgulanır. Dolayısıyla toplumcu hassasiyetin izlerine burada da rastlanır.

Yazarın Liz Behmoaras tarafından “toplumcu gerçekçi” olarak kabul edilen **İstanbul’un Bir Gecesi** romanında, bir gecelik bir zaman dilimi içerisinde birden fazla merkez kişi etrafında gelişen maddî imkân – imkânsızlık çatışması merkezli olaylar ile karşılaşırız. Olay örgüsü, farklı kesimleri ve hayat tarzlarını temsil eden kişileri tesadüfler vasıtasıyla çeşitli olaylar etrafında karşılaştıran bir kesit mahiyetindedir.

İlk birim, Vasıf ve Osman Fazıl karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde maddî imkân ve imkânsızlık çatışması bulunmaktadır. Vasıf’ın işvereni Osman Fazıl tarafından işten çıkarılmasının

nedeni burada anlaşılır. Annesinin hastalığı ve geçim sıkıntısı nedeniyle veznedar olarak çalıştığı fabrikanın kasasından para çalan Vasfi, “ezilen” konumunda karşımıza çıkar. Onu işten çıkaran Osman Fazıl ise “ezen” konumundadır.

Burada küçük insanın suça yönelişi ve bunun maddî nedenleri, Vasfi’nin eylemi vasıtasıyla temsil edilir.

İkinci birim, Kevser ve Cavit, Leyla ve Avni karşılaşmaları etrafında gelişir.

Karşılaşmaların merkezinde arzu edilen obje – engeller, maddî imkân ve imkânsızlık çatışmaları bulunur. Zengin bir doktorla evli olan Kevser’in arzu edilen objeye ulaşma yolunda karşılaştığı engel, kalbî ilişki yaşadığı Cavit’in başka bir kadınla evlenmeye karar vermiş olmasıdır. Söz konusu engel, Cavit’in yaşadığı maddî imkânsızlık ile de alakalıdır. Cavit’in evleneceği genç kız, fabrikatör Osman Fazıl’ın kızıdır. Böylece birinci metin halkasındaki kişiler ile buradaki kişilerin yollarının aynı çatışma etrafında kesiştiğini görürüz.

Leyla ve Avni karşılaşmasının merkezinde de yine aynı çatışmalar bulunmaktadır. Leyla ve Avni maddî imkânsızlık içerisinde olduklarından evlenememektedirler. Dolayısıyla Leyla ve Avni’nin arzu edilen objeye ulaşmaları yolundaki engeller maddî imkânsızlık kaynaklıdır. Burada Avni’nin iş bulmak için gitmeye karar verdiği Karabük bir umut sembolü olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla metin halkasında maddî imkânı temsil eden sembollerin kişilere umut kaynağı olduğu vurgulanır.

Üçüncü birim ise Memduh ve Zeliha karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde yine maddî imkân – imkânsızlık çatışması bulunur. Verem hastası olan Zeliha’nın köftecilik yaparak para kazanmaya çalışan oğlu Memduh için kan arayışı, yine ezilen küçük insanın sıkıntılı hayat tarzını temsil eden bir olay olarak karşımıza çıkar. Burada Memduh’un bir tramvay kazasından sonra hastanede yaşadıkları ve annesi Zeliha’nın çaresiz mücadelesi gözler önüne serilir. Zeliha’nın yakın çevresinde karşımıza çıkan Gülsüm ve Asiye gibi kişiler yine maddî güçlükler etrafında dramatik bir hayat mücadelesi veren suça ve toplum dışına itilmiş kişileri

temsil eder. Söz konusu problem, yine maddî imkânsızlık yaşayan küçük insanın sıkıntılarına otorite tarafından çözüm bulunamaması ile ilişkilidir.

Dördüncü birim, Ali ve Muammer karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde yine maddî imkân ve imkânsızlık çatışması bulunmaktadır. Burada farklı hayat tarzlarını temsil eden kişilerin bir araya geldiğini görürüz. Zengin fabrikatör Osman Fazıl, kızının düğünü vesilesiyle burada yine Ali'nin ders verdiği genç kızın babası olarak karşımıza çıkar. Saffet, Cavit ve Kevser bu düğün töreni vesilesiyle yeniden karşımıza çıkarlar. Saffet ve babası Osman Fazıl ile temsil edilen muhit ve Ali'nin ait olduğu muhit burada karşı karşıya getirilir. Maddi imkândan yoksun olarak taşradan İstanbul'a gelen Ali, zengin fabrikatörün kızına özel öğretmenlik yapmak için girdiği köşkün zihniyeti karşısında yabancılık yaşar. Üniversiteden arkadaşı Muammer'le karşılaşan Ali; taşralı, maddî imkânsızlık içerisinde, kendisine güveni olmayan bir genç olarak Osman Fazıl'ın bireyci değerlerinin karşıtını temsil eder. Başlangıçta Ali'nin maddî imkân sahibi ve ezen konumundaki patronunun hayat tarzı ve Muammer'in ezen – ezilen ilişkisindeki umursamaz tavrı karşısında umutsuzluğa düştüğünü görürüz. Ancak onun tutumunun romanın sonunda kesinleştiğini görürüz. Oğlu için kan ararken kimseden yardım görmeyen Zeliha'ya yardım elini uzatan kişi Ali olacaktır. Ali'nin bu vasfı, onu toplumcu gerçekçi romandaki “olumlu tip”e yaklaştırır.

Olay örgüsünün son birimi, Zeliha ve Ali karşılaşması etrafında gelişir. Oğluna kan ararken kimseden yardım bulamayan Zeliha'ya yardım elini uzatan kişi, taşradan gelip şehrin bireyci ve maddiyatçı değerlerine karşı çıkan Ali olacaktır. Burada Zeliha'nın para karşılığı kan arayışı ve ihtiyaç duyduğu parayı ise fuhuş yoluyla elde etmeye çalışması, şehirdeki bozulmuş değerleri vurgulayan olaylar olarak anlam kazanır. Ali'nin karşılıksız olarak Zeliha'ya yardım etmek istemesi ise her şeye rağmen olumlu insanî tutumların var olduğunu ima eden bir sembol olarak romanın sonuna eklenir.

Böylece romanın olay örgüsü maddî imkânsızlık içerisindeki küçük insanın yaşadığı sıkıntılı hayat karşısında maddî imkân ve iktidar sahibi yöneten ve ezen bir kesimin menfaatçi, bireyci ve maddiyatçı tutumunu

gözler önüne seren olaylar vasıtasıyla eleştirel bir tutum kazanır. Söz konusu eleştirel ve toplumcu tutum kayda değerdir.

Derviş'in toplumcu hassasiyetinin ön planda olduğu bir diğer roman da **Ankara Mahpusu**'dur. Romanın olay örgüsü, ana kahraman Vasfi etrafındaki karşılaşmalar vasıtasıyla düzenlenir. Karşılaşmaların merkezinde ise yine maddî imkân ve imkânsızlık çatışması bulunmaktadır.

İlk birim, Vasfi ve Ankara ilişkisi etrafında gelişir. Vasfi ve Ankara karşılaşmasının merkezinde maddî imkân ve imkânsızlık karşılaşması bulunur. Yalnız ve maddi imkândan yoksun olan kahramanın, tanımadığı bir şehirde bir gün içerisinde yaşadığı olaylar gözler önüne serilir. Vasfi ve şehir karşılaşması etrafında karşımıza çıkan “yabancılık” ve “yalnızlık” motiflerinin, romanın geri kalan kısımlarında da etkili olacak bir atmosferi tesis etmede kullanıldığını görürüz. Vasfi'nin bu yabancı şehirde yaşadığı olaylar vasıtasıyla küçük insanın bulunduğu mekânlardaki sefalet manzaraları da gözler önüne serilir.

Vasfi, Zeynep'ten ayrılmasından beri yalnızdır. Kahramanın neden yabancı bir şehirde hapis yatmış olduğunu ve yalnızlığının sebebini anlamak isteriz. Vasfi'nin yalnızlığı, Zeynep'le tekrar karşılaşmasından sonra da devam edecektir.

Böylece bu birimde, maddi imkânsızlık içindeki bireyin şehirlerdeki yalnızlığı ve yabancılığına vurgu yapılır.

İkinci birim, Vasfi – Zeynep karşılaşması çevresinde gelişir. Karşılaşmada arzu edilen obje ve engeller çatışması merkeze yerleşir. Zeynep ve Vasfi arasındaki ilişki ortaya konur, Vasfi'nin Zeynep'e olan aşkı sezdirilir. Buna karşılık Zeynep'in kayıtsızlığı ve gizemli kimliği, imalar yüklü bir çatışma yaratır. Bu çatışma, olay örgüsünde ileriye dönük merak hissini kamçılar.

Zeynep'in kişiliği ve sahip olduğu değerler, arzu edilen objeye ulaşma yolundaki engeller olarak karşımıza çıkarılır. Zeynep'in Vasfi'ye karşı kayıtsız kalması, söz konusu çatışmayı belirginleştirir. Onun Vasfi'ye olan bu ilgisizliğinin sebebi de merak edilen bir konudur. Zira Zeynep'in kişilik özellikleri henüz tam olarak açığa çıkmamıştır.

Vasfi, burada saflığı, dürüstlüğü ve annesine karşı olan sorumlu tutumu ile idealize edilir. O, bu özellikleriyle küçük insanı temsil eder. Zeynep'in ise fiziksel olarak idealize edildiğini görürüz. Onun gibi güzel bir genç kızın Vasfi gibi olumlu nitelikler taşıyan bir gence ilgi duyması beklenir.

Üçüncü birim, Zeynep ve Şakir Efendi karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde yine maddî imkân – imkânsızlık çatışması bulunmaktadır. İnsan ilişkilerine maddî menfaat hesapları ile yön veren Zeynep'in söz konusu tutumu ve egoizmi burada ortaya çıkarılır. Kendisinden yaşça büyük olan Şakir Efendi ile evlenmesi ve Vasfi'yi yüz üstü bırakması olayları vasıtasıyla söz konusu kişilik özellikleri belirginleşir. Zeynep'in Vasfi'ye olan kayıtsız tutumunun nedeni böylece ortaya çıkarılır. Zeynep'in olumsuz kişilik özelliklerinin genç kadının annesiyle birlikte içinde bulunduğu maddi koşullara bağlı olarak geliştiği de dikkatlere sunulur.

Zeynep, maddî imkânsızlıktan kurtulmak amacıyla Şakir'le evlenmeye karar verir. Vasfi ise maddî imkâna sahip olamadığı için Zeynep'e ulaşamamıştır. Böylece maddi koşulların, kalbî hislere nisbetle bireylerin hayatı üzerinde daha belirleyici olduğu vurgulanır.

Dördüncü birim, Vasfi ve Nuri karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde, maddî imkân – imkânsızlık çatışması göze çarpar. Nuri'nin burada, amcasının oğlu Vasfi gibi işsiz ve fakir bir genç olarak tanıtıldığını görürüz. Nuri'nin tutumları vasıtasıyla Zeynep ve Şakir arasında bir maddî çıkar hesabı olduğu anlaşılır. Nuri'nin Zeynep'e karşı sözünü sakınmaz ve saygısız davranmasının nedeni, Zeynep'in Şakir'le evlenmek suretiyle Nuri'ye ait miras hakkına sahip olmasıdır.

Çatışan iki şahsiyetle karşılaşırız. Nuri'nin Zeynep hakkındaki gerçekleri fütursuzca ortaya dökmesi ve Vasfi'nin bunlar karşısında tahammül eşiğini aşması karşılaşmanın bir cinayetle sonuçlanmasına neden olur. Vasfi'nin hapse giriş nedeni böylece ortaya çıkar.

Bu birim, olay örgüsünde rol alan merkezî kişilerin fonksiyonlarını netleştirir. Olay örgüsünde kilit fonksiyon üstlenen olaylar, burada sonuçlanır ve diğer bütün metin halkalarının zemini burada tamamlanır.

Beşinci birim, Vasfi ve Zeynep karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde arzu edilen hayat tarzı ve sürdürülen hayat çatışması bulunmaktadır. Söz konusu çatışma, Vasfi ve Zeynep'in yıllar sonra tekrar karşılaşmaları ile ortaya çıkarılır. Zeynep, Vasfi'nin hayalindeki güzel kadın olarak kalmamıştır. Bu durum, realitenin insanlar üzerindeki çarpıcı tesirini temsil eder. Vasfi'nin arzu ettiği hayat tarzı, sürdürülen hayatın maddî şartları çerçevesinde gerçekleşmesi mümkün olmayan bir hayale dönüşmüştür.

Böylece Vasfi'nin hayatında asıl etkili faktörün, Zeynep'e olan aşkıdan çok, maddî imkânsızlık olduğu anlaşılmaktadır. Genç adamın günlerce kahvehanelerde saahlaması, barınacak bir yer bulamaması ve iş araması onun asıl problemi olarak karşımıza çıkarılır. Onun temel maddî ihtiyaçları aslında her şeyden önemlidir.

Son birim, Vasfi ve siyah bereli kadın karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde arzu edilen hayat tarzı ve sürdürülen hayat çatışması bulunmaktadır. Vasfi, Zeynep'le evlenip birlikte yaşamayı isterken maddi imkândan yoksun olduğu yalnız bir hayat yaşamak zorunda kalmıştır. On iki yıl geçtikten sonra geldiği İstanbul'da kendisini ne bir yakını ne de ona ait olan bir ev beklemektedir. Onun bu yalnızlığı bir çeşit çaresizlik olarak gözler önüne serilir. Böylece sürdürülen hayat ve arzu edilen hayat tarzı arasındaki derin çatışma ortaya çıkarılır.

Vasfi'nin kendisi gibi yalnız olan genç bir kadınla karşılaşması onun yeni hayat tarzının ifade edilmesinde anlam kazanır. Vasfi'nin İstanbul'daki yalnız hayatında sokaktan, kendisine benzeyen yitik, amaçsız ve yalnız insanlarla kurduğu ilişkiler de bulunmaktadır. Söz konusu ilişkiler, onun karşı karşıya geldiği realitenin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Vasfi'nin "Siyah Bereli Kadın"la karşılaşması da bu çerçevede değerlendirilmelidir.

Bu son birim vasıtasıyla olay örgüsünün yalnızca aşk ve cinayet etrafındaki olaylara bağlı olarak sonuçlanmadığını anlarız. Olay örgüsünün ilgi ve merak uyandıran yapısı böylece değişmektedir.

Olay örgüsünün, gelir düzeyi düşük küçük insanın yaşamına gerçekçi bir bakışı sergilediğini söyleyebiliriz. Özellikle son iki metin halkası, maddî imkândan yoksun ve yalnız insanın hayatındaki sıradan sayılabilecek olaylar ve durumları gerçekçi bir yaklaşımla ele almaktadır.

Fosforlu Cevriye, bütün olayları bir ana kahraman etrafındaki karşılaşmalar vasıtasıyla gelişen bir romandır. Derviş'in toplumsal duyarlılığıyla öne çıktığı en tanınmış eser olan Fosforlu Cevriye'de olay örgüsünün merkezinde toplumun değerleri – bireyin hayat tarzı çatışması bulunmaktadır. Romanın merkez kişisi olan Cevriye'nin sürdürdüğü hayat vasıtasıyla "sokak" etrafındaki değerler ve zihniyet ile toplumsal normlar karşı karşıya gelir. Bu nedenle romanın bütün parçalarında söz konusu çatışmanın izleri görülür. Olay örgüsündeki bütün karşılaşmalar Cevriye etrafında düzenlenir.

İlk birim, Cevriye ve karakol karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşma çevresinde bireyin hayat tarzı ve toplumun değerleri çatışması karşımıza çıkar. Çatışma, Cevriye'nin karakola getirilmesi vasıtasıyla belirginleşir. O, kanun karşısında bir suç zanlısıdır. Cevriye, aynı zamanda toplumun bakış açısıyla ve otorite tarafından meşru görülmeyen bir hayat tarzını sürdürmektedir. Romanın olayları, Cevriye'nin yağmurlu bir gecede polisler tarafından yakalanıp karakola getirilmesi ile başlamıştır. Kahramanın geçmişinde yaşadığı bazı olayları burada düşünmeye başlaması vasıtasıyla

romandaki diğer birimlerin zemini hazırlanır. Cevriye'nin yakın geçmişindeki üç senenin hapiste ve Bolu'da sürgünde geçtiği ortaya çıkar. Kahramanın hayat tarzı, belirgin biçimde ortaya serilir. Cevriye'nin fahişelik yaparak hayatını kazandığı ve bu hayatının temelinde çarpıcı bir geçmişin yattığı sezdirilir.

Romanda temsil edilen zihniyet, burada şekillenmeye başlar. Cevriye, karakola, sokaklarda polisten kaçmaya, fahişelik yapan diğer arkadaşlarıyla dayanışma içerisinde yaşamaya alışkındır. Onun çocukluğuna dair hatıraları da hep sokaklar etrafındadır. Genç kadın, böylece yeraltına itilmiş bir çevredeki insanlar arasında kabul gören hayat tarzını benimsemiştir. Bu zihniyet çerçevesi belirginleşip anlaşılır hale gelirken bir de kahramanın muhayyilesinde yaşayan, çocukluğuna ait şefkatli bir insan imgesi karşımıza çıkarılır. Bu insanın onun babası olabileceği ima edilir. Ancak kahramanın bu hususta emin olamadığı ve daha sonra birdenbire ortadan kaybolan bu insana karşı özlem duyduğu sezdirilir.

İkinci birim, Cevriye ve idam mahkûmu karşılaşması etrafında şekillenir. Karşılaşma, bireyin iradesi ve sürdürülen hayat çatışması etrafında gelişir. Burada, Cevriye'nin duygusal bir macera vasıtasıyla bireyliği ve iradesi ile tanıştığına tanık oluruz.

Cevriye'nin hapisten arkadaşlarının yardımıyla kaçtıktan sonra yakın geçmişini düşünmesi vasıtasıyla geriye dönülür. Burada, genç kadının Bolu'ya sürgüne gönderilmeden kısa bir süre önce kanun kaçağı sevgilisiyle tanışması olayı nakledilir. Söz konusu olaylar içerisinde kahramanın kişiliğine ait bazı hususiyetlerin gözler önüne serilişine şahit oluruz. Cevriye'nin kişiliğindeki saf, temiz yan karşımıza çıkarılır. Kahramanın psikolojisi, geriye dönüşlerle hazırlanan çocukluk anıları ve geçmişte yaşadığı diğer bazı olaylar vasıtasıyla gerçekçi bir tavırla şekillendirilir. Onun, içinde bulunduğu toplum dışı çevreye itilmiş, savunmasız, gerçek küçük insanı temsil ettiği anlaşılır. Bu çevredeki bazı tipler yine burada karşımıza çıkarılır. Bunlar Cevriye'nin tanıdığı müşterileri, bar ve meyhane patronları vb. kişilerdir.

Metin halkasında hatırlama tekniği ile geriye dönüş yapılır; idam mahkûmu ile karşılaşma çevresindeki olaylar nakledilir. Bunlar hatırlamadan sonraki ve önceki olaylardır.

Olay örgüsünde üçüncü birim de Cevriye – idam mahkûmu ilişkisi etrafında şekillenir. Bu karşılaşmada bireyin değerleri ve toplumun değerleri çatışması dikkati çeker. Kahramanların hayat tarzları ve zihniyetleri belirgin biçimde karşımıza çıkar.

Cevriye, ait olduğu çevrenin değer yargıları ve zihniyetini, kanun kaçağı ile olan ilişkisinde su yüzüne çıkarır. Aynı şekilde kanun kaçağının hayatına ve ait olduğu zihniyete dair bazı hususiyetleri de ortaya çıkar. Örneğin Cevriye'nin yaşadığı sokak hayatına has birçok çarpıcı olay burada nakledilir. Diğer kahramanın sosyal alt yapısı ve zihniyet unsurları da biçimlenir. O, Tanrı hakkındaki düşünceleri, toplumsal hayat ve siyaset gibi konulardaki muhalif tavırları ile karşımıza çıkarılır. Böylece toplumsal normlar ve bireyin değerleri çatışması etrafında kahramanların kişilikleri ortaya konur.

Cevriye'nin kanun kaçağına duyduğu kalbî yakınlık vasıtasıyla kendi mevcudiyetini ve bireyliğini keşfedişi de yine burada gözler önüne serilir. Cevriye, tensel ihtiyaçları, arzuları ve talepleri ile iradesini kullanmak isteyen kadını temsil eder burada.

Birim, Cevriye'nin sosyal altyapısını oluşturan çocukluk ve ilk gençliğe dair olaylarla birlikte kahramanın idam mahkûmuyla tanışmasından sonra yaşadığı yan olayların anlatımı içerir. Cevriye'nin sokak hayatı ve çocukluğundan önemli ve çarpıcı anıları sevdiği adamla paylaşması vasıtasıyla genç kadının bağlı olduğu hayat tarzı okuyucunun muhayyilesinde tamamlanır. Merkezdeki çatışma yine toplumsal değerler ve sürdürülen hayat çatışmasıdır. Sokak hayatı ve bu hayat çevresindeki marjinal olaylar, Cevriye'nin yaşama biçimini teşkil eder.

Dördüncü birim, Cevriye ve hapisane ilişkisi etrafında gelişir. Bu karşılaşma ile bireyin değerleri ve toplumun değerleri çatışması yeniden

merkeze yerleşir. Cevriye, sürdürdüğü hayatın yarattığı kendisine yönelik ön yargıların kurbanı olur. Bir komplo sonucu çantasına konulan uyuşturucu madde nedeniyle tutuklanmasına bu bağlamda tanık oluruz. Cevriye'nin hayatı için söz konusu olayın da sıra dışı bir yanı yoktur. Bu nedenle o, cezasını kabullenir ve hapiste yaşadığı müddetçe etrafındaki insanların kendisibinkine benzer hayat tecrübelerine tanıklık eder. Burada aynı zamanda Cevriye'nin bir birey olarak kendisi dışında gelişen kaderine karşı çıkması ve iradesi dışındaki toplumsal otoriteye başkaldırışı da gözler önüne serilir. Ancak bu başkaldırışın nedeni aslında tam da birey olma kaygılarına bağlanamaz. Neticede Cevriye, sürgüne gönderildiği Bolu'dan sevgilisini tekrar görmek amacıyla sürgün süresi dolmadan kaçacaktır.

Değerler ve sürdürülen hayat çatışması derinleştiği gibi parçada temel olarak arzu edilen objeye ulaşma isteği ve engeller çatışması kendini gösterir. Parça, olay örgüsünün gerilimini üst düzeyde tutma işlevi üstlenir. Kavuşma arzusu ve bu arzunun önündeki engeller artmış ve kuvvetlenmiş, böylece çatışma şiddetlenmiştir.

Son birim, yine Cevriye ve idam mahkûmu karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde yine bireyin değerleri ve toplumun değerleri çatışması yer almaktadır. Cevriye'nin, kanun kaçağı olan sevgilisine yardım etmekle kanunları karşısına alması ve kendi hayatını her zamankinden daha büyük bir riske atması gerilim unsurunu son raddeye taşır. Kahramanın yaşadığı coşku ve sevinçle karışık heyecan burada gözler önüne serilir. Cevriye ve Kerim'in idam mahkûmunun odasındaki dokümanları yok etmek için bir plân yapmaları ve bu plân doğrultusunda harekete geçmeleri romandaki gerilim ve heyecan unsurlarını tırmandırır.

Cevriye'nin ait olduğu sosyal çevre ve sahip olduğu değerler zaten illegal bir hayat tarzını zorunlu kılmaktadır. Toplumsal değerlere ve toplum düzeni kavramına yaslanan kanunları temsilen devlet otoritesini uygulamak isteyen kolluk güçleri ile Cevriye karşı karşıyadır. Ancak bu kez o, ulvî bir amaç uğruna kanunları karşısına almaktadır. Cevriye, kendisi gibi gayri

meşru bir mecrada hayatını sürdüren sevgilisini güç bir durumdan kurtarmak istemektedir. Bu amaç uğruna giriştiği eylemler onun zihniyeti ile de ters düşmez. Cevriye ve idam mahkûmu kanun kaçağı aynı saftadırlar.

Cevriye de illegal mecradan hiçbir zaman kendisini kurtaramamıştır. Ancak onun bu hali bir talihsizlik veya üzüntü verici bir durum gibi çıkmaz karşımıza. Cevriye'nin hayat tarzı böyledir ve o, yaşamak için meşru olmayan eylemler sergilemek zorundadır. Bu, Cevriye gibi bir geçmişi olan her insan için doğal bir sonuçtur. Söz konusu vurgu burada da değişmez bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Karşımıza çıkan bir diğer önemli sembol de her iki kahramanın aynı safta olmaları ile sağlanan otoriteye muhalif tavidir. Cevriye'nin ölümü ile sonuçlanan metin halkası vurucu bir etki kazanır ve romanın ağır duygusal tonu bu son olay ile belirginlik kazanır.

Olay örgüsünün düzenlenişinde yazarın oldukça başarılı bir bütün oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Aşağıdaki tabloda olay örgüsündeki parçaları başlatan temel olayların kronolojisi ve bu olayların olay örgüsündeki düzenlenişi iki ayrı sütunda görülmektedir, yazarın olay örgüsünün düzenlenişinde kronolojiyi farklı yerlerden parçalara böldüğü daha açık bir biçimde görülmektedir.

Olayların kronolojisi,	Olay Örgüsünün Düzenlenişi
1. Cevriye'nin çocuğunu düşürmesinden sonra hastaneden çıkması ve Mahmut'u araması	2. Birim (Cevriye – kaçak ilişkisi)
2. İdam mahkûmu olan kaçakla tanışması, bir hafta evinde kalması	
3. Kaçak Cevriye ilişkisinin aşka dönüşmesi	
4. Cevriye'nin sokaktaki hayatının devam etmesi	3. Birim (Cevriye – sokak ilişkisi)

5. Kaçağın ortadan kaybolması	
6. Cevriye'nin hapse girmesi	4. Birim (Cevriye hapishane ilişkisi)
7. Cevriye'nin Bolu'ya sürgüne gönderilmesi	
8. Cevriye'nin kaçarak aşığını bulmak üzere İstanbul'a gelmesi	
9. İstanbul'da polisler tarafından tekrar yakalanıp karakola getirilmesi	1. Birim (Cevriye – karakol ilişkisi) romanın başlangıcı
10. Karakoldan müdüriyete sevk edilirken Cevriye'nin kaçması	
11. Cevriye'nin bir meyhaneye gelmesi, burada eski çevresinden insanlarla tekrar karşılaşması	
12. Cevriye'nin aşık olduğu adamı araması ve Kerim'i bulması	5. Birim (Cevriye – Kerim karşılaşması) romanın sonu
13. Kerim ve Cevriye'nin kaçak sevgiliyi suç delillerinden kurtarmak için plan yapmaları	
14. Cevriye'nin plan uygulanırken paniğe kapılıp denize düşerek ölmesi	

Olay örgüsünün ilk biriminde verilen olaylar kronolojiye göre anlatma zamanına yakın zamandaki olaylardandır, kronolojik olarak başta değil sonlarda olmalıdır. Yani kaçakla tanışma, âşık olma ve sürgüne gidip geri dönme olayları başlangıç olayları olmalarına rağmen olay örgüsünde romanın başında verilen olaylardan sonra yer almaktadır.

Olay örgüsünde, Cevriye'nin hatıraları olarak nakledilen oldukça fazla olay göze çarpar. Bunlar fonksiyonel değilmiş gibi görünürler. Ancak söz konusu olaylar, kahramanın hayat tarzını ve geçmişini ifade etmeleri bakımından önemli işlevler üstlenir. Bu küçük olaylar, kahramanın sosyal çevresini oluşturarak onun kişiliğini ortaya koymada rol alırlar.

Toplumsal dönüşümün yarattığı problemlerin bireyler üzerindeki izlerini gözler önüne seren **Aksaraydan Bir Perihan** romanının olay örgüsü, üç ana kahraman etrafındaki karşılaşma ve ilişkiler vasıtasıyla gelişir.

İlk birim, Nuri ve Gülter karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşma, manevi değerler ve maddi değerler çatışması çevresinde gelişir. Nuri, kocasını ve eskiden çalıştığı ailede hizmetini gördüğü, bakıp büyüttüğü Pakize'yi kaybeden ihtiyar dadıyla ilgilenmek ister. Ancak onun bu isteği karşısında hayata tamamen maddi çıkarlar noktasından yaklaşan karısı Perihan durmaktadır. Ortaya çıkan çatışma, Nuri'nin kişiliği ve roman boyunca sergileyeceği duruşu hakkında kanaat sahibi olmamızı sağlar.

Nuri'nin hayatındaki manevi değerleri ve geçmişinden gelen zihniyeti temsil eden Gülter burada karşımıza çıkar. Gülter'in yardımcı kişi fonksiyonuyla olay örgüsünde etkin olacağı anlaşılır. Dadı Gülter, Nuri'nin teyzesi Pakize'nin öldüğünü öğrendikten sonra İstanbul'a gidecektir. Onun İstanbul'a gitmesi, kahramanların sosyal altyapısını hazırlayan geriye dönüşlerin verilmesine zemin hazırlayacaktır.

İkinci birim, Nuri ve Hale karşılaşması etrafında gelişir. Bu karşılaşmanın merkezinde yine maddî değerler ve manevi değerler çatışması bulunmaktadır. Nuri ve Hale ilişkisi, Nuri'nin dürüstlük, vicdan gibi manevi değerler ile maddi çıkarları karşı karşıya getiren bir iç hesaplaşmaya girmesine neden olur.

Burada aynı zamanda Nuri'nin Perihan'la ilişkisinin niteliği de netleşir. Nuri, karısına karşı hiçbir zaman itiraf edemediği bir tiksinti duymakta ve onu aşağı görmektedir. Onun aslında hiç de güzel bulmadığı Hale ile bir ilişki yaşaması, söz konusu tiksintinin bir göstergesi olarak anlaşılır.

Üçüncü birim, Perihan ve Nuri karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde yine maddî değerler – manevî değerler çatışması bulunmaktadır. Kahramanlar birbirine zıt kişilik özellikleriyle söz konusu çatışmanın tarafları olurlar.

Nuri ve Perihan'ın geçmişlerine ait kültürel altyapı ve zihniyet burada gözler önüne serilir. Nuri'nin köklü bir aileden olduğunu, babasının Millî Mücadele yıllarında cephede öldüğünü, Perihan'ın ise gözünü maddî hırslar bürümüş bir kenar mahalle kızı olduğunu öğreniriz. Nuri, toplumsal dönüşümü ve inkılâpları inançla, fedakârca gerçekleştirmiş bir kuşağa mensuptur. Perihan ise umutla kurulan yeni toplumsal düzenin çarpık gelişen maddî ilişkilerinin temsilcisi durumundadır. Böylece bu evlilik, değerler çatışmasının her haline sahne olacak aile hayatını beraberinde getirir.

Söz konusu değerler çatışması eleştirel bir bakış açısı ile ortaya serilir. Zihniyetlerin savaşı, Perihan'ın Nuri'yi maddi beklentilerle Ankara'ya taşınmaya zorlaması ve onu ailesinin son temsilcisi Pakize teyzesinden uzaklaştırması olayları ile temsil edilir.

Dördüncü birim, Nuri ve ailesi arasındaki ilişki etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde yine manevî değerler – maddî değerler çatışması bulunmaktadır. Buradaki olaylar, romanın ana kahramanlarından olan Nuri'nin sosyal altyapısının hazırlanmasında anlam kazanır. Nuri'nin ailesince temsil edilen manevî değerler ve kendi iradesi ile sürdürdüğü hayatına ait maddi değerlerin yine karşı karşıya geldiğini görürüz.

Nuri'nin ailesi cephesinde bulunan ve öne çıkan kişiler dedesi Kadri Bey, babası Cemâl, annesi Nadide ve dadı Gülter'dir. Burada, bu kişilerin mazideki ilişkileri ve ailedeki rolleri özetlemelerle vasıtasıyla gözler önüne serilir. Gülter'in ailedeki önemli rolü ortaya çıkarılır. Nuri'nin kültürel altyapısının dedesinden, babasından ve dadı Gülter'den gelen değerlerin bir terkibiyle şekillendiğini anlarız.

Burada ayrıca Gülter'in İstanbul'dan ayrıldıktan sonra köyde geçen hayatı vasıtasıyla da maddî imkân ve imkânsızlık çatışması karşımıza çıkar. Metin halkasında, geçmiş medeniyete ait sosyal değerler etrafında yetişmiş bireyin yeni bir toplum düzeni içerisinde karşılaştığı maddiyatçılık ve ferdiyetçilik eksenli problemlere vurgu yapılır.

Beşinci birim, Gülder ve İstanbul karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde, maddî imkân – imkânsızlık çatışması göze çarpar. Bununla birlikte kahramanın geçmişten getirdiği değerler ve sürdürülen hayatta karşı karşıya olduğu yeni değerler çatışması da burada belirleyicidir. Gülder, romanın olay örgüsünde farklı bir mecra oluşturur. Onun özgürlüğüne kavuşmasından sonraki hayatı ile uzun yıllar hizmet ederek sürdürdüğü geçmiş hayatı arasında bir çatışma vardır.

Burada özgürlüğün getirdiklerinin alışılan esaret hayatı karşısında ne derece anlamlı olabileceğine ilişkin bir eleştiri ve duygusallık hâkim kılınır. Ancak ihtiyar hizmetçinin özgürlüğüne kavuştuktan sonraki hayatı köyünde zorluklar içinde geçmiştir. Böylece romanda, maddî imkân olmaksızın ne derecede özgür olunabileceğine dair bir sorgulamaya girilir.

Bütün bunlar, metin halkasında, toplumsal dönüşümün eski ve geleneksel değerleri benimsemiş bireyler üzerindeki sarsıcı etkisinin işlendiğini gösterir.

Altıncı ve sekizinci birimler, Perihan ve Nuri karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde yine maddî ve manevi değerler çatışması bulunmaktadır. Nuri ve Perihan'ın haksız kazanç konusunda özde çatışan kimlikleri, bazı yolsuzluk olayları vasıtasıyla gözler önüne serilir. Nuri'nin istemeden de olsa Perihan'ın baskılarıyla başka haksız kazanç getiren işlere bulaşması ve Perihan'ın elde edilen parayla hayalini kurduğu evi yaptırmaya başlaması iki kahraman arasındaki gerginliği şiddetlendirir ve çatışmayı da belirginleştirir.

Artık Nuri'nin iç hesaplaşmaları şiddetlenmiştir, ancak Nuri'den beklenen reaksiyonun gelmeyişi ile olay örgüsünün gerilimi son haddine ulaşmıştır.

Perihan'ın yaptırmak istediği evin arsasını ziyarete giderlerken karşılaştıkları protesto yürüyüşü, Nuri'nin ilk kez olumlu bir ruh haline kavuşmasını sağlayan olay olarak karşımıza çıkar. Nuri'nin yaşadığı bu iç

rahatlaması ile birlikte olay örgüsü sonlandırılır. Böylece metin halkasının, maddî ve manevî değerler çatışmasında 'olumlu'dan yana bir mesajı empoze etmek amacıyla kullanıldığını anlarız.

Yedinci birim, yeniden Gülter ve köy karşılaşması çevresinde gelişir. Karşılaşmanın merkezinde maddî imkân ve imkânsızlık çatışmasını görürüz. Gülter'in yakın ilişkiler içinde olduğu Demir ve Melek burada, Gülter'e maddi ve manevî bakımlardan yardım eden kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Genç çiftin mevsimlik işçi olarak çalışmak amacıyla İstanbul'a gitmeleri vasıtasıyla "köy" maddî imkânsızlıkların odağı bir sembol olarak dikkatlere sunar.

Gülter'in tedavide geç kalınmış bir hastalığın ölümcül safhasında olduğuna tanık oluruz Böylece Gülter, temsilî bir kimlik kazanır. Bu kimlik, ahlâki ve insanî değerlere ve geleneklere bağlı olan ancak acı çeken ve sıkıntı yaşayan insanı ifade eder. Gülter'in eski bir hizmetkâr olması ve yeni toplumsal düzende kendisine maddi imkân ve güven sağlayacak bir sosyal dayanak (iş, güvence vb.) bulamaması da bu kimlikle ilişkilidir. Söz konusu kimliğin Gülter'in hayatındaki olaylar vasıtasıyla ve eleştirel bir bakış açısıyla öne çıkarıldığına tanık oluruz.

Olay örgüsünün bazı birimlerinde yazarın kendi hayatından izlerle karşılaşırız. Çamlıca'da yaşayan büyük ailenin meşrutiyetin ilanından sonra Maçka'ya yerleşmesi, Cemal Bey ilerici kişiliğinden dolayı sıkıntılar yaşamaması gibi olaylar yazarın çocukluğunda yaşadıklarıyla birebir örtüşür.

Olay örgüsünde, imparatorluk döneminden kapitalist dünya düzenine geçiş yapan bir toplumdaki farklı iki sınıfın temsilcileri karşı karşıya getirilmiştir. Bunlardan ilki, Nuri ile temsil edilen aristokrat kökenli ancak ilerici bir ailenin mensubudur. Diğeri ise dönüşüme uğrayan toplumsal ortamda makyavelist denilebilecek insan tipidir. Perihan'la temsil edilen bu insan tipi, manevî değerler yönünden yozlaşmıştır. Çatışan bu kültürlerden oportünizmi temsil eden taraf galip gelmiş gibidir. Ancak romanın sonunda diğerkültürün bir temsilcisinin ümit vaad eder biçimde öne çıktığını görürüz. Ataletini

üzerinden atmış ve geleceğin umutlu dünyasını muştulayan bir olumlu tip karşımıza çıkarılmıştır. Böylece ezilenlerin ve sömürülenlerin çıkarlarını gözetken bir insan modelinin ortaya çıkmakta olduğu muştulanmıştır. Bu insan modeli, toplumsal yozlaşmayı ve yolsuzluk gibi olumsuzlukları ortadan kaldırma uğraşı içerisindeki “devrimci” denilebilecek insan kitlesine dâhildir. Bütün bunlar dikkate alındığında olay örgüsünün toplumcu bir hassasiyetle hazırlanmış olduğunu söyleyebiliriz.

Bununla birlikte sınıfların temsil edilışinde belirgin bir terminoloji ve ayrışma göze çarpmadığından başkaldıran ya da hükümeti eleştiren kesimin siyasi tutumunu “devrimci” olarak değerlendirmek güçtür. Toplumdaki maddî ilişkilerin bozulması ve değerlerin yozlaşması gibi sorunların eleştirel bir bakışla sergilendiğini görürüz. Dolayısıyla romanı, olay örgüsü yönüyle “toplumcu gerçekçi” olarak adlandıramayız.

Şoför Mustafa romanının olay örgüsü yine toplumsal odaklı çatışmalar etrafında gelişir. Romanın ana kahramanı Mustafa, bu çatışmaların merkezindeki kişidir. Mustafa ve yakın çevresi etrafında öne çıkan bireyin hayat tarzı – toplumun değerleri; maddi imkân – imkânsızlık çatışmaları karşılaşmalarda göze çarpar.

Birinci birim, Mustafa ve Zerrin karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde bireyin hayat tarzı - toplumun değerleri çatışması bulunur. Mustafa, geleneksel bir hayat tarzını benimsemiştir. Bu nedenle bir sokak kadını olan kız kardeşı Melek’ten dolayı sıkıntılar yaşamaktadır. Musatafa’nın karşısına çıkan Zerrin de Mustafa’nın kız kardeşı Melek’le aynı hayat tarzını sürdürmektedir. O da bu yönüyle bireyin toplum değerleriyle çatışmasını temsil eder.

Mustafa’nın kendisine ilgi gösteren Zerrin’i aşağılaması, gayri meşru olarak kabul edilen bir hayat tarzı ile çatışan konumda yer alması nedeniyledir. Toplumda meşru kabul edilen bir yolla geçimini sağlayan Mustafa, kız kardeşinin ve Zerrin’in temsil ettiği hayat tarzının karşısındadır.

İkinci birim, Mustafa ve Melek karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde maddî imkân – imkânsızlık çatışması bulunmaktadır. Mustafa ve Melek'in bağlı olduğu hayat tarzı ve değerler burada ayrıntılarıyla karşımıza çıkar. Her iki kardeş de maddi imkânsızlık içerisinde yetişir. Mustafa'nın, maddi imkâna sahip olduğu gerekçesiyle Melek'i Hacı Kâmil ile evlendirdiğini anlarız. Evliliğin olumsuz sonuçlanmasıyla Mustafa'nın uzun süre vicdan azabı yaşammasının nedeni de onun evlilikteki bu rolüdür. Melek bahsinin Mustafa'nın vicdanında bir rahatsızlık yarattığını ve onun bu vesileyle kendi içinde sürekli bir hesaplaşma yaşadığını görürüz.

Melek'in önce kocasından şiddet görmesi ve sonra da kötü yola düşmesi ile sonuçlanan macerasında bir diğer sorumlunun da Mustafa'nın karısı Munise olduğu ortaya çıkar. Ancak Mustafa, her şeye rağmen bir suçluluk hissi yaşamakta ve kalbinde Melek'e dair karışık hislerle mücadele etmektedir. Onun bu mücadelesinde en önemli faktörlerden biri de toplumsal değerler bağlamında geldiği konumdur. Mustafa'nın sıkıntılı ruh halinin sebebi iş çevresinde ve yaşadığı semtte itibarının sarsılmasıdır. Dolayısıyla Mustafa, aslında kız kardeşinin toplumsal olarak meşru kabul edilmeyen bir hayat tarzını sürdürmesinin ızdırabını yaşamaktadır.

Burada böylece toplumun değerleri ile çatışan bireyin problemleri işlenir.

Üçüncü birim, Melek ve Aysel karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde bireyin iradesi ve toplumun değerleri çatışması bulunmaktadır. Melek ve Aysel, birey olarak hayatlarını kendi özgür iradeleriyle yaşamayı bir hak olarak görmektedirler. Bununla birlikte birey ve toplumsal değerler çatışmasının yarattığı rant alanının istismarcı insanlar tarafından doldurulduğunu görürüz. Melek ve Aysel'e arzu ettikleri hayat tarzını vaat eden bu insanların onları kendi menfaatleri için birer meta olarak nasıl kullandığı burada gözler önüne serilir. Genç kadınlar, aktris olmak

isterlerken bir fuhuş şebekesinin eline düşerler. Melek ve Aysel, toplumsal normlarca meşru görülmeeyen bir hayat tarzı içerisine böylece itilirler.

Dördüncü birim, Mustafa ve Zerrin karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde, toplumun değeri ve bireyin arzuları çatışması karşımıza çıkar. Mustafa, aslında Zerrin'inki gibi bir hayatı sürdüren insanlara karşı katı hükümlere sahip olmasına rağmen genç kadının kendisine gösterdiği ilgiden hoşnut olur. Zerrin'e kalbî ve cinsî alâka duyar.

Bununla birlikte, kimliğinde taşıdığı değeri ve sürdürdüğü hayat tarzı bakımından küçük insanı temsil eden Mustafa, Zerrin'in kendisine bir müşteri muamelesi yapması üzerine onu söz konusu değeri ve hayat tarzı çerçevesinde aşığılar.

Bu olay vasıtasıyla toplumdaki namus, şeref gibi kavramlar etrafındaki değeri ve bireyin cinsî aruzlarının karşı karşıya getirildiğini görürüz.

Beşinci birim, Mustafa ve Melek karşılaşması çevresinde gelişir. Karşılaşmanın merkezinde karşımıza yine bireyin hayat tarzı ve toplumun değeri çatışması çıkar. Mustafa ve Melek'in otelde karşı karşıya gelmeleri vasıtasıyla iki kahramanın iç hesaplaşmaları gözler önüne serilir. Böylece kahramanların toplumsal hayat karşısındaki duruşları çevresinde gelişen çatışmalar ortaya çıkar. Sonunda kahramanların bireysel iradelerinin ve insânî tavırlarının toplumsal değeri yargılarının sınırları karşısında galip geldiğini görürüz. Melek ve Mustafa'nın barışması ve birbirlerini affetmeleri bu galibiyeti temsil eden olaydır.

Olay örgüsündeki bazı ayrıntıların ve yan olayların yazarın birçok romanında olduğu gibi yine fazlalık durumunda kaldığı da dikkati çeker. Örneğin Mustafa'nın arabası tamirdeyken yalnız başına yürüyüşe çıktığı bir akşam bankta bir sokak kadını ile karşılaşması, sokak kadını ve Mustafa arasında diyalogların geçmesi bu olaylardandır. Bu gibi bazı kısımlar, olay örgüsünde herhangi bir anlam ve değeri arz etmemektedir. Söz konusu olaylar etrafında karşımıza çıkan kişiler, maddi imkânsızlık ve toplumsal

düzenin çarpıklığı nedeniyle dışlanmış kişilerdir. Dolayısıyla romanda yardımcı unsurlar vasıtasıyla da eleştirel gerçekçi ve toplumcu hassasiyet sergilenir.

Sınır romanının olay örgüsü ise romanın merkez kişileri olan Osman ve Ayla'nın temsil ettiği değerler ile hayat tarzlarının çatışması etrafında düzenlenir. Söz konusu hayat tarzları ve değerler yine maddî imkân ve imkânsızlık çatışması çevresinde gelişir.

İlk birim, Osman ve Ayla karşılaşması çevresinde gelişir. Karşılaşmanın merkezinde arzu edilen obje ve engeller çatışması bulunmaktadır. Her iki roman kişinin tanışmaları ile kalbî aşk ilişkisi ortaya çıkarılır. Osman Ayla'nın tanışması, arkadaş toplantılarına ve çaylara birlikte katılmaları, nakledilir. Böylece Osman ve Ayla arasındaki yakınlaşmanın hoşlanma derecesinde olduğunu anlarız.

Ayla'nın ve Osman'ın farklı sosyal çevrelerden gelmeleri, arzu edilen objeye ulaşma yolundaki engelleri ortaya çıkarır. Ayla'nın muhiti, değerleri ve bağlı olduğu zihniyet burada gözler önüne serilir. Ayla ve muhiti etrafındaki sosyal ilişkilerde maddi imkânın belirleyici olduğunu görürüz. Osman'ın sosyal çevresi ve kişilik özellikleri hakkında ise burada kanaat sahibi olamayız.

İkinci ve beşinci birimler Osman ve Muhsin karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde bireyin arzuları - toplumun değerleri; maddi imkân - imkânsızlık çatışmaları bulunmaktadır. Osman'ın muhitini ve zihniyetini burada tanırız. Fakir bir aileden olduğu, güçlükler içerisinde yüksek tahsilini yaptığı anlaşılır. Osman, maddî imkânsızlıktan kaynaklanan bir mücadele azmine sahiptir. Kendisine yardımcı olan annesi ve arkadaşlarına minnet borcu duymaktadır. Osman'ın kimliğini ve bağlı bulunduğu sosyal çevre ile ilgili gerçekleri Ayla'dan gizlediği burada anlaşılır. Böylece genç adamın Ayla etrafındaki arzuları onu toplumla ve kendi kendisiyle yeni bir mücadele içine sokmaktadır.

Osman ve Muhsin bireysel değerler ve toplumcu değerler çatışması ile karşı karşıya gelirler. Gündemde olan İkinci Dünya Savaşı ile ilgili Osman ve Muhsin'in düşünceleri çatışmaktadır. Osman, savaşla ilgilenmezken Muhsin savaşı ve bu savaştan etkilenen insanların yaşadıklarını önemsemektedir. İki kahraman arasında ortaya çıkan bu fark, Osman'ın hayata bakış tarzı hakkında da kanaat sahibi olmamızı sağlar. O, Ayla'nın muhitine girmek arzusundadır. Bu arzusu ile toplumun değerleri ile karşı karşıya gelmektedir. Çünkü fakir bir muhitten olan Osman'ın Ayla'nın zengin muhitine girmesi toplumsal normlara uygun değildir.

Muhsin'in bütün çabalarına ve telkinlerine rağmen Osman'ın maddî gerçekleri kabullenmeyişi toplumsal değerler ile bir çatışma yaşadığının göstergesidir. Osman'ın kendisi ve Ayla arasındaki maddi farkı, kendi namına bir eksiklik olarak algılaması ve bu nedenle kendisini olduğundan farklı gösterme çabası da Muhsin tarafından tepki almaktadır. Her şeye rağmen Osman'ın Ayla'dan ve onun hayat tarzına duyduğu özentiden vazgeçmemesinin Muhsin'le aralarında doğurduğu gerilim böylece karşımıza çıkar.

Birimlerde böylece, hayatta başarılı olmaya azm etmiş maddî imkânsızlık içerisindeki bireyin hayatla ve toplum değerleriyle olan mücadelesi işlenir.

Üçüncü metin halkası Osman ve Ayla'nın muhiti karşılaşması etrafında gelişir. Bu karşılaşma ile maddi imkân ve imkânsızlık çatışması derinleştirilir. Ayla ve yaşadığı muhit çevresinde gelişen olaylar, onun maddi ve sosyal açıdan Osman'dan ne denli farklı olduğunu ortaya koyar. Bu arada Ayla'nın arkadaşlarının yaklaşan dünya savaşı ile ilgili yorumlar yapmaları ve Osman'ın bu tartışmalara katılmaması dikkati çeker. Böylece Osman'ın bireyci kişiliği yeniden vurgulanır.

Tekne gezisi sırasında, yüksek mühendis olan Çelik'in yedek subay olarak askere alınacağını öğreniriz. Çiğdem ve Çelik, yüksek muhitten kişiler

olmalarına ve maddî imkâna sahip olmalarına karşın savaş konusundaki fikirleriyle toplumcu görüşü temsil eden kahramanlar olarak karşımıza çıkarlar. Ayla ve Osman ise toplumcu nitelikte herhangi bir fikir ortaya koymazlar. Böylece tensel aşk etrafında bir araya gelen kahramanlar arasında bireyci tutum bakımından bir benzerlik gözler önüne serilir.

Dördüncü metin halkası Osman ve annesi karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde maddî imkân ve imkânsızlık çatışması etrafında bulunmaktadır. Osman'ın gerçek hayatı, annesi ile ilişkisi vasıtasıyla çocukluğundan itibaren burada gözler önüne serilir. Annesinin Osman'ı okutabilmek için fabrikalarda işçi olarak çalıştığını ve büyük fedakârlıklar sergilediğini öğreniriz. Osman, Haliç sırtlarında üç ailenin ortak olarak kullandığı ahşap bir binada yaşamaktadır. Maddî imkânsızlık, böylece onun hayat tarzını ve zihniyetini hazırlar.

Burada Osman'ın annesinin bir bütün işçisi olduğu, buna karşın Ayla'nın babasının ise zengin bir bütün tüccarı olduğu özellikle vurgulanır. Böylece Ayla ve Osman arasındaki maddi imkân – imkânsızlık çatışması güçlü bir sembolle yeniden gözler önüne serilir.

Son birim, yine Osman ve Ayla karşılaşması etrafında gelişir. Karşılaşmanın merkezinde yine maddi imkân ve imkânsızlık çatışması bulunur. Ayla, Osman'a dair gerçekleri öğrendikten sonra düşüncelerinin maddi gerçeklerle çatıştığını anlar. Osman'ın kimliğiyle ilgili sakladığı gerçeklerin bir tesadüf eseri ortaya çıkması, Osman ve Ayla ilişkisinin sonuçlanmasına neden olacaktır. Ayla önce Osman'ın hayat tarzı ve değerleri etrafında onunla birlikte bir hayat sürdürebileceğini düşünmüş ancak sonra maddî gerçekler karşısında bu düşüncenin imkânsızlığını anlamıştır.

Böylece romanın temsil ettiği zihniyet için güçlü bir referans ortaya çıkar. Hayatta maddi gerçeklerin insan ilişkilerinde belirleyici olduğu tezi, Osman ve Ayla'nın ayrılığı ile vurgulanır.

Ayla'nın anne ve babasının burada karşımıza çıkarak âşıklar arasındaki ilişkiye olumsuz bakmaları; Ayla'nın her şeye rağmen Osman'la olmayı istemesine rağmen genç adamın yaşadığı muhiti ziyaret ettikten sonra fikirlerinin tamamen değişmesi maddi imkân ve imkânsızlık çatışması çevresinde söz konusu zihniyetin romana hâkimiyetini perçinleyen olaylardır.

Olay örgüsü, fonksiyonu belirsiz çok sayıda olay ve durumun toplamından oluşan ayrıntılarla hantallaştırılmıştır. Örnek olarak Rebia ve Muhsin'in sözlenmeleri, Muhsin'in iş yeri ve ailesi çevresinde gelişen olaylar ve durumlar, Osman'ın bazı derslerden kalması sonra geçmesi, Osman'ın iş bulması, Osman'ın annesinin işten çıkması gibi olaylar romanda tamamen işlevsiz olarak kalmaktadır. Bununla birlikte maddî imkânın sosyal hayattaki belirleyici rolüne vurgu yapması yönüyle olay örgüsünün toplumcu hassasiyetle ele alındığını söyleyebiliriz.

Bir Harem Ağasının Hatıraları romanının olay örgüsü, harem ağası Hayrettin etrafındaki karşılaşmalar vasıtasıyla düzenlenir. Hayrettin, bütün olaylarda belirleyici fonksiyon ile karşımıza çıkar.

Olay örgüsünde, Hayrettin'in yaşadığı otoriteye itaat – hürriyet çatışması etrafında gelişen iki merkezî karşılaşma belirleyici olur. Bu karşılaşmaları şöyle şemalaştırmak mümkün:

Olay Örgüsü	
Karşılaşmalar	Çatışma
A) Hayrettin – Saray B) Hayrettin – Cevhermisal	Otoriteye itaat – hürriyet

Romandaki birimler bu iki temel karşılaşma merkezinde ortaya çıkarlar. Hayrettin'in itaat etmek zorunda olduğu Abdülhamid, Nazende ve Selim Ağa “saray” cephesini temsil eden otorite figürleridir.

İlk birim, Hayrettin ve harem dairesi karşılaşması çevresinde gelişir. Karşılaşmanın merkezinde otoriteye itaat - hürriyet çatışması bulunmaktadır. Hayrettin'in saraydaki ilk günlerinde itaat göstermek zorunda olduğu amirleri Melekper kalfa ve Selim ağa burada karşımıza çıkarılır. Sınırsız otoritenin temsilcisi ise Sultan II. Abdülhamit'tir. Abdülhamit ve Hayrettin sarayda karşılaştıklarında padişâhın kendisine sorduğu birkaç soru karşısında Hayrettin'in takındığı tavır, sınırsız itaati temsil etmektedir. Dolayısıyla otoriteye itaat ve hürriyet çatışmasının kahramanın hayatını etkileyen değişmez bir unsur olduğu anlaşılır.

Hayrettin'in, Sultan Abdülhamit'ten başka onun kardeşi olan V. Murat'la da karşılaştığını görürüz. Bu karşılaşma vasıtasıyla da saraydaki acımasız mutlakçı iradenin varlığına gönderme yapılır. Çünkü Murat, Abdülhamid tarafından Çırağan Sarayı'nda mahpus tutulmaktadır.

İkinci birim, Hayrettin ve Nazende Hanım karşılaşması etrafında gelişir. Bu karşılaşma da yine otoriteye itaat – hürriyet çatışması çevresinde gelişir. Nazende ve Hayrettin'in sarayın harem dairesinde tertip edilen bir eğlencede karşılaşmaları itaat eden ve hükmeden ilişkisi bağlamında gözler önüne serilir. Ancak Hayrettin'in genç gözdeye yardım etmeye çalışması bu itaat ve otorite ilişkisinde olağan dışı bir durumun meydana çıkması ile açıklanabilmektedir. Hayrettin'in itaat etmek zorunda olduğu padişah gözdesi Nazende, Abdülhamit'e itaatsizlik eder. Bu durumda genç haremağasının iradesi devreye girecektir. Bu iradenin gayet tereddütlü ve gizli kullanıldığını görürüz. Böylece gizlenmek zorunda kalınan bu iradenin hür olmayan bir irade olduğu sezdirilir.

Nazende ve Murat ilişkisinin ortaya çıkmasından sonra Hayrettin'in tavrının kendi menfaatleri yönünde değiştiğini de görürüz. Harem ağasının esaret altındaki hayatını müdafaa etmek için diğer insanlara karşı duyarsız ve haksız davranması adeta bir zorunluluk haline gelmiştir. Ancak burada Hayrettin'in iç muhakemeleri vasıtasıyla bir ahlâki sorgulamaya girişildiği de görülmektedir. Genç harem ağasının olaylar karşısındaki oportunist tutumu

vasıtasıyla saraydaki ahlâkî değerlerin eleştirildiğini; koşulsuz otorite – itaat ilişkisinin irdelendiğini görürüz.

Üçüncü birim, Hayrettin ve Selim Ağa karşılaşması çevresinde gelişir. Merkezde yine otoriteye itaat – hürriyet çatışması bulunmaktadır. Hayrettin ve Selim Ağanın bir ast - üst ilişkisi çevresinde karşı karşıya geldikleri görülür.

Hayrettin'in Selim Ağa vasıtasıyla görevinde yükselmesi onun esaret statüsünde bir değişikliğe neden olmayacaktır. Bununla birlikte Selim Ağanın da kendi menfaatlerini korumak amacıyla Hayrettin'le işbirliği yapmak zorunda kaldığını görürüz. Ancak Selim Ağa böyle yapmakla emri altında bulunan Hayrettin'in bir üst rütbede çalışmasına istemeden de olsa imkân verecektir. Bu durumda Hayrettin ve Selim Ağa'nın bir kişilik çatışması içerisinde oldukları ortaya çıkar.

Dördüncü birim, Hayrettin ve Cevhermisal karşılaşması çevresinde gelişir. Karşılaşmanın merkezinde arzu edilen obje ve engeller çatışması bulunmaktadır. Hayrettin'in Cevhermisal'i beğenmesi ve arzu etmesiyle birlikte onun ruhundaki çelişkilerin ve iç çatışmaların ortaya çıktığını görürüz. Bir haremağası olarak Hayrettin'in cinsel iktidarının bulunmayışı ve sultanın emrindeki bir esir oluşu, arzu edilen objeye ulaşma yolundaki engeller olarak karşımıza çıkarılır. Hayrettin'in psikolojik tahlilleri burada karşımıza çıkar.

İç konuşmalar vasıtasıyla Hayrettin'in bir köle olmasının ve iradesi dışında cinsel iktidarının engellenmiş olmasının sorgulandığını görürüz. Dolayısıyla karşılaşmanın merkezindeki ikinci çatışma olan hürriyet – esaret çatışması burada da karşımıza çıkar. Böylece Cevhermisal ve Hayrettin karşılaşması vasıtasıyla hürriyeti her anlamda elinden alınan bir insanın uğradığı haksızlık, eleştiri konusu edilir.

Beşinci birim, Cevhermisal Abdülhamid karşılaşması çevresinde gelişir. Bu karşılaşma da yine romandaki belirleyici çatışma olan hürriyet ve esaret çatışması çevresinde gelişir. Saraya girdikten sonra şöhreti Abdülhamid'in kulağına kadar giden Cevhermisal'in isyankâr ve cüretkâr

tavrının onun kaderini tayin edeceği burada sezdirilir. Bir cariyeye olarak saraya alınmışken Cevhermisal'in otoriteye itaat etmemekte direnmesi, çatışmayı şiddetlendirir.

Abdülhamit burada otoriteyi temsil etmekte, Cevhermisal ise isyanı temsil etmektedir. Oysa genç kız bir cariyedir ve esaret altındadır, onun isyanının hayatî bir problem haline geleceğini burada anlarız. İtaat etmemenin bedeli esaretin şiddetinin artırılması ile ödetilir. Genç kız sarayda bir odaya hapsedilir. Bundan sonra esaret ve hürriyet çatışmasının daha da şiddetlendiğini görürüz. Nitekim genç cariyeye hapsedildiği odadan kaçmaya çalışacaktır. Otoriteye itaatsizlikte direnmek anlamına gelen bu benzer eylemin de daha ağır bir cezası olacaktır. Cevhermisal, giriştiği eylem nedeniyle ölene dek yalnız ve himayesiz bir hayat sürmek üzere Topkapı sarayına gönderilir.

Son birim, Hayrettin ve Mehmet Şevki karşılaşması etrafında şekillenir. Karşılaşmanın merkezinde arzu edilen hayat tarzı ve engeller çatışması bulunmaktadır. Hayrettin'in ve Mehmet Şevki'nin Cevhermisal'le birlikte yaşamak istemeleri, onları birbirlerinin rakibi olarak karşımıza çıkarır. Bununla birlikte, Cevhermisal'in sarayda esir tutulması, Mehmet Şevki'nin ve Hayrettin'in konumları arzu edilen objeye ulaşma yolundaki engelleri temsil etmektedir.

Mehmet Şevki, Cevhermisal'i Topkapı sarayından kaçırmak için Hayrettin'den yardım ister ve böylece Hayrettin'in yine iç çatışmalarına, vicdani muhakemelerine tanık oluruz.

Hayrettin'in iç çatışmalarının kaynağı aslında onun hayatını tayin eden temel çatışma olan otoriteye itaat – hürriyet çatışmasından kaynaklanmaktadır. Hayrettin'in kendi iradesini kullanarak Cevhermisal ve Mehmet Şevki'ye yardım etmek istemesi boyunduruğu altında bulunduğu hükümdara karşı itaatsizlik etmesi anlamına gelmektedir. Hür bir insan olamadığı için hayatı üzerindeki iradeye de karşı çıkamamaktadır. Bunun

sonucu olarak da sosyal ilişkilerde insanî bir tutum takınamamaktadır. O, itaat etmeyen diğerleriyle işbirliği yapmak istediğinde dahi onları yarı yolda bırakmaktadır. Hayrettin'in içinde bulunduğu bu çelişkili durum, buradaki olaylar vasıtasıyla gözler önüne serilir.

Olay örgüsünü hazırlayan karşılaşmaların bütününde bireysel iradeyi kısıtlayan otoritenin acımasız tutumu ve bu otoriteye boyun eğmek zorunda kalan bireylerin yaşadığı haksızlıklar gözler önüne serilir. Dolayısıyla Bir Haremağasının Hatıraları romanının olay örgüsünde toplumcu bir bakış açısının izleri belirgin olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yazarın toplumcu eğilimle yazdığı bu romanlarda da yine kalbî alâka etrafındaki olayların yer aldığını görmekteyiz. Olay örgülerinde bu tarz kimi ayrıntıların *“Fosforlu Cevriye”*, *“Ankara Mahpusu”* gibi romanlarda merkezî bir konumda olduğunu görürüz. Söz konusu romanlarda böylece olay örgüsünün, maddî ve sosyal gerçeklerle çevrelenmiş ilgi çekici ve merak uyandıran kalbî ilişkiler vasıtasıyla başarılı bir bütünlük teşkil ettiği söylenebilir. Bununla birlikte kalbî aşk etrafındaki bazı olayların ise *“Hiç”*, *“İki Kadın ve İki Aşk”* gibi kimi romanlarda fonksiyonel olmadığı görülür. Örneğin *“Hiç”* romanındaki olayların tamamının olay örgüsü bütünlüğü içerisinde anlamlı olduğunu söyleyemeyiz. Romanda Seza, evlenmeden önce Ali isminde bir pilotla kalbî aşk ilişkisi yaşar, daha sonra Ali bir uçak kazasında ölür. Bu olayın olay örgüsü bütünlüğü içerisinde bir anlamı ve işlevi yok gibidir. Söz konusu olaylardan bazıları kahramanın hayat tarzını temsil etme noktasında anlamlıdır, ancak böyle ayrıntıların bir kısmı da yine fazlalık niteliğindedir. Böyle olmakla birlikte yazarın özellikle 1937 sonrasında kaleme aldığı romanlarında olay örgülerini eleştirel bir bakış açısıyla bozulmuş maddî ilişkiler, toplumsal düzenin çarpıklıkları ve ezilen küçük insanın günlük hayatından kesitlerle karşımıza getirdiğini görmekteyiz.

2. KİŞİLER

a. Bireysel Eğilimlerle Yazılan Romanlarında Kişiler:

1930'lu yıllar ve öncesinde yazılan romanlar, kişiler yönüyle ortak özellikler göstermektedir. *Kara Kitap*, *Onu Bekliyorum*, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Buhran Gecesi*, *Onları Ben Öldürdüm*, *Gönül Gibi* romanlarında kişi kadroları nicelik ve fonksiyon bakımlarından sınırlandırılmış olarak karşımıza çıkar. Öyle ki bu romanlardan her birinin olay örgüsünde işlev üstlenen kişilerin toplam sayısı beşi geçmez.

Kara Kitap'taki Şadan, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'teki Osman, *Onu Bekliyorum*'daki Suzan, *Onları Ben Öldürdüm*'deki Sadiye, *Gönül Gibi*'deki Süheyla benzer özellikler taşırlar. Bu kişiler, maddî imkân ve yüksek sosyal statü sahibidirler. Batılı hayat tarzını ve bu hayat tarzı etrafındaki zihniyeti benimsemişlerdir. Dolayısıyla bu romanlarda, maddî sıkıntılar yaşayan kişilere, küçük insana tesadüf etmeyiz.

Buhran Gecesi, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* ve 1935 tarihli *Dirilen Mumya* romanlarında fantastik unsurlara ve kişilere de rastlanır. Söz konusu romanların tamamı, Suat Derviş'in bireysel hassasiyetle yazdığı eserleridir. Bu bakımdan romanlarda rastlanan bireyin değerleri – toplumun değerleri çatışması, eleştirel bir fonksiyonla değil olay örgüsü içerisindeki fonksiyonuyla anlam kazanır.

Kara Kitap romanının merkez kişisi konumunda bulunan Şadan ve onunla ilişki içerisinde olan ev sakinleri, dar denilebilecek kişi kadrosunu meydana getirirler. Olay örgüsünün merkezi kişisi konumunda bulunan kahraman Şadan'dır.

Şadan, on sekiz yaşındadır. Genç kız piyano çalmakta, Fransızca aslından Lamartine gibi şairleri okumaktadır. Şadan'ın ölümcül hastalığı, romanın olay örgüsünün de en önemli unsurudur. Onun yaşam karşısındaki zayıf duruşu, olay örgüsünün gerilimli çatışmalarını meydana getirmiştir. Genç kız, yaşama isteğini ve buna karşın ölüm karşısındaki çaresizliğini muhtelif olaylar vesilesiyle sürekli göstermektedir. Onun bu hususiyeti iç konuşmalarından birinde şöyle karşımıza çıkar:

“Allahım yaşamak istiyorum. Soğuktan, sıcaktan, kardan, fırtınadan korkmadan, her şeyden zevk bularak, yorulmadan, kırılmadan, solmadan yaşamak istiyorum. Öyle bir yaşayış ki...” (Derviş: 1996, 51)

Annesi ve etrafındaki herkesle ilişkilerinde hastalığının, psikolojisi ve ruh hali üzerinde ne kadar etkili olduğu hemen hissedilmektedir. Kırılgan ve alıngandır. Etrafındaki insanların kendisine acıdığını hissetmekte ve bundan hiç hoşlanmamaktadır. Bu ruh hali, Şadan'ın Hasan ile olan ilişkisinde karmaşık ve gerilimli sonuçlar doğurur.

Romanın dört erkek kahramanı, akrabalık ilişkisi ile bir arada bulunan kişilerdir. Bunlar arasındaki Hasan olay örgüsünde merkezi konumdadır. Nejat ve Şadan'ın dayısı ise yardımcı kişi fonksiyonu üstlenirler. Bu kişilerin karakterleri hakkında da ayrıntılara yer verilmez. Hasan'ın ölen ağabeyi ise romandaki yaşama arzusu ve ölüm çatışmasında 'ölüm'e dair güçlü bir imge olarak karşımıza çıkar.

Hasan, romanın en önemli erkek kahramanıdır. O, marazi kişiliği ve halasının kızı Şadan'a karşı hissettiği kalbî alaka ile olayların merkezindeki kişidir. Fiziksel kusurları ve çirkinlikleri onun marazî kişiliğinde önemli etkenlerdendir. Hasan, kimsenin kendisini sevmeyeceğini düşünmekte ve bu nedenle de hayata karşı derin bir öfke duymaktadır. Etrafındaki kimselere karşı gösterdiği normal olmayan tutum ve davranışları dikkat çeker.

Şadan'dan yedi – sekiz yaş büyük olduğu anlaşılan genç adam, olumsuz bir kişiliğe ve bakış açısına sahip olması itibariyle Şadan'ın tamamen zıddıdır. Eğitilmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Şadan'ın yaşama isteğini köreltmesi ve onun hayata umutlu bakışı önünde bir engel olması nedeniyle Hasan, romandaki yaşam arzusu ve ölüm çatışması içerisinde önemli bir konumdadır.

Şadan'ın dayısı, Şadan'ın ağabeyi Necdet ve Hasan'ın ağabeyi romanın diğer kişileridir. Bu kişilerden Hasan'ın ağabeyi romanda, on sene evvel ölen bir kişi olarak yer almasına rağmen yaşayan kişilerin çoğundan daha etkili bir fonksiyona sahiptir. Şadan, çalışma odasında bu kişinin resmini ilk gördüğünde çok etilenmiştir. Hasan, ağabeyini kıskanmış olduğunu, sokakta yürürlerken tüm kadınların ona baktıklarını Şadan'a anlatmıştır. Böylece Hasan'ın marazî kişiliğinin gelişiminde ağabeyine duyduğu kıskançlığın da önemli bir rol oynadığı anlaşılır.

Şadan, resimde gücün, gençliğin ve güzelliğin simgesi olarak karşısına çıkan bu kişiye sığınmak, adeta ondan yardım dilemek ister. Ancak bu kişinin ölmüş olması, Şadan gibi ölümcül bir hastalığa mahkûm birinin hayatta değil de ölmüş bir kimseden medet umması anlamlıdır. Hasan'ın ölen ağabeyi, Şadan'ın ölüm fikrine yakın olmasını sağlayan unsurlardan biri olarak önemli bir fonksiyon üstlenir. Bu ağabeyin resminin tasviri, şöyle karşımıza çıkar:

“İyi bir ressam fırçasından çıkmış olduğu belli olan bu resim, demin Hasan'ın bana bahsettiği ağabeyinin resmi. Geniş ve muhteşem bir alna malik olan bu gençin vücudu, esatiri cengâverlerin vücudunu, gözleri, cesur ve ateşli bakışlarıyla, kurun-ı vusta şövalyelerini hatırlatıyor.” (Derviş, 1996: 48)

Şadan'ın bu kişiye sığınmak isteği ve bazı duyguları da şöyle nakledilir:

“Onun ellerinin çok sıcak, göğsünün pek kavi, gözlerinin kıvılcımlı olduğunu anlıyorum ve gözlerimi kapayarak, hırçın bir arzu ile onu ve kuvvetini yanımda istiyorum.

Onun gözlerine bakarak, göğsü üzerine iltica etmek, ona bütün mevcudiyetimi terk etmek ve:

‘Ağabey size aidim; yaşamak için bana yardım ediniz.’

demek istiyorum.” (Derviş, 1996: 49)

Yaşamayan bu kahraman vasıtasıyla Şadan’ın kişiliği ruhsal yönden derinleştirilir. Ölümcül bir hastalıkla boğuşan bir genç kız olarak Şadan’ın bu tür olağan dışı arayışları ve yakarışları anlaşılabilir. Böylece Hasan’ın ölen ağabeyi romanda önemli bir fonksiyon kazanmaktadır.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes romanının kişi kadrosu, “Kara Kitap” ve “Onu Bekliyorum” romanlarında olduğu gibi dar tutulmuştur. Bu romanda da üç merkez kişi dâhil toplam dört kişi olay örgüsünde rol alır. Bu kişilerden Osman, Zeliha ve Kemal romanın merkez kişileridir.

Romanın erkek kahramanlarından ikisi merkezî konumda yer alır. Bunlar arasında aynı zamanda birinci dereceden kan bağı da bulunmaktadır. Romanın diğer erkek kahramanı İrfan Behçet ise yardımcı kişi fonksiyonu üstlenen bir kişidir.

Osman, ruhsal özellikleri ve değişik düşünceleriyle romanın en karmaşık ve boyutlu kişisidir. Osman’ın fiziksel portresi ayrıntılı olarak nakledilmez. Ancak onun cazip sayılabilecek fiziksel özelliklere sahip olduğu sezdirilir. Osman orta yaşlı ve varlıklı bir kişi olarak tanıtılır. Kahramanın mesleği belli değildir. İnsanlarla ilişkileri, sosyal konumu gibi gerçek hayata ilişkin boyutları sınırlı tutulmuştur.

Bir roman kahramanı olarak Osman, Suat Derviş’in ilk romanlarının karakteristiğine uyar. Bir korku ve gerilim romanı havasına uygun biçimde fantastik özellikler bu kahramanla bağlantılı olarak ortaya çıkar. Osman’ın rüyalarında gördüğü genç adam, oğlu ve bu genç adam arasındaki inanılmaz benzerlik romanın fantastik unsurlarıdır. Osman’ın rüyalarında gördüğü biçimde bir felâketle oğlunun katili oluşu da yine bu fantastik unsurlarla bağlantılıdır.

Kahramanın ruh hali ve kişiliğini biçimlendiren faktörler romanda doğrudan Zeliha ile ilişkilendirilmiştir. Zeliha'dan beklediği ilgi ve sevgi kahramanın tavır ve davranışlarını etkiler. Onun değişik kişilik özellikleri ve hastalık denebilecek ruhsal problemleri vardır. Osman, rüyalarında oğluna benzettiği biri tarafından öldürüldüğünü görmektedir. Karısına benzettiği bir başka kişi de rüyalarındakiler bu katille yakın ilişki içerisinde gözükmemektedir.

Orta yaşın üzerinde olması, yeni karısıyla birlikte yaşadıkları eve oğlu Kemâl'in de yerleşmesi, Osman'ı etkileyen önemli faktörler olarak göze çarpmaktadır. Osman'ın, ilk evliliğinden olan oğlu Kemâl'in genç ve yakışıklı olması, ona rakip konuma gelmesi anlamını taşır. Zeliha ve Kemal arasında gelişmesi muhtemel bir duygusal ilişki Osman'ın korkularını besler.

Osman'ın ilk evliliğinden olan oğlu **Kemâl**, 25 yaşındadır. Annesi ve babasının boşanmaları sonucu Kemâl, babasından uzakta dünyaya gelmiştir. Annesinin ölümü üzerine babasının yanına gelir ve romandaki rolü böylece ortaya çıkar.

Kahramanın dış görünüşü tasvirler yoluyla verilir. Özellikle Osman'ın bakış açısıyla belirgin fiziksel özellikleri ortaya çıkarılır:

“Kemal merdivenlerden çıkıyordu. Uzun ve ince vücudu heybetli ve vekarlı idi.

Ben onun çıkık çeneli, kabarık saçlı kalın kaşlı, derin ve küstah gözlü genç başına dalmıştım.” (Derviş, 1946: 41)

Romanda ruhsal özellikleri üzerinde durulmayan tek merkez kişi Kemâl'dir. Kahraman anlatıcı konumunda bulunan Zeliha ve Osman, bu konumları vasıtasıyla ruhsal tasvirlerle kendilerini ifade ederler ancak bu imkâna sahip olmayan Kemâl'in kişiliği belirsiz kalır. Okuyucu Kemal'e ait ruh tahlillerine ve iç konuşmalara rastlamaz. Yalnızca onun Zeliha'ya karşı kalbî bir alâkası olduğu sezdirilir.

Romanın iki kadın kahramanı vardır; Bihter ve Zeliha. Bihter, Osman'ın eski karısıdır. Romanın aktüel zamanı içerisinde ve olay örgüsünde önemli bir fonksiyonu olmadığından dekoratif kişi olarak kalır.

Merkez kişi konumundaki kadın kahraman, **Zeliha'dır**. Olay örgüsündeki bütün karşılaşmalar onun etrafında düzenlenir. Osman ve Kemâl tarafından arzu edilen obje konumundaki kahraman, bu yönüyle çatışmaların hazırlayıcısıdır.

Zeliha, Osman'ın genç ve güzel karısıdır. Fakir bir ailedendir. Osman, akrabadan olan Zeliha'yı bir ziyaret sırasında görmüş ve beğenmiştir. Güç ve servet sahibi olan Osman Zeliha'yı ailesinden istemiştir ve onunla evlenmiştir. Bu gelişim Zeliha'nın romandaki fonksiyonunu da belirleyen bir gelişimdir. Genç kadın kendi iradesiyle değil ailesinin ve Osman'ın isteğiyle bir evlilik yapmıştır. Üstelik kocasıyla arasında da büyük bir yaş farkı vardır.

Zeliha, kendisini evliliğine ve kocasına adanmış fedakâr bir genç kadın tipidir. Birey olduğunun farkında olamayan, kendi istek ve arzularına göre hareket edemeyen baskı altındaki kadın tipine örnektir. Onun bu potansiyeli, romanda kendi yaşıtı bir erkekle karşılaştığında çatışma ve komplikasyon örgüsünü kurmak üzere kullanılır.

Zeliha'nın fiziksel özellikleri de romanın çeşitli kısımlarında tasvirler yoluyla verilir. O, kahraman anlatıcı fonksiyonuyla kendi kendisini çeşitli biçimlerde tasvir eder. Bunlardan biri şöyle karşımıza çıkar:

“Üstümde kalın fakat yumuşak eski bir ipekliden kırmızı, dar, çok dar, vücudumun bütün inceliğini gösteren bir oda elbisesi var ki, omuzlarımın üzerinden hep kayıyor. Osman saçlarımı okşuyor.” (Derviş, 1946: 21)

“Kınalı saçlarımı bükük bir ince fildişi tarakla topladım. Üstümde, kabarık kollu ve yakası bir yelpaze gibi açılarak dik duran solgun mai taftadan beli sıkı ve etekleri geniş bir elbise var. Böyle uzaktan en iyi üstadların elinden çıkmış, eski İtalyan tabaklarının üstündeki kadınlara benziyorum.” (Derviş, 1946: 27)

Osman'ın hatıra defteri yoluyla nakledilen bölümlerde de Zeliha'nın bu sefer Osman'ın bakış açısıyla tasvir edildiğini görürüz:

“Ve o beyaz gelinlik elbisesinin içinde bir sonbahar çiçeği kadar solgun başını süsleyen kucak kucak tüller kadar lekesiz ve beyazdı. Ona ellerimi uzatmağa 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.” (Derviş:1946: 31)

Osman ve Kemal'in olay örgüsündeki fonksiyonu Zeliha'nın fonksiyonuna göre biçimlenir; Zeliha arzu edilen obje konumundadır. Bu objeye ulaşmak isteyen Kemal ve Osman ise birbirlerinin rakibidirler. Ancak Zeliha'nın Osman'a bağlı kalmak isteği açığa çıktığından Zeliha'ya yasak bir arzu duyan Kemal, Zeliha'nın sevgisini kazanmak isteyen Osman ve kocasını sevmeye çalışan Zeliha'nın ilişkisinde engel konumundadır.

Kemal ve Zeliha diyaloglarında iç monolog kullanılarak kahramanın psikolojisi verilir, bu iç tahlillerle Zeliha olay örgüsünde daha canlı hale gelir. Zeliha Kemal'in sözleri karşısında içinden şunları geçirir:

“— Hayır demek istiyorum. Bunlar doğru değil... Değil, siz yanılıyorsunuz... Ben onu severim...

Fakat bilmem neden bir söz söylemeğe muvaffak olamıyorum. Müteheyyicim... Gözlerim şimdi acele acele işliyen el ile, gergefimin üzerinde dolaşıyor... Kemal de susuyor... Söylediği sözlerin tahtı tesirindeyim... Niçin babasını mesut edemediğimi söylüyor? Niçin kocamı büyük bir aşkla sevmediğime hükmediyor? O ne anlıyor ki?... Ben Osman'ı öyle çok, öyle fazla severim ki... Onu mesut etmek için elimden gelen her fedakârlığı yapmaktan çekinmem. Ben onu öyle çok...” (Derviş, 1946: 20)

Zeliha'nın ruh halinin iç konuşma şeklinde verildiği bölümlerde yazarın Kara Kitap romanında olduğu gibi yine sembolist imgeleri kullandığı görülür.

Genç kadının hemen hemen tüm eylemlerinin, onun ruh hali üzerindeki tesiri romanda ortaya dökülür. Böylece üzerinde en fazla durulan ve ruhsal yönüyle birlikte romanda en fazla belirginleşen kahraman Zeliha olur.

Buhran Gecesi romanındaki kişi kadrosu da yine nicelik ve sosyal çeşitlilik açısından sınırlı olarak karşımıza çıkar. Kişilerin ortak özelliği sosyal gerçeklikten tecrit edilmiş olmalarıdır. Hiçbir roman kişinin meslek, tahsil durumu, vb. sosyal hususiyetlerini öğrenemeyiz. Kişiler arasında olağanüstü özelliklere sahip olanlara da rastlanır. Olay örgüsü içerisinde fonksiyon üstlenen toplam beş kişi bulunmaktadır. Bu kişilerden üçünün isimleri belirtilmemiştir. Söz konusu kişilerin yardımcı ve dekoratif fonksiyonlarla ortaya çıktıklarını hesaba katarsak romandaki olayların iki ana kahraman etrafında geliştiğini görürüz. Bunlar Zehra ve Nedim'dir.

Romandaki üç erkek kahramanın hayat tarzları hakkında ayrıntılara yer verilmez. Ancak Nedim ve onunla birlikte köşke gelmiş bulunan arkadaşının şehirli ve eğitilmiş kişiler oldukları sezdirilir. Zehra'nın ölen kocasının da şehrin bunalımcı hayat tarzından uzaklaşmak için köşkün bulunduğu kırsal mekâna yerleştiği anlaşılır. Böylece onun da şehirli ve eğitilmiş bir kişi olduğu sezdirilir. Bu kişilerin maddî imkân bakımından benzer yapıdaki sosyal tabakalara mensup oldukları da anlaşılır.

Nedim, kahraman anlatıcı konumundaki roman kişisidir. Nedim, Zehra'nın kocasının amcazadesi olarak ortaya çıkarılır. Genç adam, şehir hayatından bunalmış bir kişidir. Zehra'nın kocasının ölümünden sonra köşkün tek varisi olan Nedim, kırsaldaki bu evi görmeye gelmiştir. Kahramanın hayat tarzı ve sahip olduğu değerler çeşitli iç konuşmalar vasıtasıyla sezdirilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Ben gayet acayip bir adamım. Hayatımın bu kadar senesini en güzel kadınlar arasında geçirdiğim halde, hiçbirine merbut olamadım. Hâlbuki şimdi Zehra

yaşamış olsa kalbimi ona verebileceğimi düşünüyorum...” (Derviş, 1923, S.11: 12)

Nedim, hiçbir kadına aşkla bağlanamamış ve huzur bulamamış bir kişidir. Onun huzursuzluğu ve huzuru arayışı çeşitli olaylar vasıtasıyla sezdirilir. Kahramanın söz konusu arayışı, onu Zehra'nın hayatına yöneltir. Böylece Nedim, Zehra'nın ve kocasının esrarengiz ölümünü araştırmaya başlar. Nedim'in ayrıca Zehra'nın ölen kocasını hayata döndürmek için kalbini vermek istemesi onun hayatını Zehra'ya adayacak kadar ihtiraslı bir kişi olduğunu açığa çıkarır.

Nedim, beyazlı kadının ortaya çıkmasında oynadığı rol ile olay örgüsünde merkezi bir fonksiyon üstlenir.

Zehra'nın kocası, romanda yardımcı fonksiyon üstlenir. Aynı zamanda romandaki fantastik öğelerden biridir. Adı belirtilmeyen roman kişisi, Zehra ile evlendikten sonra insanların kötülüklerinden kaçmak amacıyla köşke yerleşmek istemiştir. O, yalnızca bu marjinal düşüncesiyle karşımıza çıkan bir kişidir. Onun fiziksel ve ruhsal özellikleri hakkında ayrıntılara da yer verilmez.

Uzun boylu yabancı, Zehra'yı mutluluğunun bozulacağına dair kehanetiyle korkutan şeytanın görevlendirdiği kişidir. Bu kişinin şeytana hizmet ettiği şöyle ifade edilir:

“ Ve işte o adam... Bütün saadetlerin, bütün aşkların düşmanı olan o adam, hala yaşıyor!... Dünyanın her tarafında geziyor... Dünyanın rüzgârıyla her tarafında koşuyor... Ecel gibi, felaket gibi dünyanın her rüzgârına karşı koşuyor... Şeytanın yardımcısı olan bu adam; hasettir... Bu adam, saadetlere gıpta eden, aşklara gıpta eden hasettir.” (Derviş, 1923, S.18: 10)

İnsan suretindeki olağanüstü bir mahlûk olarak tanıtılan roman kişinin dış görünüşü ise şöyle tasvir edilir:

“Karşımda, siyah elbiseleri içinde çok ince, çok uzun, çok solgun bir adam vardı. Rüzgâr, uzunca siyah saçlarını dağıtıyordu.

Çok geniş ve açık bir alnı vardı... Ve çok solgun alnında, yukarı doğru çekik kaşlarının ucuyla, incecik dudaklı, sımsıkı kapalı ağzının yanlarında, anlaşılamaz manaengiz bir tebessüm...

Ona baktıkça görüyordum ki fazla siyah, derin ve çukur gözlerinin parlaklığı da bu tebessüme iştirak ediyor...” (Derviş, 1923, S.14: 11)

Kahramanın bu fiziksel özellikleri vasıtasıyla da imâ edilen kötü karakteri, Zehra'nın kendi kocasını öldürmesindeki rolü vasıtasıyla kesin olarak ortaya çıkar.

Romanda yalnızca iki kadın kahramanın fonksiyon üstlendiğini görürüz. Bunlardan Zehra, ana kahraman konumundadır. İhtiyar kadın ise Zehra'nın hayatını kehanetleri ve telkinleriyle olumsuz yönde etkileyen yardımcı kişidir. Bu kişi, birdenbire Zehra'nın karşısına çıkıp gene aynı şekilde ortadan kaybolur. Onun kehanetlerinin doğru çıktığını görürüz. Kahraman bu özellikleriyle uzun boylu yabancı gibi olağanüstü bir kişidir.

Azapta olan bir ruh olarak karşımıza çıkar **Zehra**, romanın ana kahramanıdır. Dolayısıyla olağanüstü karakterde bir roman kişisidir. Zehra'nın ölmeye önce çizilen portresi şöyle nakledilir:

“Gözlerim halâ karşımdaki resimde. Duvarlardaki şayan-ı perestîş bir sihirbaz baş, ve bu başın üstünde kabarık, fosforlu bir yığın saçların ateşini gösteren, ve iki parça kor gibi yanan dudakların hararetini saçan, bu harikulâde levhadaki içinde ateşler yanan cehennemî iki uçurum kadar derin ve siyah gözler sanki bu hayatı bakışlarıyla idare ediyorlar.” (Derviş, 1923, S.7: 7)

Zehra'nın karakteri, köşkte yaşayan ninenin ağzından şöyle ifade edilir:

“Zehra bıraktığı şehri, şehrin eğlencelerini, insanlarını aramıyordu. Bilmediği şeyleri öğrenmeye, bilmediği yerleri görmeye, bilmediği insanları tanımaya heves ve arzusu yoktu.

Öteki ise bütün eğlenceleri, bütün insanları, dünyanın bütün başka zevklerini bile bile... Evet, ne ayıp ettiğini, ne feda ettiğini bile bile herkesten kaçmıştı...

Hayır... Hayır... Zehra küçük, gamsız bir çocuktur... Zehra, çok seven, çok sevilen bir kadındı... Mümkün değil böyle bir şey yapamazdı..."(Derviş, 1923, S.10: 12)

Bu munis ve sevecen kişilik ve kahramanın ölümünden sonra bir hayalet olarak büründüğü kişilik arasında bir karşıtlık vardır. Zehra, esrarengiz biçimde ortadan kaybolduktan sonra insanlar tarafından korkulan bir hayalet dönüşmüştür.

O, köylülerin ve civardaki köşk sakinlerinin karşısına çıkan "beyazlı kadın" olarak korku ve gerilim atmosferini görünüşüyle tamamlayan bir unsurdur. Onun ortaya çıkacağı mekândaki ürkütücü ve rahatsız edici değişimler tasvirler vasıtasıyla nakledilir.

Azap çeken, huzursuz bir ruh olarak tanıtılan Zehra'nın bu özelliği roman boyunca değişmez. O, kocasını öldürdüğü için Tanrıdan affedilmeyi beklemekte; gerçek ve huzurlu bir ölümü istemektedir. Bütün bunlara karşın Zehra, Nedim'in ilgisini çekmiştir. Nedim, onu adeta arzu etmekte ve onun gibi bir sevgiliyi düşlemektedir. Böylece kahraman aynı zamanda Nedim tarafından arzu edilen obje konumundadır.

Kişi kadrosu yönüyle dar ve sınırlı olan romanlardan bir diğeri de **"Onları Ben Öldürdüm"**dür. Yazarın "Kara Kitap", "Ne Bir Ses Ne Bir Nefes", "Beni mi", "Onu Bekliyorum" "Buhran Gecesi" romanlarında olduğu gibi kişiler, bir ailenin fertleridir. Kişiler arasındaki ilişkilerin belirlenişinde bu bağlamda psikolojik gerçeklikten yararlanıldığını görürüz. Özellikle baba ve kız arasındaki samimi ilişkide, annenin babaya karşı ilgi kaybının temelinde ve küçük kızın annesine karşı duyduğu saplantıya dönüşen öldürücü öfkenin altında psikolojik gerçekler bulunmaktadır.

Romandaki kadın kahramanların sayısı, dar kişi kadrosuna bağlı olarak sınırlanmıştır. Sadiye, annesi ve büyük annesi romandaki kadınların

tamamını teşkil eder. Bu kadınların hepsi de aynı ailedendirler, dolayısıyla benzer sosyal, kültürel değerleri benimsemiştirler ve maddi imkân bakımından farklı değildirler.

Sadiye romanın merkez kişisidir. Olay örgüsündeki bütün karşılaşmalar onun etrafında düzenlenir.

Sadiye, yazarın diğer ilk romanlarında olduğu gibi toplumdan soyutlanmış bir çevrede yaşayan, marazi kişilik yapısına sahip, yalnız birisidir. “Kara Kitap” romanındaki Şadan, “Ne Bir Ses Ne Bir Nefes” romanındaki Zeliha ve “Onları Ben Öldürdüm” romanının Sadiye’si özellikle toplumsal hayatın gerçekliğinden soyutlanmış, kapalı bir çevreye yerleştirilmiş kişiler olmaları bakımından birbirlerine benzerler.

Sadiye, özellikle psikolojik derinliği ve olaylar karşısındaki tavırları ile öne çıkar. Sadiye’nin kim olduğu ne yapacağı ne yaptığı roman boyunca merak konusudur. Romanın olayları içerisinde en etkili olan kahramandır. Kahramanın yerleştirildiği sosyal çevre, maddi koşullar ve ilişkiler onun kişiliği üzerinde oldukça etkili olmuştur.

Sadiye’nin davranışlarını hazırlayan şartların ve zeminin kuruluşundaki psikolojik gerçekçi tavır dikkati çeker. Sadiye, olay örgüsü ve diğer kahramanlar üzerinde oldukça etkin rol oynamasına ve dinamik bir karakter olmasına karşın romanın büyük bir kısmında durağan bir karaktermiş gibi sezdirilir. Sadiye’nin geçmişteki ya da gelecekteki eylemleri üzerinde yoğunlaşan merak unsuru bunda etkili olur. Sadiye’nin fiziksel tasvirleri de esrarengiz kişiliği ile ilgili atmosferi yaratmada rol üstlenir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“ Kameriyenin içinde genç bir kadın oturuyor. Bakışları dalgın, rengi solgun bir kadın... Kollarını önündeki tahta masaya dayamış, o kadar dalgın ve hareketsiz ki cansız zannolunabilir.

(...)

Renkleri tayin edilemeyen ve harikulâde güzel olan bu gözler kısa bir müddet ona bakıyor. Sonra genç kadın ağır ağır yerinden doğruluyor. Kendine mahsus bir giyinişi var! Bu giyiniş tarzı hemen hemen hiçbir modaya, hiçbir devrin zevkine göre değil! Diz kapaklarını geçen simsiyah örgülerile ilerleyen bu genç vücut loş bahçenin esrarlı yollarında hakikattan daha fazla bir masal kahramanına benziyor.

(...)

Yaptığını bilmiyormuş gibi dalgın ve garip bir hali olan bu kadın, kameriyenin kapısına yaklaştığı zaman ona ellerini uzatıyor, sanki ona bir şey anlatmak, bir şey söylemek istiyor gibi...” (Derviş, 1933: 1)

Sadiye'nin tavırları, bakışları ve jestleri tasvir edilir. Böylece o, okuyucu muhayyilesinde merak uyandıran imgeler etrafında vücut bulur.

Sadiye, ruhen hastalıklı, tehlikeli saplantıları olan bir kadındır. Onun ruhsal özellikleri, geçmiş vasıtasıyla gözler önüne serilir. Bu ruhsal yapının tamamen yaşanan travmatik olaylara ve sosyal çevrenin koşullarına göre şekillenmiş olduğu dikkati çeker.

Sadiye'nin kişiliğini psikolojisini etkileyen bir faktör olarak babasına duyduğu saplantılı sevgi öne çıkarılır. O, annesini öldürerek geçmiş güzel günlere dönmek ister. Söz konusu ruh durumu, Sadiye'nin babasına olan marazî bağılılığı ve yalnız bir çocukluk geçirmesi ile temellendirilir. Çevresinde akranların olmayışı, babasının korkunç bir kaza geçirerek yüzünün tanınmaz hale gelmesi, babası ve annesi arasındaki önemli sorunlar, normal olmayan onun ruh halini hazırlar. Böylece Sadiye, gösterme öğeleriyle tanıtılır.

Sadiye'nin annesi, romanın diğer önemli kişilerinden baba ve annenin isimlerinin verilmeyişi dikkat çekicidir. Kahramanların eğitim durumları ve yaşları hakkında da net kanaat sahibi olamayız.

Annenin klasik Türk aile terbiyesi ile yetiştiği, Sadiye'nin ağızından nakledilir. Ancak ne tür bir eğitim aldığı, nasıl bir ailenin çocuğu olduğu belli değildir. İstanbul'da bir konakta yaşamalarından anne ve babanın toplumun

aristokrat ya da elitlerinden olabilecekleri anlaşılmaktadır. Kahraman anlatıcının bakış açısıyla annenin fiziksel betimlemelerine rastlanır. Sadiye'nin annesi onun ağzından şöyle tasvir edilir:

“Şüphesiz benim annem dünyadaki bütün kadınlardan daha güzeldi. Onun saçları kadar siyah saçlar, onun gözleri kadar harikulâde güzel ve parlak gözler hiç kimsede yoktu. Teninin rengi sedef gibi, yanakları en güzel güllerden daha koyu bir pembelilikte idi. Kirpikleri inanılmayacak kadar uzun ve ipek gibi yumuşaktı. Vücudu incecik, endamı bir harika idi. Bembeyaz ve uzun ve küçük ellerinin tırnakları pembe ve parlaktı.” (Derviş, 1933: 12)

Baba ve anne, romanda psikolojik derinlikleriyle ve olaylar karşısındaki tavırlarıyla yaşayan birer kişi olamazlar. Bu kişiler, sınırları keskin hatlarla çizilmiş tipler olarak kalırlar. Kişilerin sosyal alt yapıları da hazırlanmaz. Aniden karşımıza çıkan roman kişileridir. Sosyal konumlarına yönelik sınırlı bilgilere küçük sezdirmeler ve ipuçlarıyla ulaşılır. Baba bir laboratuarda çalışmaktadır, orada bir patlama sonucu yüzü yanar, bu bilgiden yola çıkarak babanın bir kimyager, araştırmacı ya da laboratuarda çalışan bir görevli olduğu anlaşılmaktadır.

Yardımcı fonksiyonla öne çıkan **büyük annenin** kişiliği de derinleştirilmez, yalnızca kahraman anlatıcının bu kişi ile arasında bir uzaklık olduğu sezdirilir.

Kahramanın ağzından babaanne şöyle tanıtılır:

“Büyük anneme gelince; o hiç de babama benzemeyen, fekalâde ciddî ve sert bir kadındı. Çok az konuşur ve hiç gülmezdi.” (Derviş, 1933: 13)

Sadiye'nin annesini öldürdüğü gece olaya tanıklık eden tek kişi olan ve yıllarca bu sırrı saklayan büyük annenin davranışının temelinde neler olduğu belirsizliğini korur. Yıllarca sırrı sakladıktan sonra İstanbul'a dönmek üzere olan babaya bu sırrı neden açmak istediği de netleşmez.

Romanın erkekleri de kadınlar gibi belirli bir sosyal çevreye ve zihniyete mensup kişilerdir. Erkeklerden baba, amca ve küçük Mehmet aynı ailedendirler. Nedret Mahmut ise bir yabancısıdır.

Baba ile ilgili betimlemelerde ve babanın bahsinin geçtiği kısımlarda kahraman anlatıcının subjektif ve duygusal bakış açısının etkisi ortaya çıkar. Sadiye'nin ağzından babası şöyle tanıtılır:

“Babam benim her şeyimdi dostum, arkadaşım ve hocam. Ona ne zaman ihtiyacım olsa orada idi. Her zaman, her şeyde bana yardım etmek bana rehber olmak için. Ondan biraz sıkılmaz ona bütün esrarımı tevdi ederdim.” (Derviş, 1933: 14)

Baba ve annenin kazadan sonraki halleri ve davranışları da yine kahraman anlatıcının bakış açısıyla ve bu kişinin aslında başarılı olarak hazırlanan karakterinin duygusal penceresinden nakledilir:

“Annem günden güne asabileşiyordu. Babama karşı git gide büsbütün başka bir insan oluyordu. Artık hastalığında yaptığı gibi, ona yaklaşıyor, onu okşamıyor, ona tatlı sözler söylemiyordu. Adeta ondan çekiniyor, ondan kaçıyor gibiydi.” (Derviş, 1933: 24)

Sadiye'nin subjektif yaklaşımı burada dikkati çeker. Bununla birlikte babanın kişiliğinde yaşanan dönüşümün somut verileri de diyaloglar yoluyla sergilenir. Böylece anne, baba, Osman bey etrafında gelişen olaylar, subjektif bir anlatım tutumuyla veriliyor olsa da olsa net olarak gözlenebilen gerçekçi ilkelere uygun olaylardır.

Babanın kaza geçirmesinden sonra annenin babaya olan ilgisinin azalması, geceleri annenin odasının önünde baba ve anne arasında yaşanan tartışmalar, Osman Beyin ziyaretlerinin sıklaşması bu olaylara örnektir. Olayların ana kahraman Sadiye'nin psikolojisinde yaşı ve gelişim dönemi itibarıyla bıraktığı etkilerin de yine psikolojik gerçekliğe uygun biçimde işlendiği göze çarpmaktadır. Örneğin Sadiye, annesinin, babasına olan

ilgisinin azalmasının ve geceleri anne ve babasının yatak odalarındaki tartışmaların nedenini şöyle sorgular;

“Niçin babama kapıyı açmak istemiyordu? Ne idi onları böyle asabileştiren, onlara azap veren aralarındaki bu şey?

Niçin annem babama karşı bu kadar çok değişmişti? Neden ona merhamet bile etmiyordu?

Bütün bu anlayamadığım şeyler beni git gide bedbaht ediyor, sinirlerimi berbat ediyordu.” (Derviş, 1933: 26)

Olaylar karşısında Sadiye'nin psikolojik tepkilerini ifade eden bu bölümler vasıtasıyla kahramanın anne ve babası ilişkisi merkezinde yaşadığı dönüşüm sezdirilir. Ancak Sadiye'nin başarılı ve etkili biçimde ortaya konan kişiliği romanın diğer kişilerinin tamamını gölgede bırakır.

Nedret Mahmut, romanın başlangıcında Sadiye'ye cinsî ve kalbî alâka duyan kişi olarak karşımıza çıkar.

Nedret Mahmut, olay örgüsünde Sadiye merkezli aksiyonun ortaya çıkarılmasında önemli bir fonksiyon üstlenir. Öyle ki olay örgüsünde Sadiye ve Nedret karşılaşması en temel parçadır, diğer parçalar bu parçanın hazırlayıcı işlevi doğrultusunda bir dağılım gösterir.

Nedret, aslında başlangıçta bir aşk ilişkisi çevresinde arzu edilen obje ile arzu eden obje karşılaşmasının arzu eden kısmında yer alır gibi gözükmekte ve Sadiye'ye olan duygusal ilgisiyle öne çıkmaktadır. Ancak bu ilgi etrafındaki karşılaşmanın olay örgüsünün asıl gerilimli kısımlarını ortaya çıkarmada bir başlatma fonksiyonu üstlendiği sonradan anlaşılır.

Nedret, Sadiye'nin gizemli kişiliğini merak eder, onun garip davranışlarına anlam vermeye çalışır, bu çaba etrafında doğan gelişme noktası romanın olay örgüsünü çözüme götürür. Sadiye bir gece Nedret'in evine gelerek ona bütün geçmişini açar ve romanın gerilimli parçaları bu geçmiş çevresinde açığa çıkarılır.

Bu fonksiyon dışında Nedret'in kişiliği çok fazla öne çıkmaz. Okuyucu Nedret'i tanıma fırsatı bulamaz, bir aşk ilişkisinin başlangıcı gibi görülen Nedret ve Sadiye karşılaşması romanda merkezi bir konuma gelemmez. Bununla birlikte romanın temel geriliminin öne çıktığı parçalara gelinene dek Nedret'in hayatı Sadiye'ninkinden daha fazla ön plandadır. Söz gelimi roman, Nedret'in köye gelişi ile başlar, anlatıcı Nedret'e odaklanmıştır. Bu kişinin köyde ne yaptığı ve kimlerle ya da nelerle karşılaşacağı merak konusudur. Daha sonra dikkatlerin Sadiye'ye yönelmesiyle Nedret, romanın merkezinden uzaklaşır ve onun yardımcı kişi fonksiyonu üstlendiği anlaşılır. Bu bakımdan o, benzer karakterdeki "Buhran Gecesi" romanındaki Nedim ile benzerlik gösterir. Nedim de "Beyazlı Kadın"ın macerasının gözler önüne serilmesinde yardımcı fonksiyon üstlenmekte ve aynı zamanda bu kadına tıpkı Nedret'in Sadiye'ye duyduğu alâkaya benzer bir alaka duymaktadır.

Yazarın Sadiye hariç tüm kahramanları tek boyutlu ve karakterize birer kurmaca metin kişisi olarak bırakma tercihi yalnızca Sadiye'nin romanın gerek atmosferinde gerek olay örgüsündeki baskın rolünü ve gerilimli etkisini öne çıkarma çabası olarak değerlendirilebilir. Ancak Nedret, baba ve annenin kişiliklerinin detaylarla ve psikolojik boyutlarla derinleştirilmeyişi daha etkili ve nitelikli bir roman yaratma imkânını ortadan kaldırdığı için mazur görülemez.

Romanda sosyal çevrenin mürebbiye, dadı, taya gibi dekoratif kişilerle sınırlı kaldığı görülür.

"Onu Bekliyorum" romanının kişi kadrosu da yine dar ve sınırlı tutulmuştur. Öyle ki romanda yardımcı kişilere ve dekoratif kişilere bile tesadüf etmek zordur. Olay örgüsü yalnızca üç merkez kişi etrafında geliştirilmiştir. Ana kahraman, aynı zamanda anlatıcı konumundaki Suzan'dır. Arzu edilen obje konumuyla karşımıza çıkan Şefik ve Nihat, romanın diğer kişileridir. Bu üç kahraman dışında kişi yoktur romanda.

Olaylar, üç kahraman çevresindeki karşılaşmalar ve çatışmalarla geliştirilir. Kahramanlar, diyaloglar yoluyla tanıtılırlar. Şefik ve Nihat tamamen

diyaloglarla ve olaylardaki tavırlarıyla ortaya çıkarılan kahramanlardır. Bu kahramanlar hakkında kahraman anlatıcı Suzan vasıtasıyla yer yer fiziksel tasvirler de yapılır.

Romanda tek kadın kahramanı, merkez kişi konumundaki **Suzan'dır**. Suzan da romanın erkek kahramanları gibi yüksek tahsillidir, hem maddî imkâna hem de yüksek sosyal statüye sahiptir.

Kahramanın fiziksel özellikleri kendi ağzından şöyle nakledilir:

“ Donuk tenli yanaklarımda elbisemin aksi mi yoksa abajurdan dökülen ışık mı böyle erguvani bir gölge yarattı? Çekik kaşlarımın, çekik gözlerimin bu gece ne garip ne perişan bir manası var!

(...)

Mermer şöminenin mermerine kollarımı dayıyorum. Onlara yüzümü dönmüyorum. Aynanın içinde ta akından kendime bakıyorum.

Aynanın içinde siyah, simsiyah parıltılı taçlı başımı öyle çok beğeniyorum ki.” (Derviş, 1935: 17)

Suzan, genç bir ressamdır. Genç kadının arkadaş çevresi ve muhiti de yine kendisi gibi ressam, yazar gibi sanatçılardan oluşmaktadır. Bu çevre, alışkanlıkları, yaşam tarzları ve zihniyetleri bakımından bohem olarak nitelendirilebilecek bir çevredir. Toplumsal realitenin uzağındaki bu çevrenin bir parçası olarak Suzan da aykırı bir kişiliğe sahiptir. Örneğin kendisini manevi olarak hiçbir şeye ve kimseye bağlı hissetmek istemez. Fiziksel cazibesine kapılarak evlendiği kocası Nihat'la bir yıllık birlikteliğinin sonunda iç sorgulamalara girer. Nihat'ı, kendisinin yaratıcılığı önünde bir engel olarak görmeye başlamıştır.

Şefik ve Nihat arasında sürekli gidip gelen Suzan, hep rahatsız ve çelişkilidir.

Suzan'ın çelişkilerinin sebebi toplumda yeni yeni yerleşen modern zihniyetin etkileridir. Suzan ve Nihat diyaloglarında kahramanın

konuşmalarına hâkim olan psikokolojik gerilim yalnız çatışma ve çelişkileri değil bir mücadeleyi de açığa çıkarır. Suzan, güven arayışındayken bir taraftan da Nihat'ın şefkatini istemediğini şöyle dile getirir:

“Bir kere benimle müşfik olarak konuşma. Bu dakikada en fazla sabrıma dokunan şefkatle muhabbet. Rica ederim şu iyiliği bırak, tatlılıkla, muhabbetle insanları idare etmeği, muhabbetleri kazanmağı istemek gayet miskin bir düşüncedir.

(...)

--Anlamıyorum. Niçin beni seviyorsun? Nasıl beni halâ seviyorsun; hem de böyle sabırla... Sonra da niçin gene aşkımı sabırla, aşkla, şefkatle elde etmeğe çalışıyorsun?..” (Derviş, 1935: 5)

Bu sancılı bir var olma mücadelesidir. Suzan'ın bu mücadelesi, yeni hayatta kendisine yer edinmek isteyen, bireyliğinin peşindeki özgür ve modern kadının mücadelesini temsil etmektedir. O, bu özellikleriyle “*Gönül Gibi*” romanındaki Süheyla ile de benzeşir.

Nihat ve Suzan'ın evliliklerindeki konumlarının tartışıldığı bir diyalogda kadın ve bireysel özgürlük kavramları şöyle bahis konusu olur:

“— O zamanın Suzan'ına öyle hasret çekiyorum ki... Sen o zaman yalnız kadındın... O zaman öyle güzel, öyle çıldırtıcı ve güzeldin ki... İtiraz etme yavrum... Kadın her şeyden evvel kadındır. Kadın olmalıdır.

-- Sanatkârın cinsi olmaz Nihat. Sanatkarın erkeği kadını olmaz. Sen bunları anlayamıyorsun. Anlayamazsın. Benim şimdi ne kadar memnun olduğumu bilmiyorsun. Seni sevmek, başka bir şey düşünmeyecek kadar seni sevmek zaafından kurtulduğum için o kadar memnun olduğumu tasavvur edemezsin...” (Derviş, 1935: 3)

Karşı karşıya getirilen, iki farklı zihniyettir. Geleneksel değer yargılarıyla biçimlenmiş olan Nihat'a göre kadın yalnızca kadın olmalıdır. O, geleneksel zihniyeti temsil eder. Oysa Suzan'a göre sanatla uğraşan bir kadın için bir erkeği sevmek ve ona bağlanmak bir zaftır. Genç kadın, modern zihniyeti temsil eder.

Suzan, diyaloglardaki muhalif sözleri ve tavrıyla özgürlüğünün peşinde güçlü bir kadın sanatçı; ancak bir yanıyla da zayıf, özgüveni olmayan, kararsız bir kadındır. Bu çatışma, kahramanın kişiliğinde ve romanın olay örgüsünün seyrinde de belirleyici olur.

Romanın iki erkek kahramanı vardır. Bu kahramanlar kişilikleri yönüyle birbirlerinin tamamen zıttıdırlar. İki kahraman da yüksek tahsilli olmalarına rağmen Nihat entelektüel uğraşları olmayan bir iş adamıdır. Şefik ise huzursuz bir iç dünyası olan bir yazardır. Her iki kahraman da olay örgüsünde merkezî bir konumda yer alırlar.

Nihat, olay örgüsünün merkezî kişilerindendir. Suzan'ın kocası olarak karşımıza çıkar. Nihat'ın fiziksel özellikleri Suzan'ın ağzından şöyle nakledilir:

“Şüphesiz ki seni hala beğeniyorum. Halâ dağlar gibi vücudunu, bu iri, bu pazulu kollarını, muntazam çizgileriyle bu ilah başını zevkle seyrediyorum.” (Derviş, 1935: 3)

Nihat, Genç ve yakışıklı bir iş adamıdır. Daha önceden evli olduğu karısını Suzan'la evlenmek için boşamıştır. Suzan'a tutkuyla bağlıdır. O, Suzan'a oranla oldukça dar fikirlidir ve geleneksel bir zihniyete sahiptir. Ona oranla daha alelâde ama sağlam bir karakter sahibidir. Genç karısının bir yıllık bir heyecanlı dönemden sonra kendisine karşı duymakta olduğu kayıtsızlık onu üzmektedir. Nihat, Suzan'ın kendisine ilgi göstermemesinden son derece rahatsızdır ve bunun nedenini anlayamamaktadır.

Nihat ve diğer erkek roman kişisi Şefik, zihniyet, kültür ve hayata bakış açıları bakımlarından çatışma yaşarlar. Bu bakımdan Nihat'ın ağzından tanık olduğumuz şu cümleler dikkat çekicidir:

“—Evet, hiçbir şey beni alâkadar etmez. Ben mütefekkir, ben şair, ben filozof değilim. Şefik Bey... Ben bir adamım. Kuvvetli, sıhhatli, çalışkan bir adamım. Sizinle mubahase edecek belki istidadım yoktur. Fakat

bu şey beni hatta sizden daha fazla mes'ud etmekten men edemez.” (Derviş, 1935: 13)

Bu sıhhatli ve kuvvetli adam, Şefik'in temsil ettiği zihniyeti huzursuzluk ve mutsuzluk kaynağı olarak görür. Kendi hayat tarzını ise daha sade ve mutluluk verici bulur. Ancak kahraman, bu umut ve mutluluk vaat eden kişiliğinden beklenen eylemleri sergileyemez. Suzan, Şefik'le yaşayacağını söylediğinde önce karısını döver ve sonra da intihar eder. Kahramanın, olaylar karşısındaki davranışlarıyla ortaya koyduğu çizgi roman boyunca değişikliğe uğramaz. Nihat'ın konumundaki bir kahramanın, Suzan ve Şefik ilişkisinin seyrindeki etkisiz rolü özellikle dikkat çeker. Kahramanın, gerek sosyal altyapısı, iş çevresi ve muhitiyle gerekse zihniyetiyle yeterince ayrıntılı olarak ortaya konmadığını söylemek mümkündür.

Şefik, Suzan'ın bohem arkadaş çevresinden bir yazardır. Nihat'a göre daha ayrıntılı olarak ele alınmış bir roman kişisi olan Şefik, Suzan için arzu edilen obje konumundadır. Fiziksel özellikleri Suzan'ın bakış açısıyla ve diyaloglar içerisinde ortaya konur.

Kahraman anlatıcının bakış açısından romanın iki erkek kahramanının fiziksel tasvirleri detaylı olarak verilir. Bunlardan birinde Suzan, iki erkeği karşılaştırırken Şefik'in görünüşünden yola çıkarak bazı benzetmeler yapar. Benzetmelerdeki korku ve tehlike öğeleri şöyle karşımıza çıkarılır:

“Nihadın beyaz uzun dişleri dudaklarını mütemadiyen ısıyor, eski Yunan heykellerini hatırlatan güzel burnunun ince kanatları biraz şişmiş, kaşları çatlamış, siyah, derin, fevkalâde derin gözleri bulanık, ağır ağır, kesik kesik konuşuyor.

(...)

Öteki bir ejderha gibi, bir canavar gibi, bir dev gibi korkunç... Öteki... Damarları çıkık alnı, karışık kaşları, delici nazarları, dökülmüş saçlı büyük başı ile bir ejderha, bir dev gibi korkunç.

Bir iblis gibi akıllı ve zeki.

Onda zekânın, dehanın, alelâde bir insan gibi olmamanın verdiği öyle garip bir tasvir ve tasavvur edilemez, anlatılamaz bir kudret var ki...”(Derviş, 1935: 12)

Bu zeki ve çirkin adam, olaylar karşısındaki tavır ve eylemleriyle tutarlı bir kahraman olarak romanda hayat bulur. Şefik’in eylemleri ve kişilik özellikleri birbiriyle bağdaşır. Şefik’in fiziksel görünümü ve sahip olduğu deha Suzan’da korkunç çağrışımlar yaratmaktadır. Genç adam, daima huzursuzluk verici çağrışımların kaynağıdır. Böyle bir roman kişisi romanın korku ve gerilim atmosferine uygundur. Dolayısıyla kahraman önemli bir işlev üstlenir.

O da Suzan gibi ruhsal yönden huzursuz bir roman kişisidir. O da iç çatışmalar yaşar. Bir taraftan Suzan’a ilgi duyarken bir taraftan da ondan kurtulmak ister. Şefik ve Suzan’ın bu huzursuz halleri 20. yüzyıl insanının çelişki ve çatışmalarını anımsatır. Bu kişiler, modern dönemin bireyci insanını temsil eder. Kişilerin bu yönleriyle yazar tarafından bilinçli olarak seçildiklerini söyleyebiliriz.

Şefik, kişiliğiyle aynı zamanda Nihat’ın tam zıttı bir insanı temsil eder. İki kahraman, düşünceleri ile çatışan kişilikler olarak şöyle takdim edilir:

“(…) --Ben öyle zannediyorum ki insan, hayatı ve hayattan her duyguyu yaşamalı, fakat düşünüp muhakeme etmemeli. Hayat öyle sade, öyle tabii bir akistir ki. Onu yaşamak için uzun uzun düşünmeğe ve muhakeme etmeğe hacet yoktur.

(...)

--Sizin için saadet bu kadar basit midir? Sevdiğiniz kadınla beraber yaşamak bütün hayatınızı doldurur mu? Kendi evinizin haricindeki hayat vak’alar, elemeler, keder, fikir ve düşünce cereyanları...”(Derviş, 1935: 13)

Romandaki kişilere bakarak Suat Derviş’in, ilk romanlarından itibaren kahramanlarını realiteye yaklaştırmak için önemli çaba harcadığını söyleyebiliriz. Yazar, kahramanlarının olay örgüsünde öne çıkan davranışlarını, onların sosyal çevreleriyle ve geçmişleriyle kurulan sağlam bir

altyapının nedensel zeminine dayandırmaya çalışır. Kahramanlarına gerçek kişiler gibi tereddütler, dualiteler yaşatır. Böylelikle onlara birer “karakter” niteliği kazandırma uğraşı verir. Ancak bu ilk romanlarından olan Onu Bekliyorum’da yazarın kahramanlarıyla dış çevre ilişkisini “gerçekçi” nitelikte kurabildiğini söyleyemeyiz. Kahramanların sosyal hayattan tecrit edilmesi ve dar bir çevreye hapsedilmesi buna neden olmuştur.

“**Hiçbiri**” romanındaki kişi kadrosu yine birbiriyle ilişkili ailelerin fertlerinden müteşekkildir. Romanın olayları içerisinde yer alan kahramanlar Cavide, Şefika, Ali, Danyal, Suzan, Muhsin, Neriman, Hikmet, İhsan, Selim Paşa ve Süleyman Paşa’dır. Bu kişilerden olay örgüsünde merkezî fonsiyonda olan kahramanlar Cavide, Şefika, Muhsin, Selim Paşa ve Süleyman Paşa’dır.

Romandaki kadın kahramanlar sosyal statü bakımından farklı değildirler. Kadınların hepsi aristokrat çevredendir. Bunlar arasında herhangi bir işte çalışan bir kahramana rastlamayız. Kadınlar evde geleneksel rollerle karşımıza çıkarlar.

Olay örgüsündeki karşılaşmalar romanın ana kahramanı olan **Cavide** etrafında düzenlenir.

Cavide, yirmi iki yaşındadır. Geçmişinde yaşadığı olaylar onun şahsiyetinde ve insanlarla ilişkilerinde belirleyici olur. Kahramanın fiziksel özellikleri ve kişiliği ile ilgili ayrıntılar romanın başında şöyle nakledilir:

“Hakkında söylenen bütün sözlere rağmen Cavide kendini güzel bulmakta inat ediyordu. Aynada iri gözlerini, ince kaşlarını, güzel tebessümünü seyrederken sonsuz bir zevk duyuyordu. Kendine karşı, bin bir tutkunluğu bin bir aşkı vardı. Ta küçüklüğünden beri, etrafındaki insanlara bir türlü veremediği kalbini, yalnız kendi muhabbetiyle doldurmuştu.” (Derviş, 2004: 8)

Kahramanın fiziksel özellikleri, daha ayrıntılı olarak şöyle nakledilir:

“Şimdi Cavide, siyah ipek pijamasının içinde yine aynı rehavetle yastıklarının üstüne düşmüştü. Güzel elleriyle, çok kırmızı ve kalınca dudaklı, çok muntazam, çok parlak dişli, büyücek ağzını örterek esniyordu.” (Derviş, 2004: 8)

Psikolojik gerçekliğe bağlı kalınarak Cavide’nin çocukluğu ve ailesi ile ilgili ayrıntılara ağırlık verilir. Öyle ki romanın ilk 50 sayfasında kahramanın anne ve babasının macerası olay örgüsünün bir parçası olarak verilir. Bu kısımlar, Cavide’nin sergileyeceği tutum ve eylemlerin psikolojik ve sosyal temelini oluşturur.

Cavide küçük yaşta anne ve baba sevgisinden uzak kaldığı ve böyle büyüdüğü için çevresindeki insanların kendisini sevmediğini düşünür. Sosyal ilişkilerinde ben merkezli olması sebebiyle sorunlar yaşar. Bu psikolojiyle karşılaştığı olumsuzlukları görmezden gelmeye çalışır. Genç kız, kendini hep mutlu ve neşeli göstermeye uğraşır. Bunu yaparken insanlarla yakınlaşamaz. Bu nedenle gönül ilişkilerinde çok acı çeker, örneğin çok sevdiği Selim Paşa’nın kendisiyle evlenmemesi üzerine kaderine adeta isyan eder ve yaşadığı yeri terk etmeye karar verir.

Cavide’nin tutarsız davranışları, diyaloglar aracılığıyla gözler önüne serilir. Bu bakımdan romandaki şu cümleler dikkate değer:

“Cavide’nin dalgınlığından sıkılan Suzan, bir defa daha

-- Ayol çocuk içeri gitsene, diyordu.

-- Piyano sevmem, hala.

-- Bu da yeni mi?

-- Yoo gayet eski.

-- Halbuki her gün şarkılarını söylemek için saatlerce piyanodan kalkmazsın.

-- O başka bu başka” (Derviş, 2004: 68)

Cavide, bastırılmış duyguları ve özlemleri arasındaki karşılaşma sebebiyle geçimsiz, bencil ve hassas bir kişi olarak karşımıza çıkar. Onun

Neriman'la olan çekişmeleri, İhsan'la aralarında geçenler, Selim Paşa ile ilişkisi söz konusu kişilik özelliklerini ortaya koyan olaylardır.

Romanın diğerk işileri Cavide etrafındaki rolleri ve konumları ile fonksiyon üstlenirler. Bu bakımdan kahraman romanın bütününde merkezî bir değerk ve öneme sahiptir.

Neriman, Cavide'nin halası olan Suzan'ın kızıdır. Cavide ile aynı yaşlarda olan Neriman, romanda yardımcı kişiler arasında yer alır. Kahraman, Cavide ile her konuda rekabet halinde olan bir kişi olarak karşımıza çıkar. İki genç kızın sürtüşmeleri ve kişilik çatışmalarında her iki tarafın da eşit olarak kusurları vardır. Bu çatışmalar vasıtasıyla Cavide'nin kişiliğı ile ilgili ayrıntılar daha net olarak ortaya çıkarılır.

Neriman, Cavide'nin İhsan'la ilişkisinde karşı güç konumunda yer alır. İhsan'ın arzu edilen obje konumunda yer aldığı ilişkide iki kahraman arasındaki çatışma başarıyla verilir.

Suzan, Cavide'nin halasıdır. Aynı zamanda annesinin Beyrut'a gitmesinden sonra Cavide'yi büyüten kişidir. Ancak genç kız ve halası arasında karşılıklı muhabbete dayalı bir ilişki yoktur. Tersine Suzan, Cavide'nin hâl ve tavırlarından hoşlanmamaktadır. Aynı şekilde Cavide de Suzan'ı sevmez. Suzan'ın kişilik özellikleri ayrıntılarıyla ele alınmaz. Bu nedenle kahramanı tanıyamayız. O, Cavide'nin hiçbir zaman kanının ısınmadığı otoriter halasıdır. Suzan aynı zamanda romanda geleneksel değerk yargılarının da temsilcisidir.

şefika, Cavide'nin annesidir. Tanınmış bir İstanbul ailesindendir. şefika ve Danyal adlı bir genç adam arasındaki aşk macerası, romanda önemli bir metin halkası mevcuda getirir. Kahraman, anlatma cümleleriyle uzun uzun tanıtılır. Bu cümleler şöyle başlar:

“Cavide'nin annesi şefika; İstanbullu çok eski bir familyanın evladı, Nizamettin Akif Paşa'nın kızıydı. Babasını on üç yaşındayken kabetmişti. Annesiyle

beraber, kışları Nişantaşı'ndaki konaklarında, yazları da Büyük Çamlıca'daki köşklerinde geçirirlerdi." (Derviş, 2004: 13)

Söz konusu kısımda Şefika, özel hocalardan eğitim görmüş, piyano çalan, güzel, kibar, zarif ve zevkli bir genç kız olarak tanıtılır.

Şefika, romanda yalnızca bir metin halkasında fonksiyon üstlenir. Cavide'yi İstanbul'da bırakıp eski sevgilisiyle Beyrut'a kaçmasından sonra, genç kadının muhitinde kendisi hakkında yapılan yorumlar olumsuzdur. Şefika, toplumun değer yargıları ve gelenekleri karşısında bireysel değer yargılarının ve arzuların temsilcisidir. Onun bu temsil niteliği şu cümlelerle belirginleşir:

"Ehemmiyeti yok muydu? Şefika isyan ediyordu... Bu kadar gençken, onun hayat hakkı, saadet hakkı yok muydu?.. Niçin miskin ve kanaatkâr olarak yaşamalı?.. Dünyada hakiki saadetler varken; niçin hayalî bir saadete razı olmalı?.." (Derviş, 2004: 35)

Bununla birlikte kahraman, kızı Cavide'yle ilgilenmeyen ve sevgilisi Danyal'a ondan daha fazla değer veren bir kadın olarak farklı bir yönüyle de olaylar içerisinde yerini alır. Annesinin Danyal'la birlikte Beyrut'a kaçışı Cavide üzerinde olumsuz bir tesir yapmıştır.

Erkek kahramanlar, romanda çoğunlukla ikinci dereceden fonksiyonlarla karşımıza çıkarlar. Cavide ile ilişkileri onların konumlarını belirler. Süleyman Paşa, İhsan, Muhsin, Danyal bu kişilerdendir. Romandaki tüm erkekler yüksek muhitten eğitilmiş kimselerdir. Bunlardan Süleyman Paşa doktor; İhsan, diplomat namzeti; Selim Paşa, emekli diplomattır. Selim Paşa, Cavide'nin âşık olduğu erkek olması itibarıyla arzu edilen obje konumunda önemli bir fonksiyonla karşımıza çıkar.

Neriman'ın nişanlısı olarak karşımıza çıkan **İhsan**, daha sonra Cavide ile ilişkisi vasıtasıyla öne çıkar. Cavide'nin intikam plânı dâhilinde kendisine âşık ettiği İhsan, aynı zamanda Selim Paşa'nın da oğludur. Mülkiyede eğitim görmüştür ve diplomat olmak üzeredir. İhsan, Cavide ile ilişkisinde çaresiz,

umutsuz bir âşık olarak tanıtılır. Genç adam Cavide'nin Selim Paşa ile olan ilişkisinde karşı güç konumundadır. Nitekim Selim Paşa, oğlunun Cavide'ye olan aşkıdan dolayı genç kızla evlenmekten vazgeçer.

Danyal, Şefika'nın, uğruna kızı Cavide'yi bırakmak zorunda kaldığı sevgilisidir. O, aynı zamanda Şefika'nın kocası Ali'nin de akrabasıdır. Danyal, ruhsal tarafıyla belirsiz bir roman kişisidir. Kahraman, fiziksel özellikleriyle romanda ilk olarak şöyle karşımıza çıkarılır:

“Bu, şimdiye kadar Fener'e gelenler arasında görülmeyen ve otuz yaşlarında kadar tahmin olunabilen genç bir adamdı. Güzel ve şık binici elbisesinin içinde, iri, cins bir hayvanın üzerinde; arkasında seyisi, bir şehzade vakarıyla kalabalığın arasında, atını yavaş yavaş ilerletiyordu. İri cüsseli ve sarışındı.” (Derviş, 2004: 23)

Danyal'ın fonksiyonu, Cavide'nin annesiz büyümesine neden olan kişi olması itibarıyla anlam kazanır. Kahramanı bu rolünün dışındaki özellikleriyle tanıyamayız.

Selim Paşa, Cavide'den sonra ruhsal yönden en fazla betimlenen kahramandır. Selim Paşa, İhsan'ın babasıdır. Kahraman, Cavide'nin arzu ettiği obje konumunda karşımıza çıkarılır. Eski bir diplomat olan Selim Paşa, duygusal kişiliğinin yanı sıra, dürüst, disiplinli ve gururlu bir adamdır. Kahramanın fiziksel tasviri de ayrıntılı bir biçimde şöyle verilir:

“Cavide biraz evvel yanlarından geçen ve kırk beş yaşlarında kadar tahmin edilebilen bir yabancından bahsediyordu. Bu gayet temiz ve kibar bir surette giyinmiş, uzun boylu, geniş omuzlu, kır saçlı bir adamdı. Yüzünde çok görmüş, çok bilmiş, çok yaşamış insanların yüzündeki derin derin çizgiler ve manalar vardı. Gözlerinin üstüne doğru çatılmış gibi düşen kaşlarında, ince burnunda, kalınca dudaklı ağzının etrafındaki buruşuklarda, kuvvet ve metanet sahibi bir adam olduğu okunuyordu.” (Derviş, 2004: 118)

Selim Paşa, oğlunun da Cavide'yi sevdiğini öğrenince Cavide'yi oğluna istemeyi kolay kabul etmiş gibi gözükür. Ancak deliller gibi âşık olduğu

Cavide'yi oğluna istemesinin altında yatan bir psikolojik gerçeklik vardır. Yazar bu temellendirmeyi kahramanın ruh halini naklederek gerçekleştirir.

Selim Paşa'nın yaşadığı iç çatışmalar böyle nakledilir. Bununla birlikte Cavide ile olan ilişkisindeki tavırları ile onun tutkulu bir âşık olduğunu anlarız.

Süleyman Paşa, Cavide'nin ailesinin eski doktorudur. Cavide'nin annesine de kendisine de en yakın kişidir. Aslında yalnızca kahramanların tanıtılmasında yardımcı bir fonksiyon üstlenir diyebiliriz. Bunun dışında olay örgüsünde önemli bir işlevi yoktur. Şefika ve Cavide, karşılaştıkları olaylar sonucunda sıkıntılarını Süleyman Paşa'ya açarlar. Böylece kahramanların ruh hallerini onun çevresinde öğreniriz. Süleyman Paşa, her durumda sıcakkanlı, şefkatli ve babacan bir kişilikle karşımıza çıkarılır. Onun bu özellikleri, romanda şöyle nakledilir:

“Kendisini görmek için ta Nişantaşı'ndan ayda iki kere Erenköy'e gelen Süleyman Paşa; Şefika'nın ta çocukluğundan beri hekimi, yavrusunun ve kendisinin hayatını medyun olduğu o müşfik, o iyi adam, o dost; kaç kere Şefika'yı gözleri yaşlı, benzi solgun, bakışını hummalı bulmuş; kaç kereler onun ağzından istemediği halde, bütün gönlünün macerasını öğrenmişti.” (Derviş, 2004: 27)

Romanda dekoratif kişilere de rastlanır. Evlerde çalışan halayıklar, Nazikter Kalfa, arabacılar bu kişilerdendir. Dekoratif kişilerden biri olarak karşımıza çıkan Suzan'ın kocası Muhsin üzerinde neredeyse hiç durulmamıştır. Cavide'nin eniştesi olması dışında hakkında hemen hemen hiçbir bilgi verilmez.

“İki Kadın ve İki Aşk” romanının kişi kadrosu ise bir ailenin fertleri ve bu fertlerle ilişkide olan birkaç kişiden oluşur. Böylece yine dar bir kişi kadrosu ile karşı karşıya geliriz. Kişiler, farklı sosyal çevrelerden değildir. Kişilerin hemen hepsi belirli bir muhitin ortak sosyal değerlerini ve hayat tarzını temsil eden bireylerdir. Söz konusu hayat tarzı, batılı zihniyet ve geleneksel

değerlerin birleşimi ile karşımıza çıkar. Bu hayat tarzını sürdüren kişiler, aynı zamanda maddî imkân sahibidirler.

Romandaki erkeklerin hemen hepsi yüksek muhitten, maddi imkâna sahip, eğitilmiş kimselerdir. Romanın ana kahramanı erkekler arasından seçilmemiştir. Ancak Cemil ve Hakkı Nazmi gibi roman kişileri, ana kahraman etrafında merkezî fonksiyonda karşımıza çıkarlar.

Cemil, romanda Macide'nin, uğruna eski kocasını ve kızı Perihan'ı terk ettiği sevgilisidir. Cemil, Macide'nin eski kocası Rauf'un arkadaşı olarak tanıtılır. Cemil'in fiziksel özellikleri ayrıntılı olarak verilmez. Kahraman, romanın son kısımlarında şişmanlamış ve saçları beyazlamış olarak karşımıza çıkarılır. Cemil'in kişilik özellikleri ise ayrıntılı olarak verilir. O, çapkın, bencil ve ahlâksız bir kişi olarak tanıtılır. Macide'nin iç konuşmaları vasıtasıyla Cemil'in bazı kişilik özellikleri şöyle nakledilir:

“Cemil insanların en kötüsü idi. Onda hak mefhumu yeni doğmuş bir çocuktaki kadardı.

İnsan nasıl olur da bu kadar lâahlâkî olabilirdi.

Bu ne müthiş bir hissizlik, bu bir egoizmdi.

Kendi arzularını yapmak, isteklerini tatmin etmek için insana en olmaz gelen şeyleri, en imkânsız görünen hareketleri yapmaktan çekinmiyordu.

Onun için hiçbir duygu kaydı, hiçbir ahlâk ve vazife mefhumu mevcut değildi.

O sadece kendi için, kendi zevki için yaşayan büyük bir hodbindi.

Korkunç bir egoist!” (Derviş, 1946: 5)

Cemil, benmerkezci bir hayat tarzını benimsemiş şehirli insanı temsil eder. O, hayat tarzı ve zihniyeti yönüyle Macide'nin ailesinden gelen geleneksel değerler karşısında bir tezat oluşturmakta ve bu bakımdan romandaki birey – toplum merkezli çatışmada fonksiyon üstlenmektedir.

Cemil'in olumsuz kişilik çizgisi romanın sonuna dek herhangi bir değişikliğe uğramaz.

Hakkı Nazmi, Macide'nin tıp doktoru olan babasıdır. Doktor Hakkı Nazmi, zengin bir ailenin evlâdıdır, tıp eğitimini Fransa'da ihtisas yaparak tamamlamıştır. İhtiyar doktor, babasının yönlendirmesi ve zoruyla tıp okumuştur.

Hakkı Nazmi, babası gibi geleneksel aile değerlerini benimsemiş ve kızını yetiştirken de bu değerlere bağlı kalmış, iyi kalpli, ince ruhlu, musikişinas bir kişidir. Romanda kahramanın çocukluğu, ilk gençliği ve evliliği ile ilgili ayrıntılar özetlenerek verilir.

Doktor Hakkı Nazmi, kızı Macide'nin müzik eğitimi almasında da etkili olmuştur. O geleneksel değerleri ve maneviyatı temsil eder. Kızı Macide'nin benimseyeceği ferdiyetçi değerlerin karşısında yer alır. Bu nedenle Hakkı Nazmi ve Macide arasında bir çatışma yaşanır.

Rauf, Macide'nin ilk kocasıdır. Edebiyat öğretmeni olan Rauf, ağırbaşlı, efendi kişiliğiyle ve ailesini koruyup gözetten, fedakâr, sadık bir koca ve baba olarak tanıtılır. Macide'nin geleneksel değerler etrafındaki hayatının önemli bir unsuru olarak yardımcı fonksiyon üstlenir.

Rauf, diyaloglarda nadiren yer alır. Kişiliği üzerinde en az durulan erkek kahramanlardandır. Ancak Macide'nin kendisini terk etmesinden sonra kızına annesini hiçbir zaman kötülememesi ve bu durumu olgunlukla karşılaması dolayısıyla o, sağduyulu ve sağlıklı ve güçlü karaktere sahip bir kişi olarak karşımıza çıkar.

Behçet, Perihan'a âşık olan genç doktordur. Macide'nin sakatlanan parmaklarını iyileştirerek Perihan'ı etkilemeyi başarmıştır. Behçet'in kişiliği hakkında da ayrıntılara yer verilmez. Behçet, iyi yürekli, işini ciddiyetle ve başarıyla yapan bir doktor olarak tanıtılır.

Bunlar dışında romanda Perihan'ın tren yolculuğu vesilesiyle karşımıza çıkarılan erkek kahramanlar bulunmaktadır. Bunlardan dekoratif kişi olarak ortaya çıkan iki tüccar ve bir öğrencinin dışında bir de köy enstitüsü öğretmeni bulunmaktadır. Bu kişi, toplumun kültürel ve sanatsal gelişimini sağlamak hakkındaki görüşleriyle sosyalist gerçekçi romanlardaki “olumlu tip”i andırmaktadır.

Köy öğretmenin millî sanatla ilgili şu sözleri dikkati çeker:

“Ben de dilimin yattığı kadar cevap vereyim; millî müziği, millî edebiyat, millî resim diye dilimize doladığımız şey hakikî Türk musikîsi, hakiki Türk resmi, hakiki Türk edebiyatı demektir... Yüksek sanat! Ve bu millî sanatı yaratmak da ancak milleti tanımakla mümkün olur zannediyordum... Bu milleti tanımak onu tarlada ve iş başında, evinde, köyünde, şehrinde ve tezgâhının önünde tanımak, onun kendi fertleri ve sınıfları arasındaki münasebetleri iyi tanımak, onun içtimai, iktisâdî, kültürel şartlarının ne olduğunu bilmek, onun ihtiyaçlarını, zevklerini ve hasretlerini bilmek ile yaratılır... Millî sanat!.. Bir milletin ıstıraplarını ve müadelelerini tanımakla ve onun iyiye karşı olan meylini kuvvetlendirmeye çabalamak, onun iyiliğe açtığı savaşı destekleyerek onu bütün dertlerinden kurtaracak yola sevk edecek hamleyi ona vererek onu kurtuluş ve zafere kadar sürükleyebilecek hızı ona aşılıyarak yapılır...” (Derviş, 1946: 50)

Bu sözlerin taşıyıcısı olarak bir köy enstitüsü öğretmenin seçilmiş olması anlamlıdır. Ancak bu kahramanın romanda herhangi başka bir fonksiyonu yoktur. Böylece bu kişi, yazarın bazı fikirlerinin temsilcisi olarak görev üstlenmiş bir kahraman izlenimi verir.

Romanın kadın kahramanları da sosyal ve kültürel bakımdan toplumun üst kademelerinden seçilmiş kişilerden oluşur. Bunlardan biri romanın ana kahramanı olur.

Macide, romandaki olayların merkezindeki kişidir. Bütün karşılaşma ve ilişkilerde rolü olan Macide, zengin bir ailen kızıdır. O, özel derslerle ve

konservatuvar eğitimiyle yetişmiş bir piyanisttir. Romanın ilk sayfasında kahramanın fiziksel özellikleri şöyle nakledilir:

“Elleri siyah mantosunun ceplerindeydi. Onları birer yumruk gibi sıkılmış ve ceplerine yerleştirmişti.

Mantosunun siyah astragandan yakası kalkıktı. Yüzünün alt kısmını yakanın içinde saklamış bulunuyordu.

Başında siyah fôtrden gözlerinin üstüne doğru inen küçük bir şapka bulunuyordu.”(Derviş, 1946: 1)

Macide, ihtiraslı ve marazî kişiliğe sahip bir kadın olarak karşımıza çıkarılır. Onun ailesinin yanında geçen çocukluğu ve ilk gençliği, kişiliğinin bu özelliklerinin dizginlenmesinde ve kontrol altında tutulmasında etkili olmuştur. Nihayet Cemil’in ortaya çıkması ile Macide’nin hayatındaki dönüşüm başlamıştır.

O, iki farklı kişilikle karşımıza çıkarılır. Bunlardan ilki Macide’nin geleneksel değerler etrafındaki hayatına bağlı olarak sergilenen fedâkâr, müşfik kişiliği; ikincisi ise Cemil ile ilişkisi etrafında gözler önüne serilen ihtiraslı, ferdiyetçi kişiliğidir. Macide böylece romandaki bireyin değerleri ve toplumun değerleri çatışmasını kişiliğinde temsil eder.

Perihan, Macide’nin Rauf’la evliliğinden olan kızıdır. Karakteri ve fiziksel özellikleri yönüyle ideal bir kişi olarak tanıtılır. Romanın bir yerinde Perihan’ın dış görünüşü şöyle tasvir edilir:

“Perihan’ın üzerinde kırmızılı lacivertli ekose bir kumaştan pliseli ve atkılı bir etek üstünde beyaz yakalı lacivert bir yünden bir süeter vardı.

İki örgü olan saçları omuzları üstünden aşağıya doğru düşüyor, ucu biraz kaklı olan burnu ve koyu kirpikli masmavi gözleriyle annesine dikkatle bakıyordu.” (Derviş, 1946: 33)

Perihan’ın kişiliği, Macide’ninkiyle bir karşılaştırma vasıtasıyla tanıtılır. Buna göre, Perihan’ın annesinden daha sağlıklı bir ruh haline sahip olduğu

sıkça vurgulanır. Genç kız da annesi gibi piyano eğitimi almaktadır ancak onun müziğe bakışı annesininkinden farklıdır. O çaldığı enstrümanı ve eseri kendi kontrolü altına alır. Macide'nin ise bunu yapamadığı eserin kendi ruhu ile çarpışmasına müsaade ettiği, onun içinde kaybolduğu dile getirilir. Böylece Perihan, annesinin aksine hayata daha olumlu yaklaşan ve ideal bir kişidir.

Perihan ve Macide kıyaslaması vasıtasıyla kahramanın kişiliğine has bazı hususiyetler romanın bir yerinde şöyle karşımıza çıkar:

“ Fakat ortada şüphe götürmeyen bir şey daha vardı. O da küçük kızın hiçbir alâkasında marazî bir ihtirastan eser olmayışı idi.

Piyanoyu seviyordu, onu büyük bir azimle öğrenmeye çabalıyordu. Fakat bu onun kendisini bütün varlığıyla sade musikiye vakfetmesi için bir sebep teşkil etmiyordu.

(...)

Macide sanatı başka türlü anlamıştı. Onun için hayatta musikiden başka bir şey yoktu.” (Derviş, 1946: 36)

Perihan, sanatla ilgili fikirleri ve projeleri yönüyle de idealize edilen bir roman kişisidir. O, Anadolu kültürünün motiflerini taşıyan fakat Batı formuyla evrensel normlara ulaşan bir eser bestelemek ve böylece millî bir sanat hamlesi geliştirmek amacındadır. Genç ve yetenekli bir konservatuar öğrencisi olan Perihan bu amacını gerçekleştirmek için bir Anadolu seyahati de yapmıştır.

Perihan'ın kadın erkek ilişkilerine bakışı da annesinin bakışından farklıdır. O annesinin tersine ihtiraslı değil akılcı ve serinkanlıdır. Genç kız, Behçet'in kendisine olan ilgisinin tesirine kapılmaz. Kendisini duygusal bir maceraya annesi gibi sahip olduğu her şeyi kaybetmek pahasına bırakmamıştır. Romanın sonunda ise Perihan ve Behçet, mâkul bir kararla evlenmişlerdir. Aileleri, onların yanındadır ve herkes mutludur.

Bu kişiler dışında romandaki diğer kadın kahramanlar, Macide'nin annesi, Cemil'in sevgilisi ve evin hizmetkârlarından oluşmaktadır. Bunlar kişilik özellikleri ve fiziksel özellikleri bakımından ayrıntılı olarak gözler önüne serilmeyen dekoratif kişilerdir.

“Bu Başı Ne Yapalım” romanının kişi kadrosu, yazarın diğer ilk dönem romanlarından farklı olarak geniştir. Yine farklı olarak kişilerin değişik sosyal tabakalara mensup insanlar arasından seçildiğini görürüz. Söz konusu tercih, olay örgüsünü hareketlendirmede etkili olur. Romanın yabancı uyruklu kişileri ilgi çekici kişilik özellikleri yönüyle Derviş'in *“Dirilen Mumya”* romanındaki kişilerle benzeşir.

Romandaki erkeklerin büyük bölümü yabancıdır. Bunlar arasında çeşitli sosyal çevrelere ve tabakalara mensup insanlar bulunmaktadır. Profesörler ve diplomatlardan işsiz serserilere kadar birçok erkek roman kişisine rastlamak mümkündür. Bunlar arasında olay örgüsünde merkezî fonksiyon üstlenen dört kişi vardır. Tevfik, Schmitt, Jems ve Rabakoviç olayların seyrini değiştiren tesirleri ile öne çıkarlar.

Tevfik, Berlin'de doktora öğrencisi olarak bulunan Türk gencidir. Tevfik, Fatoş ve Fafa'nın bulunduğu trende arkadaşı Jems'le birlikte yolculuk ederken Fatoş'un ilgisini çekmiştir. O, ilk olarak Jems'in kendisine hitap ettiği şekilde (Teddy adıyla) yabancı biri gibi tanıtılmıştır. Tevfik'in dış görünüşünün de Türklere benzemediği ifade edilmiştir. Tevfik'in dış görünüşü, romanda şöyle tasvir edilir:

“Bu genç, çok güzel bir erkekti. Omuzları geniş, beli ve kalçaları dar, vücudu mükemmel bir atlet vücudu idi. Çekik kumral kaşları ince ve mevzun ve hafifçe kıvrık bir burnu vardı.

Harikulade muntazam ve bembeyaz dişleri ağzına haşmetli ve iştihali vahşi bir hayvan ağzının güzellik ve haşmetini veriyordu.” (Derviş, 1934: 1)

Tevfik, Fatoş tarafından önce bir katil gibi algılanır. Ancak bu anda bile genç kızın Tevfik'ten etkilenmiş olduğu sezdirilir. Böylece o, Fatoş tarafından arzu edilen obje olarak karşımıza çıkar. Genç adam, arkadaşı Jems'le birlikte Fatoş'u kesik baş cinayetinin faili Schmitt'in elinden kurtaran kişidir. Tevfik, böylece olayların gelişiminde oldukça etkili bir fonksiyon üstlenir.

Romanın başlangıcında bir suç şüphelisi gibi tanıtılan Tevfik, masumiyetini Fatoş'a isbat eder ve onunla evlenmeye karar verir.

Schmitt, romanın başlangıcında dekoratif bir kişi gibi karşımıza çıkarılır. Ancak Schmitt'in romanın merkezindeki cinayet olayının faili olduğu ortaya çıkar ve böylece o da merkezi bir fonksiyon üstlenir.

İlk olarak trende, Jems'in tuvalette bıraktığı çantayı kendisine geri veren kişi; daha sonra da Fatoş'un trenden inmesine yardım eden ihtiyar adam olarak yeniden karşımıza gelir. Ancak onun kimliği, bu olaylar içerisinde dikkat çekmeden gizlenir. Schmitt, son olarak İvan Rabakoviç'in okuduğu ilana dikkat kesilen ihtiyar adam olarak yeniden ortaya çıkar. Buradan sonra İvan'ın kendisini evine kadar takip etmesi vesilesiyle onun, Profesör Schmitt olduğunu öğreniriz. Schmitt, bir konservatuarda şan dersleri vermektedir. O, bu vesileyle Fatoş'la yeniden karşılaşacaktır.

Schmitt'in fiziksel özellikleri ayrıntılı olarak verilmez. Ancak onun hayat tarzı hakkında çeşitli ayrıntılara rastlarız. Bir villada yaşayan Schmitt, kimseyle telefonda dahi görüşmez ve kimsenin mektuplarına cevap vermez. O, ihtiyar hizmetçisi ile birlikte adeta münzevî bir hayat sürmektedir.

Fatoş'u konservatuar imtihanında başarılı bulup okula almaya karar veren hocalardan birisi olan Schmitt'in, daha sonra Fatoş'u kurban olarak seçmiş bir katil ve dehşet uyandıran seri cinayetlerin faili olduğunu öğreniriz. Yaşlı adam, kızının ölümünden sonra ruh sağlığını yitirmiştir. Onun, kızını kendisinden alan Tanrıdan intikam almak için seri cinayetler işlemeye başlamış bir çılgın olduğu böylece anlaşılır.

Jems, umumî harpte bir kolunu kaybetmiş olan eski bir boksördür. Tevfik'le birlikte Berlin'deki bir evde kalmaktadır. İşsiz ve parasız Jems'in amacı kısa yoldan zengin olmaktır. Gazetede gördüğü bir ilan Jems'in ilgisini çeker. Yirmi bin marklık ödülü alabilmek için seri cinayetlerin failini bulmaya karar verir. Ancak Jems, bu nedenle arkadaşı Tevfik'le birlikte başına belalar açtığının farkına varamaz. Jems'in öldürülen kadınla tanışıklığı vardır. Ancak bu ayrıntının fonksiyonu romanda pek de anlaşılamamıştır.

Jems'in fiziksel özellikleri nakledilir. Buna göre o, iri yarı ve çirkin bir adamdır. Jems'in burnu ve kulakları yara izleri ile bozulmuştur.

Onun kişiliği hakkında da ayrıntılara rastlamak mümkündür. Buna göre Jems, kimseyi incitmeyen, yumuşak kalpli, dürüst bir insandır. Jems ve Tevfik arasında sıkı bir dostluk ilişkisi olduğu da ifade edilir.

Jems'in olay örgüsündeki fonksiyonu, cinayet zanlısının ortaya çıkarılmasında ortaya çıkar. Jems, İvan'la birlikte Schmitt'i takip ederek onun nasıl bir insan olduğu ve neler yapabileceğini öğrenir. Böylece Fatma'nın Schmitt'in elinden kurtarılmasına yardımcı olur.

Aynı zamanda Jems'in aylak ve sefil hayatı vasıtasıyla savaşın olumsuz etkilerinin Alman vatandaşları üzerindeki izlerine de vurgu yapılır.

Rabakoviç, Ekim devriminden sonra Rusya'dan Berlin'e kaçmış olan bir aristokrattır. Rus Çarı ile akrabılığı da olan İvan Rabakoviç, Berlin'de maddi imkânsızlık içinde bir hayat sürmektedir. O, arkadaşı Hans'la birlikte sokak müziği yapmak suretiyle geçimini kıt kanaat sağlamaktadır.

Onun dış görünüşü ve üzerindeki elbiseleri şöyle tasvir edilir:

“İvan Rabakoviç'in üstünde ağarmış bir caketatay vardı.

(...)

Elbiselere bollaşmış demek de doğru değildir ya... Esvap yine o esvaptı, fakat İvan Rabakoviç elbiselerin içinde küçülmüş mini minileşmişti.

Yahut da Ravakoviç ucuz olsun diye onu bir eskici Yahudiden satın almıştı.” (Derviş, 1934: 12)

Böylece Rabakoviç’in maddî imkânsızlık içerisindeki hayat tarzı gözler önüne serilir.

Bu roman kişinin karakter özellikleri hakkındaki şu cümleler de dikkate değer:

“İvan Rabakoviç hakikaten namuslu bir insandı. Eğer bir parça borcu varsa, bu, onun namussuzluğuna değil, parasızlığına delalet ederdi. Zavallı Rabakoviç böyle borçlu olduğu için ne kadar muazzepti.” (Derviş, 1934: 12)

Rabakoviç’in hayat tarzı, ayrıntılı biçimde romanda nakledilir. Önceleri olay örgüsünde nasıl bir fonksiyon üstleneceği anlaşılamayan İvan Rabakoviç, daha sonra Jems gibi, cinayetin aydınlatılmasıyla ilgili işlev üstlenir. O da Jems gibi bir ödül avcısıdır. Sonunda Jems’le birlikte başarıya da ulaşır. O da Jems gibi Fatoş’un Schmitt’in elinden kurtarılmasında yardımcı fonksiyon üstlenir.

Sovyet devriminden korkup kaçtığı için bir Alman komünist genci tarafından kendisiyle dalga geçilen Rabakoviç, Rusya’da bulunduğu dönemdeki eski asalet mertebesiyle gurur duymaktadır. İvan’ın geçmişi ile Berlin’deki hayatı vasıtasıyla böylece büyük bir tezat gözler önüne serilmektedir.

Domansky, Alman ajanların peşinde olduğu çantasıyla seyahat eden müsteşar olarak karşımıza çıkar. Domansky, İstanbul’dan Berlin’e giden trende Andrea Albertini ve Mis Fanny tarafından izlenmektedir. Onun olay örgüsündeki görevi, gizli belgeler ihtiva eden çantasıyla aksiyonun başlamasında zemin hazırlamaktır. Miss Fanny’nin, aynı renkteki çantasını Andrea Albertini vasıtasıyla Domansky’nin çantasıyla değiştirmek istemesi romandaki aksiyonu başlatmıştır.

Romanda Macar dolandırıcı İmre, Prusyalı sokak müzisyeni Hans, gizli servis ajanı Andrea Albertini ve şef Bob gibi dekoratif erkek kahramanlara da rastlamak mümkündür. Bunlar, olaylar içerisinde küçük görevler üstlenen kişilerdir.

Romandaki kadın kahramanların çoğunluğu, Batılı hayat tarzını benimsemiş, maddî imkâna sahip kişilerdir. Bunların büyük bölümü, romandaki erkeklerin aksine Türk asıllıdır.

Fatoş, romanın ana kahramanlarından, yirmi – yirmi bir yaşlarında hür iradesini rahatça kullanabilen bir genç kızdır. Güzel ve çekici bir genç kız olarak takdim edilen Fatoş'un dış görünüşü, ayrıntılı biçimde gözler önüne serilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Fatoş ise Fafadan daha uzun boylu idi. Onun teni Fafa'nın teni kadar esmer değildi. Fakat saçları çok daha koyu gözleri de simsiyahtı.

Yanakları yüzünün yarısından yukarısına doğru kızıl bir renkle kızarmıştı ve bir bebek gözü gibi açık, açık duran simsiyah gözleri birer harika idi. ” (Derviş, 1934: 4)

Fatoş'un kişilik özellikleri ise olaylar karşısında gösterdiği tavırlar vasıtasıyla ortaya konur. O, arkadaşı Fafa'dan daha olgun ve serinkanlı davranmaktadır. Eşyaları arasında kesik kadın başını bulduklarında neler yapmaları gerektiğini planlayan kişi Fatoş olmuştur.

Romanın olayları Fatoş ve Fafa'nın Berlin seyahatinde cereyan eden gelişmelerin nakledilmesi ile başlamıştır. Fatoş, daha sonra birdenbire cinayet olayının şüphelileri arasına girmiş ve ilgi ve merakı tırmandıran olayların merkezine yerleşmiştir. Romanı sonlandıran gelişmeler de yine onun etrafında cereyan eder. Fatoş, Schmitt'in elinden kurtarılır ve böylece okuyucunun heyecanlı bekleyişi sona erer.

Fafa, Fatoş'tan üç- dört yaş küçük bir genç kız olarak karşımıza çıkarılan Fafa, arkadaşına göre daha heyecanlı ve ürkek biridir. Fafa ve Fatoş anlatıcı tarafından ilk olarak şöyle tanıtılmıştır:

“Fatoşla Fafa, İstanbullu iki Fatma idiler. İkisi de musikiye istidatlı, ikisi de Berlin konservatuvarına şarkı dersi almaya gidiyorlardı. İstanbul’da aynı hocanın talebesi idiler ve konservatuvara giderken de beraber bulunuyorlardı.” (Derviş, 1934: 4)

Bu girişten sonra Fatma’nın dış görünüşü şöyle tasvir edilir:

“Fafa güneşten yanmış bakır rengi çehreli siyah denilebilecek kadar koyu kestane rengi saçlı orta boylu ve ince bir genç kızdı.

Bütün alnını kaplayan kâhküllerinin altından görünen incecik ve kalkık siyah kaşlarile uzun, çekik ve yeşil gözleri harikulâde cazip bir tezat teşkil ediyordu.

Dudakları alev gibi kırmızı ve dişileri bembeyazdı... Hem de parıltılı bir beyaz. Sonra da çok büyük bir zevkle giyinmişti.” (Derviş, 1934: 4)

Fafa’nın söz konusu cazibesi, Berlin’de karşılaştığı erkekler üzerinde de etkili olur. Genç kız, tıp profesörü Şefkati Bey’den evlenme teklifi alır.

Fafa’nın romanda önemli bir fonksiyonunun olmadığı söylenebilir. Fatoş’un yanında yardımcı kişi olarak görev üstlenen kahraman, Fatoş’un kişilik özelliklerini belirginleştiren bir tezat unsuru olarak kullanılır.

Münevver, Fatoş’un evindeki hizmetçilerden birinin kızı olarak tanıtılan Münnevver, genç kızların karşısına Berlin’deki elit eğlence kulüplerinde dans eden bir rakkase olarak çıkar. Münnevver, olay örgüsü içerisinde, cinayet olayının dışındaki aksiyon unsurlarını hazırlama fonksiyonu üstlenir. Domansky ve Münnevver karşılaşmasında genç kadının müsteşara ait çantanın içindekilere ulaşma isteği, cinayet olayından bağımsız yan aksiyonları devreye sokar.

Romanda sokak kadını Eva, polis merkezindeki ihtiyar kadın, Schmitt’in hizmetçisi gibi dekoratif kadın kahramanlarla da karşılaşırız.

Kişilerin, sosyal çevre ve karakter özellikleri bakımından çeşitliliği olay örgüsünü hareketlendiren bir faktör olarak dikkati çeker.

Kişiler, maddî ve sosyal statü bakımından toplumun en alt basamağından başlayarak en üst basamağına kadar çıkan geniş bir yelpazeyi temsil ederler. İvan Rabakoviç, Eva, İmre, Hans, Jems gibi kişiler; maddî imkâna sahip olmayan hatta sefalet içerisindeki toplum tabakalarında yer alan Berlinlileri temsil ederler. Özellikle Eva, İvan ve Jems gibi kişilerin hayatı vasıtasıyla Alman toplumundaki maddi ve manevî çözülme romanda temsil edilmekte ve devrin sosyal gerçekliği gözler önüne serilmektedir.

Müsteşar Domansky, ressam Wilke, polis şefi Waldon, Profesör Schmitt gibi kişiler ise yüksek sosyal statü ve maddi imkân sahibi kişileri temsil ederler. Bunlar vasıtasıyla da Hitlerin siyasi sempati kazanmaya başladığı yıllarda Berlin’de yaşamlarını sürdüren aydın kesimin hayatından bazı manzaralar gözler önüne serilir.

Bütün bunlar dikkate alındığında, romanın “kişiler” yönüyle devrin maddî gerçekliğini sezdirenen bir niteliği olduğunu söylemek mümkündür.

“Gönül Gibi” romanının kişi kadrosunun belirli bir sosyal muhit ile sınırlı tutulduğunu görmekteyiz. Bu muhit, maddi imkâna sahip, Batılı değerler etrafında bir hayat tarzını benimsemiş, yüksek tahsilli insanlardan müteşekkildir. Olaylar içerisinde yer alan kişi sayısı da oldukça sınırlı tutulmuştur.

Romandaki kadınlar, eğitim, maddi imkân ve sosyal statü bakımlarından farklı değildir. Kadınların tamamı, Batılı hayat tarzını benimsemiş, şehirli kişilerdir. Romanın ana kahramanı bu kadınlar arasından seçilmiştir.

Süheyla, romanın merkez kişisidir, 30 yaşında dul bir kadındır. Yüksek tahsilini Berlin’de yapmıştır. Orada tanıştığı İrfan ile evlenmiş ve altı yıl evli kaldıktan sonra İrfan’ın ölümüyle dul kalmıştır. Süheyla, İstanbul’daki yalısında dadısı ve hizmetçileriyle birlikte yaşamaktadır. Bir meslek sahibi değildir. Onun aristokrat bir aileye mensup olduğunu, bir başka roman kişinin şu sözleri vasıtasıyla anlarız:

“Ertesi gün akşam yemeğinde karşımızdaki masada oturuyordunuz. Yanınızda amcanızla bir başka adam daha vardı. Bizim masaya gelen arkadaşlardan biri paşa ile selamlaştı.” (Derviş, 1928: 144)

Süheyla’nın amcasının bir paşa olduğu böylece ortaya çıkar. Bununla beraber o, Avrupalı bir hayat tarzını ve yirminci yüzyılın modern insanına ait değerleri benimsemiştir. Söz konusu özellikleriyle Süheyla, Suat Derviş’in birçok romanında karşımıza çıkan yalnız aristokrat kadınlardan biridir.

Onun dış görünüşü ise kendi ağzından şöyle tasvir edilir:

“Aynanın karşısında üstümden sabahlığımı çıkarıyorum. Açık mavi kombinezonuyla aynanın içinde gördüğüm kadına hayran hayran bakıyorum. Siyah uzun kirpiklerle gölgelenen iri parlak gözlerim, esmer alımda çok muntazam iki çizgi gibi uzayan kaşlarım, kalın dudaklı kırmızı ağzım, sonra kısa kâküllerimle çok güzelim.” (Derviş, 1928: 163)

Süheyla’nın kişilik özellikleri, Behice ile diyalogları ve mektuplaşmaları vasıtasıyla gözler önüne serilir. Buna göre Süheyla’nın kişiliği, eski kocası İrfan’ın baskın karakterinin ve fikir dünyasının tesiri altında gelişmiştir. O, hayatını duygularıyla değil gelişmiş düşünce kabiliyetiyle ve mantığıyla yaşamak istemektedir.

Onun söz konusu karakter özelliğinin, olaylarla birlikte değiştiğini görürüz. Süheyla, fikirlerini büyük bir güvenle benimsediği ve bağlı olduğu İrfan’ın kendisi üzerindeki tesirinden rahatsızlık duymaya başlamıştır. Bu rahatsızlığın nedeni de Mithat’a olan kalbî ve cinsî alâkasıdır. Süheyla’nın, ölen kocasına duyduğu tepki kendi ağzından şöyle nakledilir:

“Ah niçin, niçin İrfan? Niçin sana inandım?... Bana insan zaafınının, duyguların, bütün insanların gülünçlüğünden bahsederdin... Tekâmül diye öğrendiğin: telkin ettiğin şey neydi?...
“—Mükemmel bir insan duygularıyla, asabiye, düşüncelerine en fazla hakim olan, dimağıyla yaşayan el ile tutamayan hiçbir kuvvete hiçbir şeye inanmayan insandır.”

Derdik, halbuki ben şimdi öğrendim, ben şimdi biliyorum, en mükemmel insan duygularına en fazla mahkûm olan yalnız onların nüfuzu altında, samimiyetle yaşayan, samimiyetle ıstırap çeken yahut mesut olan insandır İrfan!

Sen ki o kadar yüksektin nasıl aldanıyordun! Kuvvetli ve tabii olan her şey büyük... Halbuki sen bana pek tabii olan duyguları bile bir zaaf, bir kusur, bir iptidailik telâkki ettirdin.

(...)

Sen beni mahvettin... Ben bir kadındım. Niçin senin gibi olmak harikulade olmak istedim... Sen bu yanlış yolunda kuvvetli mantığınla hiç sendelemedin. Fakat ben bir kadındım İrfan... Kalbim, mantığımdan kuvvetli, itikadımdan, imanımdan kuvvetli çıktı..." (Derviş, 1928: 123 -124)

Süheyla, modern ve serbest hayat tarzı ve güçlü bireysel iradesiyle yeni insanı temsil eder. Onun, karşı cinsle yaşadığı tecrübeler etrafındaki çelişkileri ve sıkıntıları da bu yeni insanın hayat tarzının bir parçasıdır. Zira Süheyla, bireysel arzuları ve toplumun değerleri çatışmasını, bağlı bulunduğu hayat tarzı bağlamında yaşayan bir roman kişisidir. O böylece, "*Onu Bekliyorum*" daki Suzan'la benzer özellikler gösterir.

Behice, Süheyla'nın, duygu ve düşüncelerini paylaştığı en yakın arkadaşıdır. Behice, Süheyla'nın kişilik özelliklerinin ortaya çıkarılmasında vasıta olarak kullanılır. O, Süheyla'nın Mithat'a yakınlaşmasında yardımcı fonksiyon üstlenir. Onların Viyana'da buluşmalarında da aracılık eder.

Behice, arkadaşının iyiliğini ve mutluluğunu gözetken iyi bir dost olarak karşımıza çıkar.

Behice'nin dış görünüşü Süheyla'nın ağzından şöyle tasvir edilir:

"İnce vücudunu sımsıkı saran siyah boncuktan elbisesi içinde bir yılan kadar yumuşak kıvrılışları var. Önümüzden balkona çıkıyor. Mithat ve ben onu takip ediyoruz.

Hepimiz uzun, hasır iskemlelerin üstündeyiz. Siyah boncuktan elbise şimdi yeşil mor renklerle parlıyor. Behice, o boncukların her birinde ufak yıldızlar tutuşturan acele hareketlerle Asım'a bir şeyler anlatıyor.

Küçük kalkık burnu, karanlıkta ışıldayan siyah büyük gözleriyle bu gece bu sevimli başta harikulâde bir füsün var.

Dudaklarından saf bir musikin sihriyle akan kahkahalar ne hoş!...” (Derviş, 1928: 9 -10)

Güzel bir ve alımlı bir kadın olan Behice'nin kocası Ankara'da mebustur. Dolayısıyla genç kadın, yüksek sosyal statü ve maddî imkân sahibidir. O da Süheyla gibi Batılı değerler etrafındaki hayat tarzını benimsemiştir. Bireyci tutum ve hür irade bu kişilerin şahsında temsil edilir.

Süheyla'nın Viyana'ya gitmesinden sonra Behice'nin olaylar içerisindeki etkisi ortadan kalkar.

Seza, Süheyla'nın Viyana'da karşılaştığı eski bir arkadaşıdır. Seza, erkekleri tanıdığını düşünen, modern hayat tarzını benimsemiş bir genç kadındır. Onun, kendisine yaptığı haksızlıklara rağmen kocası Danyal'ı bağışlaması Süheyla'nın nezdinde anlaşılabilir ve kabul edilemez bir tutum olarak nitelendirilir. Böylece Seza, kadınlık onurunu hiçe sayan, ilkeleri olmayan bir kişi olarak gözler önüne serilir. Onun dış görünüşü, Süheyla'nın ağzından şöyle tasvir edilir:

“Kucağındaki büyük bir demet beyaz leylakla oynayan bir genç kadın bana dikkatle bakıyor.

Zarif, süslü, güzel bir kadın... Ne imkânsız şey!... Sanki ben siyah gölgeli bu çok güzel gözleri, kırmızı bir ateşle yanan bu boyalı dudakları, hummalı bir pembelikle yanan bu esmer yanakları, işte bu kadını tanıyorum...”(Derviş, 1928: 99)

Seza, yirminci yüzyılın ferdiyetçi hayat tarzını ve zihniyetini benimsemiş yeni insan tipini eleştiren sözleriyle dikkati çeker. Bu yeni insan tipinin zaafı ve sıkıntıları onun ağzından şöyle ifade edilir:

-- Evet. Yedi senedir onların arasında yaşadım. Onların yeniliklerine rağmen ruhen ne kadar eski, ne kadar bezgin insanlar olduklarını yakından tanıdım. Onlar dünyanın bütün zevklerini, ince ve kaba, ruhu ve dimağî, maddi ve manevî bütün zevklerini tatmış ve bundan bıkmış insanlardır.

(...)

En güzel ve nefis bir şiiri sonuna kadar okuyamazlar. Asırlardan beri sevilmiş, güzel bilinmiş şeylerden onların ruhu usanmıştır. Onlar için bütün zevkler yaşanmıştır. Hayatta yegane gayeleri şimdiye kadar duyulmamış bir name dinlemek, şimdiye kadar görülmemiş bir renk görmek, şimdiye kadar yaşanmamış bir zevk yaşamaktır. Wagner'in vatanında, vahşilerin musikisini dinleyeceğini tasavvur eder miydin?... Dünyadaki bu terreddi feci, korkunç bir şey Süheyla. Senin tanımadığın bu yeni insanlar, büyük, ulvi, güzel ne varsa ondan nefret eder. Onlar yaşamının mefhumunu bir afyon sarhoşluğunun rüyasında, bir şampanya kadehinin dibinde, uykusuz geçirilmiş fena bir gecenin sabahında ararlar. Artık fikri zevklere, ruhi zevklere rağbet eden insanlar mevcut değil. Şimdi sınırları en fazla tahrip edip vücudu en çok hırpalayan tarzda vakit geçirmeye yaşamak diyorlar. Anlıyor musun?... (Derviş, 1928: 101-102)

Yirminci yüzyıl insanının maddiyatçı yönünü böyle eleştiren Seza, romanın olay örgüsü içerisinde, Süheyla'nın Sabih Şakir ile karşılaşmasında yardımcı kişi fonksiyonu üstlenir.

Münevver, hizmetçiler, dadı gibi romanın diğer kadın kahramanları, dekoratif kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Bunlar, maddî imkân ve yüksek sosyal statü sahibi kişilerin hayat tarzı içerisinde rol alarak söz konusu hayat tarzını temsil ederler.

Romandaki erkekler, yine Batılı hayat tarzını ve zihniyeti benimsemiş, maddî imkân ve yüksek sosyal statü sahibi kişiler olarak karşımıza çıkarlar.

Mithat, Süheyla'nın büyük bir aşkla ve tutkuyla sevdiği engin hayat tecrübesine ve zengin bir hayal dünyasına sahip yetenekli, orta yaşlı bir şairdir. Ancak Mithat'ın kişiliğinde de Süheyla'nındakinde olduğu gibi çeşitli zaafı vardır. Söz konusu zaafı Süheyla'nın ağzından şöyle ifade edilir:

"Mithat miskin ruhlu, soğukkanlı bir adamdı. Mithat'ın sevmeye, çılgınlık yapmaya kabiliyeti yoktu. Mithat sade ruhlu, âtil, sinirli bir zavallı adamdı..."

Beni anlayamadığı, anlayamayacağı ve bende mevcut olan meziyetleri takdir edebilecek bir insan olmadığı için beğenmemiştir.

Ve sevmeye muktedir olmadığı için beni sevemiyordu.”
(Derviş, 1928: 84)

Mithat, genellikle burada olduğu gibi Süheyla'nın subjektif yargıları ve değerlendirmeleri vasıtasıyla tanıtılır.

Süheyla ile diyalogları yoluyla Mithat'ın, kendine yeterince güveni olmayan ve marazî kişilik özelliklerine sahip biri olduğunu da anlarız. O, Süheyla kadar güzel ve akıllı bir kadını kendisine layık görmediğini genç kadına itiraf etmiştir. Mithat'ın Süheyla'dan uzaklaşarak Münevver'e yönelmesinin nedeni böylece anlaşılır.

Mithat'ın psikolojik durumu ve kişiliği, diyaloglar vesilesiyle gözler önüne serilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“-- Oh daha başka sebepleri de var. Ben hayattan zevk alan bir adam değilim. Dünya bütün sevdiğim şeylerle dolu olduğu için ben azap çekerim.

-- Nasıl?...

-- Bilmem size izah edebilecek miyim? Ben yürürken, gezerken, otururken, bir dakika ama bir dakika bile beyaz saçlı olduğumu, sebatsız bir vücut sahibi olduğumu, rengimin kirli, bakışımın zekâsız, yürüyüşümün nizamsız olduğunu unutmam.” (Derviş, 1928: 158)

Mithat, böylece Süheyla'nın arzu ettiği hayat tarzının en önemli unsuru olarak yardımcı fonksiyon üstlenir. O, aynı zamanda modern şehirlerdeki, huzursuz, çelişkili ve yalnız insanı temsil eder.

İrfan, Süheyla'nın ölen kocasıdır. İrfan romandaki olaylar içerisinde yer almaz. Ancak gerek Süheyla ve Behice diyaloglarında gerekse Süheyla ve Sabih Şakir diyaloglarında sıkça İrfan'ın bahsi geçer. İrfan, düşünceleriyle Süheyla'yı psikolojik yönden derinden etkilemiş bir kişi olarak karşımıza çıkar.

İrfan'ın çeşitli düşünceleri Süheyla'nın ağzından nakledilir. Buna göre o, hayatta duygulara ve kalbî eğilimlere itibar etmeyen, düşünceleriyle ve

mantığıyla iradesine yön veren ilkeli bir kişidir. Söz konusu katı tutumuyla da çevresindeki insanları etkilemiştir.

İrfan, bu özellikleriyle Mithat gibi, modern dönemin yalnız ve huzursuz insanını temsil eder.

Sabih Şakir, İrfan'ın ve Mithat'ın eski bir arkadaşı olarak karşımıza çıkarılır. Süheyla'nın Viyana'ya gitmesinden sonra Seza aracılığıyla onunla tanışır. Sabih Şakir de Süheyla'nın bakış açısıyla tanıtılan kişilerdendir. O, sıkıcı, sığ düşünceli ve fazla konuşan birisidir.

Sabih Şakir'in dış görünüş özellikleri de Süheyla vasıtasıyla şöyle tasvir edilir:

“Boyu çok uzun değil, çok soluk bir yüzü, birçok uykusuz geceler geçirmiş, kirpiksiz, yorgun ela gözler var. Sevimsiz bir adam...” (Derviş, 1928: 143)

Bu “sevimsiz” adam, Süheyla'ya ulaşmak isteyen Mithat'a rakip olur. Nitekim Süheyla, Mithat'ı kıskandırmak ve kendi gururunu korumak maksadıyla Sabih Şakir'le evlenmeyi kabul eder.

Romanda Nazmi, Mükerrrem, Şevki, Asım gibi dekoratif kişi fonksiyonu üstlenen erkek kahramanlara da rastlarız. Bunlar, Süheyla'yla aynı muhitte yer alırlar ve onun arkadaşları konumundadırlar.

“**Beni mi**” romanında oldukça sınırlı bir kişi kadrosu dikkati çeker. Yine bir ailenin fertleri ve bu fertlerin yakın çevresindeki kişilerle karşı karşıya geliriz. Bunların toplam sayısı yedidir. Kişilerden yalnızca ikisi, romanda merkezi konumda bulunmaktadır. Kahramanların sosyal gerçeklikten tecrit edilmiş bir çevrede, kırsal bir yerleşim yerindeki köşkte bir araya geldikleri görülmektedir. Adnan Bey arzu edilen obje konumunda, Nermin ise arzu eden konumunda yer almaktadır. Bu kişiler, farklı hayat tarzları ile olay örgüsündeki çatışmalar etrafında fonksiyon üstlenmektedirler.

Romanda erkek kahramanlar, yedi kişilik kadroda çoğunluğu teşkil ederler. Bunların ortak yönü, Nermin etrafında ve ona duygusal ilgi duymakta

olan kişiler olmalarıdır. Erkeklerin tamamı, maddî imkâna sahip, yüksek tahsilli kişilerdir.

Adnan Bey, romanın anlatıcısı ve merkez kişisidir. Adnan Bey, Nermin'in babasının eski ve sadık bir dostu olarak karşımıza çıkarılır.

Adnan'ın mesleği, tahsil durumu ve geçmişi ile ilgili kanaat sahibi olamayız. 21 yaşında olan Nermin'den 20 – 30 yaş büyük olduğu sezdirilir. Onun kişilik özellikleri de yalnızca diyaloglardaki sözleri ve olaylar karşısındaki tutumları vasıtasıyla gözler önüne serilir.

Adnan, kendini şöyle tanıtır:

“Ben memleketi bırakıp uzaklara, çok uzaklara gittiğim zaman sen henüz yürümeye başlamış bir bebektin... (...) Babanın yalnızca en iyi arkadaşı değil ben onlar için bir akrabadan bile daha yakındım. Adeta iki kardeş gibi idik.” (Derviş, 1926: 1-2)

Adnan'ın fiziksel özellikleri ile ilgili çok az ayrıntıyla karşılaşırız; örneğin yalnızca beyaz saçlı olduğunu öğreniriz. Onun romandaki olaylar karşısındaki tavırları vasıtasıyla kişilik olarak insanları ve özellikle kadınları iyi tanıyan, sevecen ve prensip sahibi bir insan olduğu ortaya çıkar.

Adnan'ın Nermin'e ilk gençliğinden beri sürekli iltifatlar etmesi ve aşırı yakınlık göstermesi genç kızın kendisine bağlanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla Adnan, romandaki anlatım unsuruyla sağlanan objektif bir tutum vasıtasıyla Nermin'in trajedisinden sorumlu kişi olarak göz önüne çıkarılır.

Böylece kahramanın “Beni mi?” sorusyla başlayan vicdani sorgulamasının zemini hazırlanır. Kahraman, kendisine âşık olduğu ve bu aşıkta kavuşmanın mümkün olamayacağını düşündüğü için intihar eden Nermin'den dolayı bir vicdan azabı yaşar. Adnan'ın kızı gibi gördüğü bir genç kıza duygusal ve bedensel olarak fazla yakınlaşmasının bir hata olduğu imâsı böylece yapılır.

Bedri, Nermin'in önce âşığı sonra da kocası olarak karşımıza çıkar. O, fiziksel özellikleri ve kişiliği birkaç cümle ile özetlenen roman kişilerindendir.

Genç adam, sağlıklı ve huzurlu bir kişiliğe sahiptir. Adnan, Nermin'in neden Bedri'yi tercih etmesi gerektiğini söylerken ondan şöyle bahseder:

“Çünkü o çok basit, çok kutlu ve sıhhatli bir adam... Onda sıhhatli bir vücuda malik olan bütün erkeklerin safiyeti, temizliği, güzelliği var, onda heybetli bir adamın temiz ve merhametli ruhu var...”(Derviş, 1926: 29)

Bedri saf ve temizdir. Onun bu özelliği, Nermin'in kendisine alâka göstermeyişi karşısında takındığı tavır ile de gözler önüne serilir. Bedri, Nermin'e serzenişte bulunmaz. Olanları kabullenir.

Romanda ayrıntılı biçimde ele alınmamış olan Bedri, Nermin'in arzu etmediği hayat tarzını temsil eder. Bu yönüyle yardımcı fonksiyon üstlenir.

Mahmut da Nermin'in yine birkaç cümle ile tanıtılan taliplerinden biridir. O, genç ve çapkın bir felsefe hocası olarak tanıtılır. Mahmut, aynı zamanda Nermin'in Bedri ile evlenmesinden sonra da genç kadınla ilişkisini sürdüren bir âşıktır. Onun kişiliği şöyle nakledilir:

“Mahmut'u görmüyor musun? Etrafı siyah gölgelerle çevrilmiş gözleri, balmumuna benzeyen teni, genişliğine rağmen düşük olan omuzları, hummalı gibi siyah, iri gözleriyle insanda ötekinin bıraktığı emniyet ve dostluk hissi uyandırabiliyor mu?” (Derviş, 1926: 29)

Mahmut bu özellikleriyle Adnan tarafından onaylanmayan bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Böylece o, toplumun değerlerine karşıt bir hayat tarzı ve zihniyeti temsil eder.

Emekli bir asker olduğunu öğrendiğimiz **Nermin'in babası** hiçbir diyalogda yer almaması, ne fiziksel ne de ruhsal yönleriyle nakledilmemiş olması dikkat çekicidir. Nermin'in babasının adını bile öğrenemeyiz. Kahramanın bilinen tek özelliği bir erkek çocuğa özlem duyduğu için kızını erkek gibi yetiştirmiş olmasıdır.

Romandaki kadın kahramanlar Nermin ve Seher'den ibarettir. Bu iki kadın kahraman da yine sosyal çevre bakımından yüksek muhite mensupturlar. Kahramanların geleneksel olmayan bir hayat tarzını sürdürdükleri de göze çarpar.

Nermin, romanın merkez kişisidir, fiziksel ve ruhsal özellikleri ile en fazla öne çıkan kahramandır. Nermin, yaşadığı büyük dönüşümle okuyucunun ilgisini çeken bir kişidir. O, kendisinden yaşça ve sosyal konum itibariyle oldukça farklı olan Adnan Bey'e duyduğu kalbî alâka ile olayların merkezine yerleşir.

Nermin, romanın başında kahraman anlatıcı tarafından erkekler gibi giyinip onlar gibi davranan, bir çocuk olarak tanıtılır. O, bu haliyle kahraman anlatıcının ağzından şöyle tanıtılır:

“Atımın üstünden bir müddet inmeden çok mevzun çok ince vücudunu seyrettim. Kendi kendime: “İşte büyüyünce tam erkek olacak bir yiğit diye düşündüm... Yine bana darılma on dört, on beş yaşlarında güzel vücutlu bir erkek çocuğundan farkın yoktu.” (Derviş, 1926: 1)

Adnan'ın üzerindeki tesiri ile bir dönüşüm yaşayan Nermin'in değişen dış görünüşü ise şöyle nakledilir:

“Ben hiçbir yerde bu kadar güzel göz kapakları görmedim. Siyah ipek kirpiklerin kıymetli oyalar gibi süslediği bu kapaklar ne kızıl ne şeffaf!..

--...

-- Evet kaşların da güzel... (...) Tabii onlar da güzel fakat bu akşam kâküllerin onları kıskanarak örtmüş. Bu akşam yüzünde kâküllerin en güzel olmak istiyorlar... Fakat renginle, güneşten yanmış olan bu bronz renginle kim rekabet edebilir.” (Derviş, 1926: 19)

Nermin, giysileri ve diğer fiziksel özellikleriyle de sıkça tasvir edilir. Bu tasvirlerin ortak özelliği Nermin'i güzel ve alımlı bir genç kız olarak karşımıza çıkarmasıdır. Kahramanın ruh hali de Adnan'a karşı beslediği gizli tensel aşk

ilgisi etrafında şekillenir. Nermin'in ruh hali daima tereddütlü ve huzursuzdur. Öyle ki genç kız, düğün günü bile hüznüldür. Nermin, Bedri ile evliliğinin ilerleyen günlerinde de hiçbir zaman mutlu ve huzurlu olamaz.

İlk gençlik yıllarından 21 yaşına kadar Nermin'i himayesinde tutan Adnan'ın tesirinin oldukça güçlü olduğu genç kızın ona duyduğu aşk vasıtasıyla ortaya çıkarılır. Kahramanın bu tesirden kurtulamadığına ve bir saplantı haline getirdiği bu platonik aşk nedeniyle hayatını sonlandırmak istediğine tanık oluruz. Böylece o, Adnan'ın gölgesinde, iradesi gelişmeyen ve kişiliğini tam olarak bulamamış bir roman kişisi olarak karşımıza çıkar.

Nermin bütün bu özellikleri ile arzu ettiği hayat tarzına ulaşmak yolunda toplumun değerleri ile çatışan mutsuz ve huzursuz bireyi temsil eder.

Romandaki kişi kadrosunun her yönüyle sınırlı tutulması dikkate değerdir. Öyle ki Mahmut, Seher, Nermin'in babası ve Behiç'in hiçbir diyalog içerisinde yer almadıkları ve kişilik özellikleri bakımından bir esrar perdesi altında kaldıkları gözlenir. Özellikle Bedri'nin Nermin'le evliliğinde genç kadının kendisini ihmal etmesi ve aldatması olayları karşısındaki tutumları hiçbir şekilde ortaya çıkarılmaz ve bilinmez olarak kalır.

Kişilerin yüksek muhitten seçilmiş olması ve kişiler arasındaki ilişkilerin bireysel problemler merkezli çatışmalar ve karşılaşmalar etrafında kurulması, romana toplumcu gerçekçi bir bakış ve dikkatin hâkim olmadığının göstergesidir.

“Dirilen Mumya” romanının kişi kadrosu, karşımıza getirilen sosyal çevrelerin ve milliyetlerin çeşitliliği açısından oldukça geniştir. Romanda Türk, İngiliz, Arap, Alman, İtalyan, Eski Mısır milliyetlerine mensup kişiler bulunmaktadır. Bu kişilerin her biri farklı sosyal tabakalara mensuptur. Kişilerden olay örgüsünde merkezî fonksiyon üstlenen bir tanesi İngiliz'dir. Bunun dışında romanda, önemli yardımcı fonksiyonlarla karşımıza çıkan Arap, Alman ve Mısırlı kişiler de bulunmaktadır.

Kadın kahramanların büyük çoğunluğunu Nizâmî Paşa konağı sakinleri oluşturmaktadır. Bunların bir kısmı konakta yaşayan hanım efendiler bir kısmı da onlara hizmet eden kadınlardır. Bunların dışında Bedevî Arap kabilelere mensup kadınlar da romanda yer almaktadır.

Seza, Romanın ana kahramanıdır. Nizamî Paşa'nın genç karısıdır. Seza, kendisinden yaşça oldukça büyük olan kocası Nizami Paşa'ya bağlı, dürüst bir kadın olarak karşımıza çıkarılır.

Güzel ve alımlı bir kadın olan Seza'nın hayatı bir İngiliz antika koleksiyoncusu ile karşılaşmasından sonra değişir. Genç kadının Hac yolculuğu bile kendisine talip olan erkeklerin onu elde etme gayretleri ile heyecanlı bir macera haline gelir. Seza'nın kişilik özellikleri, olaylar etrafındaki tavırları vasıtasıyla gözler önüne serilir. Seza'nın cinsî cazibesi ve güzelliği ise şöyle ifade edilir:

“Üzerinde siyah bir çarşafı vardı. Bu çarşafın etekleri uzun, pelerini boldu ve Seza'nın yüzü bir peçe ile örtülü idi.

(...)

Yürüyüşü öyle sihirliydi ki bütün başlar gayriihtiyari bu kadar güzel yürüyen bu peçeli hayaletе çevriliyor ve ona bakıyorlardı.” (Derviş, 1934: 6)

Onun, bazı kişilik özellikleri ise şöyle nakledilir:

“Seza'ya gelince; o da ihtiyar ve kibar kocasına derin bir dostluk ve şefkat ile merbuttu.

O genç kadın için en mükemmel bir dost, en sevimli bir hâmî adetâ bir ikinci baba idi.

(...)

24 yaşına kadar Seza kalbini bir başka his ile çırpındıracak, onu hayal âlemine sürükleyecek bir mevcuda rastgelmemişti. Hayatı sakin fırtınasız dümdüz geçiyordu. Hayatında bir tek macerası, bir tek heyecanı olmamıştı.” (Derviş, 1934: 6)

Seza'nın bireyci olmayan, müşfik bir hayat tarzını ve geleneksel değerleri benimsemiş olduğu böylece sezdirilir. Seza'nın kimi bireysel ve tensel arzularının ise Charly ile karşılaşmasından sonra ortaya çıktığını görürüz. Böylece onun Charly ile karşılaşması hayatındaki bir kırılma noktası olarak gözler önüne serilir. Seza, önce kocasının ölümüne sebep olduğu düşüncesiyle kendisini ve Charly'yi suçlamış, ancak daha sonra genç adamın kendisine olan ilgisini kaşılıksız bırakmamıştır. Bu bakımdan Seza da yazarın diğer birçok kadın roman kişisi gibi bireyliğini ve iradesini sonradan keşfeden bir kadındır. O, bu özellikleriyle arzu ettiği hayat tarzı için mücadele eden ve toplumun değerleriyle çatışan kadını temsil eder.

Mumya, Eski Mısır krallarından Mikerinos'un kızı olarak tanıtılır. Mumya, hayalî bir roman kişisidir. Ancak birçok olay içerisinde yer alır. O, kendisine haksızlık yapan bir insanın ruhundan intikam almak isteyen bir hayalettir. Mumyanın fiziksel tasviri yapılmaz. Ancak hiç bozulmamış olan yüzünün Seza'nın yüzüyle aynı olduğu ifade edilir.

Romandaki fantastik unsruların en önemlisi olan mumya, Charly'nin karşısına çıkarak onu korkutan ve cezalandırılacağını ima eden roman kahramanıdır. Tarihsel bir kişi olan kahramanın gerçek hayatında, kral babasının bir kölesine âşık olduğu ve kavuşmanın imkânsızlığı nedeniyle hastalanıp öldüğü ifade edilmiştir.

Romanda Rana Hanımefendi, Navek kalfa ve Gülter gibi dekoratif kadın kahramanlar da bulunmaktadır. Söz konusu kişiler, Seza'nın hac yolculuğu sırasında kendisine eşlik ederler ve olaylar karşısında yaptıkları bazı yorumlarla karşımıza çıkarlar. Bu kişilerden, Seza'nın kaçırılması olayından sonra hiç söz edilmez. Örneğin Hac dönüşü, Seza'nın yanında bir tek Aziz Celalettin vardır. Diğer kadınların Hacdan dönüp dönmediği dahi anlaşılmaz.

Romandaki erkek kahramanlar; Türk, Arap, İngiliz, İtalyan ve Hint milliyetlerinden olmak üzere çeşitlenirler. Bunlar arasında zengin

koleksiyoncular, bedeviler, köleler ve tüccarlar gibi çeşitli kesimlerden kişiler bulunmaktadır.

Charly, romanın başlangıcından ortalarına kadar esrarengiz yabancı olarak kimliği gizlenen bir roman kişisidir. Onun bir İngiliz antika koleksiyoneri olduğu daha sonra ortaya çıkar. Charly Damson, romanın merkez kişilerindendir. Onun Seza ile karşılaşması, romanda gerilim ve merak unsurlarını tırmandıran birçok olayı ortaya çıkarır.

Charly, kendisinde saplantı haline gelen bir arzu ile Seza'yı bulmak için İstanbul'a gelmiştir. Seza ve Charly'nin ilk karşılaşmaları nakledilirken o, şöyle tanıtılır:

“Bu insan gümüşi elbiseler giyen şapkalı bir adamdı.

Bir ecnebî idi.

Uzun boylu, sarışın, zayıf bir adamdı. Hafif matruştı. Üst dudağının kısalığı ve çok beyaz olan ön dişlerinin uzunluğu pek açık bir surette onun İngiliz olduğunu anlatıyordu.” (Derviş, 1934: 6)

Charly, romanın ilk cümleleriyle karşımıza çıkarılan ve esrarengiz kimliğiyle dikkati çeken bir roman kişisi olur. Hintli uşağıyla birlikte Hacca giden bir kafilenin içerisinde yer alması, yanında tabut şeklinde bir çanta taşıması ve Seza'nın kervanını takip etmesi gibi olaylar, ona yönelik ilgi ve merakı canlı tutar. Charly'nin Roma'daki bir antika dükkânından satın aldığı mumya ile ilişkisi de kahramanın kendi ağzından nakledilir. Böylece o, romanın önemli bir bölümünde kahraman anlatıcı olarak da devreye girer.

Romandaki fantastik unsurların devreye girmesinde Charly, vasıta işlevi üstlenir. Mumya, onun vasıtasıyla ortaya çıkar. Charly, Seza'ya olan kalbî alâkası ile de olay örgüsünde merkezî bir konumdadır. O, Seza'yı Hac yolculuğu boyunca takip eder ve böylece olay örgüsünün heyecan verici unsurları karşımıza çıkar.

Aziz Celaledin, romanda yardımcı kişi fonksiyonuyla karşımıza çıkar, nâzır Celaledin'in şair oğlu olarak tanıtılır. Yüksek tahsillidir ve yabancı dil bilmektedir. Aziz Celaledin, araştırma yapmak için gittiği Hicaz'da bir bedevî kabilesinin misafiridir. Seza'nın Ömer bin Osman tarafından kaçırılarak getirildiği obada tesadüfen bulunan Aziz, genç kadını buradan kurtaran kişi olur. Onun fiizksel özellikleri şöyle nakledilir:

“Bir an için görünen bu ehre sevimli sıhhatli ve kuvvetli bir erkeğin yüzü idi. Tahminen otuz yaşlarında görünen bu adamın Arap olmadığı yüzünden belliydi.” (Derviş, 1934: 41)

Aziz Celalettin'in kimliği Seza'yı kurtarıp çatışmada yaralanmasından bir tapınağa götürölüşüne kadar gizli kalır. Tapınakta cebinden düşen defteri Seza'nın okuması vesilesiyle Aziz Celalettin'in kimliği ortaya çıkar. Bu kısım romanda şöyle nakledilir:

“(...) Bu zarfın üzerinde okuduğu ismi Seza hemen tanıımıştı. Demek kendini kurtarmış olan adam meşhur muharrirlerden Aziz Celaledin idi öyle mi?

Nazır Celâleddin Paşanın biricik ve pek sevgili oğlu Aziz Celâleddin.” (Derviş, 1934: 52)

Cesur ve güçlü bir insan olarak tanıtılan Aziz Celaledin'in kişilik özellikleri ile ilgili daha fazla ayrıntıya rastlayamayız.

O, Batılı tarzda tahsil görmüş, maddî imkân sahibi aydın zümreyi temsil eder. Seza'yı esaretten kurtarması yönüyle olay örgüsünde “olumlu” bir sembolik değer ve fonksiyon üstlenir.

Ömer bin Osman, Seza'nın Hac yolculuğu sırasında genç kadını kervana saldıran bedevilerin elinden kurtaran ve daha sonra ona âşık olan genç devecidir. Bedevî bir Arap olan Ömer bin Osman, Seza'yı Hac dönüşü çölde kaçırıp kendi kabilesinin yaşadığı obaya götüreren kişidir. O, cesur ve güçlü biri olarak tanıtılır. Osman'ın dış görünüşü ile ilgili hususiyetler nakledilmez, ancak kişilik özellikleri şöyle ifade edilir:

“Ömer bin Osman tam bir erkek, tam bir yiğittir, cesurdur, namusludur, zengin değildir. Fakat karısını herkesin karısından aşağı bırakmayacağından eminim evet zengin değildir fakat altından bir kalbi vardır. Fakirlik kabahat değildir. O çok namuslu bir çocuktur. Anası ona adeta taabbüt eder.” (Derviş, 1934: 35)

Ömer bin Osman, Seza'ya karşı duyduğu güçlü ihtiras ve onu elde etme konusundaki inatçı tutumuyla dikkati çeker.

Ömer bin Osman'ın yaşadığı kabilenin çeşitli hususiyetleri ve gelenekleri de tanıtılır. Kahramanın annesi ve çevresindeki kişilerden bazıları da yine bu bağlamda tanıtılır. Böylece Kahraman söz konusu edilen özellikleri, psikolojik altyapısı ve sosyal çevresi ile birlikte bir bütün halinde gözler önüne serilen bir roman kişisi olur.

Ömer bin Osman, arzu edilen obje ve engeller çatışması etrafında, engelleri temsil eden yardımcı kişi olarak fonksiyon üstlenir.

Romanda Seza'nın amcası olarak tanıtılan Paşa ve ona eşlik eden Hulusî Efendi, Charly'nin Hintli uşağı, Charly'ye mumya satan antika satıcısı gibi birçok dekoratif erkek kişi yer almaktadır.

Romanın kişi kadrosu içerisinde yer alan mumyanın yarattığı fantastik etkinin romanın diğer kahramanları üzerinde de izlerine rastlanır. Söz konusu unsur, Seza ve Aziz Celaleddin tarafından yorumlanır. Mumya ile ilgili yaşananların bir ruh hastalığının hezeyanları ya da çöl sıcağı nedeniyle görülen hayaller olduğu hükmüne varılır. Hayal ve hakikatin bu şekilde tartışılması, kişilerin gerçekçi bir bakışla hazırlandığını gösterir.

“Çılgın Gibi” romanın olayları, tek merkezî kişi etrafında gelişir. Dolayısıyla diğer kahramanların büyük bölümü yardımcı ve dekoratif kişilerdir. Romanda Celile dışında psikolojik boyutlarıyla ayrıntılı olarak ele alınan kahramanlara rastlayamayız.

Romanda Celile dışındaki kadın kahramanları neredeyse hiç göremeyiz. Kadınlar, yardımcı fonksiyonla dahi karşımıza çıkmazlar.

Celile'nin büyük annesi Çeşmiahû hanımefendi ve Nazikter kalfa gibi kişilerin hayatları ve kişilikleri üzerinde ayrıntılara inilmediği göze çarpar. Bunun dışında romanda önemli bir fonksiyon üstlenen kadın kahramanlar yoktur.

Celile, romanın merkez kişisidir. Olay örgüsündeki bütün karşılaşmalar onun etrafında düzenlenmiştir.

Celile, 26 – 28 yaşlarında güzel bir kadındır. Genç kadın, bir sadrazam torunu olan babasının Nişantaşı'ndaki konağında dünyaya gelmiştir. Celile'nin çocukluğu da bir yalıda anneannesinin yanında geçmiştir. O, Suat Derviş'in birçok kadın kahramanı gibi annesiz yetişmiştir. Babası Celile'ye daima şefkatle yaklaşmış, ancak onun bu gözetimi anne hasretinin önüne geçememiştir. Büyük annesinin otoriter tavrı da Celile'nin içe kapanık kişilik özelliğinin oluşmasında etkili olmuştur.

Celile romanın başlarında fiziksel olarak şöyle tasvir edilir:

“Celile'nin yüzü daima terbiyeli bir gülümseyişle aydınlanan terbiyeli bir kız çocuğu yüzü, yuvarlak ve pembe bir yüzdü. Hâlbuki şimdi karşıda aynada bir kadın yüzü vardı. Elmacık kemikleri biraz çıkık, avurtları süzük, gözlerinin içi hummalı bir bakışla dolu ve gözlerinin etrafı mor bir hâleyle çevrilmiş solgun ve günahın lezzetli vaadini bilen bir kadın yüzü. (Derviş, 2004: 22)

Buradan anlaşılacağı gibi Celile, hüznünlü bir kahraman olarak tanıtılır romanda. Onun hüznünün kaynağı geçmişinde ve yetiştirme tarzındadır. Geçmişinin kişiliği üzerindeki etkisi romanda bilhassa vurgulanan bir hususiyettir.

Celile'nin geçmişi, ailesi ve çocukluğunun ele alınması yazarın psikolojik gerçekçi bir yaklaşımla kahramanın kişiliğini ortaya koyduğunu gösterir. Celile, romanın olaylarının başlangıcı olarak belirlenen yaşına dek kendi hür iradesinin sahibi olamayan bir kahraman olarak ortaya çıkarılır. Damme de Sion'daki okul yıllarında onun hiç arkadaşı olmamıştır. O, sessiz ve çekingen bir çocukluk geçirmiştir.

Romanın olayları vasıtasıyla Celile'nin bu kişilik yapısında bir dönüşüm gerçekleştirilir. Yüksek mertebede bir memur olan kocası Ahmet'i terk etmesi onun hayatındaki en keskin ve irâdî eylemdir.

Celile, sosyal çevresi ve konumu yönünden geniş kitleleri temsil eden bir karakter değildir. Kahramanın geçmişi ve sosyal çevresi ile ilgili bölümler şöyle nakledilir:

“Celile Nişantaşı'ndaki eski bir sadrazam konağında hayata gözlerini açmıştı. Babası bu sadrazamın torunu olan bir hariciye memuruydu. Annesi Abdülhamid nazırlarından Veli Paşa'nın kızı...

Celile hayatının ancak dört beş senesini bu konakta geçirmişti ve bunun için bu konaktaki hayata ait hatıralarından ancak pembe bir karyola, pembe cibinliğe işlenmiş mai kuşlar, leylak kokan dantel ve ipekle süslü ve saçlarının arasında küçük taştan yapılmış bir yıldız parıldayan yüzünü hiç hatırlamadığı halde dünyadaki kadınların en güzeli olduğunu bildiği bir kadından, annesinden ibaretti.” (Derviş, 2004: 24)

Celile, geleneksel değerlerin ve eski zihniyetin tahakkümü altında büyümüş, bu nedenle de bireysel iradesi zayıf kalmış savunmasız ve yalnız bir kadın olarak karşımıza çıkar.

Romandaki erkeklerden ikisi, yardımcı kişi fonksiyonuyla olay örgüsünde işlev üstlenirler. Bunlardan Ahmet, Celile'nin kocası olarak karşımıza çıkar. Muhsin ise genç kadının âşığı olarak olaylar içinde rol alır. Kahramanlar bu konumları ile çatışmalar etrafında önemli fonksiyonlar üstlenirler. İki kahramanın da sosyal ve maddî yönden yüksek statü sahibi olduklarını görürüz.

Ahmet, Celile'nin kocası Ahmet'in kişiliği de yine ait olduğu sosyal çevre ve koşulların anlatımıyla ortaya konur ve gerçekçi bakışla temellendirilir. Otuzlu yaşlarda bir memur olan Ahmet, karısı Celile ile evliliğinin ilk yıllarında munis ve efendi bir adamdır. Ancak amcasından kalan miras Ahmet'in kişiliğinde bir dönüşüme neden olur. O, birdenbire maddi

hırsları olan, açgözlü ve ahlâksız bir adam olur. Daha büyük bir servet sahibi olmak en büyük hayalidir.

Ahmet, tamamen anlatıcının bakış açısı ile ortaya çıkarılır. Onun iç dünyasının ayrıntıları ile karşılaşmayız. Örneğin Ahmet'in iş hayatına atıldıkta sonra yaşadığı tipik değişim ve olumsuzlukların nakledildiği şu kısım dikkate değer:

“Muvaffak olmak hırsı sanki onun bütün kanını emen bir acayip hayvandı.

Spora alışık vücudu, şimdiki bedeni ataletten yağlanmaya başlamıştı.

İçtiği sigaraların çokluğu da onun rengini biraz daha solduruyordu.

İlk işe başladığı zaman kendi kendine itiraf ettiği arzusu çok mütevazıydı. (...)

Fakat iş hayatına atıldıktan ve birinci muvaffakiyetlerin zevkini tattıktan sonra tahteşşuurunda uyuklayan bütün istekler ve ihtiraslar birdenbire uyanmışlar; silkinmişler ve şuurun üstüne birinci plana gelip birleşivermişlerdi.

İçinde bir başka adam uyanmıştı. Paraya tapan bir acapip insandı bu. (...)

Ahmet zengin olmak için her şeyi yapabilirdi.

Bu zamana kadar çirkin bulduğu dolambaçlı yollardan ilerlemeye kendinde ruh cesareti bulabilirdi.” (Derviş, 2004: 59)

Ahmet söz konusu özellikleriyle, romanda konu edilen dönemde iş dünyasındaki serbest teşebbüs ortamının fırsatçı, ilkesiz, çıkarıcı, aç gözlü kişilerini temsil eder. Ahlâkî olmayan yollarla zenginliğine zenginlik katmak isteyen kahraman, Cumhuriyet döneminin yeni siyasî ve ekonomik düzenindeki boşluklardan faydalanmak isteyen yozlaşmış insan tipini temsil eder. Ahmet, yalnızca Celile'nin hırslı kocası değil aynı zamanda sancılı bir toplumsal dönemin 'sosyal eleştiri' öznesidir.

Romanda arzu edilen obje konumundaki **Muhsin**, önemli bir iş adamıdır. Romanın ana kahramanı Celile tarafından arzu edilen obje olmasına rağmen Muhsin de derinlikli bir karakter değildir. O, anlatıcının şu cümleleriyle tanıtılır:

“Muhsin Demirtaş lalettayin bir tüccar, bir sermayedar veya bir müteahhit değildi. O, ayrıca iki kudretli bankanın heyeti idaresinde hatırı sayılır ve sözü rol oynar bir azaydı. Nüfuzu ve itibarı sadece ticari değildi. Daha birçok muhitlere de şamildi.

Servetinin milyonlarla sayıldığı, itibarının namütenahi olduğu biliniyordu. Son yıllarda Muhsin Demirtaş’ın büyük demiryolları işi finanse ettiği muhtelif işler arasında bir tanesi sayılırdı.” (Derviş, 2004: 62)

Muhsin’in iç dünyasına girilmez, hislerinin ve davranışlarının ardındaki ruhsal referans noktalarının ne olduğu bilinmez. Ancak onun da geçmişi ve arka planı dikkatle hazırlanır. Celile’ye karşı yaşadığı tereddütlü hislerin nedeni olan etkenlerden bazıları nakledilirken Muhsin’in geçmişi hakkında şu bilgilere tanık oluruz:

“O, çok müreffeh ve mesut bir çocukluktan, çok müreffeh ve gayet itibarlı bir gençliğe atlamıştı. Hayatında maddî imkânlarla elde edilecek şeylerin elde edilmesi için en ufak bir izzetinefis fedâkârlığına mecbur olmamıştı. (...)

O hiçbir zaman, gururunu ve aziz nefsinin ayak altına almış bir adam değildi.” (Derviş, 2004: 93)

Bu kişilik özelliklerine sahip bir kişi olarak Muhsin, kimi zaman hiddet kimi zaman tutku kimi zaman da derin bir bağlılıkla Celile’ye yaklaşmakta ve onu fırtınalı hislerle sevmektedir. Kahramanın bu hali romandaki olaylar vasıtasıyla başarılı bir şekilde nakledilir.

Muhsin’in yaşadığı iç çatışmalar ve ruh durumları somut olaylara bağlı olarak gelişen sonuçlar şeklindedir. Ruh tahlilleri bu nedenle yüzeyseldir.

Muhsin ve Celile ilişkisinde, kahramanlar arasında roman boyunca bir güven arayışı ve muhakemesi devam eder. Muhsin bu nedenle hep tereddütlü bir kişi olarak karşımıza çıkarılır.

Romanın diğer kişileri ise yalnızca adlarıyla ve Celile etrafındaki rolleriyle var olurlar. Onların fiziksel tasvirleri de verilmez. Çeşmiâhû Hanımefendi, Veli Paşa, Fazıl Bey, Mardirosyan Efendi, Nazikter, Nurser Kalfa, Hakkı Ağa, Doktor Raif Bey ve eşi gibi kahramanlar ikinci dereceden kişilerdir. Bu kişilerden yardımcı kişi konumuna yükselen bir kahraman çıkmaz. Roman, Muhsin, Celile ve Ahmet üçlüsü etrafında gelişir.

Romandaki kişilere baktığımızda ferdî bir macera etrafında karşı karşıya geldiklerini görürüz. Bununla birlikte Ahmet ve Muhsin gibi kahramanların şahsında Cumhuriyet yıllarında yeni sermaye sahipleri, bürokratlar ve milletvekilleri arasındaki bozulmuş ilişkilerin temsil edildiği göze çarpar.

Böylece yazarın bireysel eğilimlerle yazdığı romanlarındaki kişilerin genellikle kalbî aşk ve cinsî alâka temaları etrafında karşı karşıya gelen kişilerden oluştuğu ortaya çıkmaktadır. Yazar, bu kişileri ve bunlara ait sosyal çevreyi tesis ederken kendi ait olduğu aristokrat muhite mahsus hayat tarzının tesiri altında kalmış. Kişilerinin pek çoğunu yalı, köşk, konak gibi mekânlar etrafında sürdürülen hayat tarzı içerisinde vücuda getirir. Ancak yazarın bu döneminde de toplumsal gerçeklikleri eleştirel bir pencereden romanlarında ele aldığı ve kişilerinden bazılarını toplumun ezilen kesiminde yer alan küçük insanın içinden seçtiği de dikkatlerden uzak tutulmamalıdır.

b. Suat Derviş'in Toplumcu Eğilimle Yazdığı Romanlarındaki Kişiler:

Yazarın 1937'den sonra yazdığı romanlardaki kişiler genellikle maddî sıkıntılar yaşayan küçük insanı temsil eder. *Ankara Mahpusu*'ndaki Vasfi, *Şoför Mustafa*'daki Melek ve Mustafa, *Sınır*'daki Osman, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'daki Nazlı, *Emine* romanının merkez kişisi, *Aksaraydan Bir Perihan*'daki Gülter, *Fosforlu Cevriye*'nin ana kahramanı bu kişilerdendir. Böylece Derviş'in 1937 sonrasında yazdığı eselerin, yapı bakımından, toplumsal problemleri gözler önüne serme gayreti ile düzenlendiği anlaşılır.

“**Emine**” romanındaki kahramanlar, Emine ile ilişkileri çevresinde karşımıza çıkarılırlar. Kahramanların tamamı birer tip özelliği gösteren kişilerdir. Bunlar arasında hem taşralı hem de şehirli kişiler bulunmaktadır. Bu kişiler değişik sosyal çevrelere mensuptur. Romanda, Doktor Cemil Şevket gibi eğitilmiş olanların yanısıra Emine'nin çalıştığı konak sahipleri gibi zengin kişilere de rastlanır. Dolayısıyla kişilere ait farklı zihniyetler ve hayat tarzları romanda bir arada bulunur.

Romandaki kadın kahramanlar çoğunlukla olumsuz karakter özelliklerine sahip kişilerdir. Şaziye, Salime, İstanbul'daki evin sahibesi bunlardan birkaçıdır. Bunlardan farklı olan tek kişi Doktor Cemil Şevket'in Felekter adındaki Çerkez hizmetçisidir. Kadınların büyük kısmının ait oldukları sosyal çevre, maddi ve sosyal bakımdan toplumun alt tabakalarını temsil eder.

Romanın merkez kişisi Emine'dir. Olay örgüsündeki tüm karşılaşmalar onun çevresinde düzenlenmiştir.

Emine, çocukluğunun büyük bölümü yetimhanede geçmiş, kimsesiz ve eğitimsiz bir genç kızdır. Babası cephede, annesi ve kardeşi de savaş sırasında yanan köyde ölmüştür. Emine'nin deneyimsiz ve eğitimsiz oluşu özellikle vurgulanmıştır. Onun bazı özelliklerini ifade eden şu cümleler dikkate değerdir:

“O zayıf bünyeli, solgun benizli, korkak bir çocuktur... Gülmesini ona kimse öğretmemiş, o ağlamasını da

bilmiyor. Bunun için mektebin büyük kapısından çıkarken gözleri böyle kurudur... Yaşamamış öğrenmemiş olan ölü gözleri... (Derviş, 1931: 12)

Emine'nin karakteri, romanda nakledilen olaylar etrafında biçimlenir. O her yaşadığı olayla bir şeyler öğrenir, ama öğrendikleri onu güçlü ve kendine güveni olan bir birey yapmaya yetmez. Çünkü Emine'nin yaşadığı olaylar, çoğunlukla trajik ve travmatik hayat olaylarıdır.

O, küçük bir kızken yetimhaneden bir "besleme" olarak alınır ve yaşadığı evin bütün işlerini üstlenir. Bu evden kurtulmak için kaçsa da hayatı başka başka evlerde yine hizmetçilikle geçecektir. Bu nedenle bir irade sahibi olamamıştır.

Emine'nin fiziksel özellikleri romanda pek fazla öne çıkarılmaz. Birkaç yerde yüz ifadesi ve gözleri tasvir edilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

"Kirpiksiz kalmış kırmızı kenarlı mai gözlerin bakışları, pencerenin önündeki ağaçların dallarında durmuyor, çakıl taşlı yolda gezinen hastabakıcıları görmüyor." (Derviş, 1931: 90)

Emine ile ilgili detayların tümünün trajik yönleri ile öne çıkması dikkat çekicidir. "Yavrucak", "zavallılık" gibi sözcükler, onun rol aldığı olaylar anlatılırken özne olarak kullanılır. Bir "talihsizlik" ve "acınası durum" vurgusu, onunla ilgili olayların anlatımında belirginleşir:

"Zavallı küçük sabahtan akşama kadar efendilerini memnun etmeğe muvaffak olamadan çalışıyor." (Derviş, 1931: 24)

Genç kız, çalıştığı evlerde ev sahipleri tarafından aşağılanmakta ve hor görülmektedir. Buna karşılık kimseyle tartışmaya girmez ve yaşadığı haksızlıklara karşı tepki göstermez. Ancak ağır biçimde fiziksel şiddet gördüğünde ya da hırsızlık benzeri ithamlarla karşılaştığında tek yaptığı bir

şey vardır, kaçmak. Uğradığı haksızlıklarla mücadele edecek güveni ve gücü de kendisinde bulamamaktadır.

Emine'nin bu hali, onun yetiştiği çevre ve koşullarla doğrudan ilişkilidir. O, daha küçük yaşta savaşın doğurduğu vahşet sahnelerine tanık olmuş, yaşadığı köydeki insanların çığlıklar içerisinde öldüklerini görmüştür. Hayatının sonraki döneminde de hiçbir mücadeleden galip çıkamamıştır. Böyle bir kişinin sağlam, mücadelecı ve sağlıklı bir kişilik geliştirmesi olanaksızdır. Emine, içinde bulunduğu koşullar içerisinde ve tamamen hayat olaylarının tesiriyle şekillenen edilgen bir kişilik olarak romanda, toplumun ezilen bir ferdi gerçeği biçimde temsil eder.

Şaziye, Emine'yi yetimhaneden evlatlık alan kadındır. Zalim, hoşgörüsüz, fırsatçı insan tipini temsil eder. İstanbul'daki evin sahibesi olan hanım da benzer bir tiptir.

Felekter, Emine'nin ihtiyar doktora ait olan evde karşılaştığı emektar kalfadır. Felekter Çerkezdir.³⁵

Felekter, kendisiyle aynı konumda olan Emine'yi en başta sahiplenir ve onu sever. Efendisi olan Doktor Cemil Şevket'in bakış açısını o da benimser. Zira o, efendisine sonuna kadar sadıktır ve efendisinin kişiliği ile bütünleşecek kadar da ona bağımlı bir tiptir. Bu kahraman aynı zamanda Cemil Şevket gibi merhametin ve şefkatin temsilcisidir.

Salime, Cemil Şevket'in evindeki hizmetçilerden biridir. İş bitirici, uyanık ve sosyal ilişkileri gelişmiş bir tiptir. Doktor öldükten sonra Salime, Emine'ye zengin bir evde başka bir hizmetçilik işi bulur. Ayrıca onu ilk uygun gördüğü biriyle evlendirmeyi düşünür ve bunu da başarır. Emine'nin istemediği bir evliliğe razı olmasında onun payı büyüktür.

³⁵ Felekter ismi yazarın "Hiçbiri" adlı romanında da Celile'nin dadısının adı olarak da kullanılır. Ayrıca Aksaray'dan Bir Perihan ve Yaprak Kımıldamasın romanlarında da yine Çerkez dadılar bulunmaktadır. Yazarın gerçek yaşamında da Felekter isminde bir dadısı olduğunu bilmekteyiz. Bu gibi örnekler yazarın kendi hayatından izleri açıklıkla eserlerinde belli ettiğini göstermektedir.

Pervin, Emine'nin çalıştığı zengin evinin diğer hizmetçisidir. Bu kahraman da belirli davranış modellerini ve kişilik özelliğini temsil eden bir tiptir. Maddi menfaatlerini her şeyin üzerinde tutan bir kız olan Pervin, izin günlerini de sevgilisyle flört ederek değerlendirir. O, yeni toplum değerlerinin geleneksel değerler karşısında yarattığı karmaşada dejenere olmuş bir hayat tarzını benimsemiştir.

Bunlar dışında Adile Hanım ve doktorun diğer kız kardeşleri gibi dekoratif kadın roman kişileri, birkaç olayda rol alırlar. Ancak kişilikleri ve başka özellikleri hakkında herhangi bir bilgi verilmez.

Romanın erkek kahramanları, sayıca kadın kahramanlar nisbetindedir. Bunlar, olay örgüsünde yardımcı fonksiyonlarla karşımıza çıkarlar. Emine'yi koruyup himaye eden Cemil Şevket, Emine'yle evlenen BekirEfendi bu kişilerdendir.

Romanda üstlendiği işlev bakımından en önemli erkek kahraman, Emine'nin kocası ihtiyar yağ tüccarı **Bekir Efendidir**. Bekir Efendi, romanın genelinde rastlanan olumsuz ve çıkarıcı tiplerden biridir. Uyanık ve sahtekâr bir yağ tüccarıdır. Huysuz yağ tüccarı aynı zamanda kaba ve cahildir. Kişiliğinin olumsuzluğu fiziksel özellikleriyle de örtüşür. O, Emine'ye kötü muamele ve şiddet uygular. Olaylar içerisinde her bakımdan olumsuz ve rahatsız edici özellikleri ile ortaya çıkar.

Bu kişinin toplumdaki kötü ve istismarcı insan tipini temsil eden bir roman kişisi olarak işlev üstlendiğini görürüz. Bu nedenle Bekir Efendi'nin de kişiliğindeki çizgiler oldukça belirgindir.

Romanın önemli işlev üstlenen erkek kahramanlarından biri de **Doktor Cemil Şevket'tir**. İhtiyar doktor Cemil Şevket, Emine'nin kaza geçirdikten sonra getirildiği hastanenin başhekimidir. Babacan, sevimli ve merhametli bir kişilik olarak tanıtılır. Sıcak, müşfik bir sesi vardır. İhtiyar doktor, Emine ile ilk karşılaşmasında şöyle tanıtılır:

“Başka bir gün Emine gözlerini aralıyor, etrafına bakıyor.

Karşısında çok açık alınlı, biraz uzunca saçlı matruş yüzlü bir adam var.

Emine bu ihtiyar adamın geniş alnına sarı ve müşfik gözlerine uzun uzun bakıyor.” (Derviş, 1931: 85)

Cemil Şevket, Emine’yle karşılaşmadan önce yakın bir zamanda kızını kaybetmiştir ve Emine’yi ölen kızı Süheyla’ya çok benzetmektedir. Ona olan şefkat ve ilgisinin nedeni biraz da bu benzerliktir. Doktor, Emine’yi kendi himayesine alır ve ölene kadar da onunla kızıymış gibi yakından ilgilenir.

Romanda Emine dışında karakter özellikleri bakımından ayrıntılı olarak ele alınan kişiler bulunmaz. Emine dahi psikolojik derinliğe sahip değildir. Kahramanlarla ilgili iç konuşmalara veya psikolojik tahlillere çok fazla rastlanmaz. Romandaki kişiler, sık rastlanan trajik durumlarda belirgin rolleri olan tipleri temsil ederler. Sosyal gerçekliğin içindeki tiplerdir bunlar. Kahramanlar; üretim ilişkileri ve üretim araçları, sınıf, ezen – ezilen gibi kavramlar etrafında ortaya çıkan roman kişileri değildir. Dolayısıyla sosyalist gerçekçi bir dikkatle konumlanmış rollere ve roman kahramanlarına tesadüf ettiğimizi söyleyemeyiz.

Bununla birlikte romanın merkez kişinin, yaşadığı hayat itibarıyla ekonomik ve sosyal boyutlarıyla yozlaşmış bir toplum düzeni içerisinde ezilen bir insanı temsil ettiği açıktır. Dolayısıyla romanın, seçilen kişiler yönüyle eleştirel gerçekçi bir tutumu yansıttığını söyleyebiliriz.

“Hiç” romanının kişi kadrosu yazarın 1930’dan önceki romanlarından farklı olarak biraz daha genişlemiştir. Romanın ana kahramanı yine bir kadındır. Diğer kahramanların merkezî bir fonksiyona sahip olmadıklarını görürüz. Bu kişilerin çoğunluğu olay örgüsünde dekoratif kişiler olarak yer bulur. Kişilerin tamamının benzer sosyal çevrelerden olduklarını görürüz. Bunlar yüksek tahsillidirler ve maddî imkân sahibidirler. Ancak romanın ana kahramanı olan Seza, tahsilli olmasına rağmen herhangi bir meslek sahibi

değildir. Seza'nın ekonomik özgürlüğünün olmaması romanda oldukça belirleyici bir hususiyet olarak karşımıza çıkar.

Kadın kahramanlar arasında Seza dışında merkezi bir fonksiyon üstlenmiş olanına rastlayamayız. Yardımcı fonksiyon üstlenen kadınların hayat tarzları ve kişilikleri ile ilgili ayrıntıları öğrenemeyiz.

Hisar'daki bir köşkte teyzesinin yanında büyümüş olan **Seza**, annesiz ve babasızdır. Genç kadın, dört yaşındaki oğlu ve onun dadısıyla birlikte Beyoğlu'nda bir apartman dairesinde yaşamaktadır. Seza, güzel bir kadın olarak tasvir edilir. Onun fiziksel güzelliği romanın bir yerinde şöyle nakledilir:

“Ve gözü gayriihtiyarî, karşıki aynaya takılıyor ve orada bu kırmızı ışık altında kendisini beğeniyor. Ortadan ayrılmış saçları yüzünde Ortakurunda 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 ışıpta belli değil... Muntazam çizgili düz ve etli, dolgun dudaklı, çok küçük olmayan, açıldığı zaman pırıl pırıl yanan bembeyaz dişlerini gösteren ne güzel bir ağız var. Ona en fazla kadınlık ifadesi veren de bu ağız.” Derviş, 1939: 21)

Seza, teyzesinin katı, gelenekçi terbiyesi nedeniyle çocukluğunda ve ilk gençliğinde içe kapanık yetişmiştir. Sessiz sakin bir kişiliğe sahiptir. Romanın başlangıcı olarak seçilen noktada genç bir kadın olan Seza, bir karakter olarak gelişimini romanın sonuna dek sürdürür. Bu gelişim süreci 10 – 15 yıllık bir zaman aralığını kapsar.

Seza'nın kişiliği, olaylar karşısındaki duruşu ve düşünceleri roman boyunca evrilir. O, örneğin romanın başlangıcı olarak seçilen noktada, umutlu ve sevgi dolu bir insandır. Sevgilisi Atıf'a tutkuyla bağlıdır. Oğlu Mehmet'i de çok sevmektedir. Atıf'ın kendisiyle birlikte yaşayacağına inanmaktadır. Seza'nın ruh hali, Almanya'ya gitmesiyle birlikte değişmeye başlar. Buradaki yaşamında ruh halinde karamsarlık hâkimdir. Örneğin o, hayatın hiçliğine

inanıp inanmama arasında gidiş gelişler yaşamaya başlamıştır. Seza'nın ruh halindeki tedirginliği ifade eden şu cümleler dikkate değerdir:

“Hayır, bu ses yalan söylüyor. Bu sesin söyledikleri doğruyu ifade etmiyor. Her şey yalan olabilir; aşk, yemin, saadet, sadakat bir hiç olabilir... Fakat yanında yürüyen bu küçük mahlûk, bir hakikat değil mi? “Hayat bir kuruluşun değil, bir yıkılışın ifadesidir.” diyordu o ses. Şu yanındaki küçük mahlûk, bir kuruluşun, muazzam bir kuruluşun ifadesi değil mi?”(Derviş, 1939: 97)

Seza, oğlu Mehmet'in hastalanmasından ölümüne kadar geçen sürede bu karakter evrimini gözle görülür biçimde yaşar. Oğluyla birlikte İstanbul'dan Berlin'e gitmek zorunda kalması onu derinden etkiler. Kendi hayatını ve geçmişini sıkça sorgulayan kahraman bulunduğu konumdan rahatsızdır. İç muhakemeleri sonunda huzur arayışı içinde olduğu anlaşılır.

Sorgulamaları sonucu, hayatın hiçliğine hükmeden genç kadın, giderek umutsuz ve hissiz bir karaktere dönüşür. Sonunda İstanbul'a dönmeye karar verir. İstanbul'da yıllar sonra tekrar karşılaştığı Yusuf, onun için yeniden bir umut ışığı yakar. Ancak bu ışık kısa sürede söner. Seza, yine hayatın bir hiçlikten ibaret olduğu düşüncesiyle yüz yüzedir. O, kafasında bu düşünceyle bir kaza sonucu hayata veda eder.

Kahramanın kişiliğindeki umutsuzluğa ve kötümserliğe doğru evrilişin sembolik bir değer içerdiği söylenebilir. Yazar, önce kahramanın yaşadığı geleneksel değerler ve bireyin değerleri çatışmasına vurgu yapmış, daha sonra da çalışmayan yalnız bir kadın olan Seza'nın yaşadığı maddi imkân – imkânsızlık çatışmasını öne çıkarmıştır romanında. Bu vurgu, onu bir dünya görüşünü ya da eleştirel bakış açısını temsil eden bir roman kişisi yapmaya yeterlidir.

Seza, toplumda ekonomik özgürlüğü ve güvenli bir sosyal statüsü olmadığı için güçlükler yaşayan bir kahramandır. Romanın sonunda erkek egemen değer yargılarının yine Seza'nın bakış açısıyla yerildiğine de tanık oluruz. Seza, zor geçen yılların sonunda İstanbul'da tekrar karşılaştığı

Yusuf'un erkek egemen ve maddeci tavrıyla adeta aşağılanmışdır. Kahraman, bu son yaşadığı olayla hayata dair olumsuz yargılarını pekiştirmiştir. Onun bu ümitsizlik ve hiçlik duygusuyla ölümü de yine toplumsal düzenin yalnız ve aşağılanmış bir kadının bakış açısıyla adeta lanetlenmesi anlamına gelir.

Nazlı Hanım, Seza'nın teyzesi Nazlı Hanım, Hisar'daki köşkünde geleneksel toplum değerlerini temsil eden bir ailenin lideri olarak karşımıza çıkar. O, Seza'nın eğitiminde, sosyal ilişkilerinde önemli rol oynayan ve genç kız adına kararlar alan otoriter bir kadın tipi çizer. Seza'nın geçmişinin özetleme yoluyla verildiği kısımda ortaya çıkan tüm kahramanlar gibi o da anlatıcı tarafından doğrudan tanıtılır. Nazlı Hanım, şöyle tasvir edilir:

“Teyzesi Nazlı Hanımefendi. Kendi yaşındaki kadınlar içinde çok münevver olan, mâlûmatlı ve kibar bir kadındı.

Ananeperest ve usule çok riayetkârdı. Hisardaki ahşap yalının içinde tıpkı eski bir saray teşrifatı vardı.” (Derviş, 1939: 25)

Nazlı Hanım, söz konusu özellikleriyle bir tip olarak romandaki yerini alır.

Romandaki erkekler, Seza ile ilişkilerinin mahiyeti yönüyle karşımıza çıkarlar. Bunların her biri yardımcı kişi fonksiyonu üstlenen roman kişileridir.

Atıf, temsil ettiği zihniyet ve değerlerle öne çıkan bir kişidir. O, temsil ettiği değerlerin ve belirgin kişilik özelliklerinin ötesine geçemeyen bir tiptir. Seza'nın sevgilisi olarak yardımcı kişi işleviyle olaylarda rol alır.

Bir iş adamı olarak tanıtılan Atıf, evlidir ve iki de çocuk sahibidir. Atıf, evliliğindeki monoton rolünden sıkılarak tensel aşk arayışına girmiş, yozlaşmış bir tiptir. O, Seza'ya verdiği sözleri yerine getiremez. Mutsuz evliliğini sonlandıracak, toplumsal normlara karşı direnecek gücü kendinde bulamaz. Bununla da kalmayarak maddi destek verme vaadiyle yurtdışına gitmesini teşvik ettiği Seza'yı yüzüstü bırakır. Yasak ilişkisi karısı tarafından öğrenildiği halde, bir aile sahibi olmasından kaynaklanan toplumsal

meşruiyetini kaybetmemek için ikiyüzlü davranır. Zayıf bir kişilik sahibi olduğunu ortaya serer. Bu özellikleriyle kahraman, toplumdaki erkek egemen değerlere yaslanarak kadının dezavantajlı konumunu istismar eden erkeği temsil eder.

İkinci dereceden bir roman kişisi olan Atıf'ın hayatı ile ilgili bazı bilgiler anlatıcı tarafından doğrudan nakledilir. Atıf, anlatıcının subjektif yargılarıyla şöyle tanıtılır:

“... Ötekinin, Seza'nın sevgisinden biraz mağrur hiç şüphesiz çok memnun olması lazım. Çünkü o yaşı kırk beşi geçkin bir adam. Kırk beş yaşından sonra bu kadar şiddetli bir sevgi ile sevilmeğin hangi erkeğin hoşuna gitmez, hangi erkek kendi nefesine karşı sonsuz bir itimat telkin etmez?

On beş sene evvel evlenmiş olan ve şimdi biri on, biri on yedi yaşında iki çocuğun babası olan Atıf şüphesiz ki, bu güzel kadın tarafından bu kadar çılgın bir sevgi ile sevimlenden zevk duyuyor.” (Derviş, 1939: 10)

Anlatma tutumuyla da ilişkili olan bu tanıtma cümleleri, kişilerin roman için yaratılan tipler olduğu izlenimini verir.

Yusuf, Seza'nın Hisar'daki günlerinde tanıştığı Yusuf, arzu edilen obje konumundadır. Kahraman, yalnızca fiziksel özellikleri bakımından idealize edilen ikinci dereceden bir roman kişisi olarak göze çarpar. Ancak Seza'nın geçmişinde önce ulaşıp sonra kaybedilen ve yıllar sonra tekrar karşılaşılan bir arzu nesnesi olması itibariyle önemli bir fonksiyon üstlenir. Buna rağmen kahraman, derinlikli olarak ele alınan ve üzerinde durulan bir roman kişisi değildir.

Yusuf, özellikle romanın son kısmında tekrar ortaya çıkması ve Seza'ya karşı gösterdiği olumsuz tavrıyla şaşkınlık yaratan bir kahraman olur.

Mehmet, Seza'nın dört yaşındaki oğlu Mehmet, romanda önemli bir fonksiyon üstlenir. Mehmet, annesiyle ilişkisinde daima sevgi dolu, uysal ve sevimli bir çocuktur. O, romana dâhil edildiği ilk sayfada şöyle tasvir edilir:

“Küçük Mehmet orada yatak odasının kapısında, uzun pijaması, sarı bukleleriyle duruyor.” (Derviş, 1939: 19)

Sarı saçlı, beyaz tenli olarak tarif edilen küçük çocuk, İstanbul'daki evlerinde Çerkes dadısının nezaretinde büyütülmektedir. Mehmet'in kişiliği, romanda annesi ile diyalogları vasıtasıyla açığa çıkarılır. O, ürkek ve her an anne ilgisine muhtaç konuşkan bir çocuk olarak karşımıza çıkar. Diyaloglardaki masum, naif tavrı sempati yaratır. Geçmişte annesiyle birlikte yaşadığı acı deneyimlerin, bu küçük çocuk üzerinde izler bıraktığı yine diyaloglardan anlaşılır. Hastalığın ortaya çıkması ile birlikte Mehmet'in romandaki fonksiyonu ağırlık kazanır.

Mehmet, Seza'nın karakterindeki dönüşüme neden olan yardımcı kişi fonksiyonu üstlenir. Özellikle küçük çocuğun hastalanması ve ölümü romanın ana kahramanı Seza'nın kişiliğinde büyük bir dönüşüme neden olur. Mehmet'in hastalığı sürekli kötüye gider, annesi ise bu kötüye gidiş karşısında birçok ruhsal ızdırapla boğuşur. Vicdan azabı ve iç hesaplaşmalar peşpeşe gelir.

Mehmet'in hali ve görünüşü, okuyucunun merhamet hislerini tahrik eder. Örneğin Mehmet'in hasta yatağındaki hali ve annesinin bu hal karşısındaki hislerinin betimlendiği şu kısım dikkate değerdir:

“Yatağında uyuyan Mehmet bir melek resmi kadar güzel. Seza yatağın başına çektiği bir iskemlede oturuyor. Gözleri, manaları anlaşılmaz bir bakışla yavrusuna dikilmiş. Onun terden hafif hafif dikilmiş alnına, muntazam nefeslerle inip kalkan minicik göğsüne bakıyor ve sonra gözlerini göğe kaldırıyor. Her şeyden büyük bir kuvvete kuvvetlerin kuvvetine sığınmak ihtiyacıyla yalvarıyor:

Allahım bak... Bak ne kadar küçük... Ne kadar güzel?...” (Derviş, 1939: 109-110)

Mehmet etrafında yoğunlaşan duygu tonu böylece romanın büyük bir bölümüne hâkim olur. Mehmet'in ölümü ise söz konusu duygu tonunu son

raddeye taşır. Ölümün ve bu ölümden sonra Seza'nın ruhsal durumunun nakledildiği bölümler, romandaki karamsarlığın ve kasvetin en üst noktaya tırmandığı kısımlardır.

Romanın diğer erkek kahramanları dekoratif fonksiyon üstlenen ve üzerlerinde yoğunlaşılmaayan kişilerdir. Hisar'daki köşkün sahibi enişte Hakkı Haydar Paşa şu birkaç cümle ile tanıtılır:

“Eniştesi âyandan Hakkı Haydar Paşa da zamanının büyük adamları içinde en ileri gelenlerdendi. Fransa'da tahsil etmiş ve Paris sefaretinde müsteşarlıkta bulunmuş olduğu için Fransız kültürüne hayrandı.”
(Derviş, 1939: 25)

Berlin'de Seza'nın karşısına çeşitli şekillerde çıkan kişiler, romanın kişi kadrosunu genişletir, ancak bu kişilerin önemli fonksiyonlar üstlenmediklerini görürüz. Seza'nın barda tanıştığı bir Avusturyalı kont, bir akşam dans ettiği Hadi Bey, Hasan Muzaffer'in tatlı bir İstanbul kızı olarak tanıtılan karısı Malike, Hasan Muzaffer'in yaşadığı evin ölen sahibi olan generalin karısı bu kişilerdendir. Bunların dışında otel görevlileri, sanatoryumdaki ve hastanedeki doktorlar, hastabakıcılar, diğer hastalar gibi pek çok dekoratif kişiye rastlanmaktadır romanda.

Diğer roman kişilerinin anlatıcı tarafından pek önemsenmediğine en önemli ispat, Berlin'de Seza'ya yardımcı olan Atıf'ın arkadaşının, iki farklı yerde farklı adlarla ortaya çıkarılmasıdır. Bu kişi ilk olarak Hasan Muzaffer diye tanıtılır, ancak bir başka yerde anlatıcı onu Hüsnü olarak karşımıza çıkarır.

“Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır” adlı eserin kişilerine bakıldığında; bunların ait oldukları sosyal çevre yönünden yazarın diğer romanlarındaki kişilerinden farklı olduğu görülür. Kişiler gelir düzeyi çok düşük, sefalet çeken insanlar ve işçiler arasından seçilmiştir. Sayı ve çeşitlilik açısından da kişi kadrosu oldukça zengindir. Kişilerin temsil ettiği sınıfsal kimlikler ve bu kimlikler yoluyla ortaya çıkarılan çağrışımlar önemlidir.

Romanda çeşitli hakları sömürülen ve çalışma şartları çok ağır olan birçok işçi ile karşılaşırız. Bu işçilerin bir hak mücadelesine giriştikleri de dikkati çeker. Dolayısıyla işçi olarak karşımıza çıkan kahramanların sınıfsal bir temsil kabiliyetine sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Romandaki kadınların çoğu Nazlı ile birlikte fabrikada çalışan işçilerdir. Bu işçilerin ortak özellikleri maddî imkânsızlık içerisinde olmaları ve güç hayat şartları ile mücadele etmeleridir. Nazlı'nın yaşadığı mahalledeki kadınlar ve sokağa (veya yer altına) ait hayat tarzı içerisinde karşımıza çıkan kadınlar romanın diğer kadın kahramanlarıdır. Bunların da ortak özelliği, maddî imkânsızlık içerisinde ve eğitimsiz olmalarıdır.

Nazlı, romanın merkez kişisidir. Romanın olaylarının büyük bir bölümü, onun etrafındaki karşılaşmalar vasıtasıyla düzenlenir.

Nazlı, güzel bir genç kız olarak tanıtılır. Ancak o, yazarın diğer romanlarına nisbeten giysileri ve görünüşü bakımından fazla ayrıntılı olarak tanıtılmaz. Nazlı'yı tasvir eden şu cümleler dikkate değerdir:

“Üstünden örtüsü çekilmiş bir heykel gibi; siyah önlük altından çıkan bu tatlı, esmer vücut ne kadar da güzel..

Bu geniş omuzlardan aşağıya doğru süzülür gibi inen hatlar, belde ne kadar daralıyorlar, güzel vücutlu bir erkek çocuğunu hatırlatan kısık kalçalarından ayak bileklerine doğru kayar gibi inen bu uzun ve süzgün çizgiler ne baş döndürücü. Bu incecik, bu henüz kadın olmamış körpe vücutta bir saz kıvrılışı ve genç bir hayvan çevikliği var.” (Derviş, 1937: 7)

On sekiz yaşındaki Nazlı, bir iplik fabrikasında işçidir. Ailesinin içinde bulunduğu zor koşullar, Nazlı'nın üzerinde bir baskı oluşturmaktadır. O, bu baskı nedeniyle bunalmaktadır. Ayrıca zengin ve rahat bir hayata özlem duymaktadır. Onun buhranları ve özlemleri, içerisinde bulunduğu sosyal çevreyle olan ilişkilerinde yansımaları bulmaktadır. Sık sık arkadaşı Sabriye ile birlikte deniz banyosu ve ziynet eşyaları hakkında konuşmaktadırlar.

Nazlı'nın bu çeşit arzuları erişilemeyecek hayallerini temsil etmektedir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Vücudu kuvvetli bir istekle titriyor. Açık gümüşü, beyaz gibi gümüşü ve yumuşak, avuçta eriyen tozlar gibi yumuşak kumlara yatmak istiyor.

Kumlara yatmak tam suyun başladığı ve kumun bittiği yere yatmak, sonra yavaş yavaş parmaklarını, kolunu, ayaklarını, boynunu ve bütün gövdesini serinliğin hazzını yudum yudum tadarak suya daldırabilmek...

Nazlı erişilemeyen şeylere karşı duyulan kinle gözlerini denizden ayırıp yürüyor.” (Derviş, 1937: 6)

Erişilemeyen rahat bir hayatı temsil eden arzular, kahramanın kendi sürdürdüğü hayata dair öfkesini ve yeni bir hayat için hırsını arttırır. O, kendisini ezen ağır şartların etkisiyle isyan eden bireyi temsil eder. Bu isyanını kaçmak yoluyla dışa vurur. Nazlı kaçmadan önce kötü biri olacağını söyleyerek adeta kendisini ezen bütün her şeyden ve hayattan intikam almak istediğini şöyle ifade eder:

“Güya önünde bir kurtuluş yolu açılmış gibi zevk duyuyor, hapishanesinin kapısı açılmış bir mahpus gibi bu sözleri söyledikçe sevinç duyuyor.

-- Ben kötü olacağım... Kötü... Kötü olacağım.” (Derviş, 1937: 20)

Bir roman kişisi olarak Nazlı'nın en önemli niteliği, bir fabrika işçisi olması ve sermaye sahiplerinin baskısı altında ezilmesidir. “Ezilme” kavramına Nazlı'nın şahsında doğrudan değil dolaylı olarak gönderme yapılır. Nazlı'nın fabrikadaki yevmiyesinin azlığı, ailesini geçindirmek için verdiği uğraş, tüm bunlara rağmen genç kızın sürüklendiği hayat onun ezilmişliğini gözler önüne serer.

Nazlı'nın maddi imkâna kavuşma özlemi ve yaşadığı maddi imkândan yoksun hayat onu ve kırılğan ve gerilimli bir hale getirir. Bu gerilim gittikçe artar ve böylece Nazlı'nın ortaya koyacağı tavırlar öngörülebilir hale geir. Her

ne yolla olursa olsun zengin bir hayatı isteyen Nazlı, dış güzelliğini bu yolda kullanır, ahlâki değerleri yitirir.

Nazlı'nın eylemleri ve olaylar karşısındaki tavırları, romanın karakterini belirler. O, en sonunda bir iç muhakeme yaparak içinde bulunduğu bozuk ve çarpık yoldan çıkmaya karar verir. Böylece roman, umutlu ve olumlu biten toplumcu gerçekçi roman geleneğine dâhil olur.

Sabriye, Nazlı'nın biricik arkadaşıdır. Nazlı ile hem mahalleden tanışmakta hem de fabrikada mesaiyi paylaşmaktadır. Aynı zamanda Nazlı'nın hayat tarzını gözler önüne sermede işlev üstlenir. Sabriye ve Nazlı benzer maddî ve sosyal yapıdaki ailelerin çalışan kızlarıdır. Bu işçi kızların şahsında temsil edilen güç hayat koşulları İstanbul'un kenar mahallelerinde hüküm sürmektedir.

Melek, Nazlı'nın sakat kız kardeşidir. Nazlı'dan birkaç yaş küçük olan genç kızın bütün hayatı, eski ve bakımsız evde geçmektedir. Nazlı ve Melek arasındaki diyaloglar vasıtasıyla merkez kişi olan Nazlı'nın eğilimleri ve kişiliği ortaya çıkar. Melek ve Nazlı'nın babaları hakkındaki görüşleri farklıdır. Melek, babasının olumsuz tavırlarını anlamaya çalışan bakış açısına sahiptir. Sakat genç kız, aynı zamanda Nazlı'nın içinde bulunduğu ağır hayat şartlarının önemli bir ögesidir. Nazlı, çalışıp eve para getirmeye ve bu kızın nafakasını sağlamaya kendini mecbur görmektedir.

Huriye, Nazlı'nın annesidir. Olay örgüsünde önemli bir fonksiyon üstlenmez. Nazlı'nın bağlı bulunduğu muhiti tamamlayan dekoratif kişilerdendir.

Huriye de çileli bir kadındır. Gençliğinde tütün fabrikasında çalışmış ve yıllarca ezilmiştir. Kocasının işe yaramaz kişiliği onu da olumsuz etkilemektedir. Huriye de evin geçimine katkıda bulunmak amacıyla dikiş dikmekte ve mahallede ebelik yapmaktadır.

Romanın erkekleri de kadınlarla aynı sosyal ve kültürel profile sahiptir. Erkekler de yine kenar mahallelerin maddî imkânsızlık içerisindeki eğitimsiz insanları arasından seçilir. Bunların bir kısmı Nazlı'nın çalıştığı fabrikada işçidirler. Ancak işçiler arasında bilinçlenmiş ve hak mücadelesinde önderlik eden kişiler de bulunmaktadır. Böylece bu kahramanların şahsında “olumlu tip”lerin temsil edildiğini söyleyebiliriz.

Mahmut, Nazlı'nın mahalledeki aşığıdır. Nazlı'nın yaşadığı evden kaçıp arzu ettiği hayata yönelmesinde yardımcı fonksiyon üstlenir. Mahmut, bir döküm atölyesinde altı yıl çalışmış ve daha sonra işini kaybetmiştir. Aylak, serseri bir hayat sürmekte; gece âlemlerinde vakit geçirmektedir. Mahmut Nazlı'nın ilk cinsel birlikteliğini yaşadığı kişi olarak karşımıza çıkar. Ancak Nazlı'ya olan aşkı bir ihtiras derecesini bulmaz. Nitekim Nazlı, mürettip Salih'le yaşamaya başladığında Mahmut cephesinde herhangi bir tepki göremeyiz.

Osman, Nazlı'nın babasıdır. Osman'ın olay örgüsündeki fonksiyonu, Nazlı üzerinde baskı oluşturup genç kızın evden kaçması için zemin hazırlamaktır.

Ayyaş bir adam olan Osman, 1. Dünya Savaşı sırasında hastalanmış ve cepheden döndüğünde hastalığı nedeniyle iş bulamamıştır. Huriye ile evliliklerinden olan iki çocuğunu sefalet içerisinde büyötmüştür. Osman, büyüüp bir genç kız olan Nazlı'nın fabrikadaki haftalığından medet ummakta ve Nazlı'nın kazandığı cüzi miktarda paranın büyük kısmını içkiye harcamaktadır. Genç kız ve Osman bu sebeplerle sürekli kavga etmektedirler. Nazlı'nın dayanamayıp evi terk etmesinde Osman böylece aracı fonksiyon üstlenir.

Arif, romanın tezini ön plâna çıkarmada bir araç olarak kullanılan yardımcı kişidir. O, kente göç eden yoksul ve cahil köylüyü temsil eder. Arif'in kişiliğinde yazar, sermaye tarafından ezilen, haksızlığa uğrayan ve hak arayışında örgütsüz mücadele nedeniyle yalnız kalan insanın sesini

duyurmaya çalışır. Bu nedenle bir roman kişisi olarak Arif, yazarın kafasında hazırladığı ve görev yüklediği bir tip olarak değerlendirilebilir.

Namık, Arif'e hak arama mücadelesinde yardımcı olup yol gösteren kişi olan Namık "olumlu tip" olarak nitelendirilebilir. O da bir roman kişisinden çok yazar tarafından görevlendirilmiş ve yönlendirilmiş bir kişi gibidir. Namık, ezilen işçilerin hak arama mücadelesinde bilinçlenmiş, örgütlenmek isteyen kitleyi temsil eder. Romanın sonunda Nazlı'nın olumlu bir arayışa girmesinde de Namık'ın bu temsilî kişiliğinin etkisi olduğunu görürüz.

Suat Derviş'in "Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır" adını verdiği romanında kişilerin toplumcu bakış açının etkisiyle biçimlendiği açıktır.

"İstanbul'un Bir Gecesi" romanının kişi kadrosu, yolları birbirleriyle çeşitli tesadüfler vasıtasıyla kesişen insanlardan müteşekkildir. Bu kişilerin bir kısmı maddî imkândan yoksun, ezilen küçük insanı; bir kısmı ise maddî imkân sahibi, ezen kesimi temsil eder.

Romandaki erkekler, büyük şehirde yaşayan söz konusu iki farklı kesimden kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Öğretmen Ali, Veznedar Vasıf, İşsiz Muammer, köfteci Memduh ezilen ve maddi imkândan yoksun kişilerdir. Osman Fazıl, Cavit ve Prens Osman ise maddî imkân sahibi veya maddî menfaat uğruna insânî değerleri küçümseyen kesimi temsil eden kişilerdir. Bununla birlikte şehirdeki bireyci zihniyet etrafında sürdürülen hayatı temsil eden erkek roman kişileri de burada karşımıza çıkar. Memduh'un kaldırıldığı hastanedeki doktorlar bu kişilerdendir.

Vâsıf, veznedarlık yaptığı fabrikadan maddî imkânsızlık nedeniyle para çalmak zorunda kalmış ve bu suçu yüzünden hapis yatmıştır. Suça itilen küçük insanı temsil eden Vâsıf, romanda suçu yüzünden yaşadığı pişmanlıkla karşımıza çıkar. Çalışmış olduğu fabrikanın sahibi Osman Fazıl'dan af dilemek isteyen işsiz Vasıf, aynı zamanda hasta olan kızı Fazilet için yardım da talep etmektedir. Onu cüzi bir ücretle çalıştırmış olan işverenin merhametsiz tutumu ise burada maddî imkân sahibi "ezen" kesimin tutumunu temsil eder.

Ali, Kastamonu'dan gelip İstanbul'da üniversite bitirmiş genç bir muhasebecidir. Hayatı güçlükler içinde geçmiş olan Ali'nin bu hususiyeti romanda çeşitli vesilelerle gözler önüne serilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Ali'nin hayatı çok müşkül olmuştu. O bu hayatı mütemadi mahrumiyetler ve üzüntüler içinde geçirmişti. (...)

Bir yaz pantolonu paramparça olduğu için siyah, kışlık bir palto ile dolaşmış, bir kışı beyaz keten ayakkabıları ile geçirmişti.” (Derviş, 1939: 43)

Ali, kişiliğinde yaşadığı dönüşüm, temsil ettiği muhalif tutum ve toplumcu zihniyet ile anlam kazanır. O, Saffet'e duyduğu kalbî alâka vasıtasıyla önceleri hizmet ettiği fabrikatörün sahip olduğu değerlere yaklaşmışken daha sonra söz konusu maddiyatçı değerlere karşı tavır alır. Daha önceden yaşamış olduğu güç hayat koşulları, onun ezilen insanlara karşı bir hassasiyet kazanmasına yol açar. Ali'nin Zeliha'ya karşılıksız yardım etmek istemesi, bu bakımdan önemli bir sembol niteliği kazanır.

Ali'nin kişiliğinde cemiyetin ve problemlerin düzeltilmesi ideali vurgulanır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Düğün evinde olduğu zaman bütün ıstırabının dünya üzerindeki insanların aynı seviyede olmayışından ileri geldiğini düşünmüş, dünya yüzünden muazzam bir silindir geçirip bütün tümsekler bütün bu pürüzler temizlenir herkes bir seviyeye bir boya bir kırata yükselirse kendisinin de bu ıstırabı biter diye düşünmüştü.

Hayır bu pürüzleri bu tümsekleri tesviye etmek değil... Cemiyetteki çukurları, uçurumları doldurmak lazımdı. Bir seviyeye evet... Fakat bu yüksek seviye, onun bugün aralarında bulunduğu cemiyette değildi... Hayır insan ve insanlık çok daha temiz, münasebetleri çok daha dürüst... Çok daha başka olan bir dereceye yükselmeye layıktı.” (Derviş, 1939: 51)

Böylece Ali, “itibarlı ve zengin hayat” özleminden vazgeçerek “olumlu tip”e has idealleri benimser.

Osman Fazıl, Vasfi'nin çalıştığı fabrikanın sahibi zengin ve merhametsiz iş adamı olarak karşımıza çıkar. Osman Fazıl, kişiliğinde temsil ettiği bireyci ve maddiyatçı zihniyet ile “ezen” konumunda yer alır. O, kızını

kaybetmek üzere olan eski veznedarı Vasıf'a maddî yardımı esirger. Osman Fazıl, aynı zamanda yabancı iş adamları ve sermayedarlar ile işbirliği yaparak ekonomik düzenin çarpıklıklarını lehine kullanan menfaatçi kesimi temsil eder.

Cavit, Avni, Prens Osman gibi kişiler ise İstanbul'un sıradan bir gecesinde karşımıza çıkarılan farklı muhitlere mensup erkeklerdir. Prens Osman, Sovyet devriminden sonra İstanbul'a kaçan Kazanlı bir asilzadedir. Servetini ve statüsünü kaybeden eski prens, zengin bir modacı olan İclâl ile menfaat ilişkisi yaşayan yozlaşmış bir tiptir. Cavit de benzer bir menfaat ilişkisi bağlamında zengin fabrikatör Fazıl Osman'ın kızı Saffet'le evlenmek üzere olan bir kişidir. Söz konusu kişiler vasıtasıyla İstanbul'un yüksek muhitindeki yozlaşmış zihniyet gözler önüne serilir.

Romandaki kadınlar da yine iki farklı kesimden kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Oğlu için kan arayan verem hastası Zeliha, terzi çırağı Leyla, çocuklarının karnını doyurmak için gayri meşru yollarla para kazanmaya çalışan Asiye gibi kişiler ezilen küçük insanı temsil ederler. Zengin muhite mensup kadınlar ise Fazıl Osman'ın kızı Saffet, tıp profesörü Muhsin Atlısoy'un karısı Kevser ve modacı İclâl'dir.

Zeliha, romanın merkezî konumdaki kişilerindendir. O, bir fabrikada çalışmış ancak ezilmiş ve hakkını hiçbir zaman alamamış maddi güçlükler yaşayan bir kadın olarak karşımıza çıkar. Oğlu Memduh'un geçirdiği kaza sonrası genç kadının onu hayata döndürmek için verdiği umutsuz ve çaresiz mücadelesi romanda gözler önüne serilir ve böylece ezilen küçük insanın güç hayat koşulları temsil edilir. Zeliha'nın sıkıntılı hayatı onun dış görünüşü vesilesiyle de gözler önüne serilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Uzun boylu ve çok zayıf bu kadının rengi balmumundan bir bebek gibi solgundu. Başında siyah bir başörtü, üzerinde soluk bir manto vardı. Henüz çok genç güzel bir kadındı.” (Derviş, 1939: 21)

Bir tütün işçisi olarak tanıtılan Zeliha vasıtasıyla ezilen işçi ve ezen işveren karşılaşması eleştirel ve hatta popülist denebilecek bir tavırla gözler önüne serilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Hasta kadın, damarlarına işleyip kanını kemiren hastalığa, hastalığı kanına sokacak kadar insafsızlıkla çalıştırıp kışın bir manto parası ayıramayacak kadar az bir ücret verenlere, damarlarını, iliklerini ciğerlerini kurutup kanını sömürenlere ve hele kendisini bu hallere sokan kara talihine lânet ediyordu.” (Derviş, 1939: 24)

Söz konusu cümlelerle karşımıza çıkarılan “az ücret” ve “sömürenler” problemi romandaki toplumcu vurguyu gözler önüne sermesi bakımından anlamlıdır.

Kevser, maddî imkân uğruna kendinden yaşça oldukça büyük bir adamla evlenmiştir. Genç ve güzel kadın, Cavit isimli genç bir adamla kalbî ilişki yaşamaktadır. Kevser’in bu hususiyetleri, onu yine yozlaşmış bir muhitin temsilcisi yapmaktadır. Romanda Kevser’in muhitinden yine birkaç arkadaşı da benzer özellikleri münasebetiyle tanıtılır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“İşte küçük Mehlika, abanoz ten rengindeki saçları, nar çiçeklerine benzeyen dudakları ile Mehlika, neden bu kurbağaya benzeyen erkeğin hayat arkadaşıydı. Neden?

O bu nedenlerin cevabını inciden bir zincir olarak boynunda taşıyordu. İşte şu küçük kumral Fazilet işte daha bu sene kocaman göbekli fabrikatörün kolları arasında terk edilmiş olan mini mini Ayla!...

(...)

Şampanya kadehini dudaklarından çekerken Kevser: Bütün bu adamları birbirine bağlayan şeyler yalnız menfaatlerdir... diye düşünüyordu.” (Derviş, 1939: 41)

Romandaki diğer kadınlar da Zeliha ve Kevser’in temsil ettiği söz konusu iki farklı muhite mensup kişiler olarak fonksiyon üstlenirler. Kevser’in rakibi konumundaki Saffet, güzel olmayan ancak zengin olduğu için Cavit tarafından tercih edilen bir genç kız olarak tanıtılır, Zeliha’nın arkadaşı Asiye, yine onun gibi maddî imkânsızlık içerisinde ve çocuklarının ihtiyaçlarını karşılamak için fuhuşa sürüklenmiş genç bir kadın olarak tanıtılır.

Böylece romanın kişileri de bozulmuş, adaletsiz bir sosyal ve ekonomik düzenin içerisinde yüksek muhiti ve yoksul kesimi temsil eden bir kesit oluşturur.

“**Ankara Mahpusu**” romanında iki farklı merkezde bir araya gelen bölünmüş bir kişi kadrosu dikkati çeker. Vasfi ve Zeynep arasındaki aşk ilişkisi çevresinde rol alan kişiler bir merkezde; Vasfi’nin hapisten çıktıktan sonraki hayatı çevresindeki kişiler diğer merkezde toplanırlar. Birinci gruptaki kişilerin bir mahalleye ve aileye mensup olan geleneksel zihniyete bağlı kişiler oldukları göze çarpar. Bu kişilerin, adları, meslekleri, hayat tarzları itibariyle de geleneksel bir manzara içerisinde resmedildiklerini görürüz. Diğer merkezdeki kişilerin ise sokak hayatının içerisindeki kayıp, işsiz, serseri, yalnız kişiler oldukları ve adları belirtilmeyen, sokağa has değerleri benimsemiş kişiler oldukları görülür.

Vasfi, Nuri, Şakir Efendi gibi kahramanlar; statüleri, sosyal mevkîleri ve ait oldukları zihniyet itibariyle geleneksel bir hayat tarzını benimsemiş kişilerdir.

Suat Derviş’in özellikle 1940 sonrası romanlarında erkek kahramanlar ana kahraman olarak yer almaya başladılar. Bunlardan biri olan **Vasfi**, Ankara Mahpusu’nun ana kahramanıdır. İstanbul’un fakir bir mahallesinde annesiyle birlikte yaşamaktadır. Dürüst, saf ve onurlu bir genç olan Vasfi’nin hayatı, Zeynep’e âşık olmasıyla değişir. Romanda, Vasfi’nin hayatı etrafındaki olaylar vasıtasıyla onun yaşadığı semtin insanların ve İstanbul sokaklarındaki insanların maddî sıkıntılarla dolu hayatları gözler önüne serilir.

Vasfi, romanın hemen başında geçmişi, sosyal konumu gibi özellikleriyle şöyle tanıtılır:

“ Vasfi ‘On iki sene mahpus olarak nasıl yaşanabilir?’ diye düşünüyordu. (...) Bu on iki senenin son dokuz senesi çok daha acı geçmişti.

(...)

Mahkûmiyetinden sonra, Ankara Hapishanesi’ne sevk edildiği zaman, Vasfi kendini çok yalnız hissetmesin diye, annesi de arkasından gelmişti. Ankara’da bir müddet kaldıktan sonra İstanbul’a dönerken de, yeniden İstanbul Hapishanesi’ne nakledilmesi için lazım gelen

teşebbüsleri yapacağını söyleyerek ona cesaret vermişti.

Annesi Ankara'dan giderken hemen döneceğini vaat etmişti; fakat birkaç hafta sonra hastalanmış, kısa bir müddet sonra da bir hastane koğuşunda ölmüştü.

... Vasfi, tahsilini annesinin istediği gibi yapmaktaydı. Tıp fakültesindeydi, felaket olduğu zaman fakülteyi bitirmesine iki sene kalmıştı." (Derviş, 2004: 9)

Romanda ayrıca iç konuşmalar ve kahramanın tereddütlü ruh halini yansıtan tahlillere de rastlanır. Vasfi'nin Zeynep'le ilgili düşüncelerini ve kafasında canlanan bir hayali nakleden şu kısım bu bakımdan dikkate değer:

"Vasfi gözlerini sımsıkı yummuştu. Eğer gözlerini açarsa karşısındaki hayali kaybedeceğini ve bir daha bulamayacağını zannediyordu. Bundan ölesiye korkuyordu. O, bu Zeynep'in hayalini hiç kaybetmemeli ve onu gördükçe "Onun uğruna bir hayat feda etmeye değdi" diye düşünebilmeliydi! Yoksa... Mutluydu, yeniden onu karşısında bulmaktan mutluydu. Bu Zeynep, gözünün önünden o yeni Zeynep'in, kâbus Zeynep'in resmini siliyordu." (Derviş, 2004: 121)

Anlatıcı, yalnızca Vasfi'ye bu kadar yaklaşır. Diğer kahramanlar, Vasfi ile ilişkileri yoluyla ortaya çıkarılır ve tanıtilirler. Yazar, bu kişileri objektif ve gözlemci bir tutumla ortaya çıkarır. Vasfi, yalnızlığı, umut arayışı ve maddî sıkıntıları ile küçük insanı temsil eden önemli bir kahramandır.

Vasfi'nin amcasının oğlu olan **Nuri**, kahvehanelerde vakit geçiren, aylak bir genç olarak karşımıza çıkar. Nuri, tavırları ve olaylar karşısındaki tutumuyla Vasfi'nin tam zıttı bir kişilik yapısına sahiptir. O, maddî çıkarlarını gözetken, uyanık biridir.

Nuri, yalnızca Vasfi ile tartışmaları vasıtasıyla ortaya çıkar; ancak önemli bir yardımcı fonksiyon üstlenir. Nuri, Şakir Efendi ve Zeynep hakkındaki yorumları ile Vasfi'nin öfkeli saldırısına maruz kalmış, kavga sırasında Vasfi tarafından öldürülmüştür.

Şakir Efendi, Vasfi'nin cimri ve mutaassıp amcasıdır. Bu yönleri ile olumsuz bir tip olarak karşımıza çıkarılan Şakir Efendi, Nuri'nin sevdiği kadın olan Zeynep'le evlenir ve olay örgüsünde önemli bir fonksiyon üstlenir. Şakir'in Zeynep'le evlenmesi, Vasfi'nin hayatını değiştiren olayların başlangıcı olur.

Fiziksel olarak da olumsuz özellikleriyle karşımıza çıkan ihtiyar tüccar Şakir Efendi'nin sosyal çevresi ve hayatı ile ilgili ayrıntılara yer verilmez.

Romandaki kadınlardan Zeynep, Vasfi'nin annesi, Zeynep'in annesi, Şakir Efendi'nin karısı Naile Hanım gibi kişiler, yine geleneksel değerleri benimsemiş küçük insanı temsil eden kahramanlardır. Vasfi'nin yalnızlık günlerinde karşılaştığı kadınlar (Miss Sirkeci, Siyah bereli kadın vb.) ise sokak çevresindeki hayat tarzını ve değerleri benimsemiş yalnız kişilerdir.

Zeynep, Vasfi'nin uğruna katil olup hapse düştüğü sevgilisidir. Başından bir evlilik geçmiş genç bir kadın olan Zeynep, hayatın zorluklarını erken yaşta öğrenmiş ve bu nedenle de maddî menfaatler için yaşamayı tercih etmiş bir kişidir.

Zeynep'in fiziksel özellikleri Vasfi'nin iç konuşmaları vasıtasıyla şöyle nakledilir:

“Onun yüzü hatırasından silinmiş gibiydi. Nasıl bir kadındı? O ince ve uzun vücutlu, kara gözlü kadın Vasfi'de yalnızca bir kahkaha hatırası bırakmıştı. Bakışı çocukça, bazen neşeli, bazen alaycı, bazen de tahrik edici bir gülüş. Kendisini görmeden evvel iştmiş olduğu bu gülüş hâlâ kulaklarındaydı.” (Derviş, 2004: 23)

Zeynep, Nuri'yle ilişkisinde genç adama hiçbir zaman yakınlaşmamış onu kendisinden uzak tutmak istemiş ve sonunda Nuri'nin zengin amcası ile evlenmiştir. Zeynep'in romanda sergilenen bu tutumu dışında ayrıntılı olarak tanıtılmadığını görürüz. O, maddi menfaatlerini duygusal ilişkilerinin önünde tutan bir tip olarak karşımıza çıkar.

Romanın sonlarında 12 yıllık bir aradan sonra Vasfi ile tekrar karşılaştırılan Zeynep, şişmanlamış ve erkeksi bir tavıra bürünmüş olarak tasvir edilir. O, artık Vasfi'nin hayalindeki genç ve güzel kadın değildir.

Siyah bereli kadın, Vasfi'nin amaçsız ve beklentisiz hayat tarzını ifade etmede fonksiyon üstlenen bir roman kişisidir. Vasfi'nin 13 yıl hapis yattıktan sonra döndüğü İstanbul'da karşılaştığı bir kadındır. Onun kimliği ve kişiliği hakkında bir kanaat edinemeyiz. Yalnızca Vasfi'ye umut veren bakışlara sahip olan genç bir kadın olduğunu biliriz.

Siyah bereli kadının, bu özelliği ile romanın son kısmında Vasfi'nin karşısına çıkarılmış olması anlamlıdır. Böylece yalnız ve beklentisiz halde hayatını sürdüren Vasfi için romanın sonunda bir umut ışığı doğmuş olur. Vasfi ve siyah bereli kadın birlikte şehre doğru yürürlerken romanın sona ermesi muhayyilemizde umutlu bir geleceği çağırıştırır.

Romandaki diğer kadın kahramanlar, Vasfi ve Zeynep'le aynı mahallede yaşayan ev kadınları ve genç kızlardır. Vasfi ve annesinin yaşadığı fakir mahalledeki küçük insanlar ve bunların birbirleriyle diyalogları doğal ve gerçekçi bir nitelikte verilir. Vasfi'nin annesi Şükran Hanım'ın komşuları Nuriye ve Esmâ Hanım bu kişilerdendir, dekoratif unsur olarak göze çarpan bu kişilerin diyalogları yoluyla olay örgüsünün bazı parçaları ve olay örgüsünde önemli işlev üstlenen kişiler ile ilgili bilgiler verilir. Romanında Şükran Hanım Esmâ ve Nuriye arasında geçen konuşmaların birinde şehrin alt sosyal tabakasından bu insanların, hayatı ve toplumsal normları kendi bakış açıları ile yorumladıklarına tanık oluruz.

Romanın özellikle son bölümlerinde dekoratif kişilerin arttığı gözlenir. Bu kişiler arasında şehrin sokaklarında rastlanan tipler, başarılı gözlemlerle ortaya çıkarılmışlardır. Vasfi'nin son aylarda geceyi geçirdiği Sirkeci Garı'ndaki sarhoş kadın (Miss Sirkeci), köprüdeki tek bacağı olmayan sarışın genç, Vasfi'nin Büyük Postanede konuşmalarına kulak misafiri olduğu Avrupa görmüş iki İstanbul beyefendisi bu tiplerdendir.

“**Aksaray’dan Bir Perihan**” adlı romanda kahramanlar vasıtasıyla toplumsal dönüşümden temsilî kesitler sunmaya çalışılır. Bu kesitler Perihan, Nuri ve Gülter adlı kişiler etrafında oluşturulur. Kişilerin farklı sosyal ve kültürel çevrelerden oluşu dikkat çekicidir.

Romandaki kadın kahramanların her biri farklı sosyal çevrelere mensupturlar. Pakize, Perihan, Gülter, Hale gibi kişilerin her biri, temsil ettikleri zihniyet ve dünya görüşleri, sahip oldukları kültürel altyapı bakımından farklı insanlardır.

Romana adını veren kahraman **Perihan**, toplumsal dejenerasyon ve yolsuzlukların arttığı 60’lı yıllar Türkiye’sinde bunu şahsiyetinde temsil eden roman kişisidir.

İstanbul’un Aksaray semtinde bir kenar mahallede büyümüş olan Perihan, içinden çıktığı sosyal çevrenin güç hayat şartlarının da sonucu olarak maddî imkân elde edebilmek uğruna her türlü insanî değeri hiçe sayabilecek biridir. Perihan’ın aileden veya kültüründen gelen kutsalları yoktur. Onun tek amacı daha fazla maddî imkân elde edebilmek ve hatta lüks hayat standartlarına ulaşabilmektir. Kahramanın bu hırslı ve açgözlü kişiliğinin temelindeki geçmiş yaşamı gözler önüne serilmez ancak onun fakir bir semtten geldiği vurgulanır. Perihan’la ilgili ayrıntıların tamamı anlatıcı tarafından doğrudan nakledilir.

Onun kişilik özelliklerinin eserin başlarında doğrudan verilmesi, yazarın olumsuz değerler sembolü olan bir kahraman yaratma gayretini düşündürür. Söz konusu gayret, anlatıcının Perihan’ın kişiliği ile ilgili şu cümleleriyle kesin olarak anlaşılır:

“Bu iki şahsiyetten birincisi, abus çehreli çatık kaşlı, gözleri aç ve haris, kinli ve kötü bakışlarla dolu, hemen kavga etmeye hemen küfür etmeye âmade idi. Sesi bir ısıklık gibi vızıldar, dili bir yılan dili gibi zehirli, sözleri tam manasıyla küstahtı.” (Derviş, 1997: 48)

Perihan’ın dış görünüşü şöyle tasvir edilmektedir:

“Üstünde fena bir zevki işaretleyen mavi emprimeden bir elbise vardı. Kestane rengi saçları, dar omuzlarının üstünde mübalağalı bir itina ile yayılmıştı. Nuri o gün birkaç kere onun kaba ve çirkin ellerini hatırladı. Fakat her defasında kestane rengindeki bir çift iri ve güzel gözün hayali bu ellerin çirkin hâtırasını gözlerinden sildi.” (Derviş, 1997:36)

Perihan ve Nuri arasında eserin başlarından itibaren bir çatışma olduğu her fırsatta vurgulanır. Onun aile yaşantısı ve geçmişine ait ayrıntıların nakledilmesinden sonra Nuri'nin geçmişi ve aile yaşantısı, aradaki keskin farkları ortaya koymaya yönelik karşılaştırmacı bir tutumla nakledilir. Neticede Nuri'nin arsitokrat kökeni, Perihan'ın ise alt tabakayı temsil eden değerleri öne çıkarılır.

Perihan, her durumda maddi çıkarlarını gözetten bir kişidir. Nuri ile evlendikten sonra onu İstanbul'dan uzaklaştırmasında, Nuri'nin gümrükten giren kaçak mallar üzerinden haksız kazanç elde etmesinde hep Perihan'ın etkisi olmuştur. Onun sembolik kişiliği olumsuz bir örnek teşkil edecek biçimde hazırlanmış gibidir. Perihan, Cumhuriyet devrimlerinin heyecanının bittiği bir dönemde, toplumdaki ekonomik dengesizliklerin, siyasî ve hukukî boşlukların yarattığı çıkarıcı insandır.

Perihan'ın olay örgüsündeki fonksiyonu, bu hususiyetleri bağlamında ortaya çıkar. O, Nuri'nin temsil ettiği eski hayat tarzı etrafındaki manevî değerler karşısında yeni toplumsal düzendeki bozulmuş maddî ilişkileri temsil eder.

Gülter, Nuri'nin ailesinde halayık olarak hizmet etmiş olan ihtiyar Çerkez kadındır. Nuri'nin dedesi Kadri Bey tarafından esir olarak satın alınıp onun evinde hizmet etmeye başlamıştır. Gülter, azad edilişinden köyüne dönüp orada yaşadığı hayata kadar pek çok ayrıntı ile romanın bütününde etkili olan bir kahramandır. O, şöyle tasvir edilir:

“Odacı, kendisine ziyaretçilerin kabul edildiği odayı gösterince Gülter eğilerek yere bırakmış olduğu boyalı tahtadan yapılmış olan valiziyle büyük sepetleri ve

müteaddit paketlerini eline aldı, odacının arkasından sessiz adımlarla içeriye girdi. Üzerinde siyah bir çarşaf vardı. Bol etekleri ayak bileklerine kadar iniyordu. Çarşafının pelerini başını kapayarak bileklerine kadar uzanıyordu. Açık havadan ve güneşten yanmış yüzünde derin çizgiler vardı, fakat sarı ve tatlı gözlerinin bakışlarında bir çocuk safiyeti seziliyordu.” (Derviş, 1997: 13)

Gülter, Nuri'ye ve onun teyzesi Pakize'ye dadılık etmiştir. Bu nedenle her ikisine de çok düşkündür. O, temiz kalpli, şefkatli ve yalnız bir kişi olarak karşımıza çıkar. Gülter, özgürlüğüne kavuştuktan sonra döndüğü köyünde maddi sıkıntılar yaşayan, kocasını ve çocuklarını kaybetmenin ve yalnızlığın ıstırabıyla sıkıntılı bir hayat süren ihtiyar kadın olarak tanıtılır.

Gülter, üstlendiği işlev bakımından yardımcı kişi olarak öne çıkan ancak bir yardımcı kişi olarak romanda oldukça fazla yer tutan bir kahramandır. Öyle ki roman boyunca onun hayatına dair fazlasıyla ayrıntı verilir. Ancak bu ayrıntıların çoğunluğu Nuri ve Perihan'ın etkin oldukları metin halkalarıyla ilişkili değildir. Böylelikle Gülter, romanda ikinci bir mecra oluşturur. Onun, romanda nakledilmek isenen sancılı toplumsal dönüşüm manzarası içerisinde önemli bir rolü vardır. O, eski hayat tarzı içerisinde yer alan bir müessesenin temsilcisidir. Eski bir halayık olan Gülter'in yeni toplum düzenine intibak etmesi için kabiliyeti yoktur. Bu hususiyetleriyle o, romanda gözlemci bir tutumla sergilenen toplumsal sorunların bir parçasıdır.

Yazar, resmettiği toplumsal dönüşümde, köleliğin ilgasından sonraki bireyselleşmenin izlerini Gülter vasıtasıyla sürer.

Nuri'nin teyzesi olarak karşımıza çıkan **Pakize**, asil bir ailenin mazbut, sevecen ve gururlu ferdidir. Yardımcı kişi fonksiyonu üstlenen kahraman, yine anlatıcının cümleleriyle şöyle tanıtılır:

“Pakize kendisine hiç benzemiyordu. O tabii ve sade bir insandı. Hiçbir hareketi câlî, hiçbir tavrı yapmacık değildi. Sözlerinde olduğu gibi etrafında da câlî bir şey sezmeye imkân yoktu.” (Derviş, 1997: 47)

Pakize, Perihan ve Nuri'yi evine kabul etmiş onlara bir aile büyüğü olarak kucak açmıştır. O, Nuri'nin Perihan'la birlikte Ankara'ya taşınmasından sonra evinde ölü bulunmuştur. Pakize'nin ölümü, romanda bir muamma olarak bırakılır. Bu ölümün bir kaza mı yoksa bir intihar mı olduğu Gülter tarafından sorgulanır. Böylece Pakize'ye de bir sembolik değer yüklendiği söylenebilir. Eski, köklü ve soylu bir ailenin değerlerini temsil eden kahraman yalnız ölmüştür. Bu ölümün bir intihar olabileceği imâsı, eskiye ait yüksek manevî değerlerin yeni maddeci zihniyet karşısında yitip gidişini düşündürür.

Nuri'nin bu görgülü ve asil teyzesinin romandaki sonu böylece temsîlî bir nitelik kazanır. Çöken imparatorluğun konservatif yüksek sosyetesine ait bir üyenin yeni toplumsal hayatın çıkar ilişkileri karşısında tutunamayışı ve dramatik bir biçimde yok olması anlamlıdır.

Hale, yardımcı kişilerden bir başkasıdır. O da yeni bozulmuş değerlerin ve maddeci zihniyetin bir temsilcisidir. Hale de Perihan gibi, maddî çıkarlar uğruna her türlü değeri hiçe sayabilen bir insan olarak tanıtılır. Onun bu özelliği, Nuri'yle yaşadıkları bir görüş ayrılığı neticesinde kahramanın kendi ağzından şu cümlelerle ortaya konur:

“Bana bütün bunlar vız gelir... Ahlâkî, gayri ahlâkî... Ne gülünç bir insansın sen? Etrafında ahlâkî bir şey gördüğün var mı? Hayatını daha kolaşlaştırmak için herkes ne yapabilirse yapıyor... Namuskârane yaşayarak yirmi bin lira kazanabileceğimi ümit etmiyorum.” (Derviş, 1997: 26)

Hale, bir yardımcı kişi olarak ana kahramanın çeşitli tutum ve davranışlarının nedenlerini ortaya koymada fonksiyon üstlenir.

Romandaki erkekler de yine sembol değerleri ön planda olan kahramanlardır. Nuri, Cemâl, Kadri Bey bu kahramanlardandır. Erkeklerin büyük bölümü, Nuri'nin ailesinin fertleridir. Dolayısıyla sosyal ve kültürel bakımdan birbirine yakın statülere sahiptirler. Gülter çevresindeki erkekler ise sosyal, kültürel ve ekonomik olarak toplumun alt tabakasını temsil ederler.

Nuri, yıkılan imparatorluğun soylu ailelerinden birine mensuptur. Despotik bir devlet düzenine karşı, meşrutiyet ve özgürlük taraftarı, idealist bir ailenin mensubu olan Nuri'nin yeni toplumsal düzende bulunduğu konum, bir hayal kırıklığının ifadesi gibidir. Zira o tanık olduğu ve içinde bulunduğu ahlâki bozukluğa muhalif olmasına rağmen buna alternatif bir ideali olmayan, etkisiz ve zayıf bir kişidir. Romanda Nuri ve onun ailesine mensup erkek kahramanların, söz konusu hayal kırıklığını sergilemek gayretiyle seçildiği böylece anlaşılmaktadır.

Nuri'nin özellikleri de yine anlatıcı tarafından doğrudan nakledilir. Çocukluğu ve ailesi hakkında bilgiler verilir. Söz konusu bilgileri nakleden şu kısım, dikkate değer:

“Birbirlerine çok bağlı bir çiftin tek çocuğu olan Nuri, bir sevgi ve şefkat havası içinde yetişmişti. Çocukluğu saadet içinde geçmişti. Annesiyle babası arasında tam ve muhakkak bir anlaşma vardı.

(...)

Annesi, oğlunun nefesine karşı daima bir itimat hissetmesini, bu itimadı hiç kaybetmemesini istiyordu.”
(Derviş, 1997: 24)

Onun fiziksel özellikleri hakkında ise herhangi bir kanaat edinemeyiz.

Nuri'in Perihan'la yaşadığı hayat hakkında sıkça tereddütler yaşadığı, karısının tavırlarından ve hayata bakışından rahatsızlık duyduğu da sezdirilir. Özellikle Perihan'ın maddi hırsları karşısında Nuri'nin karşıt bir anlayışı temsil ettiği anlaşılır. Ancak o, buna rağmen karısının tahakkümü altındadır. İlk metin halkaları içerisinde Perihan'ın Nuri'yi yönlendirdiği de her fırsatta gözler önüne serilir. Nuri'nin bu durum karşısında etkisiz ve iradesiz kaldığı da anlaşılmaktadır.

Anlatıcı, kahramanın kişiliğine ait bazı özellikleri doğrudan nakleder ve daha sonra bunların zemini hakkında okuyucunun kanaat sahibi olmasını sağlar. Nuri'nin söz konusu kişilik özelliklerinden biri şöyle nakledilir:

“Nuri hakikatte başkalarının fikirleriyle nadiren mutabık kalırdı ve duyguları, izhar ettiklerinden tamamıyla başkaydı. (...)

Başkalarının kendisini tanımasından korkardı. Nuri samimi değildi. O, hayatında hiçbir zaman samimi olmamıştı, çocukluğunda bile. Niçin Nuri böyle idi?” (Derviş, 1997: 98)

Kişilik özelliği bu şekilde verildikten sonra sözü edilen kişiliği hazırlayan nedenler şöyle nakledilmeye başlanır:

“Nuri eski bir ailenin son evlâdıydı. Fakat kendi aristokrat ailesinin eski fertleri şeklinde yetiştirilmemişti. Kendi ecdadının ve eşlerinin büyüdüğü muhitte büyümedi.

Çehresini müphem bir şekilde hatırladığı babasını çok küçük yaşta kaybetmişti.” (Derviş, 1997: 99)

Bu cümlelerle başlayan pasaj boyunca Nuri’nin çocukluğunda ailesinden edindiği terbiye ve değerler nakledilir. Babasının tercihiyle yerleştikleri bir mahalledeki kültür çatışmasının onun karakteri üzerindeki etkileri dile getirilir. Böylece romanda, psikolojisi ve olaylar karşısındaki tavırları ile tutarlı bir roman kahramanı yaratma gayreti göze çarpar.

Neticede Nuri’nin ideal bir ahlâk anlayışını benimsemiş olduğunu ancak bunun gereklerini yerine getirememenin sızısını yaşadığını anlarız. Öyle ki Nuri, oğlunun bir gösteriye katıldığını ve Perihan’ın temsil ettiği ahlâk anlayışının karşısında olduğunu fark edince içten içe bir sevinç yaşar.

Romandaki karşılaşmaların büyük bir bölümü Nuri etrafında düzenlenir. Olay örgüsündeki merkezi bir fonksiyona sahip olan Nuri, eski medeniyetin yüksek değerleri ve hayat tarzı ile yetişmiştir. O, bu özellikleri ile yeni bir toplum düzeni içerisinde çatışmalar yaşayan ve bocalayan bir kişidir. Nuri, bu bağlamda zihniyet çatışmasını yaşayan insanı temsil eder.

Cemâl, Nuri’nin babasıdır. Bu kahraman da sembolik kimliğiyle ve temsil ettiği değerlerle öne çıkar. Cemâl, Fransa’da eğitim görmüştür. Bir illim

adamı olan Nasuhî Paşa'nın oğludur. O, aristokrat kimliğini reddeden özgürlükçü ve antiemperyalist bir savaşçı olarak tanıtılır. Cemal, bu özellikleriyle Rus ve Fransız aristokratlarının toplumdaki rolüne benzer bir rol üstlenmiştir. Cemâl, aydınlanmada halkın önderi olmak ve halkı bilinçlendirip kimlik sahibi yapmak için mücadele verir. Ancak onun toplumu dönüştürücü bir işlevi olamadığı ortaya çıkar.

Yazar, Cemal tipinin bu zaafının farkında olacak ki onun oğlu olan Nuri'yi yeni devletin yozlaşmış toplumsal yapısı içerisinde çaresiz ve iradesiz bir kahraman olarak ortaya koyar. Yazar Nuri'ye bulunduğu konumu ve yaşamını sorgulatırken babasının devrimci kişiliğini ortaya çıkarır. Nuri babasının eylemlerini anlayamamaktadır. Onun bu problemi şöyle nakledilir:

“ Gayet rahat bir hayatı olmuş ecdadını düşündü. Onlar sultanın ihsanları ve topraklarını ekip biçen, efendisi oldukları köylülerinin de mesaisi sayesinde yapmışlardı. Bu toprakları babasından tevarüs eder etmez onları köylüleri arasında taksim eden ve hayatını iyi başardığı bir iş olan avukatlık mesleğiyle kazanan kendi babasını çok takdir ediyor, fakat bugün benliğinin eriştiği bu merhalede onu artık anlamıyordu. Babası mensup olduğu sınıfın ona bahsettiği bütün imtiyazlardan vazgeçmiş, onları bir yüz karası gibi atmıştı. Annesiyle birlik olup esirlerini azat etmiş, içtihatlarının tahakkuk etmesi ve sonunda da memleketin emperyalist çizimelerinden kurtulması için mücadele etmiş, bu mücadelede ölmüştü.

Nuri kendi kendine itirafa cesaret edemiyordu. Amma, eğer o babasının yerinde olsaydı, tembel olduğu için rahatı sevdiği için bütün bu imtiyazları saklayacağını, onlardan vazgeçemeyeceğini biliyordu.” (Derviş, 1997:131)

Sahip olduğu imtiyazları reddedip topraklarını köylülere bağışlayan Cemal'in temsil ettiği değerler ve zihniyet romanda idealize edilir, yüceltilir.

Romanın diğer kişileri; Canan, Şadan, Hurşit Ağa, Demir, Melek ve Aziz'dir. Bu kişiler dekoratif kişi fonksiyonu üstlenmişlerdir. Nuri'nin anne tarafından dedesi Kadri Bey ise sembolik değere sahip bir kahramandır. O da

meşrutiyetin ilanında rol oynamış ve Abdülhamid meşrutiyeti kaldırdıktan sonra sürgüne gönderilmiş bir yenilik taraftarıdır. Ancak bu kahramanın tek vasfı Nuri'nin dedesi olmasıdır. Romandaki herhangi bir olayda yer almaz. Nuri'nin bağlı olduğu zihniyet ve hayat tarzını inşa etmede kullanılmıştır.

Nuri ve Perihan'ın dört çocuğu da romanda dekoratif fonksiyonla karşımıza çıkarlar. Çocuklar, Nuri ve Perihan'ın mutsuz evliliklerini ifade etmede rol alırlar. Bunu sezdiren şu cümleler dikkate değerdir:

“Ona en fazla üzüntü veren büyük oğluydu. Kaba ve gürültücü bir çocuktü. Küçük erkek kardeşini daima hırpalıyor, kız kardeşleriyle iyi geçinmiyor, anne ve babasına karşı hürmet göstermiyordu. Yüksek sesle acayip bir argo konuşuyor, küçük kardeşlerine fena bir numune oluyordu. (...)”

Fakat haşin ve kavgacı idi, bütün gençler gibi kabadayılığı seviyor, sık sık arkadaşlarıyla dövüşüyordu. Ekseriya eve yüzü gözü yara içinde geliyordu.

Taparcasına sevdiği kızlarına gelince, onlar anne ve babalarını hiç sevmez görünüyorlardı.” (Derviş, 1997: 133)

Bu çocuklardan birinin romandaki “olumlu tip” olacağı daha önceden imâ edilmemiştir. Nuri'nin bir protesto yürüyüşüne katılan bu çocuğu hakkında önemli bir kanaat sahibi olamayız.

Yazar, kişilerini yaratırken onları hazırlayan maddi ve sosyal koşullara ve altyapıya oldukça önem verdiğini bu romanında da kanıtlar. Nuri'nin ve Perihan'ın kişilik dönüşümlerinin sebepleri dikkatle hazırlanır.

“**Fosforlu Cevriye**” romandaki kişilerin sayıca fazlalığı dikkati çeker. Ancak bu kişilerden merkezî fonksiyon üstlenenlerin birkaç adedi geçmediği görülür.

Yazarın kişi kadrosunda özellikle dekoratif kişiler yönünden oldukça yaratıcı olduğu dikkat çekicidir. Tipler, olay örgüsündeki katkıları ve fonksiyonları yönünden ele alındığında bir hayat tarzını temsil ifade etmeleri

yönüyle anlam kazanır. Fosforlu Cevriye romanının geniş kitleler tarafından ilgiyle karşılanması, yazarın tip yaratmadaki üstün becerisi ile açıklanabilir.

Romandaki kadınların neredeyse tamamı, sokağın sembolize ettiği hayat tarzını benimsemiş kişilerden oluşmaktadır. Bunlar çoğunlukla romanın ana kahramanı Cevriye gibi hayat kadınlarıdır. Bunlar içerisinde Cevriye'nin saklanması yardım ederek olay örgüsünde fonksiyon üstlenen tek kişi Sümbül Dudu'dur.

Cevriye romanın ana kahramanıdır. Olay örgüsündeki bütün karşılaşmalar onun etrafında düzenlenir.

Cevriye, yirmili yaşlarında evsiz bir hayat kadınıdır. Onun romanda açıkça bir sokak kadını olarak tanımlandığını görürüz. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Çocukluğundan beri dilenci çocuk, köprü altı çocuğu, sokak süprüntüsü, en adi fahişe, sürtük telakki edilmişti.

(...)

O, herkes için, seven ve sevmeyenler için, hatta Barba için bile 'Fosforlu Cevriye'ydi. Karakolda Fosforlu'ydu. Sokakta, meyhanede, yangın yerlerinde, Ahırkapı mağaralarında, Tekfur Sarayı harabelerinde, Çeşmemeydanı'nda her yerde, her yerde 'Fosforlu Cevriye' diye anılır ve öyle muamele görürdü.” (Derviş, 2000: 92)

Fosforlu Cevriye bir tip olarak değerlendirilmelidir. Kahramanın kişilik profili öyle belirgin çizgilerle çizilmiştir ki, bu profil hemen okuyucunun zihninde bir yere oturmaktadır. Fosforlu Cevriye ile okuyucu arasında bir samimiyet doğması oldukça kolaydır. Bu samimiyetin şifreleri onun görünüşünde, geçmişinde ve hemen her davranışında karşımıza çıkar. Cevriye, bir hayat kadını olmasına karşın okuyucu imgeleminde sempatik bir izlenim bırakır. Bu izlenimin doğuşunun nedeni, yazarın Cevriye karakterini yerleştirdiği kültürel ve psikolojik altyapıyı dikkatli hazırlamış olmasıdır.

Cevriye, yaşadığı hayatı kendi iradesiyle seçmemiştir, kendisini bu hayatın içinde bulmuştur. Onun iradesi, küçüklüğünden beri hayatında belirleyici olan koşulların karşısında hiçbir anlam ifade etmez. Cevriye'nin bu özelliği, romanda şöyle ifadesini bulur:

“Hayatın başka bir şeklini bilmiyordu ki... Sokaklarda dolaşıyor, izbelerde, bekâr odalarında, yangın harabelerinde aşkını ve kadınlığını isteyene veriyordu. Yaşayacaktı.

O onun tabii hayatıydı. Hayatının fevkalâde tarafı, masal, romana benzeyen tarafı on – on beş günde bir onun odasında geçirdiği günlerdi.” (Derviş, 2000: 94)

Cevriye, adeta benliğini bile tesis edememiştir. Öyle ki bir kadın, bir insan olduğunu kibar ve dürüst bir kişi olan idam mahkûmuna rastladığında anlayacaktır. Cevriye'nin geçmişi, sokaklarda geçen çocukluğu, yaşayacağı hayatı doğal bir sürecin sonucu şeklinde belirler. Cevriye, etrafındaki koşulların ağır baskısının farkında bile olmadan bu vahşi yaşama uyum sağlamış, bu yaşama karşı savunma mekanizmaları geliştirmiştir. İşte okuyucu nezdinde uyanan yakınlığın ve samimiyetin temelleri buradadır. Okuyucu onun koşullarının farkındadır. Onu bir kurban olarak görürüz. Anlatıcı, Cevriye'nin çocukluğundan beri içinde bulunduğu koşulları ve bu koşullar altında biçimlenen kişiliğinin bazı özelliklerini şöyle ifade eder:

“Cevriye, hayatta kendisinin başka türlü olabileceğini başka türlü telakki edilebileceğini, bir erkeğin kendisiyle sırf en basit hayvanî zevkleri tatminin dışında bir münasebet kurabileceğini hiç düşünmemişti.

Çocukluğundan beri dilendi çocuk, köprü altı çocuğu, sokak süprüntüsü, en adi fahişe, sürtük telakki edilmişti.

Şehvanî hırslarını tatmin etmek isteyen isimsiz, hatta çehresiz insanlar kendisine yanaşır da birçok defa bu tanışmalar karanlık bir sokak köşesinde başlar karanlık bir yangın yerinde biterdi. Yahut birtakım memurlar kendisine hakaret ederler karakoldan karakola, zührevi hastalık muayenelerine, müdüriyetten müdüriyetlere götürür dururlardı.” (Derviş, 200: 92)

Toplumsal yaşamın katı normları içerisinde en marjinal konumda iken Cevriye'nin "kurban" kimliği onu sevilen ve yakınlık duyulan bir figür haline getirir. Okuyucu ona bir kurbana duyulan merhamet hisleri ile yaklaşır. Bu psikolojik olgu, Cevriye karakterini yaratmada yazar tarafından başarıyla kullanılır.

Cevriye'ye samimi ve sevecen bir ilginin başka sebepleri de vardır, Cevriye saftır, bütün kötü deneyimlerine ve yaşadığı acılara karşın temiz kalplidir. Her insan gibi yaşanan, sürdürülen hayatın koşulları onun kaderini belirlemiştir. Bu koşulların baskısının bir anlığına üzerinden kalktığı durumlarda o da saf ve insanî tutum ve davranışlar sergiler, çekinir, utanır ya da merhamet duyar.

Cevriye'nin kişilik özellikleri kahramanın yaşadığı bazı olayların arkasından psikolojik tahliller yoluyla gözler önüne serilir. Romanda kişilerin ruh durumlarında en belirleyici öge olarak yaşanan olaylar öne çıkarılır. Böylece yazarın kişi yaratmada da davranış ilkelerine ve psikolojik gerçekliğe bağlı olduğunu görürüz. Cevriye'nin, ilk hoşlandığı adam olan idam mahkûmunun evindeyken yaşadığı hisleri ifade eden şu kısım dikkate değer:

"Gece onu yatağına bağlayan his tıpkı bir bakirenin yanına yaklaşan bir erkekte arzu uyandırmaktan duyduğu insiyakî korkuya benziyordu.

Evet Fosforlu Cevriye taşlaşmış gibi hareketsiz yattığı bu temiz yatak içerisinde vücudunu saran sıcak arzularını tahlil edememekten, itiraf etmekten tıpkı bir bakire gibi çekiniyordu.

İşte bu Cevriye, İstanbul'un en süflî serserileri karşısında çırılçıplak soyunan, sarhoş meclislerinde çiftetelli oynayıp göbek atan, ister para versin, ister vermesin herhangi bir erkek eli eline değdi mi ve kendisini istedi mi, hiç mukavemet ve itiraz etmeden ona kendini teslim eden Cevriye, İstanbul İstanbul sokaklarının meşhur Fosforusu; yatakta niçin uyuyamadığını hissettikçe hiç kıpırdamıyor, bari o, bilhassa o bu hissini anlamasın istiyordu." (Derviş, 2000: 96)

Cevriye'nin bir diğer özelliği, dürüst oluşu ve sevdiği insanlar için canı pahasına özveride bulunabilecek bir yapıda olmasıdır. Onun bu özelliği, olay örgüsünün en çarpıcı kısmı olan son parçada aksiyon içerisinde ortaya çıkarılır. Cevriye, sevdiği adamı hapse mahkûm olmaktan kurtarmak için giriştiği bir eylem sırasında hayatını kaybeder.

Cevriye, şahsında temsil ettiği çatışma ile olay örgüsünde merkezî bir fonksiyon üstlenir. Sürdürdüğü hayat tarzı ile toplumun olağan normları çerçevesinde onaylanmayan Cevriye, bu çatışmanın eleştirel biçimde vurgulanmasında işlev üstlenir. Onun, iradesi dışında itildiği bir hayat tarzı içerisindeki kurban konumu, romandaki eleştirel gerçekçi tutumu ortaya koyar.

Sümbül Dudu, Cevriye'ye yardım eden onu evinde misafir eden eski bir Rum aktristir. Sümbül Dudu, Galata'nın tipik simalarından biri olarak şöyle tanıtılır:

“Sümbül Dudu Galata'nın en meşhur simasıydı. Belkemiğindeki bir hastalıktan tesbihböceği gibi kıvrılmıştı. Vücudu iki büklüm, yüzü iki dizkapağına çevrilmişti. Zaman zaman başını doğrultabildiği ve yüzü görüldüğü vakit, insanın bu yumru yumru vücuttan daha fazla bu bezay iri kıllarla süslü olan ağzında ta önce 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 mahlukun çıkabileceğine inanmazdı.

(...)

Kendi iddiasına göre vaktiyle meşhur Abdürrezzak'ın kumpanyasında kantocuymuş. ‘Kimse Şamran’a, Küçük Virjini’ye bakmazdı. O zamanlar merhume Peruz’dan sonra ben gelirdim.’ derdi.” (Derviş, 2004: 81)

Söz konusu özellikleri ve Galata'daki geçmişi ile kahramanın başarıyla hazırlanmış bir tip olduğu anlaşılmaktadır. Onun olaylar içerisindeki fonksiyonu şöyle nakledilir:

“Bu evde Sümbül Dudu onu her zaman güler yüzle karşılıyordu:

--Ah! Bir tanem sensin, diye ona iltifat ediyor:

-- Bir gün kapıyı tak tak etmesen Dürdanem nerede kaldı, diye yürek başıma hafakan oturoor, diyordu.”
(Derviş, 2000: 221)

Sümbül Dudu, Cevriye’ye öğütler veren ona olumlu yaklaşan, hayata dair hâkimâne sözler söyleyen bir ihtiyar kadındır. O, Cevriye’nin saklanmasına yardımcı olarak olay örgüsü içerisindeki aksiyonda önemli bir işlev üstlenir.

Topaç Melahat, Kös Ayten, Edalı Şefika gibi diğer kadın kahramanlar ise romanda birer dekoratif kişi olarak karşımıza çıkarlar. Bu kahramanların ortak özellikleri Cevriye’nin ait olduğu sosyal çevreyi tamamlayan tipler olmalarıdır. Hepsi Cevriye gibi karakollara, hapisanelere ve sokağın kanunlarına aşınadır.

Romanın erkek kahramanlarının çoğunluğu yine Cevriye ile aynı sosyal çevreye mensup kişilerdir. Bunlar, Cevriye ile ilişkileri vasıtasıyla karşımıza çıkan dekoratif kişilerdir. Yalnızca idam mahkûmunun merkezî bir fonksiyonu vardır. O, Cevriye tarafından arzu edilen obje konumundadır. Bununla birlikte romandaki karşılaşmaların merkezinde yer alan ve Cevriye’nin hayatı üzerinde tesiri olan bir kişidir.

Mahkûm, romanın Cevriye’den sonra en önemli fonksiyon üstlenen kişisidir. Cevriye’nin âşık olduğu gıyabında idam mahkûmiyeti bulunan bu genç adam, siyasi bir suçtan aranmaktadır. Bu kişi, Cevriye’nin çok yabancı olduğu bir sosyal çevreye mensuptur. Zihniyeti, hayat tarzı ile ondan çok farklıdır. Cevriye’nin kendi değerlerini ve hayat tarzını, zihniyetini sorgulamasına neden olur. O, birey olma ve kendi iradesini kullanmada da onu harekete geçiren kişidir.

Mahkûmun dikkati çeken yönü, romanda arzu edilen obje konumunda olmasına karşın gerek fiziksel özellikleri gerekse kişiliği bakımından belirsiz

ve gizemli olarak kalmasıdır. Onun rol aldığı aldığı diyaloglar çok azdır, görünüşü ve diğer bazı özellikleri anlatıcının ağzından doğrudan nakledilir.

Kahramanın adı bile belli değildir, anlatıcı onun kafasının içine girmez. Onun duygu ve düşüncelerini bilemeyiz. Bu esrarengiz mahkûmun bazı özellikleri şöyle nakledilir:

“O sanki bambaşka bir memleketten buraya gelmişti.

Konuştığı dil Türkçe olduğu halde Cevriye’nin konuştuğu ve işitmeye alışık olduğu dilden pek farklıydı. Onların kullandığı kelimelerin bir tekini bile kullanmıyordu.

Ellerinin derisi hırpalanmamıştı. Belli ki hayatında çok ağır işler yapmamış olan bir insandı. Tırnakları temiz, yakası üstü başı temizdi. Kitap ve gazete de okuyordu. Yani mektep görmüş, okuyup yazmasını bilen bir adamdı. Çok okuyor, hem de çok yazıyordu.” (Derviş, 2000: 88)

Kitap ve dergi okuyan, bolca da yazı yazan bu kişinin bir siyasî suçtan gıyabında hüküm verildiği romanda ifade edilir. Böylece düşünceleri meşru görülmeyen bu adam, kibarlığı, temizliği ve yardımseverliği ile idealize edilir. O ve Cevriye’nin ortak özelliği otorite tarafından onaylanmayan hayat tarzlarını temsil etmeleridir. Mahkûmun roman boyunca somutlaştırılmayan kimliğinde siyasi otoriteye muhalif, baskı altındaki aydınların temsil edildiğini söyleyebiliriz.

İdam mahkûmunun bazı özellikleri Cevriye’nin bakış açısıyla nakledilir. Cevriye’nin, kim olduğunu bilmediği bu adam hakkındaki düşüncelerini ifade eden şu cümleler dikkate değerdir.

“ ‘Ben onun karısı olsaydım, o nerede oturursa ben de orada otururdum. ’

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

seviyesine yükselemeyeceğini biliyordu.” (Derviş, 2000: 159)

Ancak diyaloglarda ve aksiyon içerisinde bu kişilik daha belirginleşir. Cevriye ve bu meçhul kişi arasındaki diyaloglar vasıtasıyla onun hakkında bilgi sahibi oluruz. Bunlardan birinde mahkûm kendisini şöyle tanıtır:

“—Ben bir idam mahkûmuyum.

Cevriye evvela anlayamadı. Bütün vücudu titriyordu. Öteki:

-- Bir gıyap kararım var! dedi. Ele geçersen... Anlıyor musun?

(...)

-- Bırak şimdi bunları. Yalnız anla ki, yapacağımız her ihtiyatsızlık benim canıma mal olabilir.” (Derviş, 2000: 167)

Kaçığın gıyabında verilen idam kararının daha sonradan kalkmış olduğunu öğreniriz. Ancak bu kişinin polis tarafından takibatı devam eder. Sürekli gizlenen ve polisten kaçan bu adam, dönemin baskı altındaki aydınını temsil eder. Romanda Cevriye’yi bilinçlendiren onu kendi iradesini kullanması yönünde cesaretlendiren bu adam, toplumun özgürleşmesinde ve ilerlemesinde önderlik etme işleviyle karşımıza çıkar.

Kerim, romanda yardımcı kişi fonksiyonunu üstlenen bir kahramandır. O, siyasi suçtan aranan kaçığın gizlenmesine yardım eden iyi kalpli han görevlisidir. Kerim’le ilgili tasvirler ve tahliller yok denecek kadar azdır. Cevriye’nin, idam mahkûmu sevgilisine yardım etmek için işbirliği yaptığı bu ihtiyar adam da yine toplumun ezilen kesimini temsil eder.

“Fosforlu Cevriye” romanında dikkat çekici düzeyde bir tip enflasyonu vardır. Kabadayılar, fahişeler, esrarkeşler, talihsiz genç kadınlar, feleğin çemberinden geçmiş ihtiyarlar, katiller, sarhoşlar, serseriler romandaki ilgi çekici küçük olayların merkezinde ortaya çıkarlar. Bu kişilerin tamamı dekoratif niteliktedir. Olay örgüsünün bütünlüğünü oluşturan parçalarda

önemli fonksiyonlar üstlenmezler. Kişiler, romanın ana kahramanının bağlı bulunduğu sosyal çevreyi tamamlayan figürler olarak işlev üstlenirler. Bu kişilerin yaratılmasında yazarın üstün gözlem becerisinin etkili olduğu görülür. Söz konusu tipler, İstanbul'un sokak kültürüne has başarılı gözlemlerin ürünüdürler.

Top Melahat, Çatlak Marika, Barba, Yedi Bela Gülseren, Kös Ayten, Arap Şevki, Sele Şevki, Torpil Şeref, Zombi Recep, Çopur Güllü, Kör Abdi, Kayıkçı Mahmut, Çımacı Mustafa, Belanın Gözü Sabri, Kumarcı Fıfış, Madrabaz Nuri, Dızdız Mustafa, Arap Cemile, Hacı Ağa, Kumru Fatoş, Cadaloş Emine, Randevucu Lamia, Daktilo Emine, Mezarcı Mahmut, Topal Şevket, Çırtlak Hamdi, Koç Mustafa, Cevizli kahvenin çırağı Kemal, Köfteci Ahmet, Çakır Osman, Kırk Yamalı Hoca, Şoför Osman, Bekçi Osman, Komiser muavini Osman, Cafcof Ömer, Edalı Şefika, Üfürükçü Arap Fazile, Mayrık, Mavron gibi kahramanlar Cevirye'nin hatıraları vasıtasıyla karşımıza çıkan tiplerdir. Bunlar önce bir iki cümleyle tanıtılırlar ve rol aldıkları olay çevresinde verilirler, böylece aksiyon içerisinde tipik özelliklerini sergilerler.

“Sınır” romanının ana kahramanları Ayla ve Osman'dır. Romandaki tüm karşılaşmalar bu iki kahraman ve onların yakın çevresi etrafında düzenlenir.

Romanda bu iki kahramanın bağlı bulunduğu farklı sosyal çevrelerin hayat tarzını ve zihniyetini temsil eden kişiler bulunmaktadır. Bunlardan İki, yüksek sosyal statü ve maddî imkâna sahip olan Ayla'nın muhitindeki kişiler, diğeri de Osman'ın muhitindeki alt sosyal sınıftaki dar gelirli kişilerdir.

Romanda kadın kahramanların daha çok Ayla'nın muhitindeki kişilerden seçildiği görülür. Bunların ortak yönleri yüksek sosyal statü ve maddi imkân sahibi olmalarıdır. Ayrıca Batılı bir hayat tarzını, bozulmuş değerleri ve maddeci zihniyeti temsil ederler. Osman'ın yakın çevresindeki kadınlar ise maddi imkânsızlık içerisindeki alt sınıfa mensup kişilerdir. Bu

kadınlar da evde ya da bir iş yerinde çalışmak zorunda olan geleneksel değerlere bağlı insanlardır.

Romanın ana kahramanlarından olan **Ayla**, olay örgüsünde merkezî bir fonksiyon üstlenir.

Ayla, zengin bir ailenin kızıdır. Damme De Sion'da okumuştur. Yüksek tahsilini güzel sanatlar fakültesinde tamamlamıştır. Genç kız, ailesi ve teyzesi Meziyet ile birlikte bir köşkte yaşamaktadır. Kendisi gibi yüksek muhitten arkadaşları ile davetlere balolara, tekne gezilerine katılmakta, Batılı tarzda bir hayat sürmektedir. Ayla, Osman'la tanıştığında 25 yaşındadır. Genç kızın dış görünüşü romanın başında şöyle tasvir edilmiştir:

“Ayla, kucak kucak beyaz tüllerden gece tuvaletinin içinde ve mehtabın atında büsbütün geüzelleşen yüzüyle orada taş merdivenlerin bir basamağında oturmuş duruyordu.

Ay ışığında sivri tırnakları simsiyah görünen fildişi ellerle mermer parmaklarının oymalarından iç tarafa yol bulmuş bir dalın ucunda açmış beyaz bir gülün yapraklarını okşuyor.” (Derviş, 1943-1944: 1)

Ayla ve teyzesi Meziyet arasında geçen diyaloglardan Ayla'nın karakter özellikleri sezdirilir. Diyaloglardan birinde Ayla, kendi kişiliğini ve hayat karşısındaki duruşunu şöyle ifade eder:

“Her kadın veya her erkek gibi, diğer cinsten birine karşı bu neviden bir alâka göstermem ve onunla konuşmaktan dans etmekten, dolaşmaktan, dolaşmaktan haz duymam, arada bir başımı omzuna dayamam ve – vallahi, o da ayda yılda bir - dudaklarıma değmesini müsaade etmem büyük bir suç sayılmaz. Fakat aşk da sayılmaz...” (Derviş, 1943-1944: 2)

Bu sözlerinden Ayla'nın kadın erkek ilişkilerinde rahat fakat belirli sınırları aşmayan bir genç kız olduğunu anlarız. Bir kadın kahraman olarak Ayla, Suat Derviş'in özgürlüğü en fazla kısıtlanmış kahramanlarındanıdır. Bu bağlamda onu erkeklerle ilişkileri olan ancak ilişkideki etkinliği safiyane

duygularla sınırlı kalan Cavide ile karşılaştırabiliriz. Ancak Ayla, Hiçbiri romanındaki Cavide kadar romantik ve içli de değildir. Zaten romanda kahramanın ruhsal derinliklerini yansıtacak tahlillere de “Hiçbiri”de olduğu kadar fazla yer verilmez. Ayla karakterinin, yalnızca romanın diğer merkez kişisi Osman etrafında ve ona bağımlı olarak şekillendiğini görürüz.

Osman karakterini hazırlayan sosyal şartlar ve maddi koşullar, geriye dönüşler yoluyla verilirken Ayla’da bu eksik kalır. Ayla’nın tek vasfı Osman’a olan kuvvetli bağlılığı ve aşkıdır. Öyle ki yalnızca Osman’ın eylemleri karşısındaki tavrı vasıtasıyla Ayla’nın duygu ve düşüncelerini öğreniriz.

Ayla, Osman’ı kendisinden ayıran bir sınırın varlığını sezmektedir. Ancak o, bu sınırın mahiyetini öğrenmek adına herhangi bir eyleme girişmez. Osman’ın kendisinden dört sene boyunca sakladığı sırrın ortaya çıkışından sonraki kısımda Ayla’nın ruh hali yine yeterince boyutlandırılmaz. Ayla önce Osman’dan kaçır, daha sonra Osman’ın yazdığı bir mektuptan etkilenerek aralarında uçurumlar olan sevgilisiyle yaşamaya karar verir. Osman’ın yaşadığı evi, Osman’ın annesini görünce bu defa geri dönmek üzere ondan kaçır. Bu davranışları temellendiren ruh tahlilleri eksik kalır.

Ayla, sahip olduğu maddî imkân, bağlı bulunduğu sosyal çevre ve zihniyet gibi hususiyetleriyle yüksek muhitin Batılı tarzdaki hayat tarzını temsil eder. Romanda, Osman’ın kafasında idealize ettiği yüksek standartta bir hayatın sembolü olarak işlev üstlenir.

Meziyet, Ayla’nın bazı özelliklerini ortaya çıkarmada işlev üstlenen yardımcı kişilerdendir. Meziyet, Batılılaşmış yüksek sosyetenin dejenere olmuş ahlâkının temsilcisidir. Dönemin bozulmuş maddi ilişkileri bağlamında, acımasız maddî gerçekleri sembolize eden kişidir. Meziyet, Ayla’ya daima aşkın maddi hayatın gerçekleri karşısında değeri olmayan bir obje olduğunu hatırlatır. O, kendi yaşam tarzıyla da bu düşüncenin bayraktarı olur.

Osman’ın annesi, **Şaziye** çok az da olsa bazı olaylar çevresinde rol alır. Osman’ın iç konuşmaları vasıtasıyla tanıtılan bir kahramandır. Bir bütün

işçisi olan Şaziye, üretim ilişkileri çerçevesinde, ezilen küçük insanı temsil eder. Şaziye, Osman'ın yaşadığı muhiti en etkili biçimde temsil eden kişilerden biridir. O aynı zamanda Osman'ın yaşadığı çelişkileri ve çatışmaları ifade etmede önemli bir işlev üstlenir. Şaziye Osman'ın gelecekte iyi bir iş sahibi olup kendisini yaşadığı sıkıntılardan kurtaracağını düşler. Oysa Osman'ın böyle idealleri yoktur, Şaziye, küçük bir işçi kadının adıdır. Oysa Osman bir işçi kadının oğlu olduğu gerçeğini kabullenmemektedir. O, bu nedenle annesinin ismini Cavidan olarak değiştirmiştir. Cavidan ismi, Ayla'nın muhitindeki isimlere benzemektedir. Osman, Ayla'nın muhitine girmek istemekte ve annesiyle birlikte yaşadığı çevrenin gerçeklerini Ayla'dan gizlemektedir.

Osman ve Ayla aşkının sonuçsuz kalması ve “Sınır” metaforunun böylece aşılamayışı vasıtasıyla romanda Şaziye'nin ve Osman'ın bağlı bulunduğu muhitinin maddî gerçekleri vurgulanır.

Romandaki erkek kahramanlar da iki farklı sosyal çevrenin kişileri olarak karşımıza çıkarlar. Osman'ın muhitindeki erkekler arasında sosyo-kültürel yönden iki farklı kişi topluluğu göze çarpar. Bunlardan ilki, Osman gibi tahsilli fakat maddî imkândan yoksun olan kişilerdir. Muhsin ve Nejat gibi kişiler bunlar arasında yer alır. Osman'ın mahalleden komşularının ve akrabalarının temsil ettiği hem eğitimsiz hem de maddî imkândan yoksun kişiler ise ikinci grubu oluştururlar. Arabacı Mahmut ve Bilâl gibi kişiler bu gruptadır.

Ayla'nın muhitindeki erkekler ise yine maddî imkâna sahip sosyal ve kültürel olarak üst sınıfa dâhil kişilerdir. Bunlardan bir kısmı toplumcu düşüncelere sahip olmakla beraber bozulmuş bir zihniyet ve hayat tarzını benimsemiştirler. Bir kısmı da tamamen bireyci ve maddiyatçıdır. Çelik, Vecdi, Feyzi, Metin Ayla'nın muhitindeki erkek kahramanlardandır.

Osman, 25 yaşında bir hukuk öğrencisidir. Haliç sırtlarında üç ailenin paylaştığı ahşap bir binada annesiyle birlikte yaşamaktadır. Osman'ın babası

büyük seferberlikte cephede ölmüştür. Maddi imkândan yoksun olan Osman ve annesi güçlükler içerisinde yaşamaktadırlar. Ancak Osman, ait olduğu sosyal çevreyi aşağı görmekte ve zengin bir muhitte yaşamaya özenmektedir.

Osman, Ayla'ya oranla daha ayrıntılı olarak ele alınmış bir roman kişisidir. Romanın diğer kişileri, Osman'ın bakış açısı vasıtasıyla ortaya çıkarılır. Böylece Osman, romanda önemli bir işlev üstlenir. O, maddî imkânsızlıklar içerisinde olan ve maddî imkâna sahip olmayı arzulayan küçük insanı temsil eder.

Yaşadığı muhit, Ayla'nın muhiti etrafındaki kişilerle olan ilişkileri ve güncel siyasi olaylar karşısındaki tutumları vasıtasıyla Osman'ın şahsiyeti derinleştirilir. Osman ve Ayla'nın muhiti ilişkisi etrafında zengin ve yoksul çatışması güçlenir. Böylece gerek Osman ve annesinin maddî imkânsızlık etrafındaki hayat tarzı gerekse Ayla'nın muhitindeki insanların bozulmuş değerler etrafındaki bireyci zihniyeti vasıtasıyla romana sosyal gerçekçi bir boyut kazandırılır.

Osman, ilk olarak Ayla'nın bakış açısıyla tanıtılır. Ayla ile teyzesi Meziyet arasında geçen konuşmada Ayla'nın Osman isminde bir gence âşık olduğu sezdirilir ve Osman'ın kimliği ile ilgili bilgiler ilk olarak bir diyalog içerisinde şöyle nakledilir:

“ – Hayır Osman'la evlenmesini belki ben isterim... fakat o henüz bana böyle bir teklifte bulunmadı... O henüz bir talebe olduğu için belki de böyle bir ihtimali akından geçirmez... Bu benim kendi arzum. Onun böyle bir şeyden haberi bile yok...” (Derviş, 1943-1944: 4)

Ayla ve Osman etrafında gelişen olaylar karşısında daha çok Osman'ın ruhsal betimlemeleri ve iç konuşmaları romanın duygusal atmosferini belirler. Anlatıcı çoğunlukla Osman karakteri ile bütünleşir. Olayların zaman zaman geriye dönüşler yardımıyla Osman'ın penceresinden

yorumlandığı gözlenir. Bu bağlamda Osman'ın iç konuşmalarının nakledildiği şu kısım dikkate değerdir:

“İçinde birinci olarak Ayla'ya karşı bir kırgınlık duyuyor. Niçin ona böyle sualler sordu?.. Niçin ona, onun yanında iken bu şeyleri hatırlattı. Halbuki Osman onun yanında her şeyi unutmaya bütün hakikatleri unutup yalnız ve aşını düşünmek, onu sevdiğini düşünmek, yalnız onunla sevişmek istiyor... Bu kadar karanlık ve ıstıraplı olan bir maziyi hatırlamakta ve aşkları için korkulu olan bir istikbali düşünerek korkmakta ne manâ var?

Bu dakikadan istifade etmek ve bugün mesut olmak kâfi değil mi?” (Derviş, 1943-1944: 46)

Osman'ın kenar mahalleden oluşu, bir tütün işçisi olan annesiyle derme çatma bir evde yaşıyor olması, çocukluğunda ayakkabı boyacılığı, kahveci çıraklığı, fabrika işçiliği gibi birçok işte çalışması gibi bilgiler yine Ayla ve onun muhiti etrafında gelişen olaylar sonrasındaki geriye dönüşler ve iç konuşmalar yoluyla verilir. Osman ve Ayla karşılaşmalarında genellikle anlatıcı Osman'ın bakış açısından Osman'a yakın durarak olayları ve durumları nakleder.

Osman'ın dünyası Ayla'da ibarettir. Öyle ki Osman, yaklaşmakta olan İkinci Dünya Savaşı ile ilgili gelişmelere tamamen duyarsız kalmaktadır. O, realiteden kopuk olduğu gibi mantıklı da olamaz. Kendisini Ayla'nın muhitine ait hissetmektedir. Bu mantıksız tutumu yıllarca gerçeği görmesine ve hayal dünyasında yaşamasına neden olur. Osman, senelerce acz içinde içinde bulunduğu durumu değiştirmek için çaba da harcamaz. O, iradesini ortaya koyamayan, kendini olayların akışına bırakmaktan başka bir şey yapmayan zayıf bir karakter olarak romanın sonuna dek tutarlı bir seyir izler.

Muhsin, yardımcı kişi fonksiyonuyla karşımıza çıkar. O, Osman'ın Ayla ile görüşebilmesi için elinden geleni yapan ama aynı zamanda arkadaşını gerçekleri görmek konusunda hep uyaran iyi yürekli bir dosttur.

Muhsin, olgun ve mantıklı bir insandır. Kişiliği pek çok yönden romanda idealize edilir. Onun olumlu özellikleri Osman'ın bakış açısıyla şöyle ifade edilir:

“Şu Muhsin ne iyi çocuktur. Yarabbi!... Ne iyi kalpli bir çocuk. Mektepte iken de bu böyle değil miydi? Arkadaşlıkları içinde biraz da talihin sevkiyle olacak daima veren ve sevindiren o olmuştu.” (Derviş, 1943-1944: 13)

O, aynı zamanda romanda sıkça bahsi geçen İkinci Dünya Savaşı ve insanlık konularındaki eleştirel, toplumcu ve hümanist görüşleri ile “olumlu tip”i andıran bir temsil kabiliyetine sahiptir. Muhsin, Osman'ın ve ona benzer gençlerin temsil ettiği bireyciliğin ve maddiyatçılığın karşısındadır. O, ailesinde kazandığı bir zihniyetle daima halkın ortak çıkarlarını gözetten bir bakışa sahiptir.

Romanın dekoratif birçok kişisi vardır. Ayla'nın muhiti etrafındaki gençler, Metin (Ayla'nın kardeşi), Aliye, Vecdi, Nejat, Sevgi, Çiğdem, Çelik gibi kişiler ve Osman'ın muhitinden arabacı Mahmut, Bilâl, mahalledeki komşular bu fonksiyonla karşımıza çıkar. Ayla'nın babası Veli Turgut Bey'in romanda yalnızca adı geçer. Osman'la sözlünen Rebia ise romanın son bölümlerine monte edilen birkaç olay içerisinde yer alır, Rebia'nın önemli bir fonksiyonu yoktur.

“**Şoför Mustafa**” romanında kişilerin tamamı maddi güçlükler yaşayan sosyal çevreden seçilmiştir. Bununla birlikte kişi kadrosu sınırlı tutulmuştur. Romanın olayları, bir ana kahraman etrafındaki karşılaşma ve ilişkiler vasıtasıyla gelişir. Bu kişi Mustafa'dır. Mustafa hayat tarzı ve zihniyeti yönüyle küçük insanı temsil eden bir roman kişisidir. Romandaki diğer kişilerin bağlı bulunduğu sosyal ve kültürel altyapılar da farklı değildir.

Romanın ana kahramanı, yazarın Ankara Mahpusu ve Sınır romanlarında olduğu gibi bir erkektir. Mustafa dışında romanda birinci derecede öne çıkan erkek kahraman bulunmaz. Erkekler, orta sınıf gelir

grubuna dâhildirler. Mustafa'nın taksici arkadaşları ve Yağcı Hacı bu kişilerdendir.

Mustafa, olay örgüsündeki merkez kişidir. O, yazarın çoğu romanındaki erkek ana kahramanlardan farklı olarak yüksek tahsilli değildir. Yazarın diğer romanlarındaki erkek ana kahramanlarla Mustafa'nın ortak yanı ise sosyo-ekonomik olarak alt grubu temsil etmesidir. Mustafa, Sınır romanındaki Osman ve Ankara Mahpusu'ndaki Vasfi'den farklı olarak bir iş sahibidir. Şoförlük yapmaktadır. Kahramanın bir diğer özelliği de yazarın en yaşlı ana kahramanlarından olmasıdır.

Mustafa, geçim sıkıntısından, işinden ve durmadan tamir masrafı çıkaran arabasından şikâyet eden bir kahraman olarak karşımıza çıkar. O, karısı, iki çocuğu ve kız kardeşinin güçlüklerle dolu hayatlarıyla ilgili yüklendiği sorumluluklar nedeniyle sıkıntılar yaşamaktadır. Mustafa'nın söz konusu sıkıntıları romanın sonunda Melek ile diyaloglarında net bir biçimde nakledilir. Mustafa, kız kardeşinin düştüğü durumdan dolayı kendisini sorumlu tutarken hayatın ve geçim sıkıntısının yükü altında sürekli ezilmesini bir mazeret olarak göstermek ister.

52 yaşında bir şoför olan Mustafa'nın kişilik özellikleri romanda başarılı gösterme unsurlarıyla ve aksiyonlar içerisinde ortaya çıkarılır. Mustafa'nın geçmişindeki bazı çarpıcı olaylar özetleme yoluyla verilir ve kahramanın sosyal alt yapısı böylece hazırlanır.

Kahramanın mesleği, yaşı, hayata bakışını temsil eden düşünceleri romanın ikinci tefrika kısmında diyaloglar içerisinde verilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“—Bir sigaran var mı amca? Deyince daha da hiddetlendi. (...) Elli iki yaşına varmış oslduğu yüzünden okunuyordu. Bu yaşta bir delikanlının kendisine amca demesi bir şey değil de, kendi akranı zannettiği sakallı, bıyıklı kimselerin de böyle söyleyişine çok içerliyordu.

(...)

Ah İhsan'ın teklif ettiği şu 59 model Plymouth Belveder'i satın alabilse... Peşinatını nereden buluruz. İhsan, "Satıcı 20 bin lira peşine razı" dedi

(...)

Altında 49 model bir Chevrolet olan bir şoför altmış binlik arabayı ödeyecek parayı nereden kazanır. (Derviş, 1963 – 1964: 2)

Mustafa, sıkça yaşamına dair maddi ve manevi kaygıları, kendiyle hesaplaşmaları, sorgulamaları ve geçmişe dair düşüncelerini içeren iç konuşmaları yoluyla ruhsal olarak ayrıntılı biçimde ortaya konmaya çalışılan bir kişi olur. Onun kaygıları ve iç hesaplaşmalarının kaynağı genellikle kız kardeşi Melek, karısı Munise ve durakta tanıştığı sokak kadını Zerrin'dir. Bu üç kadınla ilgili sorunları ve bu kadınlara yönelik düşünceleri, davranışları Mustafa'nın romandaki kişiliğini ortaya çıkarır.

Romandaki çatışmalarda merkezî bir fonksiyon üstlenen Melek, Mustafa'nın hayatındaki en önemli kişidir. Mustafa'nın kişiliğindeki çelişkili ve tedirgin halin kaynağı Melek'tir. Mustafa, Melek'e olan hislerinde sürekli gelgitler yaşar. Kız kardeşini, kendi adını ve şerefini lekelediği için affetmemektedir, ancak zaman zaman ona karşı yeterli ilgi ve sevgiyi gösteremediğini düşünerek tereddütler yaşamakta ve iç hesaplaşmalara girişmektedir.

Maddî imkânsızlık ve geleneksel etrafındaki hayat tarzıyla Mustafa küçük insanı temsil eden bir roman kişisidir. Mustafa, küçük insanın bu çerçevede karşılaştığı bireyin arzuları – toplumun değerleri çatışması merkezli problemleri ifade etmede fonksiyon üstlenir.

İkinci dereceden bir fonksiyonla karşımıza çıkan **Hacı Kâmil**, Melek'in baskıcı, despot kocasıdır. Fırsatçı bir tüccardır. Melek'ten yaklaşık 20 yaş büyük olan Kâmil Efendi, olumsuz özellikleri ile ön plâna çıkarılan bir kişidir. O, toplumdaki kötü niyetli ve istismarcı insan tipini temsil eder.

Romanda Hacı Kâmil'den başka kötü niyetli ve istismarcı erkek kahramanlar da vardır. Bu özellikteki Ahmet Narlı, Rejisör Kaya, Prodüktör Asım, Şekip Uysal gibi kişilerin yardımcı fonksiyonlarla olay örgüsünde yer aldıkları görülür. Bu kişiler çarpık bir sosyal düzenin ve bozulmuş değerler ortamının boşluklarından yararlanan yozlaşmış, fırsatçı insan tipini temsil eder.

Romanında bunların dışında Şoför Asım, Şoför Ali, Şoför Aykut, Şoför Nazım, Şoför Tahir, Agop Usta gibi dekoratif kişiler ise Şoför Mustafa'nın sosyal çevresini oluşturmada fonksiyon üstlenirler. Zaman zaman bu kişilerin diyaloglarda yer aldığı da görülür.

Romanın kadınları da yine erkeklerle benzer sosyal ve kültürel altyapıyı temsil ederler. Melek, Aysel, Munise, Zerrin gibi kişiler, şehirli ama eğitimsiz ortalama insanı temsil eden kadın kahramanlardır. Melek ve Zerrin, önceleri geleneksel değerleri benimsemiş küçük insanı temsil ederlerken, karşılaştıkları kişiler ve olaylar vasıtasıyla sokağın değerlerini sürdüren kişiler haline gelirler.

Melek, romanın ikinci ana kahramanıdır. Mustafa'nın kaygılarının ve çelişkilerinin kaynağı olan Melek, olumsuz maddî ve toplumsal koşullar çerçevesinde marjinal bir hayat tarzı içerisine itilen kurban konumundaki küçük insanı temsil eder.

Mustafa'nın kız kardeşi Melek'le ilgili endişelerinin olduğu romanın başında verilir. Dolayısıyla Melek, merak edilen bir kişi olur. Daha sonra Melek'in bir sokak kadını olduğu anlaşılır.

Melek'in dış görünüşü romanda şöyle tasvir edilir:

“Sahiden güzeldi. Kocaman kara gözleri, ince burun uçları açılmış kuş kanatları gibi kalkık kaşları, bu beyaz dişli ağzı buğday teni... Sueteri altında küçüklükleri görünen dik göğüsleri, incecik beli, uzun bacakları, ince ve küçük ayaklarıyla hakikaten çok güzeldi. Yalnız elleri çirkindi. Onlar mütemadiyen ev işi görmekten kızarmış

bir çift eldi. Derileri pütür pütür parmaklarının içi sebze ayıklamaktan koyu bir renk almış, bir çift bakımsız el...” (Derviş, 1963-1964: 32)

Onun kişiliğini biçimlendiren olaylar, Mustafa'nın geçmişindeki rolü vasıtasıyla çocukluğundan ilk gençliğine dek nakledilir. Melek'in ihtiyar bir yağ tüccarıyla evlendirilir. Genç kadının ıstıraplı hayatı evlilikle birlikte başlamıştır. Maddî imkânsızlık nedeniyle evlendirilen Melek, hür irade sahibi olamamış bir kişidir. Bu yönüyle o, yazarın diğer romanlarında da rastlanan kadın tipidir. Melek, erkeğin himayesinde, ekonomik özgürlüğü olmayan, iradesini kullanamayan kadını temsil eder. Onun Aysel ile tanışması, bireysel arzularını ve iradesini keşfetmesini sağlar. Bireyliğinin peşine düşen kadının istismarcı insanlarca aldatılması ve kullanılması yine kadın odaklı bir sorunu temsil eden olaylar olarak karşımıza çıkar.

Melek çoğunlukla Aysel'le diyalogları ve anlatıcı tarafından nakledilen ruh tahlilleri vasıtasıyla ortaya çıkarılan bir karakterdir. Melek ve Aysel arasında geçen diyaloglar ile kahramanın saf, tecrübesiz, ürkek kişiliği ortaya çıkarılır.

Melek'in bu konuşmalar çevresinde iç dünyası da nakledilir, böylece olaylar karşısındaki tutumları temellendirilir. Bu tahlillerden biri şöyle karşımıza çıkar:

“Ben de sevilme istiyorum, diye hayretle ürperdi. O hiç sevilmemişti. Babası o doğmadan çekip gitmişti. Annesini hatırlamıyordu. ‘Ağabeyim beni günahı kadar sevmez!’ Hiç şımartılmadan büyümüş bir insanın mahzunluğu ruhunu kapladı.

Sinema yıldızlarının hayatı hiç şüphesiz gıpta edilecek bir hayattı... Onları herkes seviyordu. (...) Sevilme, sevildiğini görmek, anlamak hissetmek ne güzel bir şeydi... (Derviş, 1963-1964: 34)

Geçmişte yaşadığı olayların Melek üzerindeki ruhsal tesiri böylece nakledilir. Dikkat çekici nokta, Melek'in kişiliğinde ve karakterinin şekillenmesinde etkili olan unsurlar olarak maddi koşulların ve olayların öne

çıkarılmasıdır. Yazar, somut hayat şartlarının kişi üzerinde belirleyici, dönüştürücü tesirini esas alır.

Melek'in davranışlarının nedenleri, psikolojik gerçeklik çerçevesinde ortaya konur. Melek'in evden kaçıp tanımadığı bir erkekle yaşadığı birlikteliğin nedeni sorgulanır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Neden Kaya ile bir tek günde bu kadar yakın olmağa razı olmuştu. Bunu kendi kendine izah edemiyordu. Bu tıpkı bir rüya idi. Mantiğa uymayan bir rüya... Hem güzel, hem de korkunç bir rüya... Tiksinilen bir erkeğin koynunda ve onun dayağını yiyerek geçen bir gençliğin isyanı ve intikamı idi. Bu pis ve iptidai bir insiyakın tecellisiydi. Şimdi o geceyi düşündüğü zaman ‘iğrenç bir rezaletti’ diyor.” (Derviş, 1963-1964: 54)

Böylece Melek, karakteri gerçek hayatın maddi ve sosyal koşulları çerçevesinde dönüşüme uğrayan psikolojik realiteye uygun bir kişi olarak olaylar içerisinde fonksiyon üstlenir.

Melek, bir roman kişisi olarak *Fosforlu Cevriye* romanındaki Cevriye ve *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'daki Nazlı ile karşılaştırılabilir. Ancak o, geleneksel bir hayat tarzını benimsemiş olması yönüyle Cevriye'den, yoksul olduğu halde maddî hırslara sahip olmayışı yönüyle de Nazlı'dan farklıdır. Bununla birlikte her üç roman kişinin de toplumsal bozulmaların etkisiyle onaylanmayan, bir hayata sürüklenmiş olmaları dikkati çeker.

Zerrin, Mustafa'nın taksi durağında arabasına aldığı sokak kadını olarak karşımıza çıkarılır. Mustafa'nın, kız kardeşine ulaşmasında yardımcı fonksiyon üstlenir. Zerrin, aynı zamanda Mustafa'nın yaşadığı bireyin arzuları ve toplumun değerleri çatışmasının ortaya çıkışında fonksiyon üstlenir. Mustafa, ona cinsî ve kalbî alâka duyar. Böylece bağlı bulunduğu değerler dünyası ile çatışma yaşar.

Zerrin'in sosyal ve psikolojik altyapısı, geçmişte yaşadığı acı tecrübeler ve sarsıcı bir çocukluk vasıtasıyla hazırlanır. Mustafa ve Zerrin diyaloglarında, Zerrin'in neden kötü yola düştüğü kendi ağzından nakledilir.

Zerrin, Mustafa'nın bakış açısıyla şöyle betimlenir:

“Güzel kızdı doğrusu. İncecik vücudu, dal gibi kıvrak bir beli vardı. Saçları pas renginde idi.” (Derviş, 1963-1964: 10)

Zerrin, cinsî cazibesi ile Mustafa'yı etkiler; ancak hayat tarzı nedeniyle onunla çatışır. Mustafa, Zerrin'in temsil ettiği yaşama biçimine öfkeli, onun bu öfkesinin nedeni, kız kardeşi Melek'in de aynı hayat tarzına bağlı olmasıdır. Buna karşın o, Zerrin'e kalbî alâka duymaya başladıktan sonra kız kardeşinin içinde bulunduğu güç koşulları anlamaya ve kendisi ile hesaplaşmaya başlamıştır. Dolayısıyla Zerrin önemli bir fonksiyon üstlenir. O da Melek gibi maddî imkânsızlık ve bozulan toplum düzeninin baskısı nedeniyle dışlanan ve sıkıntılar yaşayan küçük insanı temsil eder.

Munise, Mustafa'nın karısıdır. Olumsuz bazı özellikleri ile ön plana çıkan bir tiptir. Özellikle Melek'in, Mustafa'nın evinden uzaklaştırılması ve dengi olmayan bir adamla evlendirilmesinde Munise'nin önemli bir rolü vardır.

O, maddî imkânsızlık nedeniyle Melek'i evden uzaklaştırmıştır. Bu nedenle Mustafa ve Munise arasında gerginlik vardır. Mustafa, yıllar önce severek evlendiği karısına artık sevgi ve şefkatle yaklaşmamaktadır. O bunun sebebini de sıkça sorgular. Munise de Mustafa gibi maddî sıkıntılar nedeniyle hayat karşısında bezgindir. O, bu özelliği ile yine Mustafa gibi küçük insanı temsil eden bir roman kişisidir.

Munise, yıllar evvel bir çocuğunu kaybetmiştir. Çocuğun ölümünden kendisini sorumlu tutan Mustafa'ya karşı sitemlidir. Onun bu olay nedeniyle ıstırap duyduğu romanda ifade edilir. Böylece o, “Hiç” romanındaki Seza ve “Aksaray'dan Bir Perihan”daki Gülter'le benzer bir kaderi paylaşır.

Aysel, Melek'in hayatındaki dönüşümde etkili olan kişidir. Aysel, Beyoğlu'ndaki bir terzi dükkânında çalışan genç ve güzel bir kadın olarak tanıtılır. Melek'in hayatındaki dramatik değişimde yardımcı fonksiyon üstlenir.

Onun en büyük merakı sinema artistliğidir. Genç kadın, Melek’le tanıştıktan sonra onun özgürlük arzusunu canlandırmış, bireysel iradesini kullanmasında önderlik etmiştir. Aysel, Melek’e süslenmeyi ve güzel görünmenin inceliklerini öğretmiştir. Genç kadınların hayatı bir sinema yıldızı yarışmadan sonra dramatik biçimde değişmiştir. Böylece Aysel, maddî sıkıntılar yaşayan, bireysel ve maddi arzuların peşindeki kadını temsil eder. Aysel, bu yönüyle “Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır”daki Nazlı’ya benzer.

Romandaki diğer kadın kahramanlar, dekoratif fonksiyonla karşımıza çıkarlar.

“Bir Harem Ağasının Hatıraları” romandaki kişilerin tamamının bir otorite ve itaat ilişkisi etrafında bir araya geldikleri görülmektedir. Osmanlı’nın İkinci Abdülhamit dönemini konu eden “Bir Haremağasının Hatıraları”ndaki kişilerin neredeyse tamamı Yıldız Sarayı’nda yaşamaktadır. Saraylı kişi kadrosunun birbirleriyle ilişkilerinde bir totaliter hiyerarşi göze çarpar. Hiyerarşinin en tepesinde bir roman kahramanı olarak olaylar içerisinde rol alan II. Abdülhamit bulunmaktadır. Romanın diğer kişilerinin tamamı bu en üstteki mutlak otoriteyi temsil eden kişiye itaat etmek zorunda olan kişilerdir.

II. Abdülhamit dışında romandaki erkeklerin tamamı otoriteye itaat etmek üzere hazır bulunan kişilerden oluşmaktadır. Bunlardan birçoğu esir statüsündedir. Özellikle harem ağaları cinsî iktidarlari yok edilmiş erkekler olarak farklı bir kategoride kişi kadrosuna dâhil olurlar. Bunlardan Hayrettin, romanın ana kahramanı ve anlatıcısıdır.

Bir harem ağası olarak Yıldız Sarayına girmiş olan **Hayrettin**, Afrika kökenli bir esirdir. Hayrettin, olaylar karşısındaki oportunist tutumuyla kısa zamanda görevinde yükselerek önce “Baş ağa” daha sonra “Kızlar ağası” ve en sonunda da padişahın musâhipliği mertebesine gelir.

Hayrettin, yaşadığı iç çatışmalar ve vicdani muhakemeler vasıtasıyla romanda temsil edilen zihniyeti eleştirmekte en çok kullanılan kahraman olarak karşımıza çıkar. O, esaret altında bulunduğu için kendi hayatı ve

başkaları ile ilgili konularda iradesini kullanamamanın sancısını çeken bir kahramandır. Bir kadına tensel ilgi duyan bir harem ağasının yaşadığı ruhsal sıkıntılar, Hayrettin'in kişiliğinde temsil edilir.

Genç harem ağası, birçok olay karşısında iradesini kullanmak ister. Buna karşılık bir esir olduğunu sürekli hatırlar. Onun esareti ve hür iradesi arasındaki çatışma romanın bütününe hâkim olur. Hayrettin'in bu durumdan şikâyetçi olduğu anlaşılır. Onun saraydaki hayata uyum sağlamak konusunda sıkıntı yaşamadığı ancak bu hayatın yazılı olmayan kuralları ve teamülleri hakkında eleştiriler yapması dikkati çeker. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Bu güzel ve emsalsiz Çerkez kızını kurtarmak için, diğerlerini bilâtereddüt fedâ etmiş bulunuyordum.

O zavallıların mahvına sebep olmuş olduğum için zerrece müteessir değildim.

Çünkü bulunduğum bu sarayda, birbirine fenalık yapmadan, onu çiğnemedi bir diğerine yardım etmek katiyen imkânsız bir şeydi.” (Derviş, 1933: 16-17)

Hayrettin'in isyan etme isteğine engel olan şeyin kendi nefsinin koruma güdüsü olduğu kesin olarak anlaşılmaktadır. Bu temel çatışma başarılı bir biçimde Hayrettin ve Nazende ilişkisi etrafında gelişen olaylar vasıtasıyla nakledilir. Nazende'nin dostu ve yakını iken bir anda koşulların değişmesi nedeniyle onun dairesine otoriter ve zalim bir amir vasfıyla girmek zorunda kalan Hayrettin'in ruh durumunu ifade eden şu cümleler dikkati çeker:

“Nedameti ifade eden bir tek çizgi ve gözlerimde iyi insanların bakışı yoktu. Bunu karşıdaki aynadan görüyordum. İnce uzun vücudumun üzerinde garip surette neşvünema bulmuş kafam ve kafamın siyah derileri sakın duruyordu. Yalnız gözlerim akları fazla görünen gözlerim kudurmuş bir kinle etraina bakıyordu.

Bu kin köle Hayrettin Ağaya karşı duyduğum kindi ve bu kinden genç Çerkez kızları korktular. Hep bir ağızdan bağırarak karşımdan geri geri çekilmeye başladılar.” (Derviş, 1933: 30)

Hayrettin'in çocukluğuna ve bir köle tacirleri tarafından yakalanmasına dair kısımlar da romanda yer alır. Bu kısımlar, onun psikolojik altyapısını sağlamlaştıracak ayrıntılar olarak karşımıza çıkar. Onun köle tacirlerine ve köleliğe karşı eleştirel fikirleri nakledilir.

Hayrettin'in sıkça kendi olumsuz fiillerini ve çeşitli durumlara göre değişen kişiliğini eleştirdiğine rastlarız. Özellikle Cevhermisal ile ilişkisinde genç cariyenin kaderi üzerinde etkili olan tutum ve davranışlarını eleştirdiğine tanık oluruz. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Ben sevmeye hakkı olmayan, sevmesi imkânsız olan bir zavallıdan başka bir şey değildim. Halbuki vücuda nasıl bir işkence edilirse edilsin kalplerden sevmek kudreti nasıl gasbedilir. Kalbimde cinsim ölmemişti. Ruhumun en derinliklerinde Afrikalı erkek bütün ihtirasları ve bütün ateşleriyle gizlenmişti.” (Derviş, 1933: 39)

Söz konusu eleştiriler onun mütereddit kişiliğini ortaya koyar. Ayrıca psikolojik tahliller vasıtasıyla kahramanın tutum ve davranışlarının zemini hazırlanır.

II. Abdülhamid, romandaki bazı olayların içerisinde yer alan ve mutlak otoriteyi temsil eden kişidir. Yardımcı kişi fonksiyonu üstlenir.

Romanın henüz başında onun dış görünüşü ve kahraman anlatıcıda uyandırdığı izlenim şu cümlelerle ifade bulur:

“ Kapıdan çıkan otuz otuz beş yalarında solgun yüzlü genç bir adamdı.

Onu görür görmez kalbimde korku ve saygı ile birden geriledim ve ellerimi göğsümün üstünde kavuşturarak bir köşeye büzüldüm. Çünkü bu adamın Sultan Hamit olduğunu tanımıştım.” (Derviş, 1933: 1)

Sultan Abdülhamit, romanda mutlak bir otorite sahibi, hastalık derecesinde şüpheli, gaddar ve ruhsal bakımdan sıkıntılı bir padişah olarak

tanıtılır. O, anlatıcının tanık olduğu olaylarda hep cezalandıran, cezalar verdikten sonra da mutsuz olan bir hükümdar olarak karşımıza çıkarılır.

Birçok yerde roman kahramanlarından Hayrettin, Nazende ve Cevhermisal ile diyaloglar vasıtasıyla Abdülhamit'in tavırları ve kişiliği ortaya çıkarılır. Kahraman anlatıcının ağzından genellikle eleştirel bir tutumla nakledilen kahramanın kişiliğini hazırlayan nedenler şöyle nakledilir:

“Evet şüphesiz bu zalim padişahın hayatı da tebasının hayatından daha rahat geçmemişti. Her an, her dakika ölüm korkusu içinde çırpınan, herkesi düşman zanneden bu adamın ne geceleri istirahatle ne gündüzleri sükûneti ruhla geçiriyordu. Ve ben onun ıstırabını azabına yakından görüyordum. Evet ben kendi hesabıma bu talihsiz ve kabahatli deliye acıyordum.” (Derviş, 1933: 39)

Abdülhamit'i tasvir eden şu cümleler dikkate değer:

“(…) kendi aleyhinde düşünen, çalışan tebaalarını ihbar eden jurnalleri bizzat okurken görenler bu sapsarı çehreli kocaman burunlu çirkin adam karşı merhamet duyuyordu.” (Derviş, 1933: 39)

Burada olumsuz fiziksel özelliklerin öne çıkarıldığını görürüz. Tebaasına haksızlık eden, zalim davranan onu esaret altında tutan ve takibata alan biri olarak kahraman anlatıcı tarafından eleştirilen Abdülhamit, bunun dışında siyasi tavrı ve ülke yönetimindeki fiilleriyle söz konusu edilmez.

Selim Ağa, Hayrettin'in amiri olan Selim Ağa kızlar ağası mertebesindedir. O da yardımcı kişi fonksiyonu üstlenir. Romanın başlangıcında, kahraman anlatıcı tarafından zalim birisi olarak tanıtılan Selim Ağa, harem en yetkili görevlisidir.

Hayrettin'in Selim Ağa ile ilişkisi sayesinde görevinde yükseldiğini ve bu adamın zaaflarını, eksiklerini kullanarak kendi konumunu güçlendirdiğini görürüz. Selim Ağa bir görev adamıdır. O da Hayrettin gibi kendisine verilen sorumluluğu hiçbir şekilde sorgulamadan yerine getiren Afrika kökenli bir köledir.

Murat, Abdülhamit'in Çırağan Sarayında kötü koşullarda mahpus tutulan kardeşidir. Birkaç yerde, diyaloglar içerisinde karşımıza çıkarılır. Murat, kaldığı yerdeki sağlıksız koşullar nedeniyle hastalanır. Hastalığı nedeniyle umutsuz ve sıkıntılıdır.

Murat da Abdülhamit'in zulmüne ve gazabına uğrayan kişilerdendir. Bunun dışında Abdülhamit'in gözdesi Nazende Hanımla uzaktan uzağa yaşadıkları aşk ile olaylar içerisinde rol alır. Nazende'nin ölümünde onun bu rolü devreye girmiştir.

Saraydaki sıradan bir maiyet zabiti olan **Mehmet Şevki**, Cevhermisal'in Topkapı Sarayına nakledilmesi sırasında arabada bulunan görevlilerdendir. Daha sonra onun Cevhermisal ile aşk yaşadığı ortaya çıkar. Böylece o, Hayrettin'in rakibi konumuna gelir.

Hayrettin ve Mehmet Şevki arasındaki ilişki Cevhermisal'e duydukları ortak hisler nedeniyle ilgi çekicidir. İki âşık, Cevhermisal'i saraydan kurtarmak için işbirliği yaparlar. Bu işbirliği sırasında Mehmet Şevki'nin iyi kalpli, cesur ve fedakâr bir insan olduğu anlaşılır.

Romanda birçok dekoratif erkek kahraman bulunur. Saraydaki Nizâmî Ağa, Cevher Ağa, Mercan Ağa, Muhittin Ağa gibi pek çok haremağası ve bunların dışındaki askerler bu kişilerdendir.

Kadın kahramanların tümü Osmanlı sarayı haremi sakinleridir. Harem sakinleri cariyeler, gözdeler, sultanlardan, hazinedarlar ve kalfalardan müteşekkildir.

Nazende, Abdülhamit'in gözdeleri arasında olup onun kardeşi Murat'la aşk yaşayan bir cariyeye olarak karşımıza çıkar. Nazende, güzelliğiyle sarayda herkesi büyüleyen genç bir kadındır. O, yaşadığı çelişkili hayat nedeniyle daima mutsuz ve huzursuz bir ruh hali içerisinde. Bu özelliği ile o, otoriteye itaat ve hürriyet çatışmasını etkili bir biçimde temsil eder ve olay örgüsünde önemli bir işlev üstlenir.

Genç ve güzel cariye, kahraman anlatıcı tarafından şöyle tasvir edilir:

“(…) Yerimden fırladım karşımda tam sofanın ortasında genç ve harikulâde bir güzelliğe malik olan bir kadın vardı. Üzerinde siyah ipekliden bol bir şalvar ve beyaz ince ipekliden bol kollu bir gömlek vardı, ince bir fidana benzeyen mevzun belini gümüş sırmadan enli bir kuşak sıkıyordu. Başında bir sıra inci, kollarında ve boynunda harikulâde güzel mücevherler vardı. İnce ve uzun boyundan, bir ceylan gözünden daha güzel olan çekik, iri ve yeşil gözlerinden inanılmayacak derecede siyah ve parlak olan saçlarından bu kadının Nazende Hanım olduğunu hemen anlamıştım.” (Derviş, 1933: 6)

Nazende, Abdülhamit’e itaatsizlik etmesi ve gönlünün istediği bir insanla birlikte olmak istemesiyle Cevhermisal gibi başkaldırıyı, isyanı ve bireysel hürriyet arayışını temsil eder görünmektedir. Murat’la ilişkisi Abdülhamid tarafından öğrenildikten birkaç hafta sonra Nazende ölür. Ölümün sebebi anlaşılamaz. Bu ölüm, romanda Abdülhamid’in gazabı olarak nitelendirilir.

Cevhermisal, Hayrettin tarafından bir esirciden satın alınıp saraya getirilen genç bir Çerkez kızıdır. Cevhermisal neşeli ve asi tavrı, huysuzluğu, diğer genç kızları kıskırtan davranışları ve cüretkârlığı ile saraydaki herkesi etkileyen bir cariyedir.

Onu Hayrettin’in ağzından betimleyen şu cümleler dikkate değer:

“Bu genç kız, uzun boylu mevzun ayakları üzerinde vakarla duruyordu. Çok uzun siyah örgüleri başının yanında sarkıyordu. Onun etvarında inanılmaz bir lâkaydî ve fütursuzluk ve yüzünde bakışında göze çarpan bir küstahlık ve cüret vardı.” (Derviş, 1933: 40)

Cevhermisal de Abdülhamit’in gazabına uğrayan genç kadınlardan birisidir. Bunun nedeni onun da tıpkı Nazende Hanım gibi gönülsüz bir birlikteliğe razı olmayışıdır. Farklı olarak Cevhermisal bu tavrını net bir biçimde padişahın yüzüne karşı dile getirmiştir.

Romanda, saraydaki diğer cariyeler, kalfalar, hazinedarlar vb. birçok dekoratif kadın kahraman bulunmaktadır. Bunlar arasında Melekper kalfanın adı sıkça geçer. O Hayrettin'in kalfası görevindedir. Ancak kahraman ikinci dereceden bir roman kişisi olduğu için ruhsal ve fiziksel özellikleriyle öne çıkarılmaz.

Romanın kahramanlarının psikolojik olarak ayrıntılı biçimde ele alındıkları; olaylar karşısındaki tutum ve davranışlarının zemini üzerinde titizlikle durulduğu göze çarpar. Bu yönüyle kahramanların gerçekçi bir bakış açısıyla ortaya konduğunu söylemek mümkündür.

Suat Derviş'in Roman Kişilerinin Ortak Özellikleri

Suat Derviş'in her iki dönemine ait romanlarındaki kişilerin bazı ortak özellikleri göze çarpmaktadır. Örneğin onun romanlarındaki aristokrat kişiler genellikle yalnızdırlar. Bunlar, toplumsal dönüşümün neden olduğu sıkıntıları çekmektedirler. *Hiç* romanındaki Seza, *Çılgın Gibi*'deki Celile, *Aksaray'dan Bir Perihan*'daki Nuri bu kişilerdendir. Yazarın romanlarındaki kadın kahramanların da ortak sıkıntıları ve acıları göz önüne çıkar. *Hiçbiri*'deki Cavide, *Hiç*'teki Seza, *Çılgın Gibi*'deki Celile, Emine romanının kahramanı, Fosforlu Cevriye'deki Cevriye, Şoför Mustafa'dai Melek ya anneleri ya babaları ya da her ikisi de olmaksızın yetişmişlerdir. Dolayısıyla bu kişilerin geçmiş yaşantılarındaki problemler onların hayat karşısındaki sıkıntılı maceralarının da kaynağı olarak karşımıza çıkar.

Suat Derviş'in romanlarındaki kadınların ortak bazı özelliklerini Liz Behmoaras şöyle ifade eder:

“Kadın kahramanlar çoğunlukla hem şımarık büyütülmüştür hem de gerektiğinde zor şartlara ve acılara göğüs gerebilecek akdar güçlü, sabırlı ve vakurdurlar. Onların zaman zaman şaşkın ve çaresiz

görünmelerine, çelişkiler içinde kıvranmalarına aldanmamalı. Sonuçta onlar hep özgür, hep başlarının dikine giden ve özellikle hep cesur davranan kadınlardır...” (Behmoaras, 2008: 85)

Küçük insanın hayat tarzını temsil etmeyen ancak eleştirel duyarlılıkla hazırlanan olaylarıyla dikkat çeken *Hiç*, *Hiçbiri* ve *Çılgın Gibi* romanlarında bu tarz kişilere tesadüf ederiz. Bu romanlardaki kadın kahramanların ortak özellikleri vardır. *Hiç*’teki Cavide, *Hiçbiri*’deki Seza, *Çılgın Gibi*’deki Celile, toplumun geleneksel değerleri bağlamında yaşadıkları sıkıntılarla karşımıza çıkarlar. Cavide, Seza ve Celile annesiz büyümüşlerdir. Bu kişiler, geçmişten gelen geleneksel değerlerin, kendi bireysel değerleri üzerindeki baskısını duyarlar. Geleneksel değerleri bünyesinde temsil eden birer otoriter özne, bu kişilerin iradeleri üzerinde etkili olur. Cavide halasının, Seza ve Celile de teyzelerinin himâyesinde büyür.

“Hiçbiri”, “Çılgın Gibi” ve “Hiç” romanları, olay örgülerinin düzenlenişi yönüyle de benzerlik gösterir. Cavide, Celile ve Seza romanın başlangıcında yetişkin birer genç kadın olarak karşımıza çıkarlar. Daha sonra geriye dönülerek aktüel zamandan uzaklaşılır. Kişilerin geçmiş yaşantıları, özetlemeler vasıtasıyla nakledilir. Tekrar olay örgüsünün başlangıcı olarak seçilen olayların zamanına dönülür. Böylece roman kişilerinin karakter özelliklerinin zemini hazırlanmış olur. Romanların olayları aktüel zamanda sonuca doğru ilerlemeye devam eder.

Derviş’in toplumcu eğilimle kaleme aldığı ve toplumsal dönüşüm etrafında bireyin ve toplumun değerleri çatışmasını bir problem olarak ele aldığı romanlardaki kişiler ise farklı bir profile sahiptir. Bunlar, genelde aristokrat kesime mensup, eski zihniyet ve hayat tarzı çevresinde yetişmiş dolayısıyla yeni toplum düzenine ayak uydurmaya çalışan kadınlardır. Bu kadınlar ile yazarın ilk dönem romanlarında rastlanan kadınlar arasında maddi imkân yönünden farklılıklar bulunur. Yazarın bireysel eğilimlerle yazdığı 1937 öncesi romanlarındaki kadınların her biri, yüksek statüye ve maddî imkâna sahip kadınlardır. Derviş’in “toplumcu” olarak

değerlendirilebilecek döneminde yazdığı romanlarda ise kadın profilinin sosyal ve ruhsal yönden çeşitlendiğini görürüz.

Yazarın merkez kişi olarak kadınları seçtiği romanları, bütün romanları içerisinde çoğunluğu oluşturur. *Aksaray'dan Bir Perihan*'daki Nuri, *Şoför Mustafa*'daki Mustafa, *Ankara Mahpusu*'ndaki Vasfi, karşılaşmaların ve ilişkilerin merkezindeki erkek kişilerdir. Merkez kişi konumundaki kadınlara göre azınlık teşkil eden erkekler, yine Derviş'in toplumcu eğilimle yazdığı romanlarda karşımıza çıkar. Gerek bireysel eğilimlerle gerekse toplumcu eğilimle yazılan romanlardaki kişilerin bir ortak özelliği de genelde şehirli kişiler olmalarıdır. Ancak özellikle toplumcu eğilimle yazılan romanlarda taşralı kişiler de görülmeye başlanır.

Emine romanının ana kahramanı bir taşralıdır. Onun bu özelliği romanda sergilenmek istenen sosyal gerçeklik bağlamında anlamlıdır. Sahipsiz, yoksul ve zulme uğrayan bir genç kızın ait olduğu mekân olarak taşra, bakımsızlığı, unutulmuşluğu ve mağduriyeti ifade eden bir sembol işlevi üstlenir. Genç kızın bağlı bulunduğu sosyal çevre ve hayat tarzı ile sonradan geldiği İstanbul'da hâkim olan değerler karşı karşıya gelir. Böylece ezen ve ezilen ilişkisi etrafında toplumsal yapı eleştirel biçimde gözler önüne serilir.

Aksaray'dan bir Perihan'da ise aristokrat bir ailenin sonradan özgürlüğüne kavuşan halayıklarından Gülter'in köyü, yine eleştirel gerçekçi bir tutumla karşımıza çıkarılır. Bu köy, Gülter'in kocasının cephede olduğu yıllarda, maddî ve manevî sıkıntılar içerisinde yaşadığı mekândır.

Yazarın toplumcu hassasiyetinin en fazla öne çıktığı romanlardan biri olan *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'da kişi kadrosunun genişlediğini görürüz. Sokaktan ve aşağı sosyal tabakadan insanlar, tipler, dekoratif kişiler sayı olarak artmıştır. Yazar ilk romanlarında olduğu gibi üst ve orta düzey gelir grubundan insanlara yer vermez. Kişiler yoksullaşmıştır. Romanda Nazlı'nın çevresindeki kişilerin tamamı (Sabriye, Huriye, Osman, Melek, Mahmut, Sadberk, Sıdika, Çopur Emine, Advie, Bodur Fatoş, Arif, Salih,

ustabaşı Süleyman, Hilmi, Hüseyin, Namık) alt gelir grubuna dâhil olan sıradan yoksul işçiler ve mahalle sakinlerinden ibarettir. Bu kişilerin dışında yine Nazlı'nın çevresindeki Laz Ali, Tornacı Hüsnü, Hayriye, Fitnat gibi dekoratif kişiler ise şehrin suç potansiyeline sahip çevrelerinden seçilmiştir. Sosyal yönden bozulmaların yaşandığı kirli ilişkiler içerisinde bulunan kenar mahalle ve semtlerin insanlarıdır.

Bu kişilerin hayatlarına ait anlatma bölümleri kimi zaman anlatıcı tarafından kimi zaman da diğer kahramanlar kullanılarak verilir. Örneğin Nazlı ile aynı mahallede yaşayan ve hayatını fahişelik yaparak kazanan Fitnat, Nazlı ile Melek arasındaki bir diyalogda Nazlı'nın ağzından şu cümlelerle tanıtılır;

“Karı orada keyif yapıyor.. Sen de burada ağla.. Aptala bakın hele.. Vallahi sen budalasın!.. Zalim felek niçin onu o hale koymuş.. Ayol o feleğin kaç kere çemberinden geçip, şeytana da pabuçlarını ters giydirmiştir, korkma. Keyif, hayat hep, hep o karıda. Ne iyi akıl etti de bıraktı şu pavrikayı. Karı eskiden bizim gibi horoz ötünce kalkar.. Akşama kadar makinenin tıngırtısını dinler.. İmanı iliklerinden sökölür, akşam üstü paçavra gibi eve döner.. Yarı aç, yarı tok yaşardı. Amma şimdi.. Şimdi.. Her gece sabahlara kadar ahenk yapıyor.” (Derviş, 1937: 17)

Bu kişiler vasıtasıyla böylece aslında İstanbul'un fakir ve kenar semtlerinde sürdürülen bir hayat tarzı gözler önüne serilir. Bu hayat tarzının bir bozulmayı, siyasî bir sömürüyü ve çarpıklığı ifade ettiği de sezdirilir.

3. MEKÂN:

a. Bireysel Eğilimlerle Yazılan Romanlarda Mekân:

Yazarın özellikle 1937 öncesinde yazdığı romanlarda, olayların neredeyse tamamına sahne olan mekânlar, yüksek muhite mensup kişilerin hayat sürdüğü zengin evlerdir. Yazarın romanlarında rastlanan yüksek statü sembolü mekânlar ve kişilerle ilgili olarak Liz Behmoaras şunları söyler:

“Romanların olmazsa olmazları arasında konaklar, yalılar, Çerkez dadılar, mürebbiyeler, paşa baba, amca ya da dedeler, saraylı teyze ya da büyükanneler mutlaka yer almaktadır. bunların tümü, yaşamı boyunca hayalinde beraberinde taşımaktan hiçbir zaman vageçemeyeceği, büyülü, koruyucu küçük evrenidir onun...” (Behmoaras, 2008: 85)

Söz konusu değerlendirme yazarın romanlarının büyük bir bölümü için geçerli sayılabilir. Suat Derviş'in romanlarının - toplumcu eğilimlerin ağı bastığı romanlar hariç - büyük bir bölümünde aristokrat kesime mensup kişilere ve bu kişilerin hayat tarzına ait hususiyetleri temsil eden mekânlara rastlamak mümkündür. *Hiç, Buhran Gecesi, Hiçbiri, Çılgın Gibi, Aksaraydan Bir Perihan, Gönül Gibi, Beni mi, Onları Ben Öldürdüm, Dirilen Mumya, İki Kadın ve İki Aşk* romanlarında aristokrat kimselere ve bu kimselerin yaşadığı köşk, yalı, konak gibi mekân unsurlarına tesadüf ederiz.

“**Kara Kitap**” romanının olaylarının büyük bir bölümü, bir sayfiye evinde geçmektedir. Bu ev, İstanbul dışında kırsal bir alanda bulunmaktadır. Kalabalık yerleşim yerlerinden tecrit edilmiş kırsal yerleşim ve buradaki ev, romana hâkim olan gerilim atmosferini tesis etmede önemli bir fonksiyon üstlenir.

Panorama:

Kara Kitap'ta panorama başlığı altında değerlendirilebilecek mekân ussurlarına sık tesadüf edilmez. Ancak bu unsurlar olay örgüsünün zamanı hakkında fikir verir ve zamanın ilerleyişini sezdirmede rola alır. Şadan'ın pencereden bakarken gördüğü panoramik kesitler kırsal manzaralardan ibarettir. Bunlardan biri şöyle nakledilir:

“Başım pencerenin pervazına dayanmış, yorgun bir gözle kırlara bakıyorum. Yaza rekabet eden sıcak bir gün. Etraftaki köşklere çıkan genç kızlar koşarak, gülüşerek, türkü söyleyerek koruya doğru akıyorlar.”
(Derviş: 1996, 35)

Sıcak bir günle ilgili kırsal tasvirler daha sonraları yerini karlı manzaralara bırakır. Böylece mevsimlerin geçtiği ve zamanın ilerlediği sezdirilir.

Peyzaj:

Romandaki iki önemli olay, bahar ve kış aylarının ayrı ayrı tasvir edildiği kırsal peyzajda gerçekleşir. Bahar ayında yaşanan olayda kırsal peyzaj ile yaşama sevinci arasında ilişki kurulur. Kış aylarında yaşanan olayda ise kırsal peyzaj ve ölüm arasında bir bağlantı kurulduğu gözlenir. Baharda nakledilen peyzaj unsurlarına dair şu cümleler dikkate değer:

“Sıcak bir sonbahar günü, beni son çiçeklerinin kokusu, hafif rüzgârlarının nevazisiyle kucaklıyor. Sanki yerden yükselen temiz bir toprak, taze bir çimen kokusu vücudumun her tarafına dağılıyor. Ne kadar mütehyeyicim: kalbin saadetle çarpıyor, kulaklarım uğulduyor. Her şeye mavi göğe, beyaz bulutlara, sıcak güneşe, ağaçlara, çiçeklere iştiaqla bakıyorum.”
(Derviş, 1996: 40)

Söz konusu kısımda peyzaj tasviri, yaşama sevinci ile iç içe geçmiştir. Yine benzer şekilde tasvirlerle bu kez yokluk ve ölümün sezdirildiği pasajlara da rastlanır.

Böylece peyzaj, kahramanların ruh hallerinin ve olaylara hâkim olan atmosferin tamamlayıcı bir ögesi olur.

Dekor:

Romanda dekor başlığı altında değerlendirebileceğimiz en önemli mekân unsuru, kırsal bir yerleşim yerinde bulunan sayfiye evidir. Bu evin odaları, olayların neredeyse tamamına sahne olur. Bunun dışında dikkate değer bir mekân unsuruyla karşılaşmayız.

Sayfiye evi: Ev, romanın kasvetli atmosferini tamamlamada önemli bir fonksiyon üstlenir. Özellikle Hasan'ın ölen ağabeyinin odası ve odadaki nesneler romandaki gerilimi arttıran mekân unsurları olarak öne çıkar.

Evle ilgili tasvirler, çoğunlukla romanın başkahramanı olan Şadan'ın ağzından ve onun ruhsal durumunu da tanımlayan cümlelerdir. Bunlardan birkaçı şöyle karşımıza çıkar:

“Anne, bu ev ne kadar karanlık!” (Derviş, 1996:25)

“Eski merdiven ayaklarımızın altında inliyor.

Şimdi aşağıki sofayı, taş avluyu geçip bahçeye çıkıyoruz.” (Derviş, 1996:40)

Evin karanlık olması ve merdivenlerin inlemesi Şadan'ın sıkıntılı ruh halini yansıtan yorum ve benzetmelerdir.

Eve ait odalar, koridorlar daima romana hâkim olan gerilim tonuna uygun biçimde tasvir edilir. Görsel tasvir unsurlarının yanında mekâna dair sesli unsurlar da kullanılır. Bu unsurlar da görsel unsurlar gibi romanın atmosferini benzer biçimde tamamlama işlevi üstlenirler. Evdeki piyano sesleri ve diğer sesler vasıtasıyla mekân has bazı hususiyetler şöyle nakledilir:

“Bir müddet, dudaklarımız kilitli, gözlerimiz dalgın, düşünüyoruz. Birkaç dakika sonra sükûtumuzu, bitişik odanın aralık kapısından akan bir musıkî dalgalı nağmeleri öldürüyor. Necdet piyano çalıyor...

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...

(...)

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)

Piyano sesleri evde canlı birilerinin olduğuna dair tek delil olarak yorumlanır. Böylece piyano sesleri duyulmadığı zamanlarda, evde gerilimli bir sessizliğin yaşandığı ifade edilir.

Odalar: Şadan'ın ölümcül hastalığının etkisiyle şekillenen ruh hali, mekân unsurları vasıtasıyla boyutlandırılır. Bu unsurların başında Şadan'ın ölen büyük babasının odası vardır. Oda, kahraman anlatıcının bakış açısıyla ve onun ruh haliyle örtüşür biçimde tasvir edilir.

Şadan, ölmekten korkmaktadır. Geleceğin belirsizliği onu derinden etkilemektedir. Ölen büyük babasının odasını merak eder. Orada ne olduğunu anlayamadığı bir şeyler onu çekmektedir. Özellikle de odada gördüğü bir resimle adeta konuşmak istemektedir. Bu resim, onun 10 sene evvel ölmüş olan dayızadesine aittir. Şadan bu resmi tekrar görmek amacıyla gizlice ölen büyük babanın odasına girmek ister. Bu arada odada gördüğü nesneler onda değişik izlenimler uyandırır. Nesneler ve Şadan arasındaki etkileşimle ortaya çıkan imgeler, Şadan'ın ruhsal durumunu ortaya koyar niteliktedir. Romandaki şu kısım bu bakımdan dikkate değerdir:

“Asabım ne kadar hasta. Şimdi bu resim kımıldanacak, canlanacak zannediyorum ve eğer şimdi canlanıp odanın loşluğu arasında bana doğru ilerlerse, ocaktan dökülen bu kızıl ziya ile gözleri daha fazla yansa korkmayacağımı zannediyorum.” (Derviş, 1996: 49)

Odadaki nesnelerden kahramanın ruh halini en fazla etkileyeni bu resimdir. Resmin bulunduğu oda, Şadan'ın sıkıntılı ve karamsar ruh durumunu tamamlar nitelikteki tasvirlerle şöyle karşımıza çıkıyor:

“Yavaşça, büyük sofadan bir hayalet gibi süzülerek, dayımın aralık bıraktığı kapıdan kütüphaneye giriyor, heyecanla arkamdan kapıyı sürmeliyorum. Sobadan çıkan sönük bir alevle aydınlanan odada el yordamıyla ilerliyor, kibriti çakıyor, yüksek bir sehbanın üzerinde mumlardan dökülen titrek bir ziya ile, odadaki gölgelerin hepsi, cehennemî bir raksla canlanıyor. Yerde devrilmiş duran bir koltuğun gölgeleri halının üzerinde mütemadiyen kıvrılıyor... Ben bu kütüphanenin içinde senelerden beri uyuyan dehalardan hakikat dilenmeye mi geldim? Büyük dolabın kapısını açıyorum. Küflenmiş, eskimiş sert bir kağıt kokusuyla ince bir toz tabakası yükseliyor. Titrek ellerimi, korkak gözlerimi Latin, Yunan, İbrani, Farisi, Arabi lisanlarında yazılmış olan bu kitapların ciltlerinde dolaştırıyor ve ‘acaba içlerinde bir tane bana aradığım hakikati söyleyebilecek var mı?’ diye düşünüyorum.

‘Hastayım, ölüyorum. Bana gideceğim karanlık yoldaki doğruyu öğretiniz.’ (Derviş, 1996: 54 - 55)

Tasvirlerde kullanılan sözcükler vasıtasıyla karamsar bir psikolojiyi, bir buhranı ifade eden çağrışımlar yaratılır.

“**Ne Bir Ses Ne Bir Nefes**” romanında olaylara sahne olan mekân; “Kara Kitap”, “Onları Ben Öldürdüm”, “Buhran Gecesi” ve “Onu Bekliyorum” romanlarındaki gibi daraltılmıştır. Olay örgüsünde önemli fonksiyon ve anlam kazanan parçaların tamamı kapalı mekânda geçer. Bu, kırsalda bir malikânedir. Evin bulunduğu yerin bağlı olduğu köy ya da kasaba adı söz konusu benzer romanlarda olduğu gibi burada da belirtilmemiştir.

Panorama:

Romanda, panorama unsurlarıyla sık karşılaşmayız. Kırsal bir yerleşim yerinin olaylara sahne olan mekân olarak seçildiğini bu unsurların yardımıyla anlarız. Ne Bir Ses Ne Bir Nefes romanında Zeliha, odasının penceresinden evin bulunduğu panoramayı şöyle tasvir eder:

“(...) Penceremeden, ağaçların dallarındaki sarı yaprakları seyrederim. Başım koltuğun arkasına

dayanmış, önümde gümüşi buğulu bir semanın altında çamurlu kır yolları uzanıp gidiyor.” (Derviş, 1946: 63)

Panorama başlığı altında değerlendirebileceğimiz mekân unsurları, bu pencereden görünenlerle sınırlı kalır. Ancak söz konusu unsurlar olay örgüsünün zamanını ifade etmede fonksiyon üstlenir. Sonbahar ve kış tasvirleri vasıtasıyla zamanın ilerleyişi sezdirilir.

Peyzaj:

Romanda peyzaj niteliğinde tasvir edilen mekân, malikânenin bulunduğu yerdir. Burası kırsal bir yerleşim yeridir. Kahramanlardan Zeliha'nın bakış açısıyla birkaç yerde burasının pencereden görünüşü “Şimdi, ağaçları büsbütün yapraksız kalmış olan kırın üstünde, oldukça parlak ve sıcak bir güneş var.”(Derviş, 1946: 24) şeklinde cümlelerle tasvir edilir.

Peyzaj başlığı altında değerlendirebileceğimiz mekân unsurlarının da zamanın ifade edilmesinde fonksiyon üstlendiğini görürüz.

Dekor:

Romanda dekor başlığı altında değerlendirebileceğimiz mekânlar malikâne ve içerisindeki odalarla sınırlıdır. Ancak bu odalar, romanın hemen hemen bütün olaylarına sahne olan mekânlardır. Dolayısıyla malikâne ve odalar olay örgüsünde önemli bir fonksiyon üstlenir. Yine kalabalıklardan tecrit edilmiş, dış dünyanın ve insanların etkilerine karşı izole edilmiş, bu nedenle de içeride yaşayan kişilerden kaynaklanan gerilimler vasıtasıyla ürkütücü olabilen bir mekân söz konusudur.

Ev içi ve odalar: Mekânın fonksiyonları olay örgüsündeki gerilimli parçaların atmosferini belirlemede zaman zaman öne çıkar. Özellikle romanın son kısımlarında gerilimin şiddeti mekânın fonksiyonunun yardımıyla gittikçe arttırılır. Artık Kemal de Osman gibi gergindir, evin içerisinde sürekli ayak sesleri gelmektedir. Kapılar ardında kesik nefes sesleri ve ayak sesleri Zeliha'nın dehşetini artırırken mekâna dair izlenimleri şöyle nakledilir:

“Titriyorum. Bu dolaşan hangisi? Babası mı? Kemal mi? Osman’ın odasından çıktığını işitmedim. Öyle ise bu öteki mi? Nefes almaktan bile çekinerek dinliyorum. Osman’ın odasında hafif bir gürültü mü var? Evet... Osman’ın odasında hafif ayak sesleri var. Sonra biri, kesik kesik nefes alıyor. Yine mi uykusuz bir gece başlıyor? Yine mi onlar, muhtarip ruhlar gibi sofalarda dehlizlerde dolaşacaklar?” (Derviş, 1946: 84)

Dekor başlığı altında değerlendirilebilecek mekân unsurlarının tasvirlerinin sınırlı tutulduğu gözlenir. Bununla beraber korku ve heyecan unsurlarının öne çıktığı kısımlarda dikkat mekâna çevrilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Gitgide tezayüt eden bir dehşetle titriyorum. Oda korkunç çıtırtılarla 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 cehennemi bir raks oynuyor.” (Derviş, 1946: 54)

Zeliha’nın piyano çalması olay örgüsünün atmosferine okuyucunun ruhsal ve estetik dikkatlerini, çağrışımsal imkânlarını katmakta kullanılan bir mekân unsuru olarak göze çarpar. Kahraman anlatıcı piyano sesinin çağrışımları ile bir iç tasvir yapar. Piyano, daha sonraki bölümlerde de bu işlevle kullanılır.

Evin odaları haricinde Osman’ın rüyalarında gördüğü odalar ve diğer dekor unsurları da romanda yine gerilim ve korku atmosferini tamamlar. Osman’ın rüyasında gördüğü oda ve bu odadaki dekoratif unsurlar kahramanın ağzından şöyle tasvir edilir:

“Karanlık bir oda görüyordum, bu odada bir adam, yatağında uzanmış yatıyordu. (...)

Sonra birdenbire her şey değişti. O yatağı, o çehreyi, o ölüyü hepsini kaybetmişim. Şimdi önde çiçekli ve örtülü bir tabut vardı... Ve maddiyeti olmayan mevcudiyetim, ipek bir kapıdan içeri girdi. Bu odada, on altıncı asrın ortalarında yaşayan kadınlar gibi giyinmiş, misk ve

anber kokularıyla muattar bir kadın, o zamanki Venediklilerin ışıklı ve kırmızı saçlarına malik, süslü ve ağır elbiseli bir kadın vardı. Bu kadın ipekli bir yataklığın üstünde, baygın gibi uzanmış yüz üstü yatıyordu. Floransalı kadınlar gibi tanzim edilmiş saçları, fildişi taraklarla tutulmuştu.” (Derviş, 1946: 37)

Odadaki kişiler ve nesneler vasıtasıyla gerilim içeren egzotik bir atmosfer inşa edilir.

Romanda kullanılan mekânın döneme ait sosyal hayatı ve dış dünyayı yansıtmadığı açıktır. Böylece mekân unsurunun toplumcu olmayan bireysel bir hassasiyetle ele alındığını söylemek mümkündür.

“**Onu Bekliyorum**” romanının olaylarına, çoğunlukla dekor başlığı altında değerlendirilebilecek kapalı mekânlar sahne olur. Roman, kişi kadrosunda olduğu gibi mekân bakımından da oldukça dar ve kapalı bir yapı arz eder, ancak mekân romanda önemli fonksiyonlarla öne çıkar. Olay örgüsüne gerilimli bir kimlik verilmek istenir, bunun için de mekân unsuru kullanılır.

Panorama:

“Onu Bekliyorum” romanında panorama unsurları olarak göze çarpan tasvirlerle rastlanır. Bunların ortak özelliği romandaki gerilimli ve kasvetli atmosferi tesis etmede rol üstlenmeleridir. Ev içi dekorunun pencereleri deniz ve gökyüzünün oluşturduğu bir panoramaya açılmaktadır. Bu nakledilirken bazı subjektif imgeler ve çağrışımsal değeri olan metaforlar şöyle öne çıkarılır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“ Kurşun renkli göklerden, kurşun renkli bulutlardan denize, kumluğa, gümüş ziyalara keder dökülüyor.

(...)

Şimdi alnım pencerenin camında... Denize, dalgalara, deniz ve dalgalar kadar kurşuni bulutlara bakıyorum.

(...)

Kan rengi bir güneş küller altında fışkıran bir volkan gibi bulutların esaretinden krutuldu.

Şimdi kıl rengi sularda, kül rengi bulutlarda kan, ateş, günah ve cehennem var.” (Derviş, 1935: 4)

Kan rengi güneş, günah, cehennem gibi imgeler söz konusu gerilim etkisini yaratır.

Suzan’ın duygu durumuna göre mekânın ve panorama unsurlarının çağrışımsal değeri belirlenir. Suzan, yalnız ve hüzünlü bir akşam dışarıyı seyrederken panorama unsuru şöyle nakledilir:

“Gece oluyor... Hep pencereden dışarıya bakıyorum. Yollar düz, beyaz ve uzun. Bir gölge bile yok. Mehtap öyle güzel ki... Rüzgâr gitgide artıyor ve ağaçlar çılgın, şakrak hışıltılarla sallanırlar. Ağaçlar, birbirlerine ilk aşk hikâyelerini fısıldaşan genç kızlara benziyorlar.” (Derviş, 1935: 22)

Buradaki atmosfer, dingin ve hüzünlü bir ruh halini tamamlar niteliktedir. Böylece panorama unsurları, hem romanın atmosferini hem de kahramanların ruh hallerini tamamlamada fonksiyon üstlenir.

Peyzaj:

Romanda ev içlerinin dışına nadiren çıkılır. Dışarıda görülenler bir şehrin mekânlarıdır. Bu şehrin adı verilmez. Ancak denize bakan bir şehir olması ve bohem bir muhiti, sanat çevrelerini barındırması gibi özellikleri dolayısıyla burasının İstanbul olduğu sezdirilir.

Dekor:

Romanda en fazla öne çıkan mekân unsuru dekor başlığı altında değerlendirebileceklerimizdir. Olaylara sahne olan mekânlar, çoğunlukla ev içleridir. Ev içleri, Suzan ve Nihat’ın birlikte yaşadıkları ev ve Şefik’in evi olarak sınırlandırılır. Olayların neredeyse tamamı bu iki mekânda geçer. Yalnızca üçüncü Şefik ve Suzan’ın birlikte yürüyüşe çıkmaları ve sohbet

etmelerinin nakledildiği kısımda mekân bir sokaktı. Yürüyüş bir tren istasyonuna kadar sürer, ancak istasyon tanıtılmaz.

Odalar: Değişik çağrışımları olan subjektif tanımlamalar ve metaforlarla tasvir edilen dekor unsurları olayların ve kişilerin karakterini tamamlar. Örneğin, romanın başından itibaren ruhsal karmaşalar ve tedirginliklerle karşımıza çıkan Suzan'ın odası, onun bu özellikleriyle örtüşür nitelikte tasvir edilir. Bu bakımdan Suzan'ın ağzından nakledilen şu cümleler dikkate değer:

“Gözlerimin kapakları kapalı olduğu zaman hayalimde daha çok renk, çizgi, ziya ve gölge vardı.

(...)

İpek hışıltısı var...

Odalarımızın arasındaki perdeyi açmış olacak... Kalın halılar ayak seslerini ne kadar ustalıklı ve maharetle boğsalar da ben bir insanın... Onun tuvalet odamda yürüdüğünü işitiyor... Hayır biliyorum...

Kapının boncuk perdeleri arasından geçti... Boncuklar sallandıkça birbirine çarparak fısıldaşıyorlar... Ve mor çizginin üstünde renk renk pırıltılarla ufak yıldızcıklar yanıyor.

Kapı perdelerinin pırıltılı boncuklarından süzülen mor bir ziya, yatağımın kalın, ipek, siyah perdelerinden içeri doldu.” (Derviş, 1935: 1)

Burada subjektif denebilecek istiareler ve imajlar yerine sıfatların, renk adlarının, seslerin ve seçilmiş nesnelerin atmosferi belirlemede kullanıldığını görürüz. Karanlık bir kapıdan süzen ışığın rengi, ayak sesleri, perdelerin desenleri, söz konusu mekâna dair çağrışımsal imkânlar yaratır. Bu çağrışımların tonu, kasvet ve gerilim telkin eder cinstendir. İç sıkıntısının ve kasvetin ağır bastığı bir diğer dekor tasviri yine bu bakımdan dikkate değer:

“Duvardaki büyük saat sabırsızlaştıran bir yenesaklıkla işliyor.

Saatler ne bunaltıcı, ne uzun, ne sıkıcı...

Koyu nefti duvarlarda nefti perdelerin loşluğunda kocaman ceviz kütüphanelerin sessizliğinde havayı zehirleyen, boğan bir şey var...(Derviş, 1935: 3)

Bu tasvir, olay örgüsünün gerilimine yönelik imâları, subjektif bazı imgeler kullanılmak suretiyle ortaya çıkarır. “Boğmak”, “zehirlemek” gibi fiiller, “sessizlik” “yeknesaklık” gibi durum isimleri burada söz konusu etkiyi yaratır. Şefik ve Suzan arasındaki yasak yakınlaşmanın olay örgüsüne kattığı gerilim böylece belirlenir.

Odalardaki atmosfer, daima gelecek zamandaki mukadder bir olumsuzluğu ima edercesine tasvir edilir. Oda tasvirlerinin çoğunda benzer imgeler yüklü tasvirler göze çarpar.

Sokak: Romanın yalnızca bir yerinde olaylara sahne olan mekân olarak sokakla karşılaşırız. Şefik ve Suzan’ın istasyona yürüyüşlerinin nakledildiği kısımlarda mekân sokaktır. Tasvirler yine çağrışımsal niteliktedir. İmalar yüklüdür. Örneğin yaprakların döküldüğü sokak tasvir edilirken “ölü” sözcüğünün yinelenişi dikkat çekicidir:

Çıplak ağaçlı koruyu hemen hemen tamamiyle geçtik. Bizi istasyona götürecek yola inmek için biraz daha bu ölü yaprak cesetleri arasından geçmek biraz bu ölüleri çiğnemek lâzım. (Derviş, 1935: 7)

Romanda mekânın genel karakteri keder, gerilim ve sıkıntı çağrıştırmasıdır. Gerek Suzan’ın odasında, gerek Şefik’in evinde dekor unsuru, benzer gerilim tonunu inşa etmek amacıyla kullanılmıştır. Korku, tereddüt ve endişe içeren iç konuşmalarının verildiği bölümlerde mekân da bu içeriği tamamlayıcı bir fonksiyonla karşımıza çıkar.

“Onları Ben Öldürdüm” romanında, mekânın fark edilmeyen fakat belirleyici bir etkisinden söz edilebilir. Sadiye’nin küçüklüğünün geçtiği konak detaylı olarak betimlenmez, ancak romanda önemli bütün olaylara sahne olan mekân bu konaktır. Konak, içerisinde yaşayan kişilerin dış dünya ile

ilişkilerini sınırlayan ve birbirleri arasındaki gerilimleri hazırlayan bir küçük sosyal çevre olarak sembolik değer kazanır.

Panorama:

Roman, panorama başlığı altında değerlendirilecek bir mekân unsurunun nakledilmesi ile başlar. Bu unsurlar, öncelikle kişilerin hayat tarzlarını ifade etmede ve sonra da romanda yaratılan korku ve gerilim atmosferini tamamlamada önemli fonksiyon üstlenir. Sadiye'nin yaşadığı köyün panoramik görünümünü ifade eden cümleler dikkate değer:

“Bugün hava tahammül edilemeyecek kadar sıcak... Köyün dar, bozuk sokaklarında hafif bir rüzgâr bile esmiyor. Küçük, siyah kulübeler yakıcı bir güneşin altında kavruluyor.

Öğle vakti sabah erken tarlalara dağılmış olan köylüler, şimdi birer birer meva ağaçlarının gölgelerine çekiliyorlar.

Küçük beyaz mescidin duvarına dayanmış duran köy imamı, öğle ezanını okumak için vakti beklerken karşısında duran ihtiyar bir köylü ile derin bir mubahaseye girmiş.” (Derviş, 1933: 1)

Bireysel hassasiyetlerle yazılan ve korku unsuru barındıran diğer romanlardan farklı olarak burada böylece kırsal bir yerleşim yerinin sosyal manzarası panorama unsuru vasıtasıyla sınırlı bir biçimde gözler önüne serilir.

Peyzaj:

Peyzaj başlığı altında değerlendirilecek unsurlarının da köy çevresindeki tabiata bağlı kalınarak ifade edildiğini görürüz. Bu unsurlar da yine gerilim imaları içeren sözcüklerle tasvir edilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Köyün gecesi inanılmayacak kadar karanlık! Simsiyah gökte, sarı yıldızların muhayyerilukul kalabalığı var!...

Temmuz gecesinin sıcağı öyle bunaltıcı ki... sıcaktan bitkin yıldızlar birer birer gölün serin sularına dökülmüşler. Siyah gölü gökten, siyah göğü gölden ayırmanın imkânı yok.

Yorgun insanların uykusu ölüm gibi ağır... Ölüm gibi derin!" (Derviş, 1933: 2)

Romanda, peyzaj başlığı altındaki diğer unsurlar da benzer fonksiyonlarla karşımıza çıkar.

Dekor:

"Onları Ben Öldürdüm" romanında konak, köşk, yollar, köy evleri gibi mekânlar bu başlık altında değerlendirilebilir. Mekân tasvirleri, çoğunlukla subjektif benzetmeler ve imgeler kullanılarak yapılır. Mekânlar, kişilerin yaşama biçimlerinin ve ruhsal özelliklerinin ifade edilmesinde fonksiyon üstlenir. Özellikle köydeki köşk ve İstanbul'daki konak bu bakımdan öne çıkar.

Konak: Romanın ana kahramanı Sadiye, geçmişini anlatmaya konaktan bahsederek başlar. Konağın romandaki simgesel ve göstergesel anlamı böylelikle ortaya çıkar. Genişlik, büyüklük, sessizlik, matem havası, bu göstergeyi tamamlayan ve onu olay örgüsünde sembolik olarak işlevsel kılan niteliklerdir. Şu cümleler dikkate değer:

"Çocukluğumdan ilk hatırladığım şey, büyük geniş bir evdir... Bizim evimiz! Bu evi düşünürken kocaman odalar, loş sofalar gözümün önüne gelir. Bu yerler hatırımda öyle reknki ve canlı değildir... Bilakis uzak ve dumanlıdır. Tıpkı eski ve sisli bir rüya gibi.

(...)

Konak dediğim gibi çok büyük, çok sakindi. Her zaman kapalı duran pancurlar bu eve matemini bir hava verirdi. Ortalarda birçok genç kızlar dolaşırdı. (...)

Birçok defalar dadım beni kucağına alır ve taşlık katındaki halayıkların odasına götürürdü. Orası benim için bir alem. (...) İşte ben bu büyük ve sevimli odada

peri kızlarının taş yaptıkları şehzadelerin hikâyelerini, dev analarının elinde eziyet çeken genç sultanların maceralarının dinlemiştım.” (Derviş, 1933: 11)

Konak, böylece küçük kızın dünyasının sınırlarını belirlemekle birlikte romanda göstergesel olarak gizemli, korkulu, merak uyandırıcı ilk izlenimleri ortaya çıkarır.

Sadiye'nin bu gizemli konağın dışındaki hiç kimseyle ilişkisi yoktur. O bu konakta yalnız bir çocukluk geçirmiştir. Konaktan dışarısı ile ilişkisi olmadığından akranlarıyla arkadaşlıklar kuramayan küçük kız, babası ve annesi ile marazî ilişkiler kurar. Bu ilişkiler vasıtasıyla bazı olumsuz kişilik özellikleri edinir. Konak, Sadiye için atmosferi sürekli değişen, kimi zaman kararan kimi zaman da aydınlanan bir dünyadır. Bu atmosfer, genç kızın baba ve annesinin ilişkilerine ve kendisine karşı tutumlarına bağlı olarak değişir. Annenin odası, babanın odası ve Sadiye'nin odası üç kişilik bir dünyanın önemli merkezleridir. Böylece konağın odalarının simgesel değerleri de öne çıkar.

Köşk: İstanbul dışındaki adı belirtilmeyen bir köyde yer alan köşk, Sadiye'nin amcasına aittir. Bu köşk, Sadiye'nin İstanbul'daki konakla sınırlanmış mutsuz ve trajik hayatının devam ettiği benzer bir kapalı mekândır. Söz konusu mekâna ait bahçe, romanın başlangıcında şöyle tasvir edilir:

“Sarmaşık dallarıyla örtülü, yüksek duvarlı bir bahçenin kapısı önünde otomobil duruyor.

Genç adam şapkasını alarak otomobilden atlıyor ve bahçe kapısını çalıyor.

Kapıyı ihtiyar bir bahçıvan açıyor.

(...)

Bu bahçenin yolları esrarlı, havası rutubetli, ağaçları mağmum. Bir köşk bahçesinden daha ziyade bir manastır avlusunu andırıyor. Şüphesiz buraya

senelerden beri bir güneş şuaı girmemiş.” (Derviş, 1933: 1)

Köşkün mağmum ve ışıksız bahçesi, yine romanda nakledilen trajik olaylara yönelik bir tamamlayıcı ima olarak karşımıza çıkar. Sadiye'nin söz konusu olayların gelişiminde etkili olan marazî karakteri de böylece mekân vasıtasıyla sezdirilir.

“**Beni mi**” romanında da mekânın kırsal bir yerleşim yerindeki bir köşkle sınırlandığını görürüz. Köşkün odaları romanın olaylarının büyük bir bölümüne sahne olan mekânlardandır. Romanda herhangi bir yerleşim yerinin veya bir şehrin adı nakledilmez.

Panorama:

Bir şehre gidip gelmelerden bahsedilmesi vasıtasıyla olaylara sahne olan mekânın kırsalda olduğu sezdirilir. Böyle olmakla birlikte romanda panorama başlığı altında değerlendirilebilecek mekân unsurlarına çok fazla tesadüf etmeyiz.

Peyzaj:

Peyzaj başlığı altındaki unsurlar da “Beni mi” romanında çok nadiren karşımıza çıkar. Bunlardan biri şöyle nakledilir:

“—Servilerin arasından koskoca bir ay bize bakıyor hava çok serin...”(Derviş, 1926: 69)

Söz konusu unsurlar, çok kısa tutulan tasvirlerle ifade edilir.

Dekor:

Bu başlık altında değerlendirilebilecek mekân unsurları, olayların neredeyse tamamına sahne olur. Özellikle köşk, bu yönüyle ve kişilerin hayat tarzlarına ait hususiyetleri ifade etmede önemli fonksiyon üstlenir.

Köşk: Köşkün fiziksel özelliklerinin ayrıntılı olarak tasvir edilmemesi dikkati çeker. Köşkün fiziksel bakımdan ifade edilen tek hususiyeti beyaz

rengidir. Köşk dışında romanda bahçe, türbe gibi dekor unsurlarına da rastlanır. Ancak bu dekorların olayların gelişiminde önemli bir fonksiyon ve anlam üstlendiklerini söyleyemeyiz.

Odalara ve bahçeye ait birkaç cümleyle sınırlı tasvirler dışında dekor başlığı altında değerlendirilebilecek mekânların öne çıktığına tanık olmayız. Bunların varlığı, yalnızca isimlerinin zikredilmesi ile sezdirilir. Örneğin Nermin ve Adnan'ın diyaloglarının nerede geçtiği şöyle sezdirilir:

“—Elindeki ekmeği bir yere bırak... Havuzdaki balıklar çoktan doydu.” (Derviş, 1926: 36)

Bir başka diyalog içerisinde dekor unsuru şöyle sezdirilir:

“—Beni dinlemiyorsun hâlâ bir şeyler mırıldanarak bir şeyler fısıldayarak türbenin loşluklarına bakıyorsun... Zannedilir ki evliyanın ruhu sana cevap veriyor. Ooo... Bak türbedar ufak kulübesinden çıktı yaklaşıyor...”(Derviş, 1926: 69)

Böylece mekân unsurlarının oldukça sınırlı tutulduğu Beni mi romanında, sosyal hayatın realitesinin hüküm sürdüğü mekân unsurlarına rastlanmadığı, toplum hayatından tecrit edilmiş birkaç mekânın öne çıkarıldığı görülür.

“**Buhran Gecesi**” romanında mekân, korku ve gerilim unsurunu oluşturmada en önemli fonksiyonu üstlenen yapı unsurudur. Suat Derviş'in benzer karakterdeki “Kara Kitap”, “Ne Bir Ses Ne Bir Nefes”, “Onu Bekliyorum”, “Onları Ben Öldürdüm” romanlarında olduğu gibi yine kalabalık semtlerin uzağındaki kırsal bir yerleşim yeri ve civardaki diğer evlerden tecrit edilmiş bir köşk, mekân unsurları içerisinde merkezî bir konumdadır.

Bununla birlikte olağanüstü mekân unsurları bu romanda karşımıza çıkar. Cennet ve cehennem, bu unsurlardandır. Cennet ve cehenneme dair güçlü görsel imgeler içeren panoramik tasvirler karşımıza çıkar.

Mekân tasvirlerinin oldukça yoğun olarak karşımıza çıkması ve tasvirlerde subjektif imgelerin, mecazların sıkça kullanılması dikkati çeker.

Panorama:

Romanda, panorama başlığı altında değerlendirilebilecek mekân unsurları, yine oldukça yoğun benzetmeler ve imgeler yüklü tasvir cümleleriyle karşımıza çıkarılır. Bunların fonksiyonu da bir gerilim atmosferini tamamlama noktasında anlam kazanır. Bu nedenle söz konusu tasvirler, genellikle gece saatlerindeki manzarayı gözler önüne getirir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Pencerenin önündeki koltuktayım.
Bu gece mehtap ne kadar parlak! Gece pek ilerlemiş
olduğu halde uykum yok...
Mehtap, yaprakların kenarlarını, gümüş tüllerden
yaptığı oyalar ve nakışlarla süslüyor...
İki fıstık ağacının ortasındaki havuzun fıskiyeleri,
durmadan şırıldayarak akıyor...
Ayın aksi, geniş havuzun berrak suyunda yıkanıyor,
fıskiyelerden fışkırıp, sonra havuzun içine dökülen
suyun zerrelerinde pırıldıyor...
Koruda, bülbüller ötüyor... Öyle güzel ve manalı
ötüyorlar ki!... Biraz daha dikkatli dinlesem, sanki
söylediklerini anlayacağım!...” (Derviş, 1923, S.11: 13)

Burada olduğu gibi çeşitli benzetmeler ve semboller vasıtasıyla mekân, estetik bir kaygı ile karşımıza gelir. Bu nedenle ayrıntılar artar. Kırsal mekândaki bağlar, yollar, korular panorama başlığı altında göze çarpan unsurlardandır.

Olağanüstü mekânlara ait panoramik unsurlar da dikkati çeker. Bunlara ait tasvirlerin yine oldukça ayrıntılı olduğunu görürüz. Cehennem ve cennetin insanlar ile birlikte tasvir edildiğini ve bu tasvirlerde canlı ve güçlü görsel unsurların açığa çıktığını görürüz. Örneğin cennetle ilgili şu cümleler dikkate değer:

“Birbirlerinden güzel genç kızlar, genç kadınlar,
simsiyah saçları arasındaki çiçek taçlardan dökülen bir

rayiha ile asabı bayılarak; ince bilekli, mevzun, küçük ve esmer ayaklar... Çıplak ayaklarla, zümrüt bir halıya benzeyen çimenlerin üzerinde raks ediyorlardı.

Renk renk tül elbiseli bir takım kadınlar da, yerlere uzanmış, ellerini çırparak bu güzel raksı seyrediyorlardı. Ayın gümüşleri, şeffaf üzüm tanelerinin içinde, yeşil yaprakların arasında gülümsüyordu.

Üzüm bağlarından, tatlı kokular yükseliyordu.

Çoban, kıvrıcık saçlı başını, bir kayaya dayamış, genç bir hayvan kadar muhteşem ve güzel çoban, kavalıyla bu raksı eden çift sema ve zevki saçıyordu...

Sular şırıldıyor... Bağlarda kuşlar ötüyordu...

Billur kadehlerin içindeki kızıl – cennet ve aşk kadar kızıl – şaraplar, ağızdan ağza, elden ele dolaşıyordu..."

(Derviş, 1923, S.20: 11)

Cehennem ise şöyle karşımıza çıkar:

"-- Uçurumun içinde, iri bir yılan gibi, kıvrılan ince, çok siyah, çok pis bir su akıyordu.

Yürünülemez yollar, dikenler ve sivri taşlarıyla çıplak ayaklarımı parçalıyordu...

Beni, ne kadar zaman, bu acıtan, kanatan karanlıklarda sürükledi; bilmiyorum...

Birden, inilti dolu... Çirkinlik, ıstırap ve ateş dolu bir mağaranın kenarında durduk...

Korkudan büyümüş gözlerimin, perişan bakışları, içerdeki iri gövdeli, iri gözlü, dişsiz ve ihtiyar bir kadının yüzüne takıldı.

Bu kadın, gazapla dolaşıyordu... Saçlarının her bir teli, ılık çalan bir yılan vücudu 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, 1923, S.18: 14)

Bu iki zıt mekân unsurunun tasvirlerinde tamamen farklı çağrışım değerlerine sahip sözcükler kullanıldığını görürüz. Cennet tasvirinde "güzel", "tatlı", "muhteşem" gibi sözcüklerle karşılaşıyoruz; buna karşın cehennem tasvirinde "gazap", "müstekreh", "korku", "siyah", "pis" gibi sözcüklerle karşılaşıyoruz.

Peyzaj:

Romanda pek çok peyzaj unsuruyla karşı karşıya geliriz. Kırklar, dağlar, ağaçlar ve akarsular peyzajı tamamlayan unsurlardır. Söz konusu unsurlar, yine romandaki gerilim atmosferini tamamlama fonksiyonuyla karşımıza çıkar. Peyzaj unsurları ve kişilerin ruh halleri iç içe geçmiş şekilde verilerek gerilim hissi yaratılır. Bu kısımlardan biri şöyle karşımıza çıkar:

“Uzakta... ta uzakta şimşek çakıyordu. Ben, arada bir bana initaf eden bu fosforlu iki noktayı takip etmeye başladım...

Karanlıkların içinde gidiyorduk... Ne kadar yürüdük; bilmiyorum... Geceliğimin beyaz etekleri ıslanmış ve çamurlanmıştı... Ayaklarım, soğuktan, çamurdan, taşlardan donmuş, yaralanmış, kanıyor, sızlıyordu... Simsiyah bir ormanın içine geldiğimiz zaman: Beni buraya kadar getiren kedi, ağaçların gövdeleri arasında kayboldu.

Karanlıkların içinde, yalnızdım... Siyah şalıma daha sıkı bürünerek, titriyordum... Ağaçlar, ejderhalar gibi, homurdanıyorlardı...

Korkuyordum...” (Derviş, 1923, S.18: 15)

Korku ve gerilim hissi veren peyzajın ortak unsurları yağmur, şimşekler, karanlık ve rüzgârdır. Bunların yer aldığı bir peyzaj unsuru romanın bir yerinde şöyle nakledilir:

“Yağmurla ıslanmış elbiseler vücuduma yapışıyor.

Yıldırımlar gökte ateşten yılanlar gibi kıvrılıyorlar.

Rüzgârda, kuduz rüzgârda koşuyor, ağaçları devirerek, yaprakları karıştırarak koşuyor.

Ses ve gürültü kıyameti içindeyiz.

Gidiyoruz.

O ve ben.

Onu takip ediyorum.” (Derviş, 1923, S.22: 11)

Burada olduğu gibi tabiat olayları, subjektif imgeler vasıtasıyla yorumlanarak karşımıza getirilir. Yıldırımların gökte ateşten yılanlar gibi kıvrılması, kuduz rüzgârın koşması, ses ve gürültü kıyameti buna örnek olarak gösterilebilir.

Dekor:

Romanda, bu başlık altında değerlendirilebilecek birkaç mekân unsuru ile karşılaşırız. Köşk, bunlar arasında en fazla fonksiyon üstlenendir. Bunun dışında, mezarlık, bahçe gibi mekânlar da romanın olaylarına sahne olur. Söz konusu mekânlar da yine olaylar vasıtasıyla sağlanan korku ve gerilim atmosferini tamamlamada fonksiyon üstlenir.

Köşk: Romanın olaylarına sahne olan mekânlardan en merkezî fonksiyona sahip olanı köşktür. Köşkün odaları ve odalarda yer alan eşyalar oldukça ayrıntılı biçimde tasvir edilir. Söz konusu mekân, kahramanların hayat tarzını ve kişiliğini yansıtmada önemli bir fonksiyon üstlenir. Köşk ilk olarak kahraman anlatıcı olan Nedim'in ağzından şöyle tasvir edilir:

“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 asabı, mefkûreyi, muhayyileyi sarhoş ediyor... Tatlı bir uyuşukluk içindeyim...

Bu ev bir afyon sarhoşunun rûyasına, yahut bir şark masalına benziyor... O kadar renk, o kadar gölge, o kadar ipek, halı ve güzellik dolu ki...

(...)

Rüzgar, yaprakları yeşil bir hışıltı ve yeşil bir dalga ile titreterek, taze bir koku ile açık pencerelerden süzülüyor, ve sıcak alnımı serin bir nevazişle sararak odaya dağılıyor. Şimdi, asabî bir kadın kadar sabırsız, hafif ve zarif yürüyüşüyle odada dolaşıyor... Piyanonun üstündeki mumların alaca ipekli abajurlarından duvarları kaplayan Hint işlemeleriyle süslenmiş koyu renk ipeklerin uçlarına geçiyor.

Etajerdeki notaların yapraklarını dalgın bir el ile karıştırıyor... Sonra ortadaki masaya yaklaşıyor; ince porselen vazanın içindeki karanfillere eğiliyor; ve onların ince, ipek, kızıl yaprakları arasında ılık bir nefes gibi dolaşıyor. İpek, atlas, kâğıt, çiçek hepsi yazın bütün renk ve kokusunu taşıyan bu nevazişle sarhoş titreşiyorlar.

(...) Odayı dolduran eşyanın hiçbirinde metruk şeylerin zavallılığı yok... Hepsi o kadar yeni, muntazam ve güzel ki...

Sanki o füsunkâr eller, daha bir gün evvel, belki biraz evvel, onların güzellik, intizam ve şiirini yenilemiş.”
(Derviş, 1923, S.7: 6)

Böylece evde yaşamış olanların yüksek estetik zevk ve maddî imkân sahibi kimseler oldukları anlaşılır.

Aynı köşk kimi zaman da gerilim unsurlarını tamamlama fonksiyonuyla karşımıza çıkar. Bu kısımlarda odaların ve diğer dekor unsurlarının tasviri için kullanılan imgeler ve benzetmelerin korku ve gerilim veren çağrışımlar taşıdıkları görülür.

“Dirilen Mumya” romanında mekânın olay örgüsüyle bağlantılı önemli fonksiyonlar üstlendiğini görürüz. Çöl, mabet, Kâbe gibi mekân unsurlarının, olay örgüsündeki karşılaşmalar için kimi maddi ve manevî tesirleri bağlamında biliçli olarak seçilmiş olduğu gözlenir. Örneğin kişilerin birbirleriyle mücadelelerinde çöl şartlarının yarattığı engeller önemli rol oynar. Aynı şekilde Kâbe’nin dinsel tesiri ve kahramanların vicdani hesaplaşmaları da dikkate değer bir çatışma unsurudur. Yine heyecan verici bir olaya sahne olan yer altı mabedinin korku ve gerilim atmosferi sağlamadaki fonksiyonu oldukça önemlidir.

Romandaki mekânlar, birden fazla şehir ve ülkeye dağılmıştır. İstanbul, Cidde, Mekke, Roma, Berlin gibi şehirler olaylara sahne olan çeşitli mekân unsurlarını barındırır. Mekânın romanda farklı fonksiyonlarla kullanımı dikkati çeker.

Panorama:

Özellikle kahramanların Hac yolculuğu ile ilgili olaylar nakledilirken geçilen ve varılan şehirlerdeki panoramik manzara sıkça karşımıza çıkar. Bunların ortak özelliği, insan kalabalıklarının etnik hususiyetleri, fiziksel görünüşleri ve boyutları hakkında fikir vermesidir. Cidde şehrinin panoraması romanın hemen başında şöyle nakledilir:

“İki aydan beri bugün için hazırlanılmıştı. Sokaklardan pazardan geçilemiyordu. Memurlar, sokaklara sığamayan halkın ilerlemesine mümkün olduğu kadar intizam vermeye uğraşıyordu. Zavallılar sıcaktan ve bu izdihamdan bitmiş bir halde idiler. Üstleri başları toz toprak içinde kalmış, saçları bıyıkları terden birbirine yapışmıştı. Kalabalığın arasında Türkistandan, Dağıstandan, Acemistandan, Buharadan, Mısırdan, Çinden, Cavadan, Hindistandan gelen insanlar vardı. (...)

(...)

Bunun için, küçük dükkânların önünde biriken halk büsbütün bu dolu sokaklardaki gidip gelmeye mani oluyordu. Bir taraftan satıcılarla, bir taraftan deveçilerle edilen pazarlıklar ortalığı büsbütün velveleye veriyordu.” (Derviş, 1934: 1)

Görsel ve işitsel unsurlar kullanılarak mekân unsurları canlı bir biçimde nakledilir. Böylece sokağın ve dış dünyanın gerçeklik hissi verecek biçimde romanda temsil edildiğine tanık oluruz. Söz konusu etkiyi uyandıran şu cümleler dikkate değer:

“Vapur yolcularını rıhtıma taşıyan kayıkların yanaştığı mahalle arış ve han sahipleri, satıcılar, vapur acenteleri, kervanları tertip eden kimseler, hamallar ve gümrük memurları birbirini ezercesine toplanmışlardı.

Şurada burada ilâhiler okuyarak para toplayan Buharalı dervişler görünmekteydi.

Denizin üstü vapurdan rıhtıma yolcu taşıyan kayıklarla dolmuştu.

Rıhtıma, daha evvelce Ciddeye gelmiş olan hacılar da dolmuştu.” (Derviş, 1934: 2)

İnsan kalabalıklarının çeşitli hususiyetleri ve şehre ait mekânların birlikte oluşturduğu manzara böylece romandaki mekânlara hayat vermektedir.

Romanda Avrupa şehirleri ve ülkelerine de tesadüf ederiz. Almanya sınırları içerisindeki bir kayak merkezi ve buraya hâkim olan dağların oluşturduğu manzara şöyle ifade edilir:

“Burada namütenahi ormanlar vardı. Setler, uçurumlar içinde küçük villaların ışıkları buğulanmış camlar arkasından sanki başka uzak bir âlemlerin ışıkları imiş gibi donuk donuk yanıyordu. En tepede çam ormanlarının ta başında hertarında birçok ışıklar yana bir bina vardı.” (Derviş, 1934: 64)

Roma şehrine dair bir panoramik manzara ise şöyle nakledilir:

“Roma şehri tepelerin üstünde efsaneye benzeyen bir güzellik gösteriyordu. Ta yanında Tiber akıyordu. Ve biraz ötede (Burjuva)ların eski sarayı kara duvarlar arkasında korkunç ve muhteşem duruyordu.” (Derviş, 1934: 56)

Romanda bundan başka Cidde ve Mekke şehirleri, panorama başlığı altında değerlendirilebilecek mekânları ile karşımıza çıkar. Bunlarda da Roma panoramasından farklı olarak yine insan unsurunun yer aldığını görürüz.

Peyzaj:

Romanda peyzaj başlığı altında değerlendirilebilecek mekân unsurlarının çoğu çöle dairdir. Çöl, kişilerin ruh hallerini ve sıkıntılı hayatını ifade etmede fonksiyon üstlenir. Çöl ile ilgili tasvirlerin ortak özelliği, sınırsız ufuklar ve sıcak kumların birleşiminden oluşmasıdır. Tasvirlerde çölün bunaltıcı sıcaklığı çeşitli şekillerde ifade edilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Gece simsiyahtı. Çünkü karanlık ve korkunç bulutlar semayı kaplamıştı.

Sıcak nakabili tahammül bir derecede idi. Teneffüs edilecek bir katre hava sanki yoktu.” (Derviş, 1934: 2)

Söz konusu mekânın tasvirinde kullanılan “nihayetsiz”, “nakabili tahammül”, “korkunç” gibi sözcükler vasıtasıyla tabiatın sert koşullarına vurgu yapılır.

Hac ziyaretinin gerçekleştirildiği Mekke civarındaki peyzajın anlatımında ise çağrışımsal olarak olumlu etkiler yaratan sözcüklerin kullanıldığını görürüz. Burayı ifade eden şu cümleler dikkate değer:

“Gece harikulâde güzeldi. Sina dağının tepesi harikulâde aydınlıktı ve Sina dağının eteğinde donanma vardı.

(...)

Batmak üzere olan ay bulutsuz ve lekesiz bir gökten tatlı tatlı ışıklarını Sinanın tepesine döküyordu.” (Derviş, 1934: 21)

Mekke’den bir diğer mekân şöyle nakledilir:

“Mina dağı güneşin ilk ışıkları içinde ne heybetli bir güzelliğe mâlikti.” (Derviş, 1934: 22)

Romandaki bu mekânların kısa tasvir cümleleri ile ifade edilişi de dikkati çeker.

Dekor:

Bu başlık altında değerlendirilebilecek oldukça çeşitli mekân unsuruna rastlamak mümkündür. Eserde konaklardan çadırlara, vapurlardan camilere, mabetlerden şatolara varana kadar pek çok farklı dekor unsuruna tesadüf ederiz. Ayrıca şehirler, sokaklar da yazarın hemen her romanında olduğu gibi burada da karşımıza çıkar. Söz konusu mekânlar, olaylara sahne olmanın dışında devrin hayat tarzının hususiyetlerini ifade etmede de fonksiyon üstlenir.

Konak: Roman kahramanlarından Seza’nın ait olduğu sosyal çevreyi ve zihniyeti temsil etmede fonksiyon üstlenir. Konaktaki hayat tarzı, efendiler

ve bunlara hizmet eden halayıklar, harem ağaları ve uşaklar çevresinde sürdürülür. Böylece Seza'nın bir aristokrat olduğunu anlarız.

Söz konusu konakla ilgili ayrıntılı tasvirlerle rastlamayız ancak konağın denize nazır oluşu ve büyük bir bahçesinin olduğu sezdirilir. Romanın bir yerinde bu konaktan yalı olarak bahsedilir. Charly'nin bir dostunun ağzından Seza ile ilgili nakledilen şu cümleler dikkate değer:

“Türk ricallerinden meşhur Nizamî Paşanın sevgili karısı. Kendisi Boğaziçi'nde harikulâde romantik bir yalıda yaşar ve bu yalının pencereleri denize bakar. Kapılarını da silahlı Arnavut kapıcılar, haremelerini kırbaçlı haremağaları bekler.” (Derviş, 1934: 63)

Konak çevresindeki hayat tarzını temsil eden şu tasvir cümleleri de yine dikkate değer:

“Beraberinde ihtiyar tayası ve bir cariyeye bulunuyordu. Arabacının yanında bir harem ağası oturuyordu.

Bu muhteşem konak arabası dükkânların önünde tevakkuf ediyor. Harem ağası yerinden atlayıp kupanın kapısını açıyor ve genç kadın taya ve halayıkla beraber arabadan iniyordu.

Dükkânlarda bu gelen kibar müşteri büyük bir izzet ve ikramla karşılanıyordu.” (Derviş, 1934: 6)

Konaktan çıkıp alışverişe giderken Seza'ya haremağası ve halayıklar eşlik etmektedirler. Bu hususiyet ve “Muhteşem konak arabası”, konaktaki hayat tarzının sokakta da temsil edilmesini sağlamaktadır. Böylece konağın yalnızca ikâmet edilen bir hane olmadığı gözler önüne serilir. Konakların devlet otoritesi ve gücünden bir paye taşıdığı sezdirilir. Konakta yaşayan bir kadın olarak Seza'nın dokunulmazlığı ve gücü böyle ifade edilir.

Sokaklar: Romanda Cidde, Mekke, Roma ve İstanbul şehirlerindeki sokaklar karşımıza çıkar. Bunlardan özellikle Cidde şehrinin sokaklarının ayrıntılı biçimde ve panoramik olarak tasvir edildiğini görmekteyiz. Sokaklar

devrin sosyal manzarasını ve realitesini ifade eder. Cidde sokakları ile ilgili bir manzara, romanın bir yerinde şöyle nakledilir:

“Her baştan bir ses çıkıyordu. Kıyamet gününü hatırlatan bu izdiham içinde hatta sokaklarda bile nefes almak güçleşiyordu.

(...)

Tellallar çıkıp da son hacı gemisinin geldiğini haber verdikten sonra sokakların kalabalığı bir kat daha artmıştı.” (Derviş, 1934: 2)

Cidde sokaklarını ifade eden tasvirler dışında sokak tasvirlerinde genel olarak fazla ayrıntıya rastlanmaz. Cidde sokaklarının, buraları dolduran insan kalabalıkları ile gözler önüne serildiğini görmekteyiz. Aynı şekilde Mekke'deki sokaklar da hacıların oluşturduğu kalabalıkların tasvirleriyle tanıtılır.

İstanbul'da konağın bulunduğu caddenin tasvirinde ayrıntılara tesadüf ederiz. Cadde şöyle tasvir edilir:

“Yavaşça istoru araladı kafeslerin arkasından sokağa baktı. Köşe başında gir gaz feneri yanıyordu. Geniş cadde uykuda idi. Sıra ile giden konaklar, büyük ağaçlı bahçelerin ortasında derin uykuya dalmışlardı. Bu geç saatte caddeden kimse geçmiyordu.” (Derviş, 1934: 7)

Sokaklar, bulunulan şehrin konu edilen dönemdeki atmosferini ve hayat tarzını sezdirmede fonksiyon üstlenir.

Çadırlar: Hac yolculuğu sırasında kurulan çadırlar, romanda sıkça karşımıza çıkan mekân unsurlarındandır. Bunların tasvirinde, insanların da kullanıldığını görürüz. Ayrıca ışık unsuru da tasvirlerde dikkati çeker. Çadırlar, Arap medeniyetine has bir hayat tarzını temsil etmesi bakımından da fonksiyon üstlenir.

Romanda, Seza ve beraberindekilerin içinde bulunduğu çadır şöyle tasvir edilir:

“Bu çadırlardan birinin içinde dört kadın oturuyordu.

Beyaz ehramlara sarılmış dört kadın. Çadırda büyük bir meşale yanıyordu. Yerde çantalar ve kenarlarda yataklar vardı.

Bu yatakların birinde yaşlı bir hanımefendi uzanmıştı. Kenarda bir köşede bir çantanın üstüne oturmuş genç bir kadın duruyordu ve elindeki yelpaze ile yaşlı hanımı yelpazeliyordu.” (Derviş, 1934: 3)

Hacıların bulunduğu çadırlardan başka bedevilerin çadırları da olaylara sahne olan mekânlar olarak karşımıza çıkar. Bu çadırlar etrafındaki hayat tarzı hakkında çeşitli hususiyetlerin ifade edildiğini görürüz. Çadırlar, böylece bedevî hayat tarzını temsil eden bir unsur olarak öne çıkarılır.

Ömer bin Osman’ın kabilesinin yaşadığı bedevî obası, Seza’nın kaçırılması vesilesiyle romanda şöyle karşımıza çıkar:

“Evvelâ parlak ay ışığı gözlerini aldı sonra etrafını görebildi.

Dışarıda bir sürü çadırlar vardı. Fakat bu çadırlar hiç de kendi kervanının çadırlarına benzemiyordu.” (Derviş, 1934: 32)

Bedevi çadırları etrafındaki hayat tarzına ait bazı gelenekler ise şöyle nakledilir:

“Her bedevi ailesinin ik kız çocuğu altı yaşına geldi mi o ailenin hizmetkârı olurdu. Annesi hiçbir şey yapmazdı.

Sabahleyin uyanır uyanmaz anne onunismini çağırmaya başlar, onu uyandırır. Ateşi yakan kardeşlerine yiyecek veren çadırı temizleyen, bütün gün küçük kardeşlerini sırtında başında dolaştıran o idi. ve akşam erkekler çadırlarına döndükleri zaman yine anne yemeklerini hazırlaması için o kızı çağırırdı.” (Derviş, 1934: 38)

Ömer bin Osman’ın kabilesindeki nişan töreni, kadınlar ve erkekler arasındaki iş bölümü gibi unsurlar vasıtasıyla çadırlar etrafındaki hayat tarzı gözler önüne serilir. Böylece çadırlar, romanda Ömer bin Osman gibi kişilerin

zihniyet ve hayat tarzını temsil etmesi bakımından önemli bir fonksiyon üstlenir.

Mabet: Seza ve Aziz Celalettin'in sığındıkları yer altı mabedi romanda önemli bir mekân unsuru olarak dikkati çeker. Burası, çölün ortasında kimsenin bilmediği bir eski mabet olarak tanıtılır. Charly ve Hintli uşağı tarafından bulunmuş olan mabet, Charly ve Seza arasında geçen heyecan verici diyalog için uygun bir atmosfer yaratmaktadır. Mabetle ilgili şu cümleler bu bakımdan dikkate değer:

“—Kadim bir mabedin kumların altına çökmüş harabesindeyiz. Biz burasını birkaç gün evvel tesadüfen bulduk.

(...)

Bu mahzen çok büyük bir yerd. Tam ortada birbirlerinde iki, iki buçuk metro kadar ayırık duran iki sütun bunun tavanını tutuyordu. Biraz daha ilerde mermerden yerli bir masa üstünde kristal bir tabut duruyordu. Bu tabutun yarısı ağır işlemelerle işlenmiş kırmızı bir örtü ile örtülmüştü.” (Derviş, 1934: 49)

Seza, bu meşalelerle aydınlatılan mabette, Charly'nin anlattığı mumya hikâyesini dinler ve mumyanın yüzünü görür. Mabedin sözkonusu olay için seçilmiş olması anlamlıdır. Çölün ortasındaki bu kadim mabet ve içerideki kristal tabut, gerilim unsurlarını böylece tamamlar.

Kâbe: Müslümanların en kutsal mekânlarından olan Kâbe, romanda Charly ve Seza'nın ikinci kez karşılaştığı mekân olarak önemli bir fonksiyon üstlenir. Kâbenin bu karşılaşma için seçilmesi merak ve heyecanı tırmandırır. Charly'nin Müslüman olmayışı ve Seza'yı bulmak için Kâbe'de bulunması bir gerilim unsuru olarak karşımıza çıkarılır. Söz konusu karşılaşma öncesi Kâbe şöyle nakledilir:

“Mescidülharamın tam ortasında kıymetli örtülerle kapanmış olan Kâbenin manzarası bütün müminlerin kalbini coşturuyordu.

Bu siyah örtülerin üstüne altın ve gümüş sırmalarla işlenmiş isim Allah'ın ismi idi.

Ve bu sırma işlemler güneşin altında pırıl pırıl yanıyor etrafa nur saçıyordu.

Hacıların heyecanı son dereceye gelmişti. Adeta birer çılgın gibi idiler. Biran evvel gitmek, oraya Kâbenin önüne ta yanına varmak için, birbirleriyle adeta müsabaka ediyorlardı.” (Derviş, 1934: 17)

Hacıların yaşadığı heyecan karşısında Charly'nin yaşadığı bambaşka heyecan, bir çatışma olarak bu dekor unsurunun manevî hususiyeti vasıtasıyla gözler önüne serilir. Charly'nin burada bulunuşu vesilesiyle ortaya çıkan gerilim şöyle ifade edilir:

“Hayır bu mümkün değildir?..

Çarlinin burada ne işi vardı. Bu beyaz ihramlara sarılmış bir müslümandı. Çarli bir Hristiyandı.

Bir Hristiyanın kâbenin ta yanında işi ne idi?

(...)

Dehşetle titredi. Allah ona günalarının affedilmediğine bir işaret veriyordu... Bu Allahın gazebinin bir tezahuru idi.” (Derviş, 1934: 18)

Kâbenin manevî hususiyeti ile Charly ve Seza karşılaşmasının dünyevi mahiyetinin yarattığı çarpıcı etkiye böylece tanıklık ederiz. Söz konusu etkinin başarılı bir gerilim unsuru oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Mumyanın ilk sahibi olan kontun bulunduğu şato, mumya etrafındaki olaylar vasıtasıyla oluşturulan gerilimli atmosferi tamamlama fonksiyonu üstlenen bir diğer mekân unsurudur. Şatonun ihtişamlı gotik atmosferi, mumya etrafındaki korku ve gerilim unsurlarıyla bütünleşir.

Romanın mekân unsurlarının üstlendikleri fonksiyonlar ve bunların olay örgüsü ile bağlantıları bağlamında oldukça başarılı bir bütünlük sağlandığını söylemek mümkündür.

“**Hiçbiri**” romanında olaylara sahne olan mekânların bulunduğu şehir, İstanbul’dur. Mekân unsurları içerisinde semtler ve bu semtlerdeki en belirgin dekor unsuru olarak konaklar öne çıkar. Ancak romanda mekân unsurlarına ait tasvirler asgari düzeyde tutulduğu dikkati çeker. Mekân, sade ve ayrıntısız tasvirlerle karşımıza gelir. Konak ve benzeri mekân unsurları, burada da yine bir zümreye ait hayat tarzını ifade etmede anlam kazanır.

Panorama:

İstanbul’un çeşitli semtlerinden panorama başlığı altında değerlendirebileceğimiz görünüm, birkaç yerde nakledilir. Bunlardaki ortak görsel unsur deniz ve gökyüzüdür. Bunların subjektif imgelerle tasvir edildiğini görürüz. Tasvirlerde genellikle hüznün ve ıstırap hisleri öne çıkar. Böylece mekânın, kahramanların ruh durumlarını ifade etme fonksiyonu devreye girer.

Fener semtindeki bir gezinti yerinin tasviri, bu bakımdan dikkate değer:

“Serince bir rüzgâr esiyor; havada sarı yapraklar uçuşuyordu. Bulutlu, gümüşî bir gün. Gün ve deniz gümüşî, sahil ve ağaçlar yas rengindeydi. Her yerde, her şeyde bir hüznün vardı. Biraz ötede, arabanın önünde halayık ayaklarını uzatarak oturmuş, tunç renkli başını dayamış şarkı söylüyor; hazin bir ahenkle yükselen sesi, rüzgârın hafif uğultusuyla düşen yaprakların hışıltısına karışarak çok gamlı oluyordu.” (Derviş, 2004: 16)

Şefika’nın geçmişindeki acı hatıralarının başlangıcı niteliğindeki bir olay nakledilirken mekândaki nesnelerin hüznünlü imgelerle betimlenişine tanık oluruz. Böylece olayların muhtevasına uygun bir atmosfer yaratmada mekânın işlevi öne çıkar. Yine bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Sahil yavaş yavaş uzaklaşıyor... Küçük kılavuzunun arkasından giden bu büyük gemi, limanın kalbalığı arasından zahmetle ilerliyordu. Gümüşî denizli, gümüşî göklü, gümüşî bulutlu bir gündü. Sahil ile denizin farkı, ancak sahilin daha koyu kurşunî renkte olmasıydı. Bu kurşunî sahil ile göğün birleştiği yerde, bütün bu koyuluklar içerisinde, halâ beyaz görünen minarelerin

ince, zarif çizgileri vardı. Bir tarafta, kül rengi bir deniz, Boğaz'a doğru kayarak muhteşem sarayların eteklerine uzanıyordu. Vapurun gittiği cihette ise ufacık dalgaların köpükleri bile kurşunî olan gamlı bir deniz vardı.” (Derviş, 2004: 183)

Burada, yine hüzünlü bir olayın söz konusu tesirini tamamlayan benzetmeler ve imgelerin kullanıldığını görürüz. Diğer panorama başlığı altındaki unsurların tasvirleri de benzer fonksiyonlarla karşımıza çıkar.

Peyzaj:

Peyzaj başlığı altında değerlendirilebilecek mekân unsurları yine kahramanların ruh halini sezdirmede bir vasıta işlevi görür. Bazen İstanbul şehrinin sınırları içerisindeki bir koruluk bazen de bir deniz manzarası betimlenerek karşımıza gelir. Söz konusu peyzaj unsurları, kahramanların yalnızlık, hüzün, hasret vb. duygularının ifade bulduğu olay ve durumlar nakledilirken ortaya çıkarılır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Kollarını balkonun kenarına dayayarak bahçesinin ucuna kadar gelen dalgaların sesini dinlemeye, karşısında uzanıp giden pırıltılı denizi, büyük göğü seyretmeye başladı. Evvelden, bütün bu şeylerin, bu güzel denizin, bu nihayetsiz göğün karşısında, yaşamının ne tatlı bir zevk olduğunu düşünürdü.” (Derviş, 2004: 102)

Romandaki diğer peyzaj unsurları da benzer nitelikte ve fonksiyonlarla karşımıza gelir.

Dekor:

“Hiçbiri” romanında dekor unsurları da evlerle sınırlanmış ve çeşitlilik açısından asgari düzeyde tutulmuştur. Bütün dekor unsurları, aristokrat muhitten kimselerin yaşadıkları mekânlar olarak seçilmiştir.

Evler: Romanda en sık karşımıza çıkan mekân unsurları evlerdir. Evler, genellikle zengin muhitlerdeki büyük konaklar, köşkler ve dairelerdir. Şefika'nın annesiyle birlikte yaşadığı Nişantaşı'ndaki konak, yine Şefika ve

annesinin Çamlıca'daki köşkleri, Cavide'nin Suzan halasının Çamlıca'daki köşkü, Suzan'ın Erenköy'deki konağı, Süleyman Paşa'nın Hisar'daki köşkü olaylara sahne olur. Bu mekânların önemli bir fonksiyonu vardır. Evler, kahramanların hayat tarzı ve kişilikleri hakkında kanaat edinmemizi sağlar.

Cavide ve halası ilişkisi etrafında gelişen metin halkasında, Erenköy'deki köşk ve Şişli'deki ev önemli bir işlevle karşımıza çıkar. Bu evler, Cavide'nin çocukluğunun geçtiği ve sosyal davranışlarının şekillendiği mekânlardır.

Cavide'nin çocukluğunda yaşadığı evlerin çeşitli hususiyetleri romanda olaylar vasıtasıyla sezdirilir. Örneğin romanın bir yerinde Erenköy'deki evden şöyle söz edilir:

“Bir yaz günü yine Erenköy'deki köşkün bahçesinde, salıncakta oturmuş, üzüm yerken, Suzan Hala'nın, beyaz keten elbisesiyle, kendine doğru geldiğini görmüştü.” (Derviş, 2004: 55)

Cavide, yazları Erenköy'deki köşte yaşamaktadır. Köşkün bahçesindeki meyve ağaçları, salıncak ve evcil hayvanlar onun çocukluğunun tek eğlencesi olarak karşımıza çıkarılır.

Şefika ve Danyal karşılaşması çevresinde gelişen metin halkasında da mekân öne çıkarılır. Cavide'nin annesi Şefika'nın ailesiyle yazları Büyük Çamlıca'da kışları da Nişantaşı'ndaki evde geçirdikleri vurgulanır. Şefika'nın Nişantaşı'ndaki konaktayken içinde bulunduğu ruh hali şu cümleyle verilir:

“Nişantaşı'ndaki bu konakta, kendini esir zannediyor; buralardan çıkmak, kaçmak istiyordu. Kendini, birtakım ufuklara sevk eden, yeni heyecanlar veren maceralara atmaya ihtiyaç hissediyordu.” (Derviş, 2004: 17)

Aynı metin halkasında yazlar ve kışlarla birlikte değişen mekân unsuru, genç kızın hayatında ritmik bir düzen yaratır.

Her metin halkasıyla birlikte mekân da değişmekte ve vurgulanmaktadır. Mekân ile birlikte zaman da değişir. Bu ya geriye dönüşle

ya da atlamalarla sağlanır. Bu arada mevsim değişimleri de bu zaman geçişleri ile vurgulanır. Bu değişimi ifade etmesi bakımından romandaki şu cümleler dikkate değer:

“Yazın bir iki ayını geçirmek üzere, Suzan’ın Erenköy’deki köşküne gitmişlerdi.” (Derviş, 2004: 21)

Şefika Danyal karşılaşması etrafında gelişen metin halkasında Nişantaşı’ndaki köşk; Cavide ve Selim Paşa’nın karşılaşmaları ile şekillenen metin halkasında Süleyman Paşa’nın Hisar’daki köşkü; Cavide ve İhsan karşılaşması çevresinde gelişen metin halkasında da Nizam’daki köşk ve civarı öne çıkar.

Şefika ve kızı Cavide’nin benzer şekilde geçen çocuklukları ve ilk gençlikleri yaz ve kışları değişen bu evlerin önemli bir tesiri ile biçimlenir. Söz konusu etkiyi ifade eden şu cümleler dikkate değer:

“Cavide, şu yalıda geçirdiği hayatın her dakikasını, Suzan halasının Şişli’deki tatsız evinde, Erenköy’deki ruhsuz köşkünde geçirdiği bütün gençlik senelerine tercih ediyordu. Yalısı asıl gece olduğu, güneş battığı zaman daha çok severdi.” (Derviş, 2004: 144)

Süleyman Paşa’nın yalısı, Cavide’nin alışık olduğu sıradan ve sıkıcı hayatına karşılık bir değişikliği ve heyecanı temsil eder. Nitekim genç kız ile âşık olacağı Selim Paşa burada karşılaşırlar. Süleyman Paşa’nın yalısı şöyle tasvir edilir:

“On beş günün sonunda Ulviye Hanım’ı görmek bahanesiyle Süleyman Paşa’nın Hisar’daki yalısına gelmişti. Üç gecedен beri buradaydı. Boğaz’ın en güzel yerinde bulunan bu sade ve eski yalısı, bu yalının içindikileri çok seviyordu. Yalının üst katında pencereleri tam denizin üstüne açılan güzel bir odası vardı.” (Derviş, 2004: 143)

Şefika ve kocası Ali’nin bir süre yaşadıkları ev de yine önemli bir fonksiyonla karşımıza çıkarılır. Söz konusu ev, Şefika’nın içerisinde sıkışmış olduğu ve sıkıntılarına tahammül etmeye alıştığı bir hayatın temsilcisidir.

Kahramanın hayatının bu özelliğini ev tasviriyle beraber nakleden şu cümleler bu bakımdan dikkate değer:

“Kapıdan girilir girilmez; insanın nazarına öyle bir intizam çarpardı ki; oraya ilk defa gelen insan, hemen yemek odasını, salon ve yatak odalarının nerede olduğunu ve bunların nasıl ve ne tarzda döşendiğini kendiliğinden keşfederdi. Bu ev, beklenmeyen hiçbir şey, umulmayan hiçbir güzellik saklamazdı. Ve bütün açık şeyler gibi, cazibesi sevimi yoktu. Ali’nin hoşuna giden bu açıklık, bu sadelikti. Şefika’nın ince eli, evhamlı, mariz zevkiyle ipeklere bürünmüş; tozlu odalı, çiçekli ve loş, esrarlı evine girdiği zaman kendini, evinde hissetmez ve içinde bir gariplik duyardı.” (Derviş, 2004: 19)

Böylece evler hem kahramanların ruh durumlarını hem de hayat tarzlarını ifade etmede fonksiyon üstlenir.

Odalar: Romanda, yalnızca Cavide’nin odası ayrıntılı olarak tasvir edilir. Burada mekân, kahramanın kişiliğinin bazı özelliklerini ortaya koymada araç olarak kullanılır. Onun odasını tasvir eden şu cümleler dikkate değer:

“(...)Cavide’nin odasında yürümek hakikaten çok müşkül bir şeydi. Her dakika ufak masayı devirmek, alçak sedirlerin ayakucunda unutulmuş moda gazetelerini veya kitapları, dikkatsizce dağıtmak pek muhtemeldi. Duvarlardaki çiğ çiğ ipeklerle işlenmiş koyu renk örtüler, sarmaşıklarla örtülmüş pencerelerden giren loşluğu, daha karartıyordu. Odanın bir ucunda, tavandan başlayarak yerlere kadar inen bir ayna parlıyordu. Hemen her tarafta çok alçak sedirler vardı. Sedirlerin üstü, elde işlenmiş yastıklar ve modern bebeklerle süslenmişti.” (Derviş, 2004: 11)

Böylece romanın ana kahramanının hayat tarzının bazı hususiyetleri sezdirilir.

Romanda evler ve odalar dışında Fener’deki gezinti yeri, Hisar’da bir rıhtım ve Cavide’nin Avrupa’ya hareket eden gemiye bindiği liman gibi birkaç farklı dekorla karşılaşırız. Ancak buralara ait ayrıntılar verilmez.

Olaylara sahne olan gerçek mekânlar olarak İstanbul ve çeşitli semtleri seçilmiştir. Olaylar, Fenerbahçe, Erenköy, Hisar, Çamlıca, Büyükdada, Şişli, Nişantaşı gibi semtlerde cereyan eder. Bu mekânların ayrıntılı tasvirlerine rastlanmaz. Tasvirler genellikle ev içleri ve bahçe gibi dekor unsurlarında yoğunlaşır.

Mekânın çeşitli fonksiyonlarla karşımıza çıktığı bu romanda, gerçek hayatın maddi ve sosyal koşullarının mekân vasıtasıyla yansıtıldığına şahit olamayız. Örneğin küçük insanın yaşadığı, sokağın ve kalabalıkların yer aldığı gerçek hayata ait dekorlara romanda rastlayamayız. Dolayısıyla mekânın sosyalist gerçekçi ya da eleştirel gerçekçi bir bakış açısıyla ele alındığını söyleyemeyiz.

“Gönül Gibi” romanının olaylarına sahne olan mekânlar, kişilerin yaşadıkları muhit ve bağlı oldukları zihniyet hakkında kanaat edinmemizi sağlar. İstanbul, Viyana ve Sofya şehirleri romanda karşımıza çıkar. Romanın olaylarının büyük bölümü İstanbul ve Viyana şehirlerinde cereyan eder. Buralardaki zengin evler ve oteller kişilerin hayat tarzlarını tamamlar.

Panorama:

Romanda İstanbul, Viyana ve Sofya şehirlerine ait panorama başlığı altında değerlendirilebilecek mekân unsurlarına rastlamak mümkündür. Bunlarda ortak nokta, ana kahramanın yalnızlığıyla karşıtlık oluşturan yabancı insan kalabalıklarının öne çıkarılmasıdır. Örneğin Sofya şehrine ait bir manzaranın tasvir edildiği şu cümleler dikkate değer:

“Balkondan ötelere, meydana bakıyorum. Elektrik lambalarının tenvir ettiği meydan gecenin epeyce ilerlemiş olmasına rağmen hâlâ kalabalık... Dışarıda hâlâ, benimle alâkası olmayan bir şehrin hayatı var, bir hayatın akışı var...(Derviş, 1928: 78)

Burada tasvir edilen yabancı insan kalabalığı, kahraman anlatıcının içinde bulunduğu ruh halini ve yalnızlık hissini tamamlayan bir unsur olarak kullanılır.

Benzer fonksiyonla karşımıza çıkan şu tasvirler dikkate değer:

“Soğuktan paltolarının yakalarını kaldırmış insanlar kaldırımlarda telaşlı telaşlı yürüyorlar... Ve rüzgârdan şapkalarını muhafaza etmeye uğraşıyorlar. Büyük fenerlerin etrafında uçuşan toz gibi ince kardanaları var...

(...)

Yüksek kurşunî damların üstünden görünen, elektrik ziyalarının aksiyle sarılaşmış gök parçasına, pencerenin dışında, vahşi soğuk rüzgârların önünde raks eden incecik kar tanelerine bakıyorum.

Robdöşambrıma biraz daha bürünüyorum.

Kalbimde bu gece bir hüznün var...

Bu koskoca, hayat, hareket, ziya, iş, eğlence memleketinde kendimi bu gece büsbütün kaybolmuş, büsbütün zavallı ve talihsiz hissediyorum.

Bu gece yalnızlığın ve gurbetin acısı vücudumda, ölüm gibi ürpermeler yaratıyor. (Derviş, 1928: 129 - 130)

“Gurbetin acısı”, “kaybolmuş ve zavallı”, “ölüm gibi ürpermeler” kahramanın yabancı bir şehrin panoraması karşısında yaşadığı hisleri tanımlamada kullanılan sözcükler olmuştur.

Bir başka mekân karşısında Süheylâ'nın duyguları şöyle nakledilir:

“Şimdi otomobilin içinde şehrin garbına doğru gidiyorum. Gördüğüm şeylerin hepsi beni alakadar ediyor. Düz çizgili sokaklarda hemen hepsi gümüşî boyalı bu yeknesak binalarda öyle büyük bir sükûnet var ki...

Otomobil bir arabaya çarpacaktı... Yeşil üniformalı bir polis şoförü azarlıyor... Yolumuza devam ediyoruz...

Aceleyle yürüyen, bu insan, tramvay, otobüs, otomobil, motosiklet kalabalığını zevk duyan gözlerle seyrediyorum. İçimde nihâyet yolculuğumun sonuna erişmekten, İstanbul'dan bu kadar uzakta bulunmaktan mütevellit bir sevinç var.” (Derviş, 1928: 97)

Kahramanın psikolojik durumu mekân vasıtasıyla sezdirilir; Viyana şehrine gelmiş olmaktan memnun olan Süheylâ'nın aslında hayatındaki olumsuz bir şeylerden kaçtığı için geçici bir memnuniyet duyduğu anlaşılmaktadır.

Peyzaj:

Romanın olaylarına sahne olan mekânlar, genellikle şehirlerin sınırları içerisindedir. Dolayısıyla İstanbul şehrine ait birkaç deniz peyzajı dışında bu başlık altındaki mekân unsurlara sık rastlanmaz. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Bulutlardan denize kan sızıyor. Koyu mavi denizin köpükleri kırmızı... Ufukta harkulâde beldeler resmeden bulutların renk oyununa hayran gözlerle bakıyorum.” (Derviş, 1928: 3)

Bir başka deniz manzarası şöyle nakledilir:

“Kürekleri kuvvetli kuvvetli çekerek telaşla sahilten uzaklaştım. Müstehzi bir ayın sırttığı kocaman bir gökle, pırıltılarla göz kamaştıran bir denizin ortasındaydım.” (Derviş, 1928: 59-60)

Burada olduğu gibi peyzaj başlığı altındaki unsurlarının takdiminde karşımıza çıkan tasvirler kısa tutulur. Kimi zaman benzetme ve kişileştirmelerden yararlanılsa da cümleler de kısadır. Böylece romanda peyzajın önemli bir fonksiyon üstlenmediğini söyleyebiliriz.

Dekor:

Gönül Gibi romanında, dekor başlığı altındaki mekân unsurları, yazarın kişi kadrosunu sınırlı tuttuğu benzer yapıdaki romanlarına nisbeten daha fazla çeşitlilik arz eder. Sokak, restoran, gece kulübü, istasyon, tren, otel gibi pek çok dekor unsuru romanın olaylarına sahne olur. Söz konusu mekânlar roman kişilerinin bağlı olduğu değerlerin ve hayat tarzının özelliklerini ifade etmede fonksiyon üstlenir.

Odalar: Romanda en fazla karşımıza çıkan mekân unsurlarındandır. Süheyla'nın evinin odaları ve kaldığı otel odaları, ruh halini ifade eden atmosfer tasvirleri ile birlikte gözler önüne serilir. Süheyla'nın evindeki odasının tasviri, bu bakımdan dikkate değer:

“Sonbahar gecesinden daha fazla yaz gecesine benzeyen bir geceydi. Bahçedeki son güllerin kokusu sıcak rüzgârla terasa kadar yükseliyordu. Odanın içinde intizar bana pek güç gelmişti. Onun için terasa çıkmıştım. Mermer sütunlara başımı dayamış, göğü, yıldızları, denizi seyrederken, onun niçin geciktiğine hayret ediyordum.” (Derviş, 1928: 21)

Odadaki eşyaları seyretmekten bunalması onun tedirgin bir bekleyiş içerisinde olduğunu sezdirir.

Süheylâ'nın Sofya'daki odası da yine yalnızlık hissini ve sıkıntılı ruh halini tamamlayan bir atmosfer unsuru olarak karşımıza çıkarılır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Elektrik lâmbasını yakıp, geniş odanın içinde korkak adımlarla ilerliyorum.
Odanın bir kenarında hazırlanmış, örtüleri açılmış, temiz fakat yabancı bir yatak beni bekliyor... Ben bu yataktan çekingen adımlarla uzaklaşıyorum.
Dışarıda soğuk pek dehşetli olmalı...
Kaloriferin demirlerine üşüyen parmaklarımı dayamak için balkona açılan pencerenin önüne gidiyorum.”
(Derviş, 1928: 78)

Odalar böylece kahramanın ruh halinde korku, yalnızlık ve endişe gibi hislerin ortaya çıkmasında fonksiyon üstlenir.

Sokaklar: Romanda, Viyana ve Sofya gibi yabancı şehirlerin sokakları ile karşı karşıya geliriz. Bu sokaklar, kişilerin bağlı bulunduğu hayat tarzını temsil etmede önemli fonksiyon üstlenir. Süheylâ ve Seza gibi kadınlar yalnız başlarına serbestçe sokaklarda dolaşabilmektedirler. Özellikle Süheylâ, sıkıntılı zamanlarda kendisini sokaklara atmakta ve buralardaki manzarayı seyretmektedir. Sokaklarda modern hayat tarzını temsil eden çeşitli unsurların öne çıkarıldığını görürüz. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Elektrik lambaları yanmış, dükkân camekânları önünde arada bir tevakkuf ederek yürüyorum.
Canı sıkılan işsiz ve şık bir kalabalığın akıp gittiği yaya kaldırımlarına açılan bar, ve kahvehane kapıları aralandıkça dışarıya musiki nağmeleri ve ışık zenginliği dökülüyor.

Otomobil, tramvay, omnibüs gürültüleri, hatta köşede gazetelerini satmak için bağırان ihtiyar bir kadının sesleri bile o salondaki neşeli, zeki insanların sesinden, nezaketlerine nezaketle mukabeleye, suallerine cevap vermeye mecbur olduğum insanların sesinden daha munis daha sevimli geliyor, beni daha az rahatsız ediyor.

Şimdi bir kitapçı dükkânının önündeyim. Kapının önündeki, altın gözlükleri altından sokağın kalabalığına dalmış bakan ihtiyar adam bana neler hatırlatıyor.” (Derviş, 1928: 149)

Dönemin modern ulaşım araçlarının, binalarda ve caddelerdeki ışıklandırmaların, çeşitli eğlence mekânlarının ve insanların görsel ve işitsel özellikleri tasvirler vasıtasıyla gözler önüne serilir.

Bir başka sokağı ve buradaki dekoratif kişileri tasvir eden şu cümleler dikkate değer:

“Yoluma devam ediyorum.

-- Çiçekler... Çiçekler... İstemez misiniz madam?

Genç bir şimal kızı soğuktan morarmış elleriyle bana küçük bir demet uzatıyor... Bedelini vermek için bir saniye duruyorum. Kaldırımdaki kalabalık beni rahatsız ediyor... Kaldırımdan aşağı iniyorum. Demet kucağımda, çantada bozuk para bulmak ne müşkül...

-- Dikkat ediniz genç kadın...

Bir el beni kolumdan tutup şiddetle kaldırıma çekiyor. Süratle giden bir otomobil bana sürünerek geçtikten sonra biraz ötede duruyor. Sarışın bir şoför eğilerek hiddetli ve heyecanlı bir sesle tekrar bağırıyor:

-- Yaya yürüyenler kaldırımdan inmeye mezun değildirler... Daha dikkatli olunuz...” (Derviş, 1928: 150)

Burada kahramanın yalnızlığına vurgu yapıldığı anlaşılır. Süheyla, dolaştığı sokaklarda yalnızdır ve tanık olduğu manzaralar onun muhayyilesinde hüznü çağrışımlar yaratır.

Tren: Diğer mekân unsurları gibi tren de kahramanın içinde bulunduğu ruh durumunu özellikle de yalnızlık hissini tamamlamada vasıta olarak kullanılır. Trende bulunan diğer yolcular da kimi zaman mekânı tamamlayan unsurlar olarak tasvir edilir. Örneğin Süheyla'nın bulunduğu kompartman ve içindeki yolculardan biri şöyle nakledilir:

“Kalemi elimden bırakarak mavi kadife kanepeye başımı dayıyorum. Kompartımanın aralık kalmış kapısı önümde duran, ipekli elbisesi, her parmağında büyük ve çok taşlı yüzükleriyle bir Yahudi kadın, mütecessis gözlerle beni süzüyor.” (Derviş, 1928: 48)

Trenin uğradığı istasyonlar ve geçtiği kırsal mekânlar da birkaç cümle ile tasvir edilir.

Eğlence mekânları: Batı şehirlerindeki barlar ve restoranlar romanda sıkça karşımıza çıkan dekorlardandır. Bu yerler nakledilirken yine insan unsurunun tamamlayıcı fonksiyonundan faydalanılır. Bir müzikli restoran şöyle karşımıza çıkar:

“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...
Ne güzel çalışıyorlar...” (Derviş, 1928: 126)

Kahramanın yalnızca eğlence mekânlarında yalnız olmadığını görürüz. Süheyla, restoranlarda ve barlarda Seza, Sabih Şakir ve Mithat gibi kahramanlarla birlikte vakit geçirir.

Romanın olaylarına sahne olan mekânların tümü maddî imkâna sahip ve modern hayat tarzını benimsemiş kimselerin yaşadığı mekânlardır. Dolayısıyla bu mekânların sosyalist gerçekçi bir hassasiyetle seçilmemiş olduğunu görürüz.

“İki Kadın ve İki Aşk” romanının olaylarına sahne olan şehir İstanbul’dur. Mekâna ait unsurlardan evlerin ağırlıklı olarak kullanıldığı göze çarpar. Bu unsurlar kişilerin hayat tarzlarının özelliklerini ifade etmede fonksiyon üstlenir. Özellikle köşk, Macide’nin bağlı bulunduğu hayat tarzının önemli bir sembolüdür. Onun eğitiminde, hayata bakışında etkili olan bu yaşama biçimi, romanın olay örgüsünde merkezî bir konumda bulunan değerler çatışmasını ortaya çıkarır.

Panorama:

Romanda, panorama başlığı altında değerlendirilebilecek unsurlar, ana kahramanın olaylar karşısındaki ruh halini ifade etmede fonksiyon üstlenir. Bu unsurların ortak özelliği, deniz ve vapur iskelesi gibi yerleri bir arada ihtiva etmesidir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Kafasında binbir türlü üzüntülü düşünce birbirini kovalarken, onları gözetleyen bakışlarının dikkati yolcuların üstünden biraz eksilmiyordu. Bu bakışlar, şimdi hareket etmek üzere olan vapurun yolcuları üzerinde yorulmayan bir dikkat ve alâka ile dolaşıyordu.

Gözlerinin inatçı bakışları her insanı süzüyordu. Vapurun hareket saati yaklaştığı için yolcular sıkışmış ve iskele kış olmasına rağmen bir hayli kalabalıklaşmıştı.” (Derviş, 1946: 4)

Macide’nin iskeledeki ruh durumu, yaşadığı sıkıntı verici bir olayın akabinde mekân unsurları vasıtasıyla böyle ifade edilir.

Romanda panorama başlığı altında değerlendirilebilecek diğer mekânlar da benzer hususiyetlerle karşımıza çıkar.

Peyzaj:

Bu başlık altındaki unsurlar, yine kişilerin ruh durumunu ve yaşama biçimini ifade etmede fonksiyon üstlenir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Sarı ve dalgalı saçları kurşunî bir ufkun üstüne çizilen silüetleriyle ikisini görüyordu.

Ufuk kurşun rengi ve biraz kavuniçi idi.

Denize bakıyorlardı... Güzel sert ve yosun kokan deniz havasını göğüslerine çekerek mesud bir istikbale doğru gidiyorlardı.” (Derviş, 1946: 16)

Macide’nin Cemil ve yeni sevgilisini izlerken hissettiği sıkıntı ve kıskançlık böyle ifade edilir.

Deniz dışında köşkün bulunduğu semtin doğal atmosferi ve bu atmosferin mevsimler içerisindeki değişiminin manzarası da bu unsurlardan biri olarak kabul edilebilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Sıcak bir yaz akşamı idi... Eski köşkün bahçeye inen tarasasının kapıları ardına kadar açıktı. Dışarıdan sayısız böceklerin, kuşların cıvıltısı geliyordu.

Ağır bir yaz akşamı idi bu...”(Derviş, 1946: 37)

Macide'nin köşkteki sakin hayatı söz konusu unsurlar vasıtasıyla böylece sezdirilir.

Dekor:

Romanda bu başlık altında değerlendirilebilecek mekân unsurlarının büyük bölümü evlerden müteşekkildir. Bunun dışında vapur iskelesi, vapur, tren istasyonu, tren, gibi farklı dekor unsurlarına da rastlanır. Ancak bunların ayrıntılı tasvirlerine yer verilmez.

Köşk: Özellikle Doktor Hakkı Nazmi'nin Göztepe'deki köşkü, romanın en çok öne çıkan dekor unsurudur. Burası ayrıntılı tasvirlerle nakledilir. Köşkün tasvirleri, burada yaşayanların gelir düzeyi ve yaşama biçimi ile ilgili kanaat edinmemizi sağlar. Bu tasvirlerden biri şöyledir:

“Bu köşkün yeşil pancurları, yeşil bahçe parmaklıkları sokaktan köşk kapısına kadar giden yeşil boyalı demirlerle yapılmış, üstü yeşil dallar ve ufak sarı beyaz fındık gülü salkımlarla bezenmiş çakıl döşeli bir yolu ve yine yeşil boyalı ince tahtalardan yapılmış bir kemeriyesi vardı. Köşkün ön tarafındaki bahçe, emsalsiz gül fidanları mevsime göre çeşit değiştiren çiçek tarhları ile bezenmiş dururdu. (...) Her mevsimde açan bir kayısı gülü köşkün en üst katına kadar tırmanır yaban gülleri, beyaz, mor leylaklarla sarı eflâtun salkımlarla misk kokulu hanımelleriyle rekabet ederdi.” (Derviş, 1946: 36)

Köşk, geçmişten gelen değerler etrafındaki bir hayat tarzının sembolüdür. Bu bakımdan şu cümleler de dikkate değer:

“Göztepe’nin boyaları aşınmaya başlamış şu eski ve orta halli köşkünde bir kain baba yanında misafir edebiyat hocası arkadaşının bu kadar güzel ve bu kadar msütesna bir kadına sahip olmasına adeta hayret ediyordu.” (Derviş, 1946: 15)

Göztepe’deki eski orta halli köşkün temsil ettiği hayat tarzının yeni ve modern değerlerle karşıtlığı böylece ifade edilir.

Semtler: Romanın olaylarına sahne olan semtler; “Göztepe”, “Moda”, “Suadiye”, “Adalar” ve “Nişantaşı”dır. “Göztepe”den Hakkı Nazmi’nin köşkünün yer aldığı küçük bir köy olarak bahsedilir. “Nişantaşı” ise Macide’nin Vasfi ile evlendikten sonra yaşadığı semttir. Ayrıca Göztepe, sakin, geleneksel ve mazbut bir hayatı temsil eder görünmektedir. Nitekim sakin ve müşfik bir kişiliğe sahip olan, geleneksel aile değerlerini hayatının merkezine yerleştiren Doktor Hakkı Nazmi, bu semtteki bir köşte şehrin karmaşasından uzak yaşamaktadır.

Adalar ise Cemil’in Macide’den ayrılıp sevgilisiyle mesut bir hayata doğru yola çıktığı bir semt olarak romanda yer alır. Bir deniz yolculuğuyla ulaşılan “Adalar” semti ile “mesut bir hayat” imgesinin özdeşleştirilmesi dikkat çekicidir.

Vapur: Cemil ve Macide karşılaşmalarının iki farklı vapurda gerçekleşmesi dikkati çeker. Bunlardan ilki “Adalar” vapurudur. Vapurun ikinci mevkî güvertesi Cemil ve sevgilisinin buluşma yeridir. Macide ise bu buluşmaya aynı yerde tanıklık etmiştir. Adalar vapuru Cemil ve sevgilisi için mutluluğu, Macide için ise mutsuzluğu sembolize eden bir dekor unsuru olur böylece.

Macide ve Cemil’in diğer karşılaşması İzmir’e giden vapurda gerçekleşir. Bu vapurun yemek salonu ve açık güvertesi olaylara sahne olur. İzmir’e giden vapurda gerçekleşen karşılaşma, Macide’nin hayatında huzurlu ve mutlu bir sayfanın açıldığı bir döneme tekabül eder. O bu vapur seyahati bahanesiyle sakat olan parmaklarını tedavi ettirecek ve kızı Perihan’a sürpriz

yapacaktır. Dolayısıyla bu vapur da Macide için huzur ve mutluluğu sembolize eden bir mekân unsuru olur. Vapur, bu defa Cemil için mutsuzluğu sembolize etmektedir.

Tren: Anadolu'ya giden tren, romanda önemli bir çağrışımsal unsurdur. Tren, konservatuarda eğitim almış olan genç bir aydın vasfıyla Perihan'ı İstanbul'dan Anadolu'ya ulaştıran bir araçtır. Bu trendeki kişiler de söz konusu mekânın anlamlı fonksiyonunu tamamlar niteliktedir. Bir köy enstitüsü öğretmeni, bir öğrenci ve iki tüccar ile birlikte aynı kompartmanda seyahat eden Perihan ve dedesi Hakkı Nazmi, farklı bir sosyal çevrenin ve zihniyetin temsilcileridir. Perihan ve Hakkı Nazmi İstanbul'da yaşayan elit zümreyi temsil eder, Köy enstitüsü öğretmeni ise Anadolu'daki aydınları temsil eder. Bu iki farklı çevrenin temsilcilerinin trende buluşması anlamlıdır. Tren ve bu trenle yapılan iki aylık seyahat, İstanbul ve Anadolu arasındaki uzaklığı da ifade eden bir sembol olur.

Romanda trenle ulaşılan yerler arasında İzmir, Manisa, Amasya, Adana, Ayvalık, Edremit, Aydın, Zonguldak gibi şehirlerin adları geçer. Bu yerler tarım, tütün ve maden işçiliği gibi iş kollarını temsil eden mekân unsurları olarak karşımıza çıkar. Bu unsurlar ve beraberlerindeki imgeler, roman kahramanlarından Perihan'ın yapacağı Anadolu kültürünü yansıtan beste için ilham kaynağı olmuştur.

Mekânın bu şekilde kullanımı, yazarın kahramanına yüklediği idealist tutumun yansımasıdır. Dolayısıyla romanda sosyal bir hassasiyetle beraber karşımıza çıkan yapı unsurlarından en önemlisi mekândır diyebiliriz.

“Çılgın Gibi” romanında mekân unsurlarının çeşitlilik bakımından asgari düzeyde tutulduğunu görürüz. Olaylara sahne olan şehir, İstanbul'dur. Burasının dışına çıkılmaz. Mekân unsurları, romanda temsil edilen hayat tarzlarını, zihniyeti ifade etmede ve tamamlamada fonksiyon üstlenir.

Panorama:

Birkaç cümle ile sınırlı kalan tasvirler dışında romanda, panorama başlığı altında değerlendirilecek mekân unsurlarına pek fazla tesadüf edilmez. Bu unsurlar, kahramanların hayat tarzlarını aksettirmede fonksiyon üstlenirler. Celile ve Muhsin'in kaldıkları bir otelin penceresinden görülenlerin nakledildiği şu cümleler bu bakımdan dikkate değer:

“Celile salonun denizin tam üstüne doğru açılan geniş pencerelerinden birine kollarını dayamıştı.

Deniz simsiyah, gece kapkaranlıktı. Gökte yıldız yoktu.

Hava ağır ve bulutluydu.

Pencerelerin altından hafif bir ışıltıyla deniz akıp gidiyordu.

Karşı sahillerde tek tük ışıklar, sarı gözler gibi kırışıyordu.” (Derviş, 2004, 244)

Burada panorama ve peyzaj başlığı altında değerlendirebileceğimiz unsurların bir arada oluşu dikkati çeker. Ayrıca Muhsin'in Celile ile birlikte kaldıkları otelin Boğaz manzaralı olduğu anlaşılır. Dolayısıyla mekân, kahramanların maddî bakımdan sahip oldukları imkânları ifade eder.

Romandaki diğer panorama başlığı altındaki unsurlar da benzer fonksiyonlarla karşımıza çıkar.

Peyzaj:

Bu başlık altında değerlendirilebilecek mekân unsurlarına romanda sık rastlanmaz. Genelde deniz ve gökyüzü, peyzajı şekillendirir. Bir deniz gezintisini nakleden şu cümleler bu bakımdan dikkate değer:

“Bir sabah erkenden denize çıkmışlardı. Henüz bahar...

Tam deniz havası değil zannedilebilirdi. Hâlbuki o gün hava çok sıcak bir yaz gününe benziyordu.

Gök bulutsuz, deniz hafif köpüklü, rüzgâr çok kuvvetli olmamakla beraber yelkenleri cömertçe şişirebilecek kadar şendi.

Rüzgârın nefesinde deniz kokusu ve nem vardı.

Deniz kokan nemli rüzgâr, muhteris bir âşık gibi vücutları sarıyor; saçları çekiştirerek dağıtıyordu.” (Derviş, 2004: 75)

Sözkonusu peyzaj unsuru nakledilirken kahramanların içinde bulunduğu ruh durumuna dair estetik ve duygusal çağrışımlar uyandıracak imgeler kullanılır. Diğer peyzaj tasvirleri de benzer karakterdedir.

Dekor:

Romanın olaylarına sahne olan şehir, İstanbul’dur. İstanbul, insan kalabalıklarının doldurduğu semtler, oteller, evler, gazinolar, sokaklar gibi mekânlarla karşımıza çıkar. Söz konusu mekânlar, yine kahramanların hayat tarzlarını tamamlama fonksiyonu üstlenir.

Evler: Romanda sıkça kullanılan dekor unsurlarındandır. Celile’nin çocukluğunun geçtiği yalı, olaylara sahne olan bir dekor unsuru olmanın dışında önemli bir görev üstlenir.

Celile’nin yalıda geçen çocukluğunun anlatma bölümleriyle verildiği kısımda yalının, içinde yaşayan kişilerle birlikte bir mekân unsuru olarak önemli bir fonksiyonla ortaya çıktığını görürüz. Kahramanın ruh dünyasını ve hayat tarzını biçimlendiren bir etken olarak mekânın psikolojik işlevi öne çıkar. Bu bölümlerde tasvirler artar ve aynı zamanda tasvirlerde stilize bir anlatım kullanılır. Bu bakımdan yalı ile ilgili şu tasvir dikkate değerdir:

“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 şikâyet sesi duyuluyordu.” (Derviş, 2000: 26)

Yalının, kahramanın iç dünyasındaki psikolojik etkisi üzerine basa basa vurgulanır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Bütün çocukluğu bu sakin ve sessiz bir inhidamla zamanın en derin uçurumlarına doğru çöken çürük yalının içinde...”

Etrafında kendine benzeyen, kendi neslinden, kendisiyle beraber yetişip gelişen, kendisiyle yaşıt, kendisiyle beraber gelişip inkişaf eden hiçbir mevcut yoktu.

Ahşap yalı eski bir tabut gibiydi. Tahtaların her tarafını böcekler kemiriyordu. Rüzgâr kiremitlerini savurdukça yağmur iliklerine sızıyor, sıvalar dökülüp bağdadîler meydana çıktıkça bu muazzam tabutun içinde etleri dökülen bir devrin, bir ihtişamın, bir servetin sanki iskeleti belirliyordu.” (Derviş, 2000: 38)

Celile’nin Eski bir tabuta benzeyen yalıda yetişmesi, kişiliğinin yeni bir devirde ama eski zihniyetin ve hayat tarzının kalıntıları üzerinde şekillenişini sembolize eder.

Celile ve Ahmet’in birlikte yaşadıkları eski ev, mütevazı bir hayatı temsil etmesi bakımından önemlidir. Ahmet’in ticarete atılması ve gelirin artmasıyla birlikte çiftin bu evden ayrılıp yeni bir eve taşınmaları özellikle belirtilir. Bu olay şöyle nakledilir:

“Eski apartmanı çoktan terk etmişlerdi.

Şimdi Ayazpaşa’da işgal ettikleri daire altı odalıydı. Yerler parkeydi ve gömülü bir banyosu da vardı.” (Derviş, 2000: 118)

Ayazpaşa’daki bu ev, daha yüksek standartlarda bir hayatı temsil etmesi bakımından önemlidir. Benzer bir temsil kabiliyeti başka ev ve daireler için de geçerlidir. Ahmet’in istikbaldeki yeni hayatının yüksek standartlarına dair ima şöyle yapılır:

“Ahmet hayatının en heyecanlı ve en mesut günlerini yaşıyordu.

Siloların inşaatı biter bitmez Taksim’de bir apartman alınacaktı. Ada’da köşk ve Boğaz’da yalı...

Hep Ahmet’in hülyası buydu.” (Derviş, 2000: 118)

Böylece Ahmet'in hayalindeki hayat tarzı, mekân unsuru vasıtasıyla gözler önüne serilir.

Kulüp, otel, gazino gibi mekânlar önemli dekor unsurları olarak romanda yerini alır. Bu mekânlar, Muhsin gibi yüksek muhitten kimselerin vakit geçirdikleri çevreleri temsil eder. Muhsin ve Celile'nin tanıştıkları mekân olan kulüp, Ada'dadır. Söz konusu Ada'nın Büyükkada olduğu sezdirilir. Kulüpte geçen geceden sonra Muhsin, Ahmet ve Celile'yi kotra gezisine ardından da gazinoya davet eder. Söz konusu mekânlar hakkında tasvirlerle rastlayamayız. Böylece bu tür dekor unsurları yalnızca adlarıyla temsil edilir.

Benzeri dekorlardan yalnızca bir otelin birkaç tasvir cümlesiyle tanıtıldığına şahit oluruz. Burası, Muhsin ve Celile'nin bir haftalığına kaldıkları Boğaz'daki sakin bir oteldir. Otel şöyle tanıtılır:

“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, 2004: 240)

Söz konusu tasvirlerle ortaya çıkan ferah ve ihtişamlı mekânlar, varlıklı insanların müreffeh hayat tarzını temsil eder.

Romanda hemen hemen bütün dekor unsurları, orta üstü ve üst sosyal tabakaya ait olan hayat tarzını temsil eder. Bu mekânlar toplumun ezilen ya da emekçi sınıflarına mensup kimselerden izler bile taşımaz. Ayrıca mekân unsurlarının eleştirel bir boyutta değerlendirildiğine de rastlamayız. Bu bağlamda mekânın sosyal gerçekçi bir dikkatle ele alındığını söyleyemeyiz.

b. Toplumcu Eğilimle Yazılan Romanlarda Mekân:

Yazarın toplumcu hassasiyetle yazdığı romanlarında mekân, yine küçük insanın hayat tarzını ifade etme fonksiyonu üstlenir. Şehirlerdeki kenar mahalleler, fakir evler, bakımsız sokaklar, fabrikalar, orta halli apartman daireleri, bu romanlarda olaylara sahne olan mekânlar olarak karşımıza çıkar.

“**Emine**” romanında, İstanbul ve adı anılmayan bir Anadolu şehri, mekân olarak seçilmiştir. Emine’nin İstanbul’a gelmeden önce yaşadığı yer, Anadolu’nun adı belirtilmeyen bir şehridir. Bu şehirdeki sokaklar, yetimhane, karakol ve evler olaylara sahne olur. Emine’nin İstanbul’a gelmesiyle birlikte bu şehir; sokaklar, evler, bir hastane ve uzak bir mahalle ile olaylara sahne olur.

Romanda mekân tasvirlerinin sıklığı dikkat çeker. Tüm bu tasvirlerde hâkim olan atmosfer, harp yıllarının acı tahribatıdır. Tahribat, hem fiziksel hem psikolojik yönleriyle mekân üzerinde etkilidir. Mekân ve romanın ana kahramanının trajik hayat tarzı arasında bu bakımdan bir bütünlük vardır.

Panorama:

Romanın panorama başlığı altında değerlendirilebilecek mekân unsurları birkaç yerde tasvir edilir. Bu tasvirlerde ortak özellik, sıkıntılı çağrışımları olan sözcüklerin kullanılmış olmasıdır. Emine’nin yetimhaneden çıkarıldıktan sonra götürüldüğü küçük Anadolu şehrine giden yollar ve şehrin genel görünümü ile ilgili şu tasvir dikkate değer:

“Araba ıssız kırlardan geçiyor, sonra ufak bir köprü ile yarılan bir derenin üstünden...”

Tahta, boyasız küçük evleriyle bu küçük şehrin dar sokakları ne kadar kasvetengiz... Emine şehrin

çarşısına, mescide, önünde kadınların kovalarla su taşıdıkları çeşmeye bakıyor...”(Derviş, 1931: 13)

Şehrin dar sokaklarının kasveti böylece gözler önüne serilir.

Mütareke yılları İstanbul’unun panoraması, oğlunu savaşta kaybetmiş bir annenin tasviri vasıtasıyla şöyle yapılır:

“Boğaziçinde, bir yalının önünden kalkan küçük çatana Marmaraya doğru, Adalara doğru açılıyor... (...)

Çok güzel bir kadın sesi ‘Schubert’in Barakollunu söylüyor. (...)

Bilinmiş bir harp zengini, bu akşam Marmara üstünde bir ziyafet veriyor.

Emine saatlerce penceresinde mehtaba, denize bakıyor... Karşı evlerin üst katında bir cumbada ihtiyar bir kadın, bir şehit anası. Bu gece de oğlunun acısıyla uyuyamamış. Gece geç olduğu için kafesi kaldırmış.” (Derviş, 1931: 55)

Panorama unsurlarının bir kısmında da dikkati çeken özellik, anlatıcının subjektif yargılar ve imgelerle varlığını hissettirmesidir. Örneğin, mütareke yılları İstanbul’una ait panoramik tasvirlerden birinde, “*Matemlere bigâne eğlenen bu kadınlarla bu erkekler kimlerdir? Bunlar niçin böyle neşeli?*” (Derviş, 1931: 55) diye sorar anlatıcı. Yine başka bir yerde Tabiat ve şehir ilişkisini panoramik olarak şöyle tasvir eder:

“Guruplar sahillerdeki evlerin camlarını kızıl bir renkle tutuşturuyor, uzaklarda bulutların rengini, denizin rengini kana, isyana boyuyor. (...)

Tabiat, bu büyük şehrin solgun sakinlerinin mateminden habersiz, yahut bu matem i istihkar, istihfaf ederek küstahça güzelleştiriyor.” (Derviş, 1931: 57)

Burada, “denizin renginin isyana boyanması”, “şehrin matem i” gibi tamlamalar yoluyla verilen mekân unsurları, anlatımı şairaneleştirir. Diğer birçok mekân tasvirinde de aynı estetize eden tavıra rastlanır.

Romanda, mütareke yılları İstanbul’unda yaşanan hüznü keskin bir subjektif tavrıyla ifade edilir. Bu bakımdan panorama başlığı altında değerlendirilebilecek bir başka mekânı tasvir eden şu cümleler dikkate değer:

“Rum mahallelerinde lâternalar çalıyor... Matemli Türk mahallelerinde ses seda yok... Şehrin zengin mahallelerinde, işgal ordusu zabitleri, mütereddi zengin Türk evlerinde ve Levanten aileler içinde sabahlara kadar dans edip eğleniyorlar.

Cami avlularında, açlıktan ölen muhacirler inliyor.

İstanbul’un mehtâbı bu gece, mezarlıkların, servilerin, karanlık mahallelerin üstünde ne kadar küstahça pırıldıyor.” (Derviş, 1931: 69)

Böylece panorama tasvirlerinde anlatıcının subjektif ve duygusal tavrının oldukça belirgin biçimde öne çıktığını söyleyebiliriz.

Peyzaj:

Romanda peyzaj başlığı altında değerlendirebileceğimiz mekân unsurlarına rastlamak mümkündür. Bunlar, Emine’nin Anadolu’daki tren seyahatleri vesilesiyle ortaya çıkarılır. Bu mekânlar, kimi zaman kahramanın sıkıntılı hayatıyla örtüşen hüznün verici çağrışımlarla; kimi zaman da huzur veren, neşeli çağrışımlarla tasvir edilir.

Özellikle Emine’nin evden kaçarak yetimhaneye gitmek üzere şehirden uzaklaşmasının nakledildiği kısımda ve tren yolculuğu sırasında fondaki tabiat manzaraları böyledir.

Emine’nin yalnız başına bir dere kenarına gelişinin nakledildiği kısım dikkate değerdir:

“Dere, ninni söyleyen bir şarılta ile akıyor. Küçük Emine’nin yorgun başı ağaç kütüğüne dayanmış ve şişmiş göz kapaklarını ağır bir uyku örtüyor... Bahar havası öyle hafif ki, ince göğsü muntazam nefeslerle inip kalkıyor... Bahar havası bu göğse bir şifa gibi doluyor...

(...)

Tabiat kendinin bir cüzünü, bu küçük çocukta seviyor...”

(Derviş, 1931: 28)

Burada, tabiatın küçük kız üzerinde yarattığı huzur verici tesir gözler önüne serilir. Emine’nin tren yolculuğu sırasında, camdan dışarıyı seyrederken gördükleri ies şöyle nakledilir:

“İlk yapraklarıyla donanmaya başlayan ağaçlar neşeli güneşin yaldızlarıyla öyle güzel süslenmiş ki...

İlkbahar... Dünyadaki felâketlerin farkına bile varmadan, ilkbahar bütün kudreti ve gençliğiyle, gençliğinin bütün küstahlığıyla gelmiş...

Ve onu istikbal için kırlar, çimenlerin yeşilliğiyle süsleniyor, ağaçlar yapraklarıyla donanıyor.” (Derviş, 1931: 49)

Peyzaj tasvirlerinin tümünde burada olduğu gibi subjektif bir anlatım unsuru devreye girer.

Dekor:

Romanda sokaklar, yetimhane, evler, odalar, hastane, tren garı, trenler gibi dekor başlığı altında değerlendirilebilecek çok çeşitli mekânlarla karşılaşırız. Bu mekânlar, kahramanın dramatik hayatının tamamlayıcı unsurları olmaları noktasında olay örgüsünde işlev ve anlam kazanır.

Yetimhane: Yetimhane tasvirleri, panorama başlığı altındaki mekân tasvirlerinde olduğu belirgin dramatik imgelerle kuşatılmıştır. Roman, yetimhane tasviri ile başlatılır. Bu ilk tasvirde insan ve mekân ilişkisi ile yaratılan atmosfer yine dramatiktir. Yetimhanenin yemekhanesi ile ilgili şu cümleler dikkate değer:

“Gözleri... Korkak bakışlı çocuk gözleri... Karanlık denecek kadar loş yemekhanenin içinde en fazla görünen işte bunlar...

Uslu, çekingen küçükler öyle sessiz ki, birer hayal zannediliyorlar. En ufak bir hareketlerini bile, sanki birini rahatsız etmekten korkar gibi yapıyorlar.

(...)

Yemekhanenin duvarları koyu renk bir sıva ile sıvanmış. 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 matem yorgunluğu, hangi felâketin acısı var? Bunlar da çocuk. Niçin gülmüyorlar?" (Derviş, 1931: 101)

Bu mekân unsurunun karakterini belirleyen şey, çocukların içinde bulunduğu haldir. Bu hâl yine trajik olanı ifade etmeye dönük bir maksatla karşımıza çıkarılır. İnsan unsuru da mekânı ifade etmede etkili biçimde kullanılmıştır.

Tren garı, tren istasyonları: Bu mekânların anlatımında yine insan unsuru ön plandadır. Küçük insanın sıkıntılı hayat tarzı mekân vasıtasıyla gözler önüne serilir. Örneğin romanda bir tren garı, orada bulunan insanlarla birlikte şöyle karşımıza çıkarılır:

"İstasyonda durup büyük gözlerle trene bakan bu çocukların rengi yemyeşil. Burada açlığın, sefaletin, yoksulluğun tahribatı görünüyor. Burası da harp senelerini pek feci surette yaşıyor.

Koltuk değneğiyle istasyonda dolaşan tek ayaklı bir genç adam var... Sivil edlbisesinin üstündeki harp madalyası güneşin altında pırıldıyor.

Tren acı acı bağılıyor... Bir sarsıntı... Tekerlekler rayların üzerinde homurdanıyorlar..." (Derviş, 1931: 50)

Burada, insanların sefalet ve yoksulluğu, mekânın atmosferini tamamlayan unsurdur. Emine'nin İstanbul'a vardığında çıktığı "Büyük İstasyon" olasılıkla Haydar Paşa istasyonudur. Burası da yine benzer çağrışımlar uyandırılarak tasvir edilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Büyük istasyondan çıktığı zaman hayretle etrafına bakıyor. Önünde mavi bir deniz, karşıda büyük minareleri, kubbeleriyle uzanan gümüş bir şehir var. Garın geniş beyaz merdivenlerine zaif, hasta askerler oturmuş, trenlerini beklerken uyukluyorlar. Biraz evvel gelip, boşalmış olan bir asker treninden çıkarılmış yaralı kafilesinin sonunu taşıyan kira arabaları gözden kaybolmak üzere.

Başlarını kollarını saran bezlerden sızan kanlarıyla, ıztıraptan değişmiş yüzleriyle, çukura girmiş gözleriyle bu zavallıların, vücudu hürmet ve merhametle titreten bir heybetleri var.” (Derviş, 1931: 51)

Böylece romanın ana kahramanının yaşadığı sıkıntılar, çevredeki insanların ıstırapıyla birlikte gözler önüne serilir. Kahramanın hayat tarzını tamamlayan bir unsur olarak dekorun kullanıldığını görürüz.

Sokaklar: Olaylara sıkça sahne olan mekânlardandır. Sokak tasvirlerinde de yine sefalet ve dramatik insan manzaraları karşımıza çıkar. İstanbul sokaklarından biri, oradaki insanlarla birlikte detaylı olarak tasvir edilir. Burada diğer dekor ve panorama başlığı altındaki mekânların aksine çıplak gözlemci tutumla karşılaşırız. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Tramvay tevakkuf mahalli... Yeşil direğe omzunu dayamış çökük omuzlu dolgun bakışlı bir ihtiyar... Kaldırım taşlarına muntazam fasılalarla vurulan baston darbeleri... Köşede küçük bir sucu dükkânında mütemadiyen çalan bir zil...

İnsanlar geçiyor... Kırıksık alınlı, semeresiz çalışmaktan yorgun insanlar...

Dokuz yaşlarında kadar bir gazete müvezzii kenarda oturan bir boyacı çocuğuyla oynuyor.

Uçmaması için, üstüne büyücek bir taş konmuş gazeteler, kaldırımın üstünde... Koltuk değnekli, tek bacaklı bir dilenci çocuğu duvara dayanmış, ona dilenmesini unutturan bir alâka ile onların oyununa bakıyor.” (Derviş, 1931: 94)

Anlatıcı, objektif bir tutumla sokağı gözler önüne getirmiştir. Ancak dikkatlerin yine insanların yaşadığı ıstıraplara çevrilmiş olduğunu görürüz.

Evler: Evler de yine çeşitli kesimlerden insanların hayat tarzlarını ifade etmede fonksiyon üstlenir. Evlerin tasvir edildiği kısımlarda mekân, duygusal intibalar uyandıran söz ve sözcük grupları ile değil, gerçekçi gözlemler yoluyla ifade edilir. Örneğin Emine'nin ilk yerleştiği ev, iki farklı yerde şöyle tasvir edilir.

“Araba şimdi küçük şehrin iyi sokaklarından birinde, tahta boyasız damının saçakları oymalarla tezyin edilmiş, iki kapılı küçük bir evin bahçe kapısında duruyor.” (Derviş, 1931: 14)

“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'nin evlendikten sonra yaşayacağı ev de yine yalnızca görsel izlenimlerle tasvir edilir. Doktorun evi ve Emine'nin çalıştığı zengin ev de benzer biçimde tasvir edilir. Söz konusu evler burada yaşayanların hayat tarzlarını temsil eder.

Odalar: Odalar yine kişilerin hayat tarzlarını ifade etme fonksiyonu ile karşımıza çıkar. Emine'nin yaşadığı evlerdeki odalar kısa ve net cümlelerle tasvir edilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Evet hakikaten Emine, rüya gibi güzel, saray gibi süslü bir evde çalışıyor. Geniş salonlarındaki eşyaların eşini limdeiye kadar tahayyül bile etmemiştir.” (Derviş, 1931: 128)

Ev içleri ve odalar, romandaki olayların büyük bir bölümüne sahne olan mekânlardır. Buna rağmen bu unsurların tasviri, örneğin peyzaj başlığı altındaki mekânlar kadar ayrıntılı değildir. Ayrıca bu unsurların tasvirlerinde objektif gözlemlere dayalı bir yaklaşım dikkat çeker. Genel olarak dekorun anlatımında, peyzaj tasvirlerindeki subjektif imgeler ve izlenimlere rastlanmaz. Dramatik ve trajik olan peyzaj, yerini kuru gerçekçi görsel bir

dekora bırakır. Mekân unsurlarındaki bu ikilik dikkat çekicidir. Özellikle mütareke yılları İstanbul'una has psikolojik atmosfer, yalnızca dış mekânda boyutlandırılır. İç mekânlarda bu tür bir atmosferin izlerine hiç rastlanmaz.

“Hiç” romanında, kullanılan mekân unsurları bakımından yazarın 1930 öncesi romanlarına nazaran bir çeşitlilik göze çarpar. Olaylara sahne olan mekânlarda dekor ve peyzaj başlıkları altında değerlendirilebilecek öğelerinin artışı dikkat çeker. Romanın olaylarının bir bölümünde mekân olarak Berlin seçilir. Bu bölümler dışındaki olaylar İstanbul'da geçer.

Panorama:

Bu başlık altındaki unsurlar çeşitlilik göstermez. Birkaç yerde karşımıza çıkan bu unsurlar, beraberinde romanın merkez kişinin ruh haline özgü yorumlar da ihtiva eder.

Bir otel odasının camından Berlin şehrinin panoramik görünümünü tasvir eden şu cümleler bu bakımdan dikkate değer:

“Yerinden kalkıyor, pencereye gidiyor. Soğuk cama başını dayıyor ve iki camın arkasından kocaman şehrin kocaman meydanına bakıyor. Asfalt kaldırımların üzerinde pırlanta gibi dizilmiş ışıklar namütenahî gidiyor. Kocaman şehir, milyonlarca insanı barındıran, büyük servetleri kucağında saklayan dev şehir işte ayakları dibinde!..

Ne tuhaf bir his bu, medeniyet merkezlerinin yerinde olan milyonlarca insanın zahmetle yerleştiği bu şehrin inde yaşayan Seza, kutupta tek başına kalmış bir seyyah gibi yapayalnız. Bütün insanlar birbirlerine karşı birer buz kütlesi gibi kapalı..” (Derviş, 1939: 114)

Kahramanın yalnızlık hissi ile bütünleşen bir panorama tasviridir bu.

Sanatoryum'dan dönüşte hızla seyreden trenin penceresinden görülenlere dair tasvirler benzer biçimde bu kez de Mehmet'in bakış açısıyla karşımıza çıkar. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Ve tren onları dik dağlardan aşağı indiriyor.

(...)

Çam ağaçları, bu tahta villalar ne kadar çok oyuncaklara benziyor.

Mehmet ellerini uzatıp çamların yerini değiştirmek istiyor.

Kendisinden başka kim bu oyuncak kutusunu birdenbire devirdi? Çamlar, binalara, binalar çamlara çarparak ve beraber bir anafora düşmüş gibi kıvrılarak kaybolduğunda Mehmet’in bu yıkılış başını o kadar döndürdü ki gözlerini kapadı.” (Derviş, 1939: 133)

Böylece mekân unsurları kahramanların duygusal ve ruhsal durumlarını ifade etmede fonksiyon üstlenir.

Peyzaj:

Romanda bu başlık altında değerlendirilebilecek mekânların yine kahramanların ruh halini betimlemede vasıta olarak kullanıldığını görürüz. Mehmet’in yatırıldığı bir sanatoryumun bulunduğu coğrafya ayrıntılı olarak tasvir edilir. Burasının bağlı bulunduğu bir ülke ya da şehir adı verilmez. Mekânla ilgili şu cümleler dikkate değer:

“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 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...

Uzakta dağ yollarında koşan kızaklardan çingirak sesleri duyuluyor.” (Derviş, 1939: 120)

Benzer betimlemelerine yine Mehmet’in sanatoryumda kalması ve oradan ayrılması olaylarının nakledildiği kısımlarda rastlanır.

Dekor:

“Hiç” romanı dekor başlığı altında değerlendirilebilecek mekân unsurları bakımından oldukça zengin sayılır. İstanbul ve Berlin olmak üzere iki gerçek mekân olaylara sahne olur. Buralardaki dış dekor unsurları olarak cadde, istasyon, hastane, hayvanat bahçesi, sayfiye, mezarlık vb. birçok yer romanda çeşitli özellikleri bakımından tasvir edilir. İç dekor unsurları olarak da evler, dans salonu, bar, otel odası, sanatoryum gibi yerlerin tanıtıldığına tanık oluruz.

Caddeler: Romanın olaylarına sahne olan cadde ve sokakların tasvirleri vasıtasıyla dönemin sosyal hayatına ait bazı hususiyetler sezdirilir. İstanbul’dan Hisar, Tarabya, Beyoğlu, Kalamış, Suadiye, Boğaz gibi mekân adları romanda geçmektedir. Hisar semtindeki sokakların tasvirlerine rastlamasak da bu mekân unsuru önemli bir fonksiyonla karşımıza çıkar. Hisar, kahramanın bağlı bulunduğu hayat tarzı ve zihniyeti ifade eden bir sembol olarak göz önüne çıkar.

Berlin’deki olaylara sahne olan mekân adları ise belirtilmez. Romanda adı geçen semtler ve mekânlar tanıtılmaz. Ancak caddeler ve buradaki hareketlilik birçok yerde betimlenir.

Beyoğlu’ndaki sokaklar ve buradaki bazı manzaraların tasvirler yoluyla ortaya serildiğini görürüz. Bu tasvirlerde, mekânın anlatımında fotografik bir nesnelliğin sergilendiği söylenemez. Örneğin Seza’nın Atıf’ı beklerken bulunduğu Beyoğlu’ndaki sokak, kahramanın bu sokaktaki nesnelerle ilgili izlenimleriyle beraber tasvir edilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Kurşun rengi göğe doğru yükselen apartmanların pencereleri ona kendini gözetleyen bir sürü gözler, sarı, kırmızı, mavi, yeşil gözler gibi geliyor.

Tramvay arabalarından inenlerin hepsi de galiba ona bir kere bakıyorlar.

Duruşunda bir gayritabiilik mi var?.. Halbuki o iyi giyinmiş bir kadın ve kimseye, hiç kimseye bakmadan orada, tramvayların bu son durak yerinde duruyor...

(...)

İnce uzun bir otomobil, tıpkı güzel bir tazi gibi zarif ve çabuk köşeyi döyüyor.

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)

Pencerelerin kendisini izleyen gözlere; otomobilin bir taziye; fenerlerin yıldızlara benzetilmesi kahramanın muhayyilesinde canlanan imgeler olarak nakledilir. Ancak sokağın somut yaşamından izler de gizlenmez bu tasvirlerde. Özellikle romanın büyük bir bölümünde mekân olarak seçilen Berlin'deki caddelerde bu tür gerçekçi detayları görürüz. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Karşıdaki büyük bir evin üstünde ışıklı ilanlar birbirini kovalıyor. İleride bir saat sabahın bir buçuğunu gösteriyor. Büyük şehrin caddesi gündüz gibi kalabalık. Seza bu kalabalık caddeden hızlı adımlarla yürüyor. Camedânları ışıklı dükkânlardan kaldırımlara parlak bir sel dökülüyor.

İleride kenarda ayaklarını asfalta çarpa çarpa ısıtmaya uğraşan bir sokak kadını seyyar sucukçudan aldığı sıcak sucuğu kağıt tabağın içindeki hardala batırarak yerken bu kalabalık içinde; tek başına sokaklarda yürüyen, saç başı darmadağın ve şapkasının önünü yana giymiş bu acayip kadının ızdırabını anlayan göz yalnız bu bir çift göz oluyor.” (Derviş, 1939: 160)

Romanda Batılı bir şehirdeki sokaklar ve insanlarla ilgili buna benzer pek çok detayın gözler önüne serildiğine tanık oluruz. Anlatıcı, emin ve dikkatli bir tutumla ayrıntıları nakleder. Sokaklarla ilgili ayrıntılar genellikle gece hayatından izler taşır. Karamsar, umutsuz ve beklentisiz bir kahramanın izlenimleri olduğundan bu ayrıntılara dair tasvirlerin romana kasvetli bir hava kattığı söylenebilir. Bunlardan bir diğeri şöyledir:

“İleride kaldırımın üstünde toplanmış dört beş sokak kadını aralarında dedikodu yaparak gülüşüyorlar.

Kaldırım üzerinde köpeğini gezdiren bir birahane sahibi gidip gelirken bu kızlarla konuşuyor...

Daha ötede artık işlemeyen yer altı treninin parmaklıklarının önünde iki sarhoş münakaşada...”(Derviş, 1939: 163)

Oğlunun ölümünden sonra Seza’nın rutin yaşamının önemli bir detayı nakledilirken yine bir cadde betimlemesinden yararlanılır. Mehmet’in mezarının bulunduğu mezarlığa giden cadde ve kahramanın bu caddedeki mevcudiyeti şöyle tasvir edilir:

“Geniş bir cadde... Caddenin ortasında kızıl tramvay direkleri var. Renkli tramvaylar...

(...)

Bu yolda her gün bu siyahlı kadını görmek mümkün. Her gün elinde büyük bir çiçek demeti, yer altı treninden çıkıyor. Adımlarını sürüye sürüye aynı istikamete doğru gidiyor.

Sağdaki tayyare meydanına bakmadan, soldaki parkta oynayıp koşuşanları görmeden, her gün buradan geçiyor. Tam tayyare istasyonuna gelince sola sapıyor...”(Derviş, 1939: 167)

Böylece sokaklar da yalnızca olaylara sahne olma fonksiyonu ile değil kahramanı gerek hayat tarzı ve zihniyet gerekse ruhsal yönüyle betimleme fonksiyonuyla da kullanılır.

İstasyon: Seza’nın yaptığı yolculukların nakledildiği kısımlarda garlar ve istasyonların birkaç cümle ile betimlendiği görülür. Sirkeci Garı ilk olarak adı geçen tren istasyonudur. Burası ile ilgili şu cümleler dikkate değer:

“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.

Bavulları taşıyan hamallar, acele gidip gelen bir iki memur aşağıdaki vagonun önünde birikmiş birtakım insanlar, tekinsiz bir evin avlusunda dolaşan belirsiz gölgeler sanki...”(Derviş, 1939: 61)

Söz konusu dekor unsurunun anlatımında yine çağrışımsal boyut dikkat çeker. Kahramana ait subjektif imgelerin atfedildiği mekân unsuru, onun ruh halini tamamlama görevini üstlenir.

Sirkeci Garının dışında Viyana ve Berlin’deki tren garlarının da bahsi geçer ancak buralara ait betimlemeler yoktur romanda.

Evler: Seza’nın Beyoğlu’ndaki evi, Hisar’daki yalı, Hasan Muzaffer’in Berlin’deki evi ve Yusuf’un Dolmabahçe civarındaki evi romanda olaylara sahne olur. Seza’nın Beyoğlu’ndaki evi bir apartman dairesidir ve betimlenirken ayrıntılara girilmez. Mekânın bir apartman dairesi olduğu *“Apartmanın anresinin solundaki küçük bir kapıdan sonra, koridordan yatak odasına giriyorlar.”* (Derviş, 1939: 20) cümlesinden anlaşılır.

Kahramanın Hisar’daki yalı çevresindeki hayatının nakledildiği kısımlarda buraya ait kısa tasvirler öne çıkar. Bunlar; *“Hisardaki ahşap yalının içinde tıpkı eski bir saray teşrifatı vardı.”* (Derviş, 1939: 25) şeklinde cümlelerden ibarettir.

En detaylı ev içi tasviri Yusuf’un Dolmabahçe civarındaki evine ait olanıdır. Burasına ait detaylar iki sayfa boyunca verilir. Tasvirlerden bir bölümü şöyledir:

“Otomobil şimdi büyük bir apartmanın önünde duruyor. (...) Seza başını kaldırarak apartmana bakıyor. (...) Apartmana yaklaşıyorlar. Yusuf camlı bir kapıyı açıyor. Şimdi bir asansördeler.

-- Evimde çok budala bir hizmetçim vardır. Bilmem yemek hazırlayabilecek mi?.. Herhalde beni affedersiniz.

(...)

Duvarları kızıl bir kâğıtla süslü bir antreye giriyor. O, bir lamba düğmesi çeviriyor. Elektrik açılıyor. Kızıl bir ışık yayılıyor.

Tavandaki mor tüllerden dökülen koyu renk bir ışık odayı ancak aydınlatabiliyor.

Seza uzun zaman muhitini, nerede yaşadığını bilmeden sevmiş olduğu bu adamın odasına dikkatle bakıyor.

Kenarda sırma saçaklı, siyah kadife örtülü geniş sedir var. Önünde büyük bir kaplan postu uzanmış olan bu sedirin üstü lâme yastıklarla süslenmiş. Bütün duvarlar renk renk ipeklerle kaplanmış, sedirin yanındaki ahşap sehpa kızıl abajurlu küçük bir lamba var.” (Derviş, 1939: 192-193)

Buradaki detaylar, Seza’nın ahbaplık kurduğu insanların hayat tarzını ve bağlı bulunduğu sosyal muhitin hususiyetlerini gözler önüne serer.

Otel odası: Romanda sıkça karşımıza çıkan bir mekân unsurudur. Otel odaları, Seza’nın Berlin’deki hayatı çevresinde öne çıkar. Kahramanın hayat tarzı hakkında bu yolla bilgi verilir. Ancak buralarla ilgili ayrıntılı tasvirlerle rastlamayız. Yalnızca mekânın bir otel odası olduğuna dair yüzeysel tasvirler yapılır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Oda, büyük şehir akşamının çabuk çöken karanlığı ile dolu.

Seza oğlunun sesini duymuyor bile. Bütün dikkatiyle koridoru dinliyor.

Son dakikasını bekleyen bir idam mahkûmu hapishane koridorunda duyulan her ayak sesini nasıl sonsuz bir heyecanla dinlerse, otelin koridorundan gelen bütün pıtırtilar onun kalbini öyle altüst ediyor.” (Derviş, 1939: 70)

Bir başka yerde, dekorun bir otel odası olduğu şöyle sezdirilir:

“Burası neresi? Onu nerelere getirmişler? Bu yabancı oda!!!.. Ve karşıdaki aynadaki bu kadın... Yüzünün derin çizgileri, şişmiş burun, kızarmış, küçülmüş gözleriyle,

darmadağınık saçlarıyla bu çirkin kadın kim.” (Derviş, 1939: 154)

Otel odaları da böylece kahramanın yabancı bir ülkedeki sıkıntılı ve huzursuz hayat tarzını sezdirenen bir mekân unsuru olarak işlev kazanır.

Sanatoryum: Merhamet ve acımaya dair duygusal tonun ağırlaştığı kısımlarda karşımıza çıkan mekân unsurudur. Sanatoryum tasvirleri de hastane tasvirlerinde olduğu gibi insanların ve objelerin birlikte oluşturduğu kompozisyonlar şeklinde teşekkül eder. Sanatoryumun bulunduğu dağlık mekân ve buradaki dekor, hastalarla birlikte şöyle tasvir edilir:

“Ve burada sanatoryumun bahçesindeki üstleri ve üç tarafları tahtalarla kapanmış, önleri tamamıyla açık istirahatanelerde uzun iskemlelere uzanmış, ün battaniyelere, örtülere bürünmüş hastalar var... Hareketsiz yatıyorlar. Ve temiz havadan, yüksek dağ havasından şifa bekliyorlar.” (Derviş, 1939: 120)

Sanatoryumdaki sosyal yaşam ve insanların manzaraları dekoru oluşturan öğelerdir. Bu öğeler psikolojik ayrıntılarla dekora hem vücut verir hem de onu canlı bir hayat sahnesi haline getirir. Buna bir örnek olarak şu tasvir gösterilebilir:

“Büyük bir otelde insanlar daha ciddi yüzlerle ve daha sıkılmış gibi görünürler. Sanatoryumda herkes neşe içinde, hastalıklarını unutmuşlar mı? Yoksa kendilerine kalan az günlerden istifade etmek mi isterler?

Onların arasında da dedikodular, muaşakalar, kıskançlıklar ve zevkler var. Ölüme en yakın insanların gafleti mi bu?..

Hastalar gülüşerek şakalaşarak dolaşıyorlar. Daha ileride musiki odasının kapısı aralık.. Uzun saçları başının etrafında altın bir taç gibi çevrilmiş ve kendisi balmumundan yapılmış bir bebek kadar solgun, çok güzel, çok ince bir kadın piyanosunun başında oturuyor.”

Bu tasvirler vasıtasıyla Mehmet'in akıbeti ile ilgili imâlar da ortaya çıkarılır. "Kendilerine kalan az günler", "ölüme en yakın insanların gafleti" gibi tamlamalar söz konusu imayı ortaya çıkarır.

Eğlence mekânları: Eğlence mekânları, olayların merkez kişisi Seza'nın Almanya'da karşılaştığı çevre içerisinde öne çıkar. Bunlar, dans salonları ve barlardır. Bu yerler müzik ve dans unsurlarının birlikteliğiyle birkaç duyuya birden hitap eden tasvirler içerir. Bu unsurlar ayrıca Berlin şehrindeki hayat tarzını ifade etmede fonksiyon üstlenir.

Dans salonlarından biri şöyle tasvir edilir:

"Aydınlık bir parke üzerinde çiftler ağır ağır dönüyorlar.

Çok iyi bir caz, çok iyi bir sofoks çalıyor. (...) Şampanyaların soğukluğu kristal kadehleri buğulandırıyor." (Derviş, 1939: 83)

Söz konusu tasvir vasıtasıyla döneme ait eğlence tarzları ve takip edilen popüler müzik akımları hakkında bilgiler ediniriz. Yine aynı biçimde bir başka eğlence mekânı şöyle tasvir edilir:

"Parmakları gayri ihtiyarî barın kapısını açıyor.

Yüzüne vuran sıcak hava sigara dumanlarıyla öyle ağırlaşmış ki... Kapının önünde gördüğü garson ona hayret dolu gözlerle bakıyor. Barda oturan iki üç sarhoşun bile gözü onu görerek şaşkınlıkla doluyor.

Caz bitecek miydi? Yoksa o içeri girdiği için mi böyle sustu?..

Dekorasyonu gayet bayağı bir şekilde Teksası hatırlatan kızıl ışıklı bu sonuncu sınıf bardaki kahkaha ve gürültü o içeri girer girmez dudaklarda donuyor. Adeta havada muallâkta kalıyor." (Derviş, 1939: 163-164)

Bu sonuncu tasvir, Berlin'deki üçüncü sınıf bir eğlence yerine aittir. Dolayısıyla şehir, gece yaşamından farklı ayrıntılar ile romanda vücuda

getirilmeye çalışmış ve Berlin'in eğlence hayatına ait canlı bir vasfı öne çıkarılmıştır.

Hastane: Romanın olaylarına sahne olan mekânlardan biri olarak birkaç yerde hastaneler kullanılır. Mehmet'in ölmesinden önce ilk olarak karşılaştığımız hastane ve hastalığının ilerlemesinden sonra karşılaştığımız hastane, insan unsurlarıyla birlikte betimlenir. Doktorlar, hemşireler ve hastaların görünüşleri vasıtasıyla hastane dekoru okuyucu muhayyilesinde canlandırılır.

Bir hastane odası, dekoratif kişilere dair kasvet veren imgelerle şöyle canlandırılır:

“Çocuğun dalgın gözleri tavanın bir köşesinde...

Hastabakıcılar beyazlı heyulalar gibi yatağın etrafında gidip geliyorlar. Kendi hastabakıcıları sapsarı bir yüzle karşısında.” (Derviş, 1939: 135)

Hastane odasının ve burada bulunanların işlevi bir yaklaşmakta olan felâkete dair bir imayı ortaya çıkarmaktır. Bir diğer hastane odasındaki atmosfer yine kişiler vasıtasıyla şöyle tasvir edilir:

“Sarı bir masanın başında; beyaz yüzünün çizgileri hiçbir his ifade edemeyen kurşunî gözleri, kuşun kadar sert ve soğuk bakışlarla dolu olan başhemşire ayakta duruyor. Onu başhemşirenin karşısında bir koltuğa oturtmuşlar.” (Derviş, 1939: 147)

Burada da artık gerçekleşmiş olan felâketin acı manzarası mekân unsurları ile tamamlanır.

Romanda karşımıza çıkan dış mekânlardan biri de Berlin'deki hayvanat bahçesinin tasviridir. Burası ağaçları, hayvanları ve ziyaretçileriyle bir sayfa kadar betimlenir. Mehmet'in naif dünyası böylece mekân vasıtasıyla gözler önüne serilir.

Görüleceği üzere “Hiç” romanı, özellikle dekor unsurları açısından çeşitlilik arz eden bir mekân örgüsüne sahiptir. Mekânın olaylara sahne olma dışında kahramanların ruh durumlarını ve hayat tarzlarını ifade etme fonksiyonu üstlendiğine tanık oluruz.

Yazarın mekânı gerçekçi bir dikkatle ele aldığını söyleyebiliriz. Ancak buna “sosyal gerçekçi” tanımlamasını dâhil edemeyiz. Sokaklar, hastane ve benzeri sosyal hayata ait mekânlarda sosyal gerçekçiliğin izlerine rastlanmaz. Bu unsurlar tamamen romanın dramatik örgüsüne katkı sağlayacak bireysel bir dikkatle ele alınır.

“Bu Roman Olan Şeyleridir” romanında, mekân unsurunun olaylara sahne olma fonksiyonu dışında başka önemli bir fonksiyon üstlendiğini görürüz. Romanın ana kahramanı olan Nazlı’nın yaşadığı mahalle ve çalıştığı fabrika, iki önemli sembol değerine sahip mekân olarak karşımıza çıkar. Edirnekapi’daki kenar mahalle, yalnızca bir mekân değil bir hayat tarzının ve zihniyetin sembolüdür. Ezilen, hakları istismar edilen, yoksul küçük insanın hayat tarzı ve zihniyeti bu mahalle ile romanda temsil edilir.

Fabrika ise işçi sınıfının hak mücadelesini sembolize eden bir mekân unsurudur. Maddî imkânsızlık içerisindeki işçilerin sosyal hakları için mücadelesi bu çatı altında gerçekleşir.

Bu romanda olaylara sahne olan mekânların seçiminde yazarın ilk romanlarının aksine kapalı mekânları terk edip sokağa ve şehrin varoşlarına yöneldiğini görürüz. Romanda mekânlar böylece çeşitlenmiştir.

Panorama:

Romanda, panorama başlığı altında değerlendirebileceğimiz mekân unsurları İstanbul şehrine aittir. Bunların ortak özelliği, romanda sergilenen sıkıntılı hayatlarla bütünleştirilmeleridir. Örneğin Nazlı’nın oturduğu mahalleden denizin görünümü şöyle nakledilir:

“Evlerin damları üstünden deniz görünüyor. Parlak güneşin altında hiçbir romantizmi kalmamış olan çığ mavi, kırıksız, dalgasız bir deniz...” (Derviş, 1937: 35)

Denizin hiçbir romantizmi kalmamıştır. Mahalledeki insanların maddî imkânsızlıklar ve sıkıntılar içindeki hayatı, onların denize bakarak romantik anlar yaşamaları önünde engeldir.

İstanbul'un genel görünümü birkaç yerde daha tasvir edilir. Buralarda panoramanın ortak ana ögesi denizdir. İstanbul'un denizle olan birlikteliği romanın bir başka yerinde şöyle tasvir edilir:

“Akşam İstanbul'un üstüne ağır ağır indi. Yuvarlak ve kabarık kapaklı taş hokkaların yanına dik dik konulmuş kalemleri hatırlatan minarelerin tepelerinde beyaz ve pembe şanjanlı bulutlar var. Güneş batmış amma. İstanbul'u sabahtan beri bir vapurun makine dairesine çevirmiş olan sıcak bir parça eksilmedi.” (Derviş, 1937: 6)

Yine burada da şehrin sıkıntı veren bir halinin tasviriyle karşılaşırız. Yaz sıcaklığı İstanbul'u bir vapurun makine dairesine çevirmiştir.

Böylece panorama unsurları, romanda hâkim olan duygusal atmosferi tamamlama fonksiyonuyla karşımıza çıkar.

Peyzaj:

Romanda, deniz dışında başka herhangi bir peyzaj unsuruna yer verilmediği gözlenir. Denizin kıyıdan uzak hali, bir sandal gezintisi vesilesiyle şöyle tasvir edilir:

“Ufuk berrak... Öyle berrak öyle lekesiz öyle bulutsuz ki...”

Deniz de titiz bir ev kadını eliyle silinmiş mavi akisli loş bir aynayı hatırlatıyor. Ve Nazlı sanki kendi gittikçe uzaklaşan bu ufka varabilmek imkânı varmış gibi kulaç atıyor.” (Derviş, 1937: 36)

Burada da denizin uzak ufukları ve Nazlı'nın uzak idealleri arasında bir ilişki kurulduğunu söyleyebiliriz.

Dekor:

Romanda, dekor başlığı altında değerlendirilebilecek bütün mekânların İstanbul sınırları içerisinde olduğunu görürüz. Bir fabrika, Beyoğlu'ndaki sokaklar, Edirnekapi'daki bir kenar mahalle, evler, eski bir medrese, bir apartman dairesi, kimsesizler yurdu bunlardan bazılarıdır. Bu mekân unsurlarının bazen gözlemlerden yararlanılarak sade bir dille tasvir edildiğine, bazen de subjektif bir bakış açısıyla ve dramatik izlenimler uyandırılarak nakledilişine tanık oluruz.

Bunlarının ortak özelliği, ezilen yoksul insanların hayat tarzını ifade etmede fonksiyon üstlenmeleridir.

Fabrika: Tasvirlerinde subjektif imgelerin kullanıldığı sembolik değeri olan dekor unsurlarındandır. Yazar, fabrikayı insanların ezilip haksızlığa uğradığı bir mekân olarak takdim etmek ister gibidir. Fabrikanın tasvirlerinde kullanılan olumsuz benzetmeler bu hususiyeti ortaya çıkarır. İlk fabrika tasviri şöyledir:

“Güneşin altında yediğini hazmetmeye çalışan bir yılan gövdesi gibi uzanmış olan ince ve uzun fabrika binası bacasını bir yılan başı gibi dik tutmuş... Ve işte bu baştan birdenbire bir yılan ısığını hatırlatan tiz bir düdük sesi yükseliyor.” (Derviş, 1937: 2)

Bir yılanla benzetilen fabrikanın işçileri de bu yılanın hazmetmeye çalıştığı besinler olarak karşımıza çıkar.

Fabrikayla ilgili diğer tasvirlerde de olumsuzluğu, karamsarlığı ve zulmü çağrıştıran imgeler göze çarpar. Bunlardan bir diğeri de şöyledir:

“Saat on bir buçuk, şafakla beraber işlemeye başlamış olan motor, kocaman devlere benzeyen çarkları, yağlı geniş kayışların boyunduruğuna geçirmişler. Makineler alt edilmiş birer düşman gibi dış gıcırdatarak dönüyorlar.

Atölyenin havasında, içinde pis bir yağ kavrulan kocaman bir kazanın mide bulandıran kokusu ve nefes tıkayan sıcaklığı var.” (Derviş, 1937: 1)

Burada olumsuzluğu çağrıştıran imgeler “dev”, “düşman”, “mide bulandıran koku”, “nefes tıkayan sıcaklık” sözleri etrafında meydana getirilir.

Fabrika, romanda ilk karşımıza çıkan mekân unsurudur. Dolayısıyla romanın olaylarının başladığı bu mekân önemli ve anlamlıdır. İnsan (işçiler) ve onunla birlikte ortaya çıkarılan psikolojik atmosfer bu mekânı tamamlayan öğelerdir. Mekanın anlamı böylece derinleşir. İşçilerin “*Oof Allah kahretsin! Ne bitmez tükenmez gün bugün.*” (Derviş, 1937:1) şeklindeki sözleri mekânın olumsuz atmosferini yaratmada oldukça etkilidir.

Diğer dekor başlığı altındaki unsurlarda da olumsuz ve karamsar bir hava sezdirilir. Bunlardan biri de mahalledir.

Mahalle: Kahramanların sosyal atltiyapılarına zemin oluşturan önemli bir çevre olarak romandaki yerini alır. Bir dekor unsuru olarak ise bakımsız evleri, bozuk yolları, fakir insanları ile gözler önüne serilir.

Romanın merkez kişisi Nazlı'nın yaşadığı mahalleye giden bulvar ve buradaki insanlar şu cümlelerle tasvir edilir;

“Eski tahta evleri, müthiş bir hümmannın nöbeti gibi cayır cayır yakmış olan sıcaktan bütün gün bunalmış olanlar, güneş çekilir çekilmez hep sokaklara fırlamışlar. Edirnekapı'ya doğru giden bulvarın iki tarafında kaldırımlara oturmuş siyah çarşafı, koyu renk yeldirmeli kadınlarla yarı çıplak çocuklar bulvarda dolaşanları ve tramvay arabalarını seyrediyorlar.

Yolun ortası pek kalabalık.” (Derviş, 1937: 7)

Mekânın söz konusu tasvirler yoluyla anlatımında ve seçiminde sosyal gerçekçi bakış açısının etkileri kendini göstermektedir. Yazarın bu dikkati, mekânla birlikte onu bütünleyen ve tamamlayan insanlık durumlarının tasvir edilışinde de göze çarpar. Mahalle sakinlerinin trajik hayat olayları, buraya özgü gündelik alışkanlıklar, yaşanan kavgalar bahsi geçen gerçekliğı ortaya koyar. Bu çeşit atmosfer unsurlarından biri şöyle nakledilir:

“Biraz ötede bütün iskemlelerini kaldırımın üzerine çıkarmış olan bir kahvede gramofon çalıyor:

‘Dizlerine kapansam...

Kana kana ağlasam...’

Ve bu ağlasam sözü muganniyenin yağlanmamış bir çıkırık gibi gıcırdayan ve sinir bozan hançeresinde tahammül edilmez bir inatla uzuyor.

Nazlı dudaklarını büzerek:

-- Her akşam bu saatte, bu uğursuz herif , şu külüstür havayı mı çalar bilmem ki, insanın şarkı söyleyen kadının gırtlığını sıkacağı geliyor.” (Derviş, 1937: 7)

Burada mahallenin günlük yaşamı, oraya özgü alışılmış durumların nakledilmesi vasıtasıyla canlandırılır. Böylece mekân, okuyucunun muhayyilesinde canlı bir biçimde teşekkül eder.

Sokak: Romanda bir diğer önemli dekor unsuru da sokaktır. Sokak yine canlı bir hayat sahnesi olarak romanın önemli olaylarına ev sahipliği yapar. Nazlı’nın evi terk ettikten sonraki hayatının önemli bir bölümü “sokak” kavramı ile nitelendirilebilecek mekânlarda geçer. Söz konusu mekânlar meyhaneler, batakhaneler, caddelerdir. Sokak, böylece hem bir dekor unsuru olur hem de bir hayat tarzının mahiyetini temsil eden bir kavram olur.

Romandaki sokaklardan ilki, işçilerin öğle saatlerinde toplandıkları fabrikanın arkasındaki sokaktır. Burası işçilere yemek satan seyyar satıcıları ve birkaç dükkân ile gözler önüne serilir.

Yine Nazlı’nın evinin bulunduğu sokakla ilgili şu cümleler dikkate değer:

“Karanlık gecede bu fakir mahallenin kaldırımsız sokakları sap sap siyah iplikler gibi birbirine karıştı, kördüğüm oldu.

Ve gece; siyah, şekilsiz, manzarasız, resimsiz bir kâbusun bunaltıcı ağırlığı gibi her taraftan sardığı vücudunu kolları arasında eziyor.” (Derviş, 1937: 13)

Fakir mahallenin sokaklarında, gecenin kolları arasında ezdiği kişinin varlığı, bu dekorun karamsarlığını ve kötümser atmosferini tamamlar.

Nazlı'nın evden ayrılıp Salih'le yaşamaya başlamasından sonraki hayatında dekor olarak sokakların ağırlığı göze çarpar. Beyoğlu sokakları, Karaköy, Tünel civarındaki sokaklar, umumî dans salonları, Şehzadebaşı, Laleli gibi semtler, sokağın merkezde olduğu mekân adları olarak öne çıkar.

Evler: Ev tasvirlerinde de maddi imkânsızlık ve sefalet içerisindeki hayatların gerçeğini ortaya serme gayreti dikkati çeker. Olaylara sahne olan evlerin sefalet içindeki manzarası tasvirler vasıtasıyla gözler önüne serilir. Nazlı'nın evi ve evin sefil odaları ayrıntılı olarak tasvir edilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“İlk girilen bu toprak aralık hiç güneş girmemiş olan yerler gibi küf kokuyor. Bu küf kokusuna çirkef ve süprüntü kokusu da karışıyor. Fakat ne de olsa bütün gün güneşin kavrulan sıcaklığı yanında burasının serinliği pek hoş gidiyor.

Sabriye merdivenlere doğru koşarken, Nazlı sağdaki kapıyı açıyor. Bu oda; küçük bir oda. Üç mini mini penceresi var. Pencerelemin ikisi bahçeye, biri sokağa bakıyor.

Odanın döşemesi, budakları fırlayıp içleri oyulmuş gözler gibi korkunçlaşmış delik delik ve eski tahtadan. Duvarlar eskiden beyaz imiş amma, ortada açık yanan ateşle ve içilen tütün dumanlarıyla sapsarı olmuş.” (Derviş, 1937: 7)

Bu iç karartan, sağlıksız ve ürkütücü ev, Nazlı'nın kaçıp kurtulmak istediği hayatı da sembolize etmektedir. Nitekim genç kız, evden kaçtıktan sonra zengin bir tüccarın metresi olarak apartman dairesine yerleşir. Apartman dairesi, Nazlı'nın hayalini kurduğu zenginliğin sembollerinden biri olur böylece.

Surlar: Nazlı'nın yaşadığı Edirnekapı semtindeki surlar ve buranın harap atmosferi, yine sefaleti ve parçalanmış, harap olmuş hayatları

çağrıştırması bakımından önemli bir dekor unsurudur. Nazlı, sevgilisi Mahmut ile bu surlarda buluşur. Surların bir akşam vaktindeki halini tasvir eden şu cümleler dikkate değer:

“Nazlı yer yer yıkılmış surların bir çatlağının arasına oturmuş, ayaklarını setten aşağıya doğru sallamış, ileride serviler, mezar taşları var...”

Nazlı başını duvara dayamış, kıpkızıl ufkun üstüne oyma bir işleme gibi hâkkolmuş nefti servilerin tepesine bakıyor. Mezar taşları arasında oynayan çocuklara, yeşil çayırda yaklaşan geceye rağmen hala otlayan sürüler. Sürülerin dibindeki çöp yığınlarını eşleyen aç ve serseri köpekler var.” (Derviş, 1937: 9)

Surların dibindeki aç ve serseri köpekler, söz konusu harabenin manzarasını tamamlayan önemli bir semboldür. Nazlı’nın sürdüğü maddî imkânsızlık içerisindeki hayat ve bu mekân arasında böylece bir paralellik kurulur.

Medrese: Edirnekapi’daki yoksul mahallenin kimsesizleri ve yalnız işçilerinin kaldığı bir mekân olarak takdim edilen eski medrese, farklı bir dekor unsurudur. Burada trajik manzaralar sergilenir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Basık tavanlı hapisane hücresi duvarlı medrese odası petrol ışığıyla aydınlanmış amma, karanlığa alışmış gözlerini bu ışık bir an kamaştırıyor bile.

Odada siyah, demir bir karyola var. Üstü beyaz bir örtü ile örtülmüş... Ve bu örtünün altında upuzun yatan bir insan şekli fark ediliyor.

Ulur gibi bağırın bir kadın sesi var.” (Derviş, 1937: 21)

Mederesenin avlusu tasvir edilirken de karanlık ve kasvetli bir dekor gözler önüne serilir.

Kimsesizler yurdu: Köylü Arif’in kaldığı yer olarak tanıtılır. Söz konusu mekân unsuru yine dokunaklı, sefalet içerisindeki manzarasıyla ezilen

insanların hayatlarından izler taşır. Burasının tasvirinde yine trajik olanın öne çıkarılma gayreti göze çarpar. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Kimsesizler Yurdu!

Rüstem Paşa medresesi!

Burada, babaları şehit düşmüş, anaları sefaletten ölmüş Darüleytam çocukları, tahsillerine devam edebilmek için amelelik eden ve ancak bu suretle yaşayabilen yüksek mektep talebeleri; beş altı çocuklu yoksul aileler ve taşradan iş bulmak veya tedavi olmak için gelmiş ve parası tükenince memleketine dönememiş talihsiz İstanbul şehri misafirleri oturur.

(...)

İstanbul şehrinin hasta ve işsiz misafirlerine gelince, bunlar vaktiyle galiba, medresenin umumî dersanesi olarak kullanılan kocaman koğuştta yatarlar. Bu koğuştun döşemesi taştır. Burada gecede kırk, elli kişi barınır. Yatak, yorgan, sıra yoktur. Burada insanlar taşın üstüne uzanıp uyurlar. Bazısı altına gazete kâğıtları, viraneliklerde tesadüfen bulunmuş eski ot minderlerinin içindeki küflenmiş otu serer...”(Derviş, 1937: 43)

Romanda, dikkatlerin en alt düzey gelir grubundan insanlara yöneldiği göze çarpar. Bu nedenle olaylara sahne olan dekor unsurları çeşitlenir. Maddi imkânsızlık ve toplumsal baskı gibi nedenlerle ahlâki yönden bozulmuş insanların bulunduğu eğlence yerleri, meyhaneler, kahvehaneler, sokaklar; yine yoksul insanların ikamet ettiği mahalleler, evler, yurtlar, harabeler, iş yerleri çeşitliliği sağlayan mekânlardır.

“**İstanbul’un Bir Gecesi**” romanında, İstanbul’un farklı sosyal muhitleri birbirleriyle bir yerlerde karşılaşan çeşitli insanlar vasıtasıyla gözer önüne serilirken mekân unsuru da oldukça çeşitlilik gösterir. Mekâna ait unsurlar, romanda temsil edilen hayat tarzlarını ifade etmede fonksiyon üstlenir. Yüksek muhite mensup insanların yaşadığı köşk vb. mekânlar ve yoksul insanların yaşadığı evler, sokaklar, odalar ve kentin kenar mahalleleri çeşitli hususiyetleriyle romanda gözler önüne serilir.

Panorama:

Bu başlık altında değerlendirilebilecek mekân unsurları, genel olarak kentin güç koşullar etrafındaki hayat tarzını ifade edecek nitelikte subjektif imgelerle karşımıza çıkarılır.

Bu bakımdan bir kenar mahalleyi betimleyen şu cümleler dikkate değerdir:

“Öyle bir sokak ki her ana caddeden sapılınca bir eşine rast gelinir, öyle bir sokak ki... Kapılarının önüne bırakılmış süprüntü tenekelerinin içinde, şehrin sıkı kedileri birbiriyle dövüşe dövüşe günlük nafakalarını çıkarmaya gayret ederler.

Bu sokağın karşı karşıya dizilmiş hepsi de birbirine benzeyen dört beş katlı dar cepheli cumbalı evleri vardı.” (Derviş, 1939: 25)

Birbirine benzeyen yoksul evlerin oluşturduğu manzara bir yaşama biçiminin ifadesidir.

Bununla birlikte romanda merkez kişilerin ruhsal durumları da yine mekân unsuru vasıtasıyla gözler önüne serilir. Şehir ve buradaki hayat tarzının küçük insan üzerindeki baskısı karamsar imgelerle dile getirilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değerdir:

“Evet bu gece İstanbul şehrinin lâlettayın bir gecesiydi.

(...)

Burası bir şehir miydi?

Burada insanlar mı yaşıyordu?

(...)

Hayır burası yekpare bir kaya gibiydi. Yekpare bir kaya gibi hissizi bütün bir lâkaydi içinde idi.

Gündüzleri mavi denizi yeşil kıyıları, berrak lekesiz göğü, her biri diğerinden güzel sanat abidelerine bakan gözlere yalnız saadet vadeden bu şehir gece karanlığı

basar basmaz neden böyle değişiyor, neden böyle kayalaşıyor, neden böyle korkunçlaşıyordu.

(...)

Her gece gibi İstanbullular, tıpkı tek başına çöllerde birbirlerinden habersiz, birbirlerinden yardımsız uyuyorlardı.” (Derviş, 1939: 70)

Bir tramvay kazası geçirmiş olan oğlunu düşünen Zeliha’nın hisleri etrafında modern şehir hayatı içerisinde yalnızlaşan insanın ve küçük insanın dramı böylece nakledilir.

Peyzaj:

Romanda, peyzaj başlığı altında ele alınabilecek mekân unsurları da benzer karakterde karşımıza çıkar. İstanbul’un bir gecesine ait gökyüzü ve deniz manzaraları etrafındaki mekân unsurları gözler önüne serilir. Bu unsurlar da genellikle merkez kişilerden Zeliha’nın ruh durumunu tamamlamada fonksiyon üstlenir.

Bu bakımdan şu cümleler dikkate değerdir:

“Yıldızsız bir göğün altında koyu bir katran gibi simsiyah bir denizin üstüne gerilmiş olan köprünün üstünde hava daha serindi.

Karanlık denizlerde yıkanarak daha soğuyan rüzgar, onun yanaklarını dondurmuş, parmaklarını, burnunun ucunu sızlatıyordu.” (Derviş, 1939: 31)

Böylece Zeliha’nın kişiliğinde şehrin ıstırap verici atmosferi gözler önüne serilir.

Dekor:

Bu başlık altında ele alabileceğimiz mekân unsurları, birbirinden farklı hayat tarzlarının ele alınışı dolayısıyla oldukça çeşitlidir. Konak, sokaklar, evler, hastane, köprü, mahalle gibi pek çok mekân unsuru romanda çeşitli fonksiyonlarla karşımıza çıkar. Söz konusu unsurlar, yine özellikle kişilerin

hayat tarzlarını ve ruh durumlarını ifade etmede fonksiyon üstlenir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Cadde uzun ve oldukça aydınlıktı, tramvay rayları, siyah matem şeritleri gibi uzanıyordu.

Bu rayların üzerinde gıcırdayan tekerleklerin, tramvay çanlarının sesi ona silah sesleri gibi düşman ve korkunç geliyordu. Kulaklarını tıkamak sağır olmak istiyordu.” (Derviş, 1939: 24)

Romanda, İstanbul’un çeşitli semtlerindeki farklı hayat tarzları ve devre ait bazı hususiyetler mekân unsurları vasıtasıyla gözler önüne serilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Beyoğlu caddesi de tenhaydı. Bir iki barın kapısında halâ ışık yanıyor. Bazı dükkân camekânlarında ışık yanıyor.

Uzun boylu çizgili bir pantolon, eski bir redingot giyen sivri sakallı bir adam, bir sabık beyaz Rus ordusu miralay, elinde iki demet menekşe bir köşeye sinmiş menekşelerini satabilmek için sevdalı bir çift bekliyor.

Kenardaki kabarede Macar kızı diye angaje edilmiş iki Berlinli Yahudi mülteci kızı işlerini bitirmişler, yanlarına aldıkları iki gençle, bir sabahçı kahvesine kahvaltı etmeğe gidiyorlar.” (Derviş, 1939: 54)

Romanda zengin muhite mensup kişilerin hayat tarzlarını ifade eden bir sembol olarak konak ve yalılarla karşılaşırız. Söz konusu mekân unsurlarından Osman Fazıl’ın konağı, “eski bir devrin son hatırası” sözleriyle nitelenir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Bu konak, geniş, yüksek apartmanlar arasında; eski bir devrin, saray saltanatı devrinin son hatırası gibiydi.

Bu konakta, apartman saraylarda daireleşen; bölünen yeni zenginlik ifadesinden bambaşka bir ifade vardı.” (Derviş, 1939: 1)

Söz konusu konak, bir düğün vesilesiyle ziyaretçileri ve sakinleri ile birlikte de romanda betimlenir.

Romanda, **fakir semtlerden evler ve mahallelere** de sıkça tesadüf ederiz. Söz konusu mekânlar, buralarda yaşayan insanların hayat tarzlarını eleştirel bir dikkatle gözler önüne sermede fonksiyon üstlenir. Örneğin eski tütün işçisi Zeliha'nın arkadaşı Asiye'nin yaşadığı baraka ve buradaki sefil hayat ayrıntılı olarak gözler önüne serilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Asiye'nin kulübesi Tahtakalede Çopur Mehmedin arsasında taş, çamur, teneke ve çuvaldan yapılmış olan acaip bir meskendi. Bu meskenin içine girebilmek için on iki yaşındaki çocukların bile kafalarını eğmeleri lazımdı.

Asiye'nin kulübesinin garip bir kapısı vardı. Sahilde bulunmuş eski gemi parçalarıyla rüzgârların damlardan kopardığı saçakların ve bir de eski emaye bulaşık taşının birbirine yaslandırıp birbirine eklenmesiyle yapılmış olan ve tabii bin yamalı bir dilenci hırkasına benzeyen bu kapı gecenin karanlığında adeta ehemmiyet kesbetmişti.” (Derviş, 1939: 32)

Hastane odaları da şehirdeki yoksul insanlara yönelik sosyal hizmetlerin bozukluğunu gözler önüne sermede fonksiyon üstlenir. Bu mekânlar, genellikle bakımsız ve özensiz olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Az ışıklı bir ampul yanıyor. Üstü siyah çiçekli gümüşî taştan zeminde koca karınlı bir hamam böceği dolaşıyor.

Bir kenarda iki hastane hademesi biri esmer, biri sarışın... Baş başa vermişler gülüşerek bir şeyler konuşuyorlar...” (Derviş, 1939: 7)

Burada bulunan kişilerin yoksul insanlar olduğu da diyaloglar vasıtasıyla sezdirilir.

Böylece romandaki mekân unsurunun eleştirel bir dikkatle maddî imkândan yoksun kişilerin ve işçilerin hayat tarzını ifade etmede önemli bir fonksiyon üstlendiğini görürüz.

“Ankara Mahpusu” romanında mekân, küçük insanın hayat tarzını ifade etmede fonksiyon üstlenir. Özellikle mahalle ve evler bu insanların hayatları hakkında kanaat edinmemizi sağlayan mekânlardır.

Romanın olaylarına sahne olan şehirler İstanbul ve Ankara’dır. Romanın ana kahramanının yaşadığı ve diğer merkez kişiler ile karşılaştırıldığı şehir İstanbul’dur. Burası, olay örgüsünde önemli fonksiyonlar üstlenen parçalar için seçilen mekândır. . Ancak romanın başlangıcında Vasfi’nin bulunduğu yer 12 yıl boyunca hapiste kaldığı ve hiç tanımadığı bir şehir olarak tanıtılan Ankara’dır. Vasfi’nin hapisten çıkması ile birlikte Ankara ile ilgili mekân unsurlarına yer verilir.

Panorama:

Romanda panorama başlığı altında değerlendirilebilecek mekân unsurları, İstanbul’un sokakları ve binalarının meydana getirdiği manzaralardır. Bunların tasviri vasıtasıyla ana kahramanın ruh hali ve şehir hakkındaki duygu ve düşünceleri sezdirilir. Bu yönüyle romandaki şu cümleler dikkate değer:

“Modern yapılarla, kurşunî renkli eski binalar bu şehrin yedi tepesine tırmanmak için sanki birbirlerine destek olmuşlardı. Vasfi İstanbul şehrini kederli gözlerle seyrediyordu. Bu şehir, ona müthiş kalabalık geliyordu, yollar, kaldırımlar, nakil vasıtaları hıncahınç doluydu.” (Derviş, 2004: 86)

İstanbul şehrinin binaları birbirine destek olmuş kişilere benzetilir. Oysa Vasfi’ye destek olacak kimse yoktur bu şehirde. Kahramanın yalnızlığı ve kederi böylece ifade edilir.

Romanda bu başlık altındaki diğer unsurlar da benzer niteliklerle karşımıza çıkar.

Peyzaj:

Olayların büyük bölümüne sahne olan mekân unsurları şehrin semtleri ve mahalleleridir. Peyzaj başlığı altında değerlendirilebilecek mekân unsurları, deniz ve gökyüzü tasvirleriyle sınırlı kalır. Bunlarda da yine romanın ana kahramanının ruh halini sezdirenen ifadelerle rastlanır.

Dekor:

Dekor başlığı altında değerlendirilecek unsurlar şehir sınırları içerisindeki mekânlardır. Romanın adını aldığı şehir olan Ankara, bir metin halkası içerisinde çeşitli mekânları ile olaylara sahne olur. Romanın bütününe baktığımızda ise bu mekânın, romanın ismine kaynaklık edecek derecede değer ve anlam taşımadığını söyleyebiliriz. Vasfi'nin Ankara'da hapis yatması ya da Ankara'da bulunmuş olması, romanın olay örgüsünde birinci derecede etkinlik kazanan bir öge değildir. Merkezî konumdaki olayların tamamı İstanbul sınırları içerisinde cereyan eder. İstanbul'daki semtler, mahalleler, sokaklar, kahvehaneler, köprüler, tren garı gibi pek çok mekân romanda karşımıza çıkar.

Söz konusu mekânlar, kişilerin hayat tarzlarını ifade etmede işlev üstlenir.

Şehir: Romanda iki büyük şehir olaylara sahne olur. Bunlardan ilki Ankara'dır. Bu şehre ait oteller, bir kahvehane ve caddeler olaylara sahne olur. Bu yerler, olaylara sahne olma dışında ana kahramanın yalnızlık ve yabancılık gibi hislerini ve buna bağlı ruh halini sezdirmede fonksiyon üstlenir. Bu bakımdan romanda Ankara ile ilgili şu cümleler dikkate değerdir:

“ Jandarma selam verdi, sonra elinde bavul, adına Ankara denilen, kendisince meçhul bu şehrin merkezine doğru yürümeye başladı.

Evet senelerce burada yaşamıştı ama bu şehri tanıımıyordu. Mahpusluğunun ilk üç senesi İstanbul'da geçmişti. Mahkeme bitip de hüküm kesinleşince Ankara'ya gönderilmişti.” (Derviş, 2004: 8)

Vasfi için meçhul bir şehir olan bu mekânı ve diğer dekor unsurlarını ifade eden tasvir cümleleri oldukça sadedir. Bununla birlikte dekor başlığı altındaki mekânların romanın bütünlüğünde kazandığı bir anlam vardır. Mekân, genellikle objektif gözlemlerle ve ayrıntıları asgaride tutan cümlelerle ortaya çıkarılan realiteyi temsil eder.

Ankara'daki mekânlar, buraları dolduran insanların tasvirleri vasıtasıyla tanıtılır. Böylece söz konusu mekânlarda bulunan insanların hususiyetleri buraların karakterini belir.

İstanbul şehrinin insan kalabalıklarına açık mekânları olan sokak, gar binası, postane, kahvehane gibi yerler ve buradaki insan manzaraları romanda sıklıkla karşımıza çıkar. İnsan kalabalıklarının ve özellikle “sokak” hayatını temsil eden kişilerin bulunduğu mekânlar gözler önüne serilir. Bu mekânlar vasıtasıyla marjinal olarak nitelendirilebilecek bir hayat tarzı temsil edilir. Söz konusu hayat tarzının belirgin hususiyetleri arasında maddî imkânsızlık ve kimsesizlik gibi sıkıntılı durumlar bulunmaktadır.

Şehrin yaşama biçimine ait hususlar yer yer genel tasvir cümleleri yer yer de ayrıntılı tanıtmaya cümleleri ile birlikte verilir. Tasvirlerde mekân olaylara sahne olma ve kahramanların ruh halini ifade etme fonksiyonu ile ortaya çıkar. Belirlenen ruh durumlarına uygun atmosferler yaratan tasvirler de yer yer karşımıza çıkar. Örneğin romanda İstanbul'un kalabalık görüntüsü, kahramanın ruh durumunu tamamlayan şu cümlelerle nakledilir:

“Her tarafta, çarşıda pazarda eğlence yerlerinde kadın erkek bütün bu kalabalık içinde ona selam veren, onun halini soran, onun derdini bilen tek insan yoktu. Evet bu şehirde kimse onu tanımıyor, kimse onun ismini bilmiyordu. Kimse onun halini sormuyordu. Bu müthiş kalabalık içinde o kendini yalnız, yapayalnız ve korkunç derecede yalnız hissediyordu.” (Derviş, 2004: 86)

Kahramanın içinde bulunduğu yalnızlık ve kalabalık mekânların tasviri bir tezat unsuru yaratır.

Romanda özellikle son elli sayfalık kısım ile buraya kadarki kısım arasında mekânın kullanımı ile ilgili önemli bir farklılık göze çarpar. Olay örgüsünde önemli fonksiyonlar üstlenen ilk parçaların verildiği kısımlarda mekân daha geri plandayken son elli sayfalık kısımda (merak ve heyecan unsurları içeren olay ağırlıklı parçaların yer almadığı kısımda) dekor başlığı altındaki mekânların öne çıktığı gözlenir.

Burada, öncelikle mekânların sayısında büyük artış gösterir. Örneğin ilk kısımlarda dekor başlığı altındaki unsurlar; mahalle, Vasfi ve annesinin evi, Zeynep'in evi, Şakir'in evi ve meyhane ile sınırlandırılmışken son bölümde; caddeler, gar binası, iskeleler, postane, hal, oteller, kahvehaneler, park gibi dekorların romana girdiği görülür. Bu kısımda semt adları ve mekân adları da verilir.

Romanda “Sirkeci Garı”, “Kadıköy İskelesi”, “Büyük Postane”, “İstiklâl Caddesi”, “Haliç İskelesi”, “Karaköy”, “Galata Köprüsü”, “Beyoğlu”, “Yeşilköy”, “Kapalıçarşı”, “Eminönü” gibi mekân ve semtler olaylara sahne olur. Söz konusu mekânlar, İstanbul şehrinin insan kalabalıklarına açık mekân unsurlarıdır.

Mekânın özellikle son kısımlarda artan fonksiyonu ve önemi olay örgüsüne de daha gerçekçi bir karakter kazandırır. Sokağın ve günlük yaşamın sıradan mekânlarının buradaki insanlarla birlikte ve diyaloglarla anlatımı okuyucu hayal gücünün hem görsel hem de duygusal taraflarına hitap eden zengin bir yazınsallık yaratır. Bununla birlikte şehirdeki kimsesiz ve yalnız insanların bu mekânlar etrafındaki yaşama biçimi gözlemci gerçekçi bir tutumla aksettirilir. Örneğin Sirkeci garı, orada geceleyen bir sokak kadını ile birlikte şöyle tasvir edilir:

“(…) Uyandığı zaman kendini bir sıranın üstünde uzanmış buldu, üstüne kalın bir manto atılmıştı. Vasfi yerinde doğruldu, nerede bulunduğunu anlayabilmek için etrafına bakındı. Hâlâ Sirkeci Garı'nın bekleme salonunda bulunuyordu, büyük lambalar sönmüştü, ama küçük lambalar yanmaktaydı. Onu bu kadar ısıtmış olan

üstündeki örtüye baktı, bu bir kadın mantosuydu. Eski, soluk, yeşil bir manto. Bu mantoyu hemen tanıdı. “Miss Sirkeci” diye çağırdıkları, o sarhoş kadının eski mantosuydu. (...) Mantoyu üstünden atarak kadına uzattı.

Vasfi:

- Al mantonu, ben üşümüyorum, diye homurdandı.

- Pis herif!.. Hırt... Kereste...

(...)

- Şu namussuz herife bakın be? Üstünü neden mantomla örtmüşüm, diye soruyor.” (Derviş, 2004)

Sirkeci Garı’nda Vasfi ve sarhoş kadın arasında geçen konuşmalar, olay örgüsünün bütünlüğü içinde anlamlı gibi gözükmez. Ancak bu kısımlar vasıtasıyla sürdürülen hayatın realitesini yansıtabilmek adına önemli bir çaba harcadığı görülür. Bu çabada mekânın önemli bir katkısı olduğunu böylece söyleyebiliriz.

Şehrin sıradan kalabalıklarının doldurduğu mekânların haricindeki mekânlar da olay anlatımıyla birlikte kısa tasvirlerle verilir. Bu tasvirlerden biri şöyle karşımıza çıkar:

“Köprüye gelince merdivenleri inerek Kadıköy İskelesi’ne gitti. Orada, gözleriyle siyah bereli kadını aradı. Hayır burada değildi. Sabahın bu erken saatinde nerede olabilirdi? Vasfi oradan ayrıldı. Merdivenlerden köprüye çıktı. Artık kar yağmıyordu, ama rüzgâr buz gibi esmekteydi. Deniz dalgalıydı. Bu yarı karanlıkta dalgaların köpükleri denizin üstündeki irili ufaklı gemiler, sandallar fark ediliyordu.” (Derviş, 2004: 126)

Romanın genelinde, mekânın fonksiyonu ve anlatımında sadelik öne çıkar. Ancak romanın son kısımlarında, mekânın farklı biçimlerle anlatıldığı ve mekâna ait unsurların sıklaştığı gözlenir. Böylece yalnızca merkez kişiler etrafında gelişen olaylarla öne çıkarılan bölümlerin değil, sıradan hayatın ve şehrin aşağı sosyal tabakasından bazı kişilerin yaşamlarından kesitlerin anlatıldığı bölümlerin de roman bütünlüğü içerisinde değerli olduğu sezdirilir.

Söz konusu tutum, sosyal gerçekçi bir bakışın izlerini taşır. Yazarın tavrı, Ankara Mahpusu romanında da sosyalist gerçekçi olmayan, güdümlü sanat anlayışına yaklaşmayan bir “gerçekçilik” olarak belirginleşir böylece.

“**Aksaraydan Bir Perihan**” romanının olaylarına sahne olan mekân olarak İstanbul ve Ankara şehirleri ile Kocaeli’nin bir köyü seçilmiştir. Romanda toplumsal sorunlar ve çatışmaların ele alınmasına karşın sokağa ve insanlara ait betimlemeler fazla yer tutmaz. Mekân, olaylara sahne olma dışında, kişilerin hayat tarzlarını ifade etmede fonksiyon üstlenir.

Panorama:

Romanda panorama başlığı altında değerlendirilebilecek mekân unsurları, şehrin estetik vasfını öne çıkaran tasvirlerle ifade edilir. İstanbul’un çeşitli mekânları, panoramik olarak gözler önüne serilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Geniş bir pencerenin önünde oturuyorlardı. Yukarıdan Dolmabahçe sarayının parkını, rıhtımını ve bir cephesini görüyorlardı. Beyaz saray mavi denizle ne bulunmaz bir ahenk halindeydi.

Akşam olmaya başladığı için, denizin rengi koyu maviydi ve kızıl akisleri vardı. Anadolu sahilindeki evlerin camları güneşin ışıklarını aksettirdikleri için karşı sahil muazzam bir yangına benziyordu.” (Derviş, 1997: 39)

Sade sayılabilecek bu tasvirlerde yer yer benzetmeler de kullanılır. Panorama başlığı altında değerlendirilebilecek diğer mekân unsurları da benzer nitelikte karşımıza çıkar.

Peyzaj:

Romanda, peyzaj başlığı altında değerlendirilebilecek unsurların da yine mekânların estetik vasfını öne çıkaran tasvirlerle ifade edildiğini görürüz. Gülder’in köyde geçen hayatı ile ilgili ayrıntılar nakledilirken bu tasvirlerle

rastlanır. Tasvirlerde dikkat çeken subjektif imgelere rastlanmaz. Gülder'in bir yolculuğu sırasında tren penceresinden dışarıda görülenler şöyle nakledilir:

“Gün git gide ağarmaktaydı. Göğün rengi yavaş yavaş griden pembeye intikal ediyordu. Tren tam deniz kıyısında ilerlemeye başladığı zaman, su ve gök portakal rengindeydi ve sisli dağlar ateş rengini almıştı. Güneş, muazzam bir yangın gibi tepelerin üstünde kendini gösterdi ve birdenbire, etrafı kaplamış olan ateş ve kan rengi tatlılaştı. Şimdi deniz bir altın parçası gibi parlıyordu.” (Derviş, 1997: 104)

Güler'in köyünün civarındaki göl tasviri ise şöyle karşımıza çıkar:

“Şimdi göl, koyu renk bulutların rengini almıştı. Gülder kışın yaklaştığını görerek kederli ve endişeliydi.” (Derviş, 1997: 38)

Peyzaj unsurlarının İstanbul dışına ve özellikle Gülder'in köyüne ait olduğunu görürüz.

Dekor:

Romanın olaylarının büyük bölümü dekor başlığı altında değerlendirilecek mekânlarda cereyan eder. Semtler, sokaklar, istasyon, iş yeri, otel odası gibi pek çok mekân unsurunun yine kişilerin hayat tarzını ifade etmede fonksiyon üstlendiği görülür. Ayrıca semtler gibi kimi mekânlar sembolik bir değerle karşımıza çıkar. Bunlar, belirli bir zihniyeti ve yaşama biçimini temsil etme işlevi üstlenir. Bunların ayrıntılara girilmeden kısa tasvirlerle ortaya konması dikkati çeker.

Semtler: Romanda, İstanbul'un iki semti değişik bir fonksiyonla karşımıza çıkar. Nişantaşı ve Aksaray semtleri; sosyal, ekonomik ve kültürel yapıları yönüyle karşı karşıya getirilen ve çatışma unsuru olarak kullanılan iki semboldür. Nuri ve Perihan'ın tanışmaları sırasında aralarında geçen bir diyalogla bu iki simge şöyle sözlerle ortaya çıkarılır:

“ ‘(...) Benim de bir halam vardır amma, babamın öz kardeşi değil kardeş çocukları...’

Sonra acayip bir sesle ilâve etti:

‘Nişantaşı’nda oturur!’

Zenginler ve kibarlar semtinde bir akrabasının oturduğunu ona söylemekten gurur duyuyor gibi bir hali 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, 19997:37-38)

Bu iki simgeden biri olan Nişantaşı için “*zengin ve kibarlar semti*” Aksaray için de “*modası geçmiş esnaflar semti*” tanımlamaları kullanılır. Kahramanların kişiliklerini tamamlayan bu simgeler onların iki zıt sosyal çevreden kişiler olarak okuyucu muhayyilesinde somutlaşmasını sağlar.

Semtler benzer bir fonksiyonla Nuri’nin ailesinin taşınma olayında karşımıza çıkar. Burada da Maçka ve Çamlıca semtlerinin simgesel değeri öne çıkar. Çamlıca’daki köşkün satılmasından sonra Nuri’nin ailesi Maçka’daki apartman dairesine taşınır. Çamlıca’dan Maçka’ya geçişin de böylece Osmanlı elitlerinin tasfiyesi ve devrimle gelen yeni yapıdaki vatandaşlığa geçiş sürecini temsil ettiği sezdirilir.

Perihan’ın yaşadığı Aksaray semtindeki mahalle, romanda eleştiri konusu olarak öne çıkan çarpık ekonomik ve sosyal dönüşümü temsil eder. Bu dönüşümle birlikte mahallenin değişen çehresi şöyle nakledilir:

“Doğduğu ev! Bu evin bulunduğu mahalle, çehre değiştiriyor, fakat bu ev eski kara cephesiyle onların arasında dikilip duruyordu. Mahalle modernleşmişti. Küçük fakat zarif evler, betondan yapılmış geniş pencereci, içleri modern konforlu binalar, yangın yerinde bir bir yükseliyorlardı.” (Derviş, 1997: 44)

Böylece, kahramanların kişiliklerini tamamlamanın yanında ait oldukları zihniyeti ve hayat tarzını temsil etmede mekân unsuru önemli bir fonksiyon üstlenmiş olur.

Sokaklar: Romanda, sokaklar da yer yer olaylara sahne olur. Mevcut sokak tasvirlerinin İstanbul'un geçmiş zamanlarındaki hayat tarzını sezdirmede işlev üstlendiği görürlür. Bunlardan biri, Gülder'in esir pazarından alınmasının anlatıldığı kısımda şöyle verilir:

“Kalabalık sokaklar kırmızı fesli erkekler ve sihay çarşafı kadınlarla dolu idi. Arabaları çarşıdan geçerken daha ağır ilerliyordu ve Gülder çarşıdaki sergilere hayran gözlerle bakıyordu. Tahta barakaların önündeki tezgâhların üstüne ıslak ve taze yapraklar serilmiş, bunlar üzerine tepe tepe balıklar atılmıştı. Bu yemyeşil yapraklar üzerinde binbir renk pullu balıklar ziynetler gibi ışıldıyorlardı.” (Derviş, 1997: 69)

Sokaklar ve yolların anlatımı, at arabasının geçtiği güzergâh boyunca sürer. Üsküdar ve Çamlıca arasındaki yol şöyle tasvir edilir:

“Araba Üsküdar'ı geçmiş, Çamlıca tepesine doğru ilerliyordu. Şimdi, fıkara mahalleleri arkalarda kalmıştı. Arabanın, üzerinde ilerlemekte olduğu şose oldukça genişti. İki tarafta itina ile süslü bahçelerin içinde güzel köşkler vardı. Büyük bir parkın önünden geçtikten sonra, araba, bozuk kaldırımlı, dar bir yola sapmıştı; muhteşem köşkler artık görünmüyordu. Yol gittikçe daha geçilmez bir hale gelmişti” (Derviş, 1997: 69)

Sokak dekoru, kullanıldığı diğer kısımlarda yalnızca olaylara sahne olur. Bu kısımlarda tasvirler yoktur.

İstasyon: Haydarpaşa Garı, Ankara Garı ve Arifiye tren istasyonu romanda Gülder'le ilgili olaylarda bahsi geçen mekân unsurlarıdır. Bunlar da maddî imkânsızlık yaşayan ve bu nedenle çalışmak için şehre göç eden insanların hayat tarzını ifade eden mekânlardır.

Gülder'in Ankara garına gidişinin verildiği kısımda bir istasyon ve oradaki insanların tasvirine rastlarız. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Üçüncü mevki bekleme salonunda çok ağır bir hava vardı, sigara dumanından nefes almak güçleşiyordu. (...) Etraftaki insanların çoğunu, üstleri başları perişan erkekler teşkil ediyordu. Bu başları kasketli adamların arasında çok gençleri, daha yaşlıları ve ihtiyarları vardı. İhtiyarlar sigaralarını uyuklayarak içiyorlar, gençler açıkça uyukluyorlar, orta yaşlılar da birbirleriyle yavaş sesle konuşuyorlardı. Hepsinin yanlarında üst üste koydukları eşyaları, ihtimamla sarılmış eski yorganlar yine eski tencere ve kaplar ve tahtadan yapılmış valizler teşkil ediyordu. İlk bakışta bunların memleketin muhtelif yerlerinden iş aramaya çıkmış köylüler oldukları anlaşılıyordu.” (Derviş, 1997: 63)

Burada mekâna eleştirel gerçekçi bir tutumla yaklaşıldığını görmekteyiz. İş aramaya gelmiş köylülerin sefaleti, istasyon dekorunun atmosferini belirler. Üçüncü mevki bekleme salonu maddî imkândan yoksun, sıkıntılı insanların bulunduğu bir mekândır.

Benzer tasvirler Gülter’in İstanbul’a ve köyüne giderken bulunduğu dekor çerçevesinde karşımıza çıkar. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Gülter üşüyordu, vagon ısıtılmamıştı. (...) ”

Bekleme salonunda evvelce görmüş olduğu şallara sarılı ihtiyar köylü kadın pencerenin önünde yer almıştı. Ayaklarını sıranın üstüne çekmişti, mütemadiyen ellerini oğuşturuyordu. Herhalde büyük bir ızdırabı vardı, bu yüzünden belli idi.” (Derviş, 1997: 91)

Burada da yine ızdıraplı ve sıkıntılı insanların bulunduğu sıradan mekânların gerçekçi bir tavırla gözler önüne serildiğine tanık oluruz.

Konak: Konaklar ve köşkler, Nuri’nin büyük babalarının hayatları ile ilgili ayrıntıların nakledildiği kısımlarda ve Gülter’in özetlenen geçmişi ile birlikte karşımıza çıkar. Bu mekânlar da yine belirli bir zihniyeti ve hayat tarzını ifade etmede fonksiyon üstlenir. Buralarla ilgili tasvirler insan unsurunu da ihtiva eder. Konakta yaşayanlar, hizmetliler ve onların hayatları da gözler önüne serilir. Şu cümleler dikkate değer:

“Yedi yaşında iken onu bir paşa konağına sattılar. 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.

Bu konakta ayak sesleri hiç işitilmezdi, birdenbire karşınıza biri hayal gibi çıkıverirdi. Yukarı katlara çıkan, çifte merdivenlerin üstüne kırmızı renkli yol halıları serilmişti. Harem dairesi iki zenci haremağası tarafından kontrol edilmekteydi. Bu ağaçlar paşanın zevcesi hanımefendinin gezmelerinde kendisine refakat ederlerdi.” (Derviş, 1997: 66)

Konak, Gülter’in ilk çalışmaya başladığı ve sonradan kovulduğu yerdir. Burasının karamsar imgelerle gözler önüne serilmesi dikkat çekicidir. Bir başka köşke dair bir tasvir ise daha olumlu imgelerle şöyle karşımıza çıkar:

“Burada her şey insana gülümser gibi idi, davetkâr ve tatlı bir hava vardı. Burası Gülter’in kovulmuş olduğu konağa hiç benzemiyordu.

(...)

Köşke yaklaştıkları zaman ağaçların gölgesi altında küçük bir havuzun başında hasır koltuklar gördü. Koltukların önünde yere serilmiş küçük bir halı vardı. Avrupalı gibi giyinmiş zarif kadınlar bu koltukların üstünde oturuyorlardı.” (Derviş, 1997: 70)

Burası Gülter’in hep güzel hatıralarla anacağı Kadri Bey’in köşküdür. Kadri Bey’in *Jön Türkler*’den olması ve evinde istibdada tepki duyan modern insanları konuk etmesi belki de bu köşkün daha hoş imgelerle tasvir edilmesinde etkilidir. Nitekim yazarın geçmişinde de romandakine benzer nitelikte bir köşk hayatı bulunmaktadır.

Köy: Gülter’in hayat olayları ile birlikte karşımıza çıkan dekordur. Kocaeli’ye bağlı olduğu belirtilen bu köy; fiziksel özellikleri, günlük hayatı, çeşitli kültürel özellikleri ve gelenekleriyle romanda önemli bir yer tutar.

Gülter’in köyü ilk olarak şu cümlelerle karşımıza çıkarılır:

“Köyleri güzel bir gölün kenarında idi. Gülter oraya vardığı zaman, kiraz ağaçları çiçeklerle donanmıştı.” (Derviş, 1997: 79)

Köyün insanları ve köyde sürdürülen adetler, düzenlenen eğlenceler tasvir edilerek burasının gerçek bir hayat sahnesi olduğu sezdirilir. Örneğin Gülter’in köye dönüşü vesilesiyle köyün gençleri tarafından bir eğlence düzenlenmesi şöyle nakledilir:

“Gülter karşı tepede, mütemadiyen hareket eden sarı ziyalar gördü. Bunlar köy delikanlılarının elindeki meş’ale ve fenerlerdi. Onlar şimdi önlerinde akordeon çalan bir delikanlı olduğu halde, civar köyleri dolaşarak, komşularını Gülter’in köye dönmüş olması münasebetiyle tertip ettikleri eğlenceye davet ediyorlardı.” (Derviş, 1997: 81)

Romanda, düzenlenen bu eğlenceden canlı tasvirlerle yer verilir. Gülter’in de katıldığı Çerkez dansları ve danslardaki bazı mizansenler nakledilir. Köydeki bir gelenek de şöyle anlatılır:

“Ertesi sabah yengesi yanına gelerek, dün kendisiyle dans etmiş olan Hurşit Ağa’nın geldiğini ve onun hatırını sormak istediğini söyledi.

‘Beni mi görmek istiyor?’

Yengesi onun saçlarını okşayarak gülümsedi:

‘Evet kızım’ dedi. ‘Bu adettir, dün gece seninle bir defadan fazla dans etti... Bugün gelip senin hatırını sorması lâzımdı...’ (Derviş, 1997: 83)

Romanda köy, önemli ekonomik ve sosyal etkileri olan tarihsel olayların yansımalarının temsil edildiği bir dekor olarak da gözler önüne serilir. İstiklâl Savaşı yıllarında cephe gerisinde yaşanan ekonomik ve sosyal sıkıntılar, Kore Savaşı’nda ölen bir gencin yakınlarının yaşadığı ızdırap bu köy çevresindeki bazı olaylar vasıtasıyla temsil edilir.

“Aksaraydan Bir Perihan” romanında genel anlamda yalın ve gerçekçi bir mekân anlatımıyla karşı karşıya kaldığımız söylenebilir. Yazarın toplumcu

hassasiyetlerinin mekân unsuruyla birlikte öne çıktığına, örneğin sokağa ve sıradan insanlara, işçilere, çalışanlara yöneldiğine çok fazla tanık olmayız. Ancak yakın tarihteki meşrutiyet ilanı, Abdülhamid'in tahttan inişi, İstiklâl Savaşı gibi önemli toplumsal olayların köşk, konak ve köy dekorları etrafında dile getirilmesi anlamlıdır.

“Fosforlu Cevriye” romanında, mekân unsurlarının “sokak” bağlamında çeşitliliği dikkati çeker. Mekân unsuru, roman kahramanının hayat tarzını ifade etmede önemli bir fonksiyon üstlenir. Karakol, meyhane, otel, harabe, köprü gibi dekor bağılığı altında değerlendirilecek mekânlar, “sokak” çevresindeki yaşama biçimini ve değerleri ifade eder.

Panorama:

İstanbul'un çeşitli semtleri özellikle Galata, Karaköy ve Eminönü civarı deniz unsuruyla birlikte sıkça olaylara sahne olur. Bu mekânların ve İstanbul'un başka semtlerinin panoramik olarak tasvir edildiğini görürüz. Söz konusu mekânlar, kahramanın “sokak” etrafındaki hayat tarzını sezdirmede fonksiyon üstlenir. Örneğin Galata Köprüsü, Cevriye'nin izlenimleri ve buradaki hatıraları vasıtasıyla şöyle karşımıza çıkarılır:

“Köprüyü gördüğü zaman sevincinden bağırmak istedi. Fakat zorla kendisini tuttu. Uzun hasret senelerinden sona babasının evine kavuşmuş gibi heyecanlanıyordu.

Onun bütün çocukluğu bu köprünün üstünde, altında ve civarında geçmemiş miydi?

İlk hatırası dubalara aitti. En uzak hatırasında bu dubaların üzerinde oynayışı aklına geliyordu.” (Derviş, 2004: 21)

Yine köprü civarında çöp kayıklarının ve martıların tamamladığı manzara, Cevriye'nin ağzından şu sözler vasıtasıyla gözler önüne getirilir:

“Bazen de geçmişi tenekeli çöp kayıkları denize çöp dökerler. O zaman aksine bir de lodos oldu mu, pis çöpler köprüye doğru gelir. Canım deniz kokusuna bir de çöp kokusu karışır, o zaman insanın keyfi kaçır.

Ama bu defa da martıların pandomimasını seyret artık. Zavallı martılar. Mal bulmuş gibi o çöp yığınlarının üstüne iner kalkar, iner kalkarlar. Çöpler kıyıya vurduğu zaman da sokak çocukları martılar gibi onların üstüne çullanırlar. (...) Benim çocukluğum hep böyle deniz yanında, deniz içinde geçti.” (Derviş, 2004: 114)

Deniz yanında ve sokaklarda geçen çocukluk, panorama başlığı altında değerlendirebileceğimiz bu mekân unsuru vasıtasıyla Cevriye'nin hayat tarzının önemli bir ögesi olarak karşımıza çıkarılır.

Peyzaj:

Romanda peyzaj başlığı altında değerlendirebileceğimiz mekânlar da benzer fonksiyonlarla karşımıza çıkar. Bunlarda yine “deniz” unsuru etrafındaki görsellik tasvirler vasıtasıyla gözler önüne serilir. Cevriye'nin sürgünden dönüşünde rastladığı deniz manzarası onun izlenimleriyle tasvir edilir. Romandaki şu cümleler bu bakımdan dikkate değer:

“Deniz elektrik mavisi muare bir atlas gibiydi. Gök kurşunî renkte.

Benek gibi bir vapur akıntıların yüzünden hep yana kayıyor, yampiri yampiri geliyordu.

Denizden kuvvetli bir yosun kokusu, bir senedir hasretini çektiği koku, balık, midye, tuz kokusu yükseldi.

Havanın soğuğuna, üşümesine rağmen içinden bu maviş sulara atılmak ve doya doya, kana kana yüzmek arzusu karşı koyulmaz bir duygu halinde yükseliyordu.” (Derviş, 2004: 20)

Cevriyenin hasretini duyduğu bir mekân unsuru olan deniz, sandalda uyuduğu bir gece şöyle karşımıza çıkar:

“Ürperiyor ve üzerindeki eski yün süvetere sarınmaya gayret ediyordu. Karanlık bir geceydi. Deniz çırpıntılar halinde sahile çarpıyor, her çarpışta yakamozlar etrafta pırıldıyordu.” (Derviş, 2004: 49)

Onun sokaklarda geçen hayatının g şartları böylece peyzaj unsurları vasıtasıyla da ifade edilir.

Romandaki diğerk peyzaj başığı altında değerkendirilecek mekânlar da benzer işlevlerle karşıımıza çıkar.

Dekor:

Romanda dekor başığı altında değerkendirilecek mekânlardan meyhane, karakol ve han olay örgüsünde etkin bir fonksiyon üstlenir. Cevriye'nin İstanbul'a döndükten sonra yakalanarak getirildiğı karakol, karakoldan müdüriyete sevk edilirken kaçıp geldiğı meyhane ve sevgilisinin yaşadığı han romandaki en önemli mekân unsurlarıdır. Bunlardan karakol otoriteyi, meyhane sokağın değerklerini, han ise bir odasındaki kaçacağın şahsında, baskı ve takibat altındaki aydını temsil eder.

Meyhane: Meyhane, anlatımdaki duygusal tavrın ortaya çıkmasında fonksiyon üstlenir. “Fosforlu Cevriye” şarkısının sözleri bu meyhanedeki dekoratif kişiler vasıtasıyla sunulur. Böylece meyhane ve şarkı, romanın anlatımındaki bütünlüğü sağlar. Meyhane, aynı zamanda “sokak” çevresindeki hayat tarzını ve değerkleri ifade eden bir mekândır. Buranın anlatımında ayrıntılı tasvirlerle fazla rastlanmaz. Yazar, bunu yaptığı nadir bölümlerde, insan unsurunu da kullanarak başarılı atmosferler yaratır. Cevriye'nin karakoldan kaçmasından sonra olayların cereyan ettiğı ilk mekân olan kır meyhanesi, şöyle tasvir edilir:

“—İ bre Fosforlum!..

Cevriye içiyordu. Saatlerden beri durmadan içiyordu.

Burası basık tavanlı bir kır meyhanesiydi.

Meyhane olmadan evvel herhalde burasını ahır olarak kullanmışlardı. İçinde halâ ahırlara mahsus olan tezek kokusuyla karışık kekremsi bir koku vardı.

Meyhanedeki on masadan dokuzu boştu. Birinde üç erkek ile iki kadın oturuyorlardı.

Beşi de sarhoştular ve beşi de halâ ilk başladıkları hızla içiyorlardı.” (Derviş, 2004: 39)

Meyhanenin bir diğer işlevi de Cevriye'nin polisten saklanmak için kullandığı mekân olmasıdır. Özellikle Barba'nın Beyoğlu'ndaki meyhanesi bu fonksiyonuyla karşımıza çıkar. Cevriye'nin barınma yeri olan meyhane ve Barba'nın rolü şu cümlelerle ifade edilir:

“Cevriye bir çatı altında barınmaya ihtiyaç hissetti mi, bir ara saklanmak, bir kenarda 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, 2004: 80)

Meyhaneler, böylece Cevriye için hem bir sığınak hem de mesleğini icra etmesinde bir vitrin görevi görür.

Karakol: Romanın ilk cümlesi ile birlikte karşımıza çıkan ve sıkça olaylara sahne olan dekor unsurudur. “Karakol” Cevriye'nin marjinal hayatının sıradan bir parçasıdır. Bu mekân, genç kadının otorite ile olan mücadelesini temsil eder. Cevriye, meşru olmayan hayat tarzının neticesi olarak defalarca karakola düşmüştür. Onun karakol ile olan tanışıklığı ve bu mekânın hayatındaki rolü, romanın ilk sayfasında şöyle nakledilir:

“Karakolun içi odada yanan kok sobasından ve kalabalığın nefesinden çok ısınmıştı.

Fakat Cevriye, buna rağmen hâlâ hafif hafif titriyordu.

Bu titreyişin soğuktan başka bir şeye, yani korku veya endişeye atfedilmesine imkân yoktu.

Cevriye... Senelerden beri bu karakolun ve benzerlerinin daimî misafirlerindendi.” (Derviş, 2004: 1)

Aynı karakol, bulunduğu semtten fizikî yapısına kadar şöyle tasvir edilir:

“Karakol bir Beyoğlu karakoluydu... Ve sokak içinde dört katlı bir binaydı.

Emvali metrukeden kalmış ve vaktiyle hali ve vakti yerinde bir Rum ailesine ait bir bina olmalıydı.

(...)

Yukarıya çıkan merdivenler buzlu camlı ve ceviz kapılı camekânlarla örtülüydü. Tam bu camekânın karşısına gelen duvarın ortasında cevizden ince oymalı bir çerçeveye süslü bir endam aynası vardı.” (Derviş, 2004: 11)

Romanın ilk bölümüne ad veren ‘*Karakolda ayna var*’ dizesindeki “ayna” objesi romanda şöyle karşımıza çıkar:

“Karakolda ayna vardı. Bu her karakolda bulunan bir şey değildi.

Şansa onları buraya getirmişti bu akşam. Kırık ayna parçalarında yüzlerini, vitrinlerde vücutlarını yarım yamalak gören bu kızlar için karakolun bu aynası bütün kederlerini unutturan, bütün hiddetlerini yatıştıran bir şeydi.” (Derviş, 2004: 33)

Ayna, karakolun otoriter niteliği ile tezat oluşturan objedir. Böylece ayna, baskıyı ve otoriteyi katlanılır hale getiren bir obje olarak sembolik bir değer kazanır. Karakol, çoğunlukla olumsuz çağrışımlarla birlikte karşımıza çıkar. Burayı tasvir eden cümlelerde sıkça, “soğuk”, “karanlık”, “ölüm” gibi sözcüklerin kullanıldığını görürüz. Daha romanın başında Cevriye’nin arkadaşlarından biri olan Kös Ayten, karakolda can vermiştir. Ağır hasta olmasına rağmen kimse onunla ilgilenmemiş ve bir iç kanama sonucu Ayten karakolda ölmüştür.

Böylece “karakol”, romandaki acı, trajik olayların merkezindeki dekor unsurlarından biri olarak önemli bir fonksiyon üstlenir. Dolayısıyla burada cereyan eden olayların eleştirel bir gözle nakledildiğini söyleyebiliriz.

Odalar: Bir hana, otele ve Beyoğlu'ndaki bir pansiyona ait odalar romanın olaylarına sahne olur. Bunların içerisinde, idam mahkûmunun kaldığı çatı katındaki han odası ayrıntılı olarak tanıtılır. Odalar, kişilerin karakterleri ve hayat tarzları hakkında kanaat edinmemizi sağlar.

Bu bakımdan mahkûmun odasıyla ilgili şu cümleler dikkate değer:

“Merdivenler hâlâ devam ediyordu. Ve daha bir müddet çıktılar. Nihayet adam bir kapının önünde onu yere bıraktı. Cebinden anahtar çıkararak kapıyı açtı. Onu öne doğru, açılan kapıdan içeri sürdü, kendi arkadan girdi. Kapıyı itinayla kapadı.

(...)

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, 2004: 54)

Mekâna dair bu cümleler vasıtasıyla burada yaşayan kahramanın hayat tarzı hakkında fikir sahibi oluruz. Örneğin odada sandıklardan yapılmış kerevet ve bazı çuvallar bulunması burada kalan kişinin maddî imkânsızlık içerisinde olduğunu ifade eder. Mahkûmun odasının bulunduğu binanın bazı özellikleri de şöyle ifade edilir:

“Beraber bir sürü karanlık sokaktan yürüdükten sonra, kocaman bir hanın çift açılan kapısı içinde tek kanat olarak takılmış küçük bir kapıyı itmişler ve hemen içeriye girmişlerdi.

(...)

Burası depo gibi kullanılan bir han mıydı? Gayet kuvvetli makine yağı ve deri kokusu havayı kaplamıştı.” (Derviş, 2004: 53)

Karanlık sokaklar geçilerek gelinen bu bina Necatibey caddesindeki handır. Romanın başlarında Cevriye'nin Necatibey caddesindeki hana gitme arzusu ifade edilir. Ancak okuyucu henüz burasının romandaki fonksiyonu hakkında fikir sahibi değildir. Bina ilk olarak yukarıdaki tasvirler vasıtasıyla karşımıza çıkarılır. Söz konusu mekânın olay örgüsündeki ağırlıklı fonksiyonu ortaya çıkarılırken merak hissi de böylece tırmandırılır.

Romanda eski bir hayat kadını olan Sümbül Dudu'nun Beyoğlu'ndaki pansiyonu ve bu pansiyondaki odalar, Cevriye'nin hem barınmak hem de mesleğini icra etmek amacıyla kullandığı mekân olarak karşımıza çıkar. Odalardan biri şöyle tasvir edilir:

“Duvarda asılı bir sutyen ilanı, Almanya eski imparatoru Kayzerin İstanbul’u ziyareti sırasında araba içinde alınmış bir resmi vardı. Bu resim bir gazete veya mecmuadan kesilmiş olacaktı.

Sonra tam kapının üstünde kerli ferli bir Ermeni efendisine benzeyen pos bıyıklı bir adamın fotoğrafı vardı.

Yer tahtaydı. Kanepenin önünde uzun, kirli bir aslan postu, oymalı yalızlı bir orta masanın üstündeki yanı kırık bir vazo, sinek pislikleriyle renkleri değişmiş yalancı çiçekler vardı.”

Sümbül Dudu'nun kimliği ve kişiliği hakkında fikir veren bu mekân tasviri aynı zamanda Beyoğlu'ndaki hayat kadınları ve müşterileri çevresinde sürdürülen hayatı ifade etmede işlev üstlenir.

Semtler: Fosforlu Cevriye’de olaylara sahne olan şehir İstanbul’dur. Romanda İstanbul’un Hisar, Galata, Tophane, Dolmabahçe, Taksim, Gümüşsuyu, Harbiye, Taşkılla, Tepeüstü, Üsküdar, Doğancılar, Karacaahmet, Yenişehir, Çiftlik Parkı, Necatibey Caddesi, Taşlık, Emirgân, Karaköy, Mecidiyeköy, Cevizli Kahve, Fındıklı, Çatladıkapi, Çeşmemeydanı, Edirnekapi, Yenişehir, Topkapı gibi semt ve mekânlarının adı geçmektedir.

Bunlardan başka Cevriye'nin ağzından nakledilen hatıra niteliğindeki olaylar içerisinde İstanbul'un birçok semti ve mahallesi ile karşılaşırız. Bu semtler çoğunlukla roman kahramanının hayat tarzı ile ilişkili eğlence merkezlerinin bulunduğu yerlerdir. Dolayısıyla Cevriye'nin bu mekânlar etrafındaki yaşama biçimi ile ilgili kanaat edinmemizde işlev üstlenirler. Cevriye'nin Bolu'daki sürgün hayatından kaçıp İstanbul'a ilk geldiği gün gezip dolaştığı semtler şöyle nakledilir:

“Evvelâ Beyoğlu'na çıkmıştı. Tarlabası'ndan geçmiş, Taksim meydanına gelmiş, abidenin önünde biraz gezinmiş, sonra İnönü Gezisi'nde tahta kanepelerin üzerine oturmuş, Gümüşsuyu'ndan aşağıya Dolmabahçe'ye inmiş, yeni açılan yoldan Harbiye'nin yanına çıkınca tekrar Taşkışla'nın oralarda şöyle bir dinlendikten sonra İnönü Gezisi'ne gelmiş ve Tepeüstü'nden aşağıya Yenişehir'e doğru bir gitmiş, fakat sonra tekrar geriye dönmüştü.” (Derviş, 2004: 27)

Bu semtler çoğunlukla yalnızca adları ile olaylara sahne olan dekor unsurlarıdır. Bunlardan en sık karşımıza çıkanlar Galata, Beyoğlu, Eminönü civarlarıdır. Burlar, Cevriye'nin çocukluğunun geçtiği ve diğer hayat kadınlarının yaşadığı semtlerdir. Dolayısıyla “sokak” hayatını temsil eden mekân unsurlarıdır.

Kahramanların gözlemleri ve bakış açıları, mekânın anlatımında kullanılır. Örneğin okuyucu, Cevriye'nin âşık olduğu adamın yaşadığı yeri, Cevriye ile birlikte tanır. Kahramanın dikkatleri vasıtasıyla mekânı tanırız. Bu vesileyle aynı zamanda kahramanın hassasiyetleri ve kişilik özellikleri hakkında da kanaat ediniriz. Böylece mekân ve kişiler birbirini tamamlayan unsurlar olarak karşımıza çıkar.

“**Sınır**” romanında mekân, kahramanların kişiliklerinin ve hayat tarzlarının ortaya çıkarılmasında işlev üstlenir.

Romanda, yazarın birçok eserinde olduğu gibi olaylara sahne şehir İstanbul'dur. İstanbul, dönemin realitesini yansıtan sokakları, kalabalıkları ve kentsel karakteri ile etkin bir plânda değil yalnızca romanın olaylarının

sahnesi olarak geri planda durur. Bununla birlikte mekân unsurunun, romanın temel çatışması olan maddi imkân ve imkânsızlık çatışmasında iki ayrı cepheyi temsil etme işlevi kazandığı görülür. Ayla'nın yaşadığı köşk ve Osman'ın annesi ile birlikte yaşadığı kenar mahalledeki gecekondur bu temsilde rol alır.

Panorama:

“Sınır” romanında panorama başlığı altında değerlendirilecek mekân unsurları, nakledilen olayların yarattığı atmosferleri duygu bakımından tamamlama işlevi üstlenirler. Bu yönüyle şu cümleler dikkate değer:

“Bahçede havuzun fıskiyesi mütemadiyen akıyor, denizdeki yelkenlinin kalın kürekleri suların sathına yeknesak bir ahenkle çarpıp duruyordu.

Ayla taş merdivenlerden aşağıya doğru süzülür gibi indi. Ayağının altında çakıl taşlarını ezerek yürüyordu. Sedlerden aşağıya beyaz bir duman gibi öyle bir kayışı vardı ki, gergin denizin üstünde hafif bir rüzgâr dolaşmış olacaktı. Bu gümüş satır harelî bir atlasa dönmüştü.” (Derviş, 1943-1944: 7)

Ayla'nın Osman'a olan aşkı nedeniyle yaşadığı olumlu hisler, söz konusu mekân tasviri vasıtasıyla ifade edilir.

Kadıköy'deki bir mahallede II. Dünya Savaşı öncesi yaşanan gerginlik, mekânın tasviri vasıtasıyla ifade edilir, bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Kadıköye girdiği zaman mahalle kahvelerinin hâlâ kalabalık olduğunu gördü. Evlerin hepsinin ışığı yanıyor ve birçok evlerde radyolar ecnebî dilleriyle bağrışıyor. Avrupa'nın büyük diplomatları nutuklar mı veriyor. Yoksa spikerler mi konuşuyor?... Sinirler gerilmiş olacak İstanbul'un bu en tasassız semtinde bile sabırsız eller radyoları karıştırıyor. (...) Yoksa bu gece, çocukların söylediği gibi onlar eğlenirken harp mi başladı?” (Derviş, 1943-1944: 31)

Osman'ın yaşadığı mahallenin görünümü, burada yaşanan sıkıntılı hayatı ifade etmede işlev üstlenir. Diğer panorama unsurları da benzer nitelikte karşımıza çıkar.

Peyzaj:

Peyzaj başlığı altında değerlendirilecek mekân unsurları da kahramanların ruh durumlarını ve olayların duygusal atmosferini ifade etme işleviyle karşımıza çıkar.

Osman'a âşık olan Ayla'nın ruhsal tasviri ile mekâna ait unsurlar yer yer bütünleşmiş olarak verilir. Bir tabiat manzarası ve kahramanın ruh durumunu bir arada ifade eden şu cümleler dikkate değer:

“Denizde şimdi hafif bir hışıltı var. Nereden peyda olduğu bilinmeyen hafif bir bulut ufka çok yaklaşmış olan ayı örtüyor.

Sabahın hafif rüzgârı serin ellerin okşayışları gibi Ayla'nın çıplak kollarında boynunda ensesinde alnında dolaşıyor.

Sevmek ne güzel şeymiş diye düşünüyor. Yıllardır şu köşkte yıllardır şu deniz karşısında yaşad. Acaba şimdiye kadar gök hiçbir zaman bu kadar harikulâde güzelleşmemiş miydi? Rüzgârda hiçbir zaman bu kadar şifâ veren bir okşayış yok muydu? Bu geceden beri havada, denizde, gökte, rüzgârda, renklerde her şey her şey tatlı bir rüyaya benziyordu.” (Derviş, 1943-1944: 10)

Kalbî alâka ile birbirine bağlı olan Osman ve Ayla'nın birlikte geçirdikleri zamanlarda mekân böylece duygusal atmosferi tamamlar.

Dekor:

Romanda dekor başlığı altında değerlendirilebilecek mekân unsurları, kahramanların hayat tarzlarını ve ruh durumlarını ifade etme işlevleriyle karşımıza çıkar. Bunlar arasında köşk, mahalle, gazete binası, üniversite, meyhane, tekne gibi birçok mekân bulunmaktadır.

Köşk: Ayla ve ailesinin yaşadığı köşk, sadece olaylara sahne olan bir mekân değil aynı zamanda kişilerin hayat tarzı hakkında kanaat sahibi olmamızı sağlayan bir unsurdur. Köşk maddî imkânın ve yüksek sosyal statünün göstergesidir.

Denize bakan köşkün bahçesi, Ayla'nın ruh halini, hatta kişiliğini ve ona ait fiziksel imgeleri okuyucunun hayal gücünde tamamlayan tasvirlerle verilir.

“Denize bakan sarı salkım akasyaların bayıltıcı kokularıyla dolu” (Derviş, 1943-1944: 1) bir bahçede bulunan köşkün sakinlerinden biri olan genç kızın, zarif bir kişilik sahibi olması şaşırtıcı değildir. Zarif köşkü ve bahçesindeki dekor unsurlarından bir sandalı subjektif imgelerle karşımıza çıkaran tasvirler, dikkate değerdir:

“Bu ölü havada, bu ölü yelkenlerin taşıyamadığı kocaman teknenin yol alabilmesi için gecenin sabah yaklaşan bu saatinde hâlâ denizin sathına iri kürekler çarpıyordu. Ve kocaman karasineğin ümitsiz bir gayretle kırık kanatlarını sinek kâğıdına beyhude çarpmasını andıran sesler çıkarıyordu.

Ay ışığında sivri tırnakları simsiyah görünen fildişi ellerle mermer parmaklıkların oymalarından iç tarafa yol bulmuş bir dalın ucunda açmış beyaz bir gülün yapraklarını okşuyor.. Basamakların en üstünde duran ve sırtını mermer sütunlara dayamış olan genç teyzesine bakıyordu.” (Derviş, 1943-1944: 1)

Ayla'nın muhitindeki diğer genç kızların da köşklere yaşadığını şu cümleler vasıtasıyla anlarız:

“Hiçbir yerde müzik yok... Köşkler ajans haberleri dinliyorlar.

(...)

Evvela Güler'i köşkün kapısında bıraktılar... Çiğdem'in evi daha ileride... Çiğdem eski bir köşkün selamlığında oturuyor.” (Derviş, 1943-1944: 28)

Böylece Ayla'nın sosyal çevresinin, kendisi gibi maddî imkân sahibi arkadaşlarından oluştuğunu mekân vasıtasıyla anlarız.

Mahalle: Osman'ın bağlı bulunduğu hayat tarzını ifade eden bir mekân unsuru olarak karşımıza çıkar. Mahalle, maddî sıkıntı içerisindeki küçük insanın yaşadığı mekân olması itibarıyla “köşk”ün temsil ettiği değerlerin ve hayat tarzının tam zıttını temsil eder.

Ayla'nın muhitinde kendisini bir yabancı olarak hisseden Osman'ın bu ruh halinin kaynağı, kendi muhiti hakkındaki düşünceleri vasıtasıyla şöyle ifade edilir:

“ (...) Üniversiteye gittiğim zaman da yer yatağından kurtuldum. Benim de odamda küçük bir kitap rafım, bir de limon sandıklarından uydurup yapılmış masam var, derslerime rahat çalışmam için... Fakat rahat çalışmam ki... Çünkü üst kattaki çocukların patırdısı, alt kattaki çiftin kavgası, insana bir dakika rahat yüzü göstermez... Etrafımı saran insanları ve muhiti tanımak istiyorsun. O manzaraları, lirli, yarı çıplak çocukların oynadığı çamuru kurumaz sokakların çirkef birikintilerini içleri güneş görmez evlerin acaip hendesesini görsen Ayla ve benim onların arasında olduğumu bilsen... Ne kadar korkarsın, yalnız onlardan değil yavrum, benden ve benim yakınlığımdan korkar ve tiksindirsin.” (Derviş, 1943-1944: 43)

Osman'ın yaşadığı mahallede güneş görmeyen evler, çamur ve çirkef bir arada bulunmaktadır. Söz konusu manzara, onun Ayla ile birlikteyken yaşadığı çelişkilerin ve çatışmaların sebepleri hakkında kanaat edinmemizi sağlar.

Benzer biçimde Osman'ın, Ayla'nın evinin bulunduğu semitten kendi evinin bulunduğu semte geçişi, Osman ve Ayla arasındaki çarpıcı bir farklılığı ortaya koyacak şekilde karşımıza çıkar. Bu geçişi ifade eden şu cümleler dikkate değer:

“Köşkler gitgide birbirine yaklaşmış evler olarak yan yana dizildi. Sonra çarpık sokaklar eğri büğrü, cumbalı tahta evler haline geldi.” (Derviş, 1943 – 1944: 14)

Romanda Muhsin’in evinin bulunduğu mahalle, buradaki bir kahvehanenin tasviri vasıtasıyla şöyle karşımıza çıkarılır:

“Kuşdili Çayırından Pazaryoluna doğru giden yolun başında bir mahalle kahvesi önünde bir çardak, çardağın altında top sakallı ihtiyarlarla henüz bıyiksız gençlerle beraber oturmuşlar. Kahveci radyoyu karıştırıyor... Bulgarca bir istasyona gelince müşterilerden bir muhacir bağılıyor:

-- Bırak dinleyelim...

Ve dinlediklerini kahvedekilere anlatıyor.” (Derviş, 1943 – 1944: 31)

Mekânın hususiyetleri, burasının da küçük insanın yaşadığı mahallelerden biri olduğunu düşündürmektedir. Böylece Muhsin ve Osman’ın hayat tarzlarının çok farklı olmadığı anlaşılır.

Evler: Romanda Osman ve Muhsin’in hayat tarzlarının çeşitli hususiyetlerini ifade etmede evler kullanılır. Osman’ın evi, Haliç sırtlarında bir gecekondur olarak tanıtılır. Gecekondur Osman ve Ayla’yı ayıran “sınır”ın önemli taşlarından biridir.

Ayla, Osman’la ilgili gerçekleri öğrendikten sonra onunla yaşamaya karar vermiş ve Osman’ın oturduğu muhite gelmiştir. Fakat Osman’ın yaşadığı gecekondur evinin sefil halini görmesiyle olay örgüsündeki son ve en etkili dönüm yaşanır. Ayla, evin sefaletinden o derece etkilenir ki verdiği hayati karardan döner ve ailesine gitmeye karar verir. Ayla’nın izlenimleri vasıtasıyla mekân şöyle karşımıza çıkarılır:

“ Ayla cebindeki küçük mendili çıkararak gayri ihtiyari burnuna tutuyor. Ve bastığı tahtalardan ayağına bir takım kirler bulaşacakmış gibi ihtiyatla adım atıyordu.

(...)

Ayla dehşetinden titriyor. Buraya mı geldi Yarabbi.. Buraya mı?.. Evini terk ederek babasının yüreğine indirmeye razı olarak o buraya mı geldi.. Yaşamak için buraya ha...

Girdikleri odada bir kerevetten ve masadan başka hiçbir şey yok..

Kerevetin üstünde ot minder ve bir de örtü yamalı ve yırtık örtü.. Demek ki bu ev Osman'ın içinde yaşadığı ev öyle mi, demek bu ev!.." (Derviş, 1943 – 1944: 132)

Böylece mekân vasıtasıyla Osman ve Ayla arasındaki sosyal statü farkı çarpıcı biçimde gözler önüne serilir.

Yazarın, mekân olarak İstanbul'un seçildiği diğer romanlarına göre Sınır romanında semt adlarının daha az geçtiği görülür. Sokağın ve kalabalıkların tasvirlerine de çok fazla rastlanmaz. Yalnızca Osman'ın ve Muhsin'in yaşadığı muhitin sokaklarının bir iki yerde kısaca bahsi geçer. Ayla'nın oturduğu köşkten asfalta çıkan yol, tekne gezintileri sırasında deniz ve köşk ile sahil arasında kalan arazi, Çamlıca sırtları romanda karşımıza çıkan diğer mekânlardır. Muhsin'in Kadıköy'deki evi ve Ayla'nın Suadiye'deki köşkü vasıtasıyla bu iki semtin adı sıkça verilir. Kalamış, Moda, Laleli, Şişli, Ayazpaşa romanda geçen diğer semt adlarıdır. Osman'ın yaşadığı yer olan Haliç sırtlarının sosyo-kültürel yapısı birkaç yerde genel çizgileriyle tasvir edilir fakat ayrıntılara girilmez.

Romanda Osman'ın yaşadığı fakir mahalle ve gecekondu eviyle ilgili hususiyetler objektif gözlemci bir tutumla karşımıza çıkarılır. Dolayısıyla maddî sıkıntılar ve toplumsal yozlaşma gibi konuların, mekân unsuru vasıtasıyla eleştirel olarak ele alındığını söyleyebiliriz.

“Şoför Mustafa” romanının olayları, yazarın hemen tüm romanlarında olay örgülerine sahne olarak seçtiği İstanbul'da geçer. İstanbul, semtlerin ve bilinen yer adlarının kullanılması ile sezdirilir. Mekân, romanda kişilerin hayat tarzlarını ve karakter özelliklerini ifade etmede fonksiyon üstlenir. Mekân

unsurlarından sokak ve caddelerle ilgili betimlemelere rastlanmamakla birlikte kişilerden yararlanılarak bu unsurların canlandırıldığı dikkati çeker.

Panorama:

Romandaki panorama başlığı altında değerlendirilebilecek mekânlar, İstanbul'un boğaza ya da herhangi bir sahiline hâkim bir yerden görülen manzaralar olarak karşımıza çıkar. Bunlar, kahramanın ruh halini ve hayat tarzını ifade etmede fonksiyon üstlenir. Bu bakımdan Galata Köprüsü civarını gözler önüne seren cümleler dikkate değerdir:

“Hızlı hızlı yürüyen Mustafa bir ara etrafına bakınınca kendisini köprü başında buldu. Rıhtıma yanaşık vaziyetteki kayıklarda bir taraftan olta ile balık tutan bir taratan onu kızartıp halka satan balıkçılar vardı.

Balık kokuları havayı sarmıştı. Bu hay huy içinde bir takım aylaklar kenara dizilmiş onları seyrediyorlardı.

İtişip kakışan, koşan mutlaka bir yere yetişmek için çırpınan bu kalabalık şehirde işsiz güçsüz ve telaşsız olmak hakikaten bir şeydir... İnsana imkânsız görünüyordu.” (Derviş, 1963-1964: 99)

Mustafa'nın işsiz olmaktan duyduğu rahatsızlık böylece ifade edilir.

Mustafa bir yerden boğazı seyreder ve düşünür. Bu vesileyle panorama şöyle nakledilir:

“Ben burada ne arıyorum? Diye sordu Tepeden denize bakmak bin bir pırıl pırlıtlığa bezenmiş karşı sahile ve başlayan bir gece maçını gündüz gibi aydınlatmak için yanmış muazzam ışıklar altındaki stadyomun duvarlarına baktı. Otomobiller, otobüsler, insanlar kaynaşıyorlardı. Bu ışıkları göğsünde aksettiren deniz kırıksızdı.

Ne güzeldi şu İstanbul... İnsanın vakti olup da bir doya doya seyredebilseydi bu güzel şehri. Hâlbuki her gün şuradan beş on adım öteden geçer de başını bile

kaldırıp bir kere şu manzaraya bakmaz.” (Derviş, 1963-1964: 80)

İstanbul’un güzelliği, kahramanın hayat tarzı içerisinde çok fazla bir anlam ifade etmez. Çünkü onun geçinmek için çalışması gerekmekte ve bu da bütün zamanını almaktadır.

Peyzaj:

Romanda peyzaj başlığı altında değerlendirilebilecek mekân unsurları ile sık karşılaşmayız. Bunlar da kahramanların ruh hallerinin tasvirinde fonksiyon üstlenir.

Dekor:

Şoför Mustafa romanında, dekor başlığı altında değerlendirilecek unsurlar sokaklar, semtler, evler, odalar, kahvehaneler, randevu evi ve büro gibi mekânlardır. Bu mekânlar, romanda sergilenen hayat tarzlarının çeşitli hususiyetlerini ifade etmede fonksiyon üstlenir.

Sokak: Romanda değişik fonksiyonlarla karşımıza çıkar. Öncelikle sokak, Mustafa ve yakın çevresindeki insanların hayat tarzı hakkında kanaat edinmemizi sağlar. Taksicilerin, kahvehane sahiplerinin ve simitçilerin değişmez unsurlar olarak yer aldığı bu hayat tarzı, sokakta sürdürülür. Küçük insana ait kazanç vasıtaları, meslekler böylece gözler önüne serilir.

Romanın ana kahramanı ve iş çevresinden kişiler arasında geçen diyaloglar vasıtasıyla sokağa ait hususiyetler şöyle nakledilir:

“Acem Bekir başını havaya kaldırdı. Gökteki pembelik apartmanların ötesinde güneşin doğduğunun işareti idi:

-- Sıcaklar bir taraftan, dertler bir taraftan, insan yapacağını bilemiyor ki..

Mustafa sokağın köşesine dikmiş olduğu gözlerini oradan ayırdı Bekir’e çevirdi ve ona:

“Ne derdin var?” der gibi baktı. Fakat bir şey sormadı.

Bekir bakışlarındaki suali anlamış olacaktı:

--Ya ağabey, dedi. Çok derdim var..

Eliyle köşede eski fakat büyük kâgir evin altında olan küçük kahvehaneyi işaret etti ve:

--Bunu yıkacaklar, dedi. Ta şuradan aşağıya kadar yıkacaklar, beş blok yapacaklar şurasını.” (Derviş, 1963-1964: 6)

Sokak, aynı zamanda Mustafa ve romanın diğer önemli kişilerinden Zerrin’in karşılaşması olayına sahne olan mekân olarak önemli bir fonksiyon üstlenir. Zerrin ve Mustafa diyaloglarının neredeyse tamamı sokakta geçer. Özellikle Mustafa’nın her zaman müşteri beklediği durağın yer aldığı sokak, romanda önemli bir rol üstlenir. “Sokak”, “durak” ve “Zerrin” biri diğerini çağrıştıran göstergeler haline gelir.

Örneğin Mustafa, durağa her gelişinde gözleri Zerrin’i arar. Zerrin’in sokağın köşesinden çıkmasını bekler. Onun bu bekleyişi romanın bir yerinde şöyle nakledilir:

“Mustafa aşağısını dinlemedi. Çünkü onun köşeden döndüğünü görmüş ve hemen tanıdı...” (Derviş, 1963-1964: 6)

“Ertesi sabah onun beklediği aynı köşeden geçişi muhakkak bir tesadüftü.” (Derviş, 1963-1964: 12)

Zerrin ve Mustafa diyalogları verilirken sokağa has ayrıntılar yine sokaktan kişiler vasıtasıyla şöyle verilir:

“Yola sapan simitçi sesi duyulmuş oraya yaklaşmıştı. Elinde süt güğümleriyle öte taraftan gelen yaşlı bir adam da taksinin biraz ötesinde durdu. Omzunda bir balta oradan geçen bir üçüncü adam da onlara karıştı.” (Derviş, 1963-1964: 8)

“Sokak” aynı zamanda yazarın “Fosforlu Cevriye” ve “Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır” romanlarında olduğu gibi toplumsal normlar

penceresinden gayri meşru görülen bir hayat tarzını temsil eder. Zerrin, Aysel ve Melek gibi kahramanlar “sokağı” bir hayat tarzı olarak benimsemiş kişilerdir.

Semtler: Romanda, semt adları kesin olarak belirtilir. İstanbul’un çeşitli semtleri dekor olarak kullanılır. Semtler de çeşitli hayat tarzlarını temsil etmede fonksiyon üstlenir. Özellikle romanın merkez kişilerinden Mustafa’nın ve Melek’in çatışan hayat tarzları bu mekân unsuru vasıtasıyla gözler önüne serilir. Nitekim semtlerin tasvirlerinde buralardaki sosyal hayatın hususiyetlerini ifade eden cümlelerle sık karşılaşırız. Beyoğlu semti ve İstiklâl Caddesi civarının tasviri, bu bakımdan dikkate değer:

“(…) Aysel bir müddet şurada burada dolaştıktan sonra Beyoğlunda Tarlabasına yakın bir sokakta bulunan mecmua idarehanesine gitti.

Bu Tarlabasıyla İstiklâl caddesi arasında dar bir sokaktı. İki yanında çeşitli meze dükkânları, meyhaneler lokantalar vardı. Bunların arasında da kadın hazır elbiseleri, kadın iç çamaşırları yalancı taşlardan yalancı madenlerden tezyinat kadın iskarpinleri satan dükkânlar bulunyordu.

Köşede pos bıyılı bir delikanlı gelene geçene alçak bir sesle Amerikan sigaraları teklif ediyor, ellerinde içleri kapitone yağmurluklar bulunan birtakım satıcılar ‘Avrupa malı, Avrupa malı’ diye bağırarak gelen geçenin yolunu kesiyordu.” (Derviş, 1963-1964: 39)

Mustafa’nın yaşadığı semtin ve evin tasviri ise kahramanın sosyal ve ekonomik bakımdan ait olduğu sınıfı, reel dünyanın insanları arasındaki yerini ortaya koyar nitelikte olması bakımından anlamlıdır. Semt ve burada bulunan ev şöyle ifade edilir:

“Elmadağ’dan Yenişehir’e doğru inen bir yokuş üstünde yapılmış bir apartmanın zemin katında oturuyorlardı. İki oda bir mutfak bir de eskiden söylenildiği gibi sofa denilen holden ibaretti bu daire.” (Derviş, 1963-1964: 6)

Semtlerin toplumsal normlar çerçevesindeki profili ve temsil ettiği hayat tarzı, buralarla ilgili tasvir cümlelerinde ifade bulur. Bu bakımdan

Cihangir semti ile ilgili Mustafa'nın düşüncelerini ifade eden şu cümleler dikkate değer:

“ ‘Burası Cihangirdir’ dedi, eskiden ne temiz bir yerdi burası.

Burada eskiden temiz aileler yaşırdı, ama şimdi dört tarafı ya kadın istasyonu, ya randevu evi.” (Derviş, 1963-1964: 102)

Mustafa'nın bu semtle ilgili düşünceleri vasıtasıyla onun bağlı bulunduğu değerler ifade edilir. Böylece onun, kız kardeşinin hayat tarzı ile ilgili endişeleri mekân unsuru vasıtasıyla belirginleştirilir.

Şoför Mustafa romanında semt adlarıyla oldukça sık karşılaşırız. Bunlar; Beyoğlu, Elmadağ, Yenışehir, Karaköy, Cihangir, Galata, Levent, Taksim, Bebek, Tophane, Beyazıt, Cağaloğlu, Aksaray gibi semtlerdir. Bu semt adları ve Pera Palas, Boğaz, Doğancılar Parkı, İngiliz Sarayı, Asmalı Mescit gibi mekân adları vasıtasıyla İstanbul, gerçek karakteri ile okuyucu muhayyilesinde canlandırılır.

Evler ve odalar: Kişilerin hayat tarzlarının özelliklerini ifade etmede kullanılan önemli mekân unsurlarıdır. Bunlar kahramanların sosyal ve kültürel altyapısını ortaya çıkarmada işlev üstlenir. Melek ve Hacı Kâmil'in birlikte yaşadıkları evin tasviri buna örnektir. Bu tasvir, pek sevimsiz olan ihtiyar yağ tüccarıyla onun sevgi ve ilgiden yoksun yaşayan karısının hayatlarını okuyucu muhayyilesinde canlandırmaya yardımcı olur. Bir mekân unsurunun kahramanlardan Melek'te yaptığı çağrışım vasıtasıyla nakledilen bir betimlemede mekânın söz konusu işleviyle karşılaşırız. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Melek için evlilik hayatının en kötü hatırası sofada kocasından dayak yediği gündü... Şimdi ne zaman evini hatırlasa duvarlarında ipek seccadeler asılı, çarşı işi dört koltuk ile döşenmiş, zemini halı döşeli, kendinden sigaralığı kibritliği tablası bulunan, iki yüksek sigara maması koltuklarının arasına konmuş, fes rengi perdeli yemek odasını... Pirinç karyolalı tek geniş kanadı büyük

bir ayna ile bezenmiş gardropla konsolunun üstünde artık şişeleri hazır çiçeklere vazoluk eden iki petrol lambası bulunan yatak odası...” (Derviş, 1963-1964: 35)

Mustafa’nın ve Munisenin iki çocukları ile birlikte yaşadıkları evi tasvir eden cümleler yine dikkate değer:

“(...) İki oda bir mutfak bir de eskiden söylenildiği gibi sofa denilen holden ibaretti bu daire.

Odaların pencereleri içerden bir insan boyundan bir az yüksekti. Ve doğruca kaldırımların üstüne açılıyordu.

Onun için ön odada pencereleri açamıyorlar, kapalı yatıyorlardı. Yalnız arka odanın avlu ile bahçe arasındaki bir aydınlığa bakan penceresini açık bırakıyorlardı. Çöp tenekesi orada olduğundan evin içine pis kokular doluyordu. Sinekler de...” (Derviş, 1963-1964: 6)

Ev, böylece orta düzey gelire sahip bir ailenin oturduğu küçük bir daire olarak Mustafa’nın ve ailesinin bağlı bulunduğu hayat tarzını ifade eder.

Melek ve Aysel’in kandırıldıkları dergi idaresinin bulunduğu oda söz konusu istismar olayına yönelik imâlar içeren cümlelerle şöyle tasvir edilir:

“Merdivenden inerken birden içine bir korku geldi. Fakat bu uzun sürmedi. Merdivenler bitmişti. Küçük bir ampulle aydınlanan bir koridorda idi. İdarehanenin bulunduğu kapıyı işaret eden ok, ampulün altında idi.

(...) Üstünde (zile basmadan giriniz) diye yazılı bir levha olan kapıyı açtı ve dört köşe bir odaya girdi. Bu odanın nihayetinde bir kapının tam karşısında yeni bir kapı vardı.” (Derviş, 1963-1964: 39)

Kahvehane, taxi durağı ve sokak Mustafa, Zerrin, Mustafa’nın şoför arkadaşlarının rol aldığı aksiyon bölümlerinde olaylara sahne olan mekân unsurlarıdır.

Bütün bu mekân unsurları topyekûn olarak değerlendirildiğinde yazarın romanında mekâna klasik fonksiyonlarıyla değer verdiği söylenebilir. Bununla birlikte mekâna ait dikkatlerin toplumcu gerçekçi bir duyarlılıktan doğduğunu

söylemek Şoför Mustafa romanı itibarıyla de güçtür. Mekân unsurlarının tamamında anlatıcının objektif tavrı öne çıkar. Tasvirlerde herhangi bir yoruma, sembolik ifadelere, metaforlara rastlanmaz.

“Bir Haremağasının Hatıraları” romanının olaylarının büyük bir bölümüne sahne olan mekân unsuru saraylardır. Bununla birlikte romanda peyzaj ve panorama başlığı altında değerlendirilebilecek pek çok mekân unsuru göze çarpmaktadır. Mekân unsurlarında gerek nesnel gözlemci, gerekse subjektif tutum bir arada gözlenir. Mekân, olayların yarattığı duygusal etkiyi tamamlamak ve kahramanların bağlı bulunduğu hayat tarzını ifade etmek fonksiyonlarıyla öne çıkar.

Panorama:

Romanda İstanbul’un Osmanlı dönemine ait çehresini temsil eden mekân unsurlarına rastlanır. Bu mekânlar, genellikle nakledilen olaylarda kişilerin içinde bulundukları ruh durumlarını tamamlayan atmosfer öğeleri olarak kullanılır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Gece simsiyah, tek tük yanan gaz fenerleri rıhtıma evhamlı bir manzara veriyordu. Köprü açıktı.

(...)

Gece inanılmayacak kadar sessizdi. İstanbul camilerinin minarelerinin kubbe ve saraylarının kalın gölgeleriyle limana çökmüştü... Deniz bir kâbus aleminin denizine benziyordu.” (Derviş, 1933: 76-77)

Cevhermisal’in tutsak olarak yaşayacağı Topkapı Sarayı’na gönderilmesi vesilesiyle yapılan sandal yolculuğu sırasında mekân, korku ve sıkıntı verici çağrışımlarla böylece ifade edilir.

Panorama başlığı altındaki diğer mekân unsurları da benzer fonksiyonlarla karşımıza çıkar.

Peyzaj:

Bu başlık altındaki mekân unsurları da benzer fonksiyonlarla karşımıza çıkar. İstanbul'un deniz ve gökyüzü manzaraları gözler önüne serilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Gök ışıksız ve havasızdı. Denizin üzerinde bile rüzgâr yoktu. Allahım bu ne sıkıntılı ne feci bir gece idi.”
(Derviş, 1933: 78)

Gökyüzü ve deniz, olayların yarattığı sıkıntılı atmosferi tamamlayıcı biçimde tasvir edilir.

Yine benzer imgeler içeren şu cümleler dikkate değer:

“Boğazda şiddetli bir karayel fırtınası vardı. Hava çok soğuktu.

Denizin küçük fakat müthiş surette sert olan dalgacıları mütemadiyen rıhtıma çarpıyordu.

Soğuk rüzgârın buzlu kamçısı altında, yapraksız kalmış ağaçlar yerlere doğru inleyerek eğiliyorlardı.

Bu gece gamlı ve kasvetli bir geceydi.” (Derviş, 1933: 23)

Gamlı ve kasvetli olan aslında kahraman anlatıcının nakledeceği olaydaki kahramanların ruh halleridir. Mekân unsuruna atfedilen bu retorik, onu farklı bir fonksiyonla kullanma imkânını verir.

Dekor:

Romanda bu başlık altında değerlendirilebilecek saraylar, bahçeler, odalar, sokak, kahvehane, semtler gibi birçok mekân unsuru ile karşılaşırız. Söz konusu unsurlara ait kimi zaman ayrıntılı tasvirler göze çarpar. Kimi zaman da bunların olaylara sahne olma fonksiyonunu ortaya çıkaran birkaç cümle ile nakledildiklerini görürüz. Romanda olaylara ağırlıklı olarak sahne olan mekân saraylardır. Bu mekânın en önemli fonksiyonu burada bulunların hayat tarzını ifade etmektir.

Saray: Yıldız, Çırağan ve Topkapı sarayları romanın olaylarına sahne olur. Özellikle Abdülhamit'in haremiyle ikamet ettiği Yıldız Sarayı bunlar arasında en fazla olaya sahne olan saraydır. Sarayın dış görünüşünün ayrıntılarla verilmediğini ancak odaların ve dairelerin kısa tasvirlerle nakledildiğini görürüz.

Yıldız Sarayının odaları ve daireleri, genelde kısa tasvirler vasıtasıyla gözler önüne serilir. Odalar ve dairelerin hususiyetleri, burada bulunan kişiler aracılığıyla sezdirilir. Örneğin Hayrettin'in Abdülhamit'le karşılaşmasının nakledildiği kısımda padişahın dairesi şöyle tasvir edilir:

“Burada ne oluyordu. Sarayın bir cami içindeki ve bir hasta odasındaki derin sessizliğine mukabil burada büyük bir gürültü bir hareket, telaşlı ayak sesleri, konuşmalar fısıltılar vardı. (...) Sarayın başka yerlerinde bile yapılmayan bu gürültüyü hünkâr dairesinde kim yapıyordu? Kapılar çok kalın olduğu için içerideki seslerin ne söylediği fark edilmiyordu.” (Derviş, 1933: 1)

Sarayın ayrıntılı olarak tasvir edilen odalarından biri, Nazende'nin odasıdır. Burası tasvir edilirken anlatıcının dikkatleri cansız nesnelere yönelmez. Mekân, onu tamamlayan kişilerin giysileri vb. ayrıntılar vasıtasıyla tasvir edilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Kadın efendilerin, genç sultanların, şehzadelerin dairelerinden en fazla hoşuma giden Nazende Hanımın dairesi idi. (...) Onun dairesi sarayın hiçbir dairesine benzemezdi çünkü sarayın bütün daireleri Avrupai bir tarzda tefriş edilmişken onun dairesi en eski şark usulünde döşenmişti. (...) İlk defa olarak bir haber götürmek için Nazende Hanımın dairesine girince dairenin güzelliğine hayran olmuştum. Hanımın cariyeleri de eski tarzda giyiniyorlardı. Kapıda beni emsalsiz bir güzelliğe malik olan iki genç cariyeye karşıladı. İkisi de eski Türk kılığında giyinmişlerdi. Bu giyiniş tarzı Nazende hanımın pek hoşuna gittiği için hem kendi hem esirleri bu kıyafette geziyorlardı. Kırmızı parlak ipekten şalvarları, sırma kadifeden dört peşli entarileri vardı.” (Derviş, 1933: 6)

Diğer saraylardan Çırağan ve Topkapı sarayları ise hem dışarıdan görünüşleri ve hem de içerideki mekânlarıyla gözler önüne serilir. Çırağan Sarayı Murat'ın mahpus tutulduğu bakımsız, eski bir saray olarak nakledilir. Sarayın dışarıdan görünüşü şöyle nakledilir:

“ Bu ilerlemiş ve sakın gecede, sarayın mağmum ve metruk bir görünüşü vardı. (...) Arabanın, bahçenin çakıl taşarı üstünde ilerlemesi, sarayın içinde bir heyecan yaratmıştı. Kalın kafeslerin arkasında, hafif fısıldaşmalar ve hareket eden gölgeler vardı.” (Derviş, 1933: 3)

Sarayın içi ise yine olumsuz izlenimlerle şöyle nakledilir:

“Geniş koridorlar, büyük dehlizler gayet az ve kuvvetsiz ışıklarla tenvir edilmiş olduğu için adeta karanlıktı.

Etraf, tozlu, kasvetli ve korkunçtu. Merdivenlerden yukarı çıktık. Sabık hünkâr ailesi, efradı ile ikinci katta bir daireye yerleştirilmişti.” (Derviş, 1933: 3)

Topkapı sarayı ise daha olumsuz izlenimler ve sembollerle ifade edilen bir mekân unsurudur. Burasının dış görünüşü şöyle nakledilir:

“Osmanlı tarihinin en kanlı ve dehşetli vakalarına şahit olmuş olan o siyah ve müthiş saray, cansız ve muzlim karşımızda idi.

Bu sarayın bir meza kadar sessiz, bir zindan kadar korkunç bir hali vardı.” (Derviş, 1933: 77)

Saray dışındaki dekor unsurları sokaklar, semtler, bahçeler ve bir kahvehaneden müteşekkildir. Buraların çok ayrıntılı tasvirleri verilmez, ancak mekânın gerçeklik hissini veren detaylara yer verilir. Örneğin Hayrettin'in gittiği bir kahvehane, orada bulunan dekoratif kişilerle birlikte şöyle tasvir edilir:

“Burası sigara dumanı dolu ve havasız bir yerdi. Çok kalabalıktı. Esnaf kahvesi olacaktı. Mütevezâ kılıkli insanlar peykelerde oturmuşlar, konuşuyorlar, nargilelerini içiyorlardı.

(...)

Kahvenin en boş, en kuytu köşesinde oturuyordum. Ve bütün müşterilerin gözü dikkatle bana çevrilmişti.”
(Derviş, 1933: 82)

Romanın olaylarının büyük bir bölümü kapalı mekânlarda sahnelenir. Buna karşın romanda İstanbul’un; semtleri, kahveleri, sokakları ve bahçeleriyle vücut bulduğunu söylemek mümkündür. Böylece mekânın, “Bir Haremağasının Hatıraları” romanında gözlemci gerçekçi bir tutumla ele alındığını söylemek mümkün olmaktadır.

“Bu Başı Ne Yapalım” romanının olaylarına sahne olan mekânların tamamı, yabancı bir ülke sınırları içerisinde. Bu ülke Almanya’dır. Almanya’nın Berlin şehri; sokakları, caddeleri ve parklarıyla romanın olaylarının büyük bölümüne sahne olur.

Panorama:

Berlin şehrine ait panorama başlığı altındaki mekân unsurları, romanın birkaç yerinde karşımıza çıkar. Bunların ortak özelliği modern bir sanayi şehrinin atmosferini yansıtmalarıdır. Bu bakımdan şu tasvir cümleleri dikkate değer:

“Fatoş meraklı gözlerle yeknesak bir tarzı mimaride inşa edilmiş beş kat ve ekserisi kurşunî rengi binalı bu sokaklara bakıyordu. Asfalt caddelerde insan, otomobil, otobüs, tramvay kalabalığı sağda solda ışıklı ilanları ile dükkânlar, kahveler, sinemalar vardı, biraz ötede tam yolun ortasında gibi görülen bir kilise yükseliyordu.”
(Derviş, 1934: 18)

“Gri renk”, “yeknesak mimari” ve “insan, otomobil, otobüs, tramvay kalabalığı” gibi tamlamalarla yansıtılmaya çalışılan atmosferin Berlin şehri hakkında sevimsiz bir izlenim bıraktığı söylenebilir.

Romanda bu başlık altındaki diğer mekân unsurları da benzer karakterdedir.

Peyzaj:

Romanda bu başlık altında değerlendirilebilecek mekân unsurlarına nadiren rastlanır. Olaylar şehrin sınırları dışında gerçekleşmediğinden insan eli değmemiş mekânlar çok fazla karşımıza çıkmaz.

Dekor:

Romanda dekor başlığı altındaki mekân unsurları, çeşitlilik bakımından oldukça zengindir. Olaylara sahne olan şehir Berlin'dir. Berlin'de en fazla karşımıza çıkan mekân unsuru sokaklar ve caddelerdir. Bunun yanında meyhaneler, barlar, restoranlar, eğlence mekânları, evler, otel odaları, mezarlık, istasyonlar, parklar gibi pek çok mekânla karşı karşıya geliriz. Söz konusu mekânlar, romandaki kişilerin hayat tarzlarına ait hususiyetleri ifade etmede fonksiyon üstlenir.

Sokaklar: Berlin sokakları, özellikle buralardaki insan unsuru ile birlikte karşımıza çıkar. Sokakların oldukça ayrıntılı olarak tasvir edildiğini görürüz. Sokak tasvirleri vasıtasıyla dönemin sosyal hayatının bazı hususiyetleri ve ekonomik durum da göz önüne çıkarılır. Örneğin 1930'lu yıllarda dünyada yaşanan ekonomik buhran, sokaklarda sefalet içerisindeki insanların ve işçilerin hayat manzaraları vasıtasıyla sezdirilir.

Romandaki sokak tasvirleri, İvan Rabakoviç ve Schmitt arasındaki takip olayının nakledildiği kısımlarda yoğunlaşır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Şimdi ihtiyar adam Hollensee istikametine değil bilâkis tam aksi istikamete doğru ilerlemeye başladı. (...) Şimdi Tauentzien sokağında idiler.

Burada köşe başlarında kısacık elbiseli, boyalı yüzlü yeşil, kırmızı, siyah çizmeli sokak kadınları nöbet bekliyorlardı.

Ve nöbet beklerlerken üçer beşer grup halinde dedikodu ediyor, şakalaşıyorlar, bayağı kendi evlerindeymiş gibi gülüşerek konuşup duruyorlardı.

Şimdi bu sokağı Wttenberg meydanını geçmişlerdi.”
(Derviş, 1934: 43)

Şehrin sokaklarındaki marjinal hayat tarzları, buralarda bulunan kişiler vasıtasıyla gözler önüne serilir. Sokaklardaki takip, Rabakoviç’e Jems’in de katılmasıyla sürer ve sokak tasvirleri de böylece devam eder.

Jems’in yürüdüğü yollar ve geldiği caddeler birer birer tanıtılarak buradaki manzara ve hayat sahneleri gözler önüne serilir. Genellikle maddî sıkıntı yaşayan insanların bulunduğu mekânlar karşımıza çıkar. Rabakoviç’in takibinin ve Jems’in yürüyüşünün devam ettiğini yine sokak tasvirlerinden anlarız. Takibin sürdüğünü ifade eden ve Berlin’deki hayat tarzı hakkında kanaat edinmemizi sağlayan şu cümleler dikkate değer:

“Fakat ne olursa olsun bu adamı takip etmek lazım.

Ve Rabakoviç süratli adımlarla Jems’in kaybolduğu istikamete doğru yürüdü.

Şimdi sokağa çıkmış, sağa sola bakıyordu. Berlin artık iyiden iyiye uyanmaya başlamıştı. Asfalt caddeleri yıkayan tanzifat memurları, süpüren ve sulayan arabalarıyla caddeleri temizliyorlardı.

(...) Saat dört buçuğu geçmişti ve bu saate rağmen sokaklarda hala uyumamış, eğlenceden evlerine henüz avdet etmekte olan insanlar vardı.

Hele köşe başında durmuş olan şu seyyar sucukçunun başı da ne kadar kalabalıktı.

Sıcak sucuk ve ekmek satan satıcının etrafında işten avdet eden bar müstahdemleri, garsonlar bir iki sokak kadını, iki serseri, bir tanzifat memuru, iki de sarhoş vardı.” (Derviş, 1934: 65)

Berlin sokaklarında sabahlara kadar süren eğlence hayatı, benzer sokak tasvirleri ile nakledilir.

Sokaklardaki takibin bir mezarlıkta nihayet bulunduğunu görürüz. Böylece olay örgüsünde sokak takibiyle gelinen mezarlık, cinayet olayında önemli bir ima olarak ortaya çıkar.

Meyhaneler: Kişilerin buluşup konuştukları ve böylece olayların diyaloglar vasıtasıyla nakledildiği mekânlardır. Böylece romanda konu edilen dönemin sosyal hayatı hakkında bu mekân unsuru vasıtasıyla kanaat sahibi oluruz. Meyhanelerin ayrıntılı olarak tasvir edildiğini görürüz. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Burası küçük bir birahane idi ve kaldırımın üzerine doğru uzanmış bir de tarasası vardı.

(...)

Masada karşı karşıya oturdular, kenarda bir radyo vardı. Radyoda gırtlığını parçalaya parçalaya konuşan bir hatip nutuk irat ediyor, yahut konferans veriyordu.

(...)

Tarasadaki masaların birinde Muslin elbiseli sarı saçlı sıhhatli bir genç kızla, soluk yüzlü bir delikanlı oturmuştu.” (Derviş, 1934: 11)

Mekân, görsel ve işitsel unsurların ve insan unsurunun buraya kattığı hususiyetlerle birlikte tasvir edilir.

Bir başka meyhane, çeşitli ayrıntılarla şöyle nakledilir:

“Meyhaneci onların içtiği odadan ön salona çıktı. Burası, duvarları tamamiyle raf olan ve bu raflara içki şişeleri dizilmiş olan bir şarapçı dükkânı idi.

Kerada iki tane ikişer iskemleli masa vardı. Ortada bir tane insan yayakta durursa boyu yetişecek bir masa daha vardı. Bir de tezgâh...

Tezgâh başında meyhanecinin morarmış burunlu karısı duruyordu. Bu kadın, yüz elli kilo ağırlığında tahmin edilebilirdi. (...)

Masalar tamamiyle boştu.” (Derviş, 1934: 46)

Meyhaneler, Berlin'deki sosyal hayatın önemli bir unsuru olarak gözler önüne serilir. Bu mekânlar, insanların sohbet etmek ve birlikte vakit geçirmek amacıyla bir araya geldikleri sosyal mekânlardır. Bunlardan bazıları, siyasi

görüşleri yönüyle ortak noktada insanların gruplaştığı yerler olarak tanıtılır. Örneğin dönemin Hitler yanlılarının ve komünistlerinin toplandığı iki farklı meyhane şöyle karşımıza getirilir:

“ Bir köşede karşı karşıya iki meyhane vardı. Bunlardan birinin üzerinde Hitler’in baltalı salıp işareti, bir Hitler resmi ve altında “Halaskârimiz Hitler” diye bir yazı vardı.

Ve kapının önünde Hitler’in aylıklı milisleri zil zurna sarhoş bir genç kızla şakalaşıyorlardı.

Karşıdaki meyhanenin kapısı aralıktı oradan dışarıya kızıl bir ışık süzülüyordu, içeride birkaç yorgun amele içki içmekte ve elleriyle masalara yumruk vurarak hararetle bir şeyler görüşmekteydiler.

Bu restoran komünistlerin devam ettiği iki lokaldi.

(...)

Bazen Hitler’in hücum taburunun ateşli gençleri kafaları tütsüleyince bu karşıdaki mehaneye hücum ederler, kavga çıkarırlardı. Bazen de Hitlercilerin şarkılarıyla sinirlenen komünist gençler onlara saldırırdı. Kavgadan döğüş, hatta döğüşten kan bile çıkardı.” (Derviş, 1934: 43)

Meyhaneler, böylece dönemin siyasi kutuplaşma ve gerilimlerinin sokağa yansımaları temsil eden önemli dekor unsurları olarak fonksiyon üstlenir.

Odalar: Otel odaları, olay örgüsünde merkezî konumdaki olaylara sahne olan önemli bir mekândır. Fatoş ve Fafa’nın yerleştikleri Berlin’in merkezindeki bir otel, buradaki restoran ve odalar çeşitli olaylara sahne olur. Odalar, yine kişilerin hayat tarzları hakkında kanaat edinmemizi sağlar. Fatoş ve Fafa’nın yerleştiği otel odası şöyle tasvir edilir:

“Odaları güzel bir oda idi. Yatakları geniş ve yumuşaktı. Odada güzel bir şezlong ile büyük aynalar vardı. Pencere aralık duruyordu.” (Derviş, 1934: 18)

Bu oda ile ilgili ayrıntılara girilmez. Romanın diğer kişilerinden müsteşar Domansky ve kâtibinin de bir otel odasında kaldığı sezdirilir, ancak bu oda ile ilgili tasvirlerle rastlamayız.

Romanda, yardımcı fonksiyonla karşımıza çıkan Eva ve İmre'nin birlikte kaldıkları odadaki gardrobun oldukça ayrıntılı olarak tasvir edildiğini görürüz. İmre'nin gardrobunu şöyle tasvir edilir:

“Gardrobunu açmıştı. Üzeri tereyağlı kirli bir bıçak, kapağı açılmış bir reçel kavanozu yarı eynilmiş bir ekmekle beraber çamaşırların bulunduğu gözlerin ta önünde idi. Onları yana doğru itti ve çamaşırlarını karıştırmaya başladı. Bir erkek pantolonu askısı, bir iskarpin teki ipek kombinezonlar arasından çıkmakta idi.

Açık bir roman, unutulmuş ve kurumuş yarım dilim bir ekmekle beraber kenara sıkışmış bir pijamanın arasından fırladı.” (Derviş, 1934: 71)

Böylece İmre ve Eva'nın maddî sıkıntılar yaşadığını anlarız. Jems ve Tevfik'in birlikte kaldıkları evin odaları da benzer biçimde karşımıza çıkar.

Polis merkezi: Berlin şehrindeki bir polis merkezi, Fafa ve Fatoş'un ruh hallerini ifade etmede fonksiyon üstlenir. Korku ve heyecan içindeki genç kızların getirildikleri polis merkezinin bazı ayrıntıları şöyle karşımıza çıkar:

“Dar merdivenlerden yukarı çıktılar, üzerinde iri harflerle yazılı bir tabela olan bir kapının önünde durdular. Bu tabelada:

‘Criminal Polizei’

Yazılı idi. Polis cinai şube. O kapıya vurdular. İçeriden asker taliminde verilen kumandayı andıran bir

-- Giriniz.

Duyuldu.

Kapıyı açıp içeri girdiler.

Burası, yerleri parke döşenmiş geniş bir oda idi. oda ortadan itibaren tahta bir parmaklıkla ikiye ayrılmıştı.

İlk girilen kısımda kenarda dar bir sıra vardı. Sıranın üzerinde ihtiyar bir kadınla uzun boylu ve sarı yüzlü bir adam oturuyordu.

(...)

Tahta parmaklıkla ayrılmış olan öbür kısımda iki büyük yazıhane ve duvarlarda dosya koymaya mahsus raflar vardı.” (Derviş, 1934: 24)

Fatoş ve Fafa'nın tedirgin ve korkulu bekleyişi, mekân unsuru vasıtasıyla ifade edilir. Polis merkezinin böyle ayrıntılı olarak anlatımı, kahramanların ruh durumu ile birlikte ortaya çıkan heyecan ve gerilimi artırır. İçeridek insanların kimler olduğu ve ne amaçla burada oldukları da merak konusudur.

Mezarlık: Korku, heyecan ve merak hislerinin tırmandırıldığı olay parçalarında karşımıza çıkan mekân unsurlarındandır. Mezarlık, ayrıca olayların olumsuz yönde gelişeceğini imâ eden bir unsur olarak fonksiyon üstlenir. Profesör Schmitt'in yalnız yürüyüşünün merak uyandıran son durağı, bir mezarlıktır. Onun buraya neden geldiği, peşindeki Jems ve Rabakoviç tarafından merak edilir. Cinayet olayının esrarının çözümlenmekte olduğu, ilk olarak bu mezarlık vasıtasıyla imâ edilir.

Schmitt'in kızının mezarının bulunduğu mezarlık, olay örgüsündeki en heyecan verici olay parçasına sahne olan mekândır. Schmitt'in Fatoş'u öldürme girişimi burada gerçekleşir. Mekân, korku ve heyecan hislerini harekete geçirecek biçimde tasvir edilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Fakat Fatoş, korkudan ve dehşetten dizlerinin bağı çözülmüş inliyordu.

(...)

Burası küçük bir mabete benziyordu. Ortada küçük bir heykel vardı, profesörün genç yaşta ölen sarışın ve çok güzel kızının heykeli idi. duvarlarda raflar ve raflarda kavanozlar vardı. Fatoş'un gözü bir aralık bu

kavanozlara ilişti ve eliyle gırtlğını tutarak acı acı bağırdı

-- İmdat... İmdat...

Ve kızcağız dizleri bükölerek baygın yere yuvarlandı. Çünkü sıra sıra kavanozlar hep kesilmiş kadın başlarıyla doluydu." (Derviş, 1934: 99-100)

Mezarlığın gece saatlerinde ve cinayetin en önemli delilleriyle birlikte tasvir edilmesi, söz konusu mekânı romanın en önemli dekorlarından biri yapar.

Mekân, romanda dönemin sosyal gerçekliğini yansıtan bir yapı unsuru olarak önemli bir fonksiyon üstlenir. Dünyadaki ekonomik buhran nedeniyle sefalet içerisinde olan Berlinli işçilerin bulunduğu meyhaneler, sokaklar, kimsesizler yurtları ve parklar sıkça karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Rusya'dan göç etmiş bulunan İvan, Macar göçmeni İmre, kimsesiz sokak kadını Eva gibi kahramanların ait olduğu mekânlar da yine benzer sefalet ve maddî imkânsızlık manzaralarını gözler önüne sermektedir. Böylece, Bu Baş Ne Yapalım romanında, mekânın ele alınan dönemin maddî ve sosyal gerçekliğini yansıtmaya dönük bir hassasiyetle düzenlendiğini söylemek mümkündür.

Suat Derviş'in Romanlarında Mekânın Ortak Özellikleri:

Suat Derviş'in romanlarında mekân, onun bireysel ve toplumcu eğilimle yazdığı iki farklı dönemine uygun iki farklı karakteristiğe sahiptir. Yazarın özellikle bağlı bulunduğu muhit ve aristokrat çevrenin tesirini onun bireysel eğilimle kaleme aldığı ilk romanlarında mekân unsuru üzerinde görmek mümkündür. Genelde İstanbul'un aristokrat muhitinden kişilerin hayatlarını sürdürdükleri şaşalı evler konaklar, köşkler ve yalılar mekân olarak karşımıza çıkar. *Kara Kitap*, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Buhran Gecesi*,

Hiçbiri, Buhran Gecesi, Onları Ben Öldürdüm, Dirilen Mumya, Bu Başı Ne Yapalım, Gönül Gibi, Beni mi romanlarında bu tarz mekânlarla karşılaşırız. Mekân, bu romanlarda kişilerin hayat tarzını ifade etmede fonksiyon üstlenir. Olaylara sahne olan mekânlar içerisinde taşraya ve köylere bu romanlardan birkaçında tesadüf edilir. Bunlar *Emine, Kara Kitap, Beni m, Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* ve *Onları Ben Öldürdüm*'dür. Söz konusu romanlarda taşra, eleştirel gerçekçi bir tutumla karşımıza çıkarılmaz. Yazarın, tamamen bireysel hassasiyetlerinden yola çıkarak yazdığı bu romanlarda taşra, tam tersine roman kişilerini sosyal gerçeklikten tecrit etmek maksadıyla mekân olarak seçilmiştir.

Yazarın toplumcu eğilimlerle kaleme aldığı romanlarında ise sokağın, küçük insanın yaşadığı mahallelerin, taşranın mekân olarak seçildiğini görürüz. Mekân bu romanlarda kişilerin sıkıntılı hayat maceralarını gözler önüne sermede fonksiyon üstlenir. Bunlardan *Emine, Ankara Mahpusu, Fosforlu Cevriye, Sınır, Şoför Mustafa, Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır, İstanbul'un Bir Gecesi* gibi romanlarda mekân eleştirel dikkatle karşımıza çıkarılır. *Emine* romanındaki yetimhane, *Fosforlu Cevriye* ve *Ankara Mahpusu*'ndaki hapishaneler, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'daki fabrika, kimsesizler yurdu, sefil mahalle ve terk edilmiş medrese, *İstanbul'un Bir Gecesi*'ndeki hastane ve sokaklar, *Sınır* romanındaki fakir evlere dair tasvirler yazarın "toplumcu" ve "eleştirel gerçekçi" eğilimlerini gözler önüne serer.

4. ZAMAN:

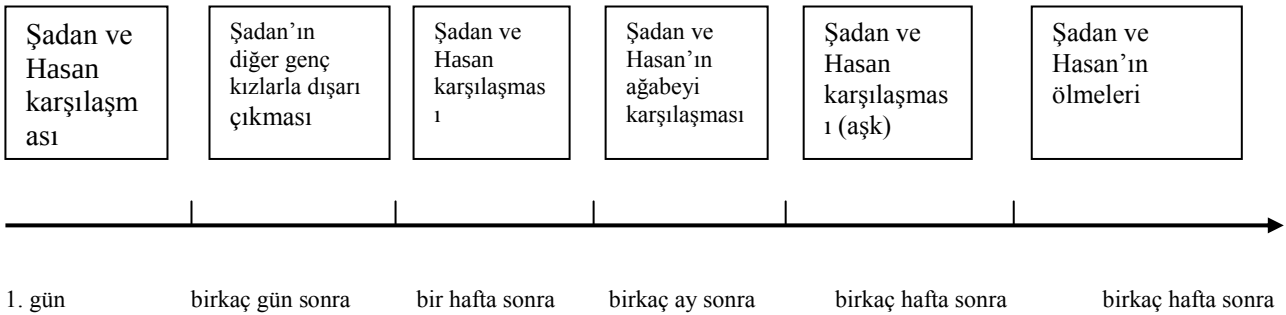
Suat Derviş'in romanlarında olayların yerleştirildiği zaman, genellikle birkaç ay ile birkaç yıl arasındadır. Bununla birlikte *Çılgın Gibi*, *Hiçbiri*, *İki Kadın İki Aşk*, *Aksaraydan Bir Perihan* gibi bazı romanlardaki kahramanların bir kuşak önceki geçmişlerine geriye dönüşlerle gidilir ve zaman, on yıllar tutarında derinleştirilir. Bunun dışında romanlarda konu edilen zaman genellikle anlatma zamanı ile paraleldir. Emine, *Bir Haremağasının Hatıraları* gibi birkaç romanda ise tarihin belirli bir dönemi, bu dönemde yaşanan önemli siyasi olaylar ele alınmıştır.

Zamanı olay örgüsünden ayrı düşünmek mümkün değildir. Bu nedenle olay örgüsünü meydana getiren birimlerden hareketle zaman üzerinde durmayı uygun görmekteyiz. Her birimde zamanın değerini, diğer birimlerle zaman ilişkisini belirtmekte yarar görüyoruz.

Yazarın ilk romanı olarak kabul edilen **Kara Kitap**'ın olayları olayları yaklaşık 3-4 aylık bir zaman hacmine sığdırılır. Bu zaman hacmi, Şadan'ın, annesi ve ağabeyi Necdet'le birlikte İstanbul dışında bir sayfiye evine yerleşmesinden ölümüne kadar geçen süreyi kapsar.

Söz konusu zaman düzenini şöyle şemalaştırmak mümkündür:

Olaylar



Olay zamanı (Toplam 3-4 ay)

Romanın olaylarının geçtiği aktüel zaman ve devir ile ilgili önemli ipuçları, tarihler yer almaz. Ancak kadınların çarşaf giyerek dışarı çıktıkları bir dönem olduğu romanın başkahramanı Şadan'ın şu sözlerinden anlaşılır:

“(…) İstanbul'a döner dönmez ilk giyeceğim çarşafın renginden, iskarpınların zerafetinden, ipek çorapların cinsinden, eldivenlerin derisinden bahsediyorum.” (Derviş, 1996: 40)

Cumhuriyet öncesi yıllarının sürdüğü anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu dönemin Osmanlı dönemi olduğunu söyleyebiliriz.

“**Ne Bir Ses Ne Bir Nefes**”te gerçekçi romanın geleneksel formlarına zaman kurgusu bakımından da bağlı kalındığı görülür. Romanda olay örgüsünün sığdırıldığı zaman süreci takvim zamanı olarak kesin değildir, ancak olay örgüsünün nakledilmeye başlanmasından son parçadaki olaya kadar geçen sürenin bir ya da iki ay gibi bir süre olduğu sezdirilir. Romanın olaylarının zaman içerisinde dağılımı şöyle şemalaştırılabilir:

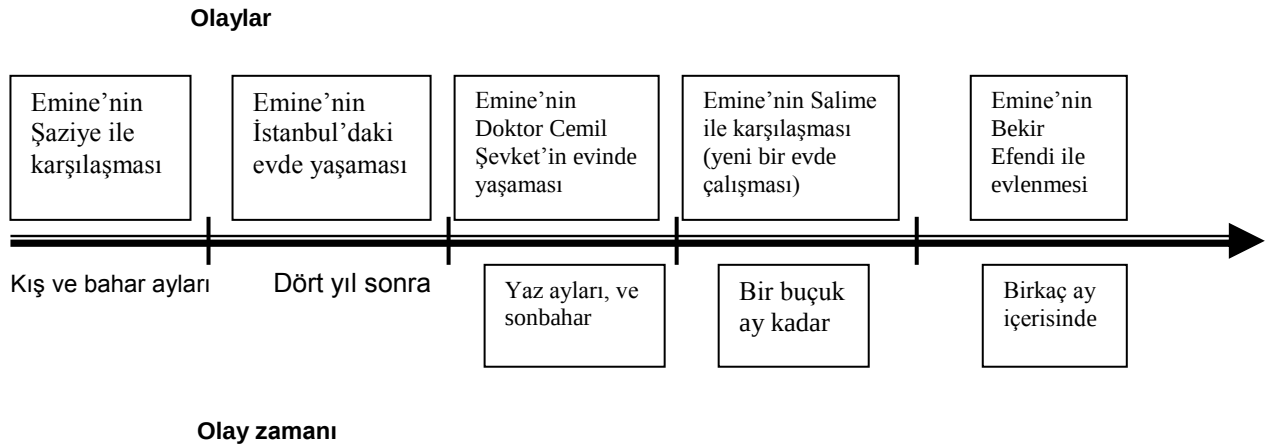


Ne Bir Ses Ne Bir Nefes romanının bütününe baktığımızda olay örgüsünün zamanının parçalı bir yapı arz ettiğini söyleyebiliriz. Romanın hatıra defteri vasıtasıyla nakledilen bölümlerinde olay örgüsünün nedensel altyapısını kurmak üzere 25 yıl öncesine dönülür, bu geriye dönüşle olay

örgüsünün altyapısını oluşturan birkaç olay özetlenir. Bu, olay örgüsünün zaman bakımından kırıldığı noktadır. Daha sonra tekrar anlatma ile birlikte ilerleyen aktüel zamana dönülür. Hatıra defteri ile nakledilen bölümlerde defterin bulunuşuna dek geçen bazı olayların Osman'ın bakış açısıyla geriye dönüş yapılmak suretiyle anlatıldığını görürüz. Bu kısımlarda anlatma zamanı ile olay zamanı arasındaki aralık açılır. Bu aralık, önce 25 yıllık bir geriye dönüşle açılır. Daha sonra aktüel zamana gidrek yaklaşılr ve aralık defterin son sayfasıyla birlikte kapanır.

Romanın olaylarının sığdırıldığı dönemsel zaman hakkında net bir izlenim edinemeyiz. Kahramanlar romanda hiçbir iletişim aracı kullanmazlar ve modern dönemle ilgili yaşam unsurları göze çarpmaz. Sosyal ve siyasi yaşamla da ilgili bilgilere rastlayamayız. Dolayısıyla gerçek zamandan tecrit edilmiş bir dönemsel zaman söz konusudur romanda.

Emine romanında zaman, gerçekçi roman geleneğindeki klâsik yapının bir unsurudur. Olayların tamamının sığdırıldığı zaman, süreç olarak yaklaşık 5 yıllık bir dilimdir. Bu beş yıl, Emine'nin çocukluğuyla başlayıp evliliğine kadar geçen zamandır. Bu zamanın düzenlenişini şöyle şemalaştırabiliriz:

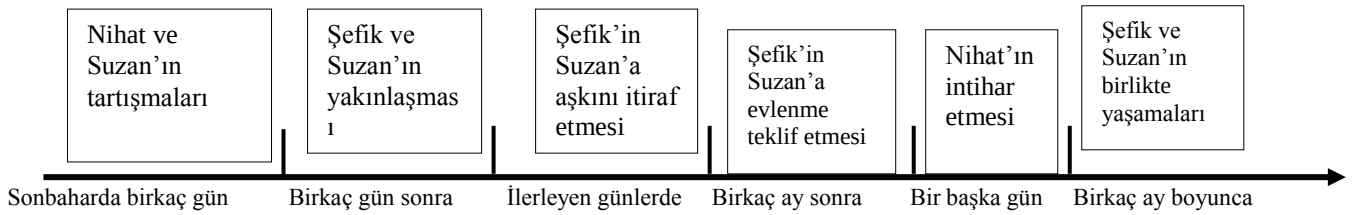


Romanın olaylarının sığdırıldığı tarihsel dönem, kesin olarak ifadesini bulur. Bu dönem, 1. Dünya Savaşı yıllarıdır. Trenler cephelere asker taşımaktadır. Anlatıcı tarafından sevkیات manzaraları birinci olay halkasında dramatik imajlarla nakledilir. Emine'nin bu süreçte on iki yaşında bir çocuk

olduğu ifade edilir. Emine'nin İstanbul'a gitmesiyle zamanda dört senelik bir atlama gerçekleşir ve dönemsel zaman burada yeniden ifade edilir. Burada, savaşın bittiği mütareke yıllarının başladığı bilgisi verilir. Dolayısıyla 1918 yılı işaret edilir. Bu bilgilerin yanı sıra pek çok tasvir yoluyla da dönemsel zamanın koşulları temsil edilir.

Onu Bekliyorum romanının olaylarının sığdırıldığı zaman periyodu, takvim zamanıyla ifade edilmez. Ancak bu zamanın toplamda altı-yedi aylık bir süre olduğu sezdirilir. Bu sürenin olaylarla birlikte düzenlenişini şöyle şemalaştırabiliriz:

Olaylar



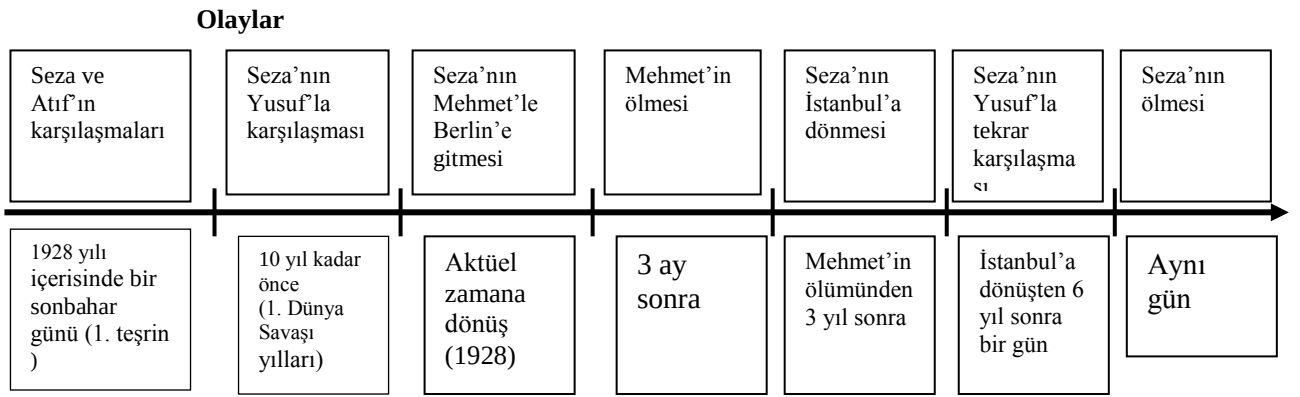
Olay zamanı

Romanın olaylarının başlangıcı ile sonu arasında geçen zaman süre olarak net biçimde açığa çıkamaz. Ancak olayların sonbahar aylarında başladığı ve devam eden kış aylarından sonra baharın geldiği sezdirilmiştir. Böylece olayların başlangıcından sonuna kadar geçen sürenin altı yedi aylık bir süre olduğu söylenebilir.

Romanın olaylarının yerleştirildiği tarihsel zaman net olarak belirtilmez. Herhangi bir tarih zikredilmez. Ancak seçilen dönemin sosyal hayatı ile ilgili romanda nakledilen birtakım hususiyetler vasıtasıyla olayların Cumhuriyet sonrası yıllarda geçtiği sezdirilir. Örneğin Suzan'ın bir ressam olması, davetlere kocasıyla birlikte katılmaları, yabancı bir erkek olan Şefik'in Suzan'la rahatlıkla görüşebilmesi modern hayatı işaret eden durumlardır.

Hiç romanında atlamalar ve geriye dönüşlerle hazırlanan parçalı bir zaman kurgusu vardır. Olayların başlangıcı olarak seçilen dönem, Mehmet'in

ölümü vasıtasıyla 1928 yılı olarak nakledilir. Olayların yerleştirildiği zaman hacmi, yani romanın ilk olayının başlamasından Seza'nın ölümüne dek geçen süre dokuz yıllık bir süredir. Bu zamanın geçişi romanda kesin takvim zamanı ifadeleriyle temsil edilir. Bu zaman kurgusunu şu şemayla göstermek mümkündür:



Olay zamanı

Romanın başlangıcında Atıf'ın ağzından 1. Teşrinin ortalarında olduğu nakledilir. Bu zamanın 1928 senesi içerisinde olduğu da nakledilir.

Romanda seçilen dönemsel zaman, Cumhuriyetin ilk on yılı içerisindeki zamandır. Olayların 1930'lu yıllarda geçtiği sezdirilir. Kesin bir tarihsel dönemi işaret eden tarihler de verilmiştir. Mehmet'in doğduğu ve öldüğü tarih romanda şöyle verilir:

“... küçük bir taş gözünün önüne geliyor ve taşın üstünde şu yazılı:

Mehmet

(1923-1928)

Zavallı küçük Mehmet!..” (Derviş, 1939: 174)

Olay örgüsündeki aktüel zamandan geriye dönüşle I. Dünya Savaşı yıllarına gidilir, Yusuf'un Seza'dan ayrılması da savaş nedeniyledir. Daha sonra tekrar olayların geçmekte olduğu asıl zaman olan 1923 sonrası

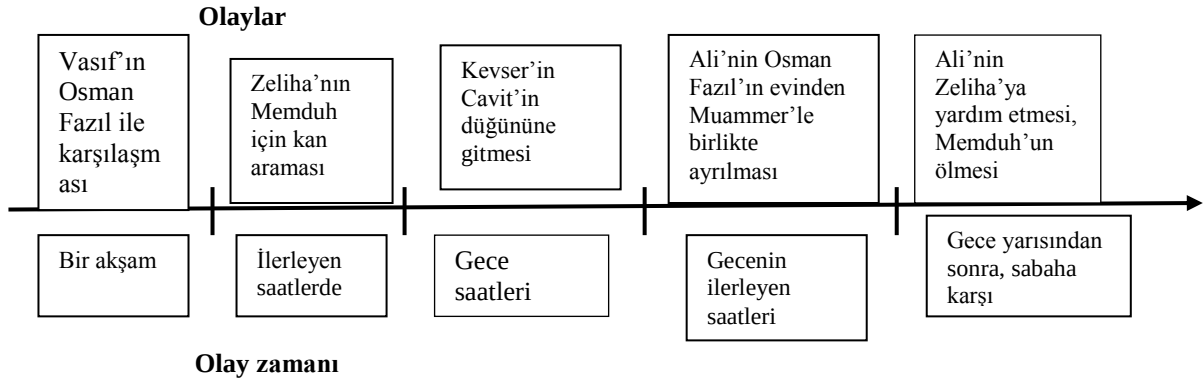
döneme gelinmiştir. Bu tarihsel dönemin sosyal hayatına ait hususiyetler romanda sezdirilir.

Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır'da olayların başlangıcı ile sonu arasında 6 - 7 aylık bir zaman geçer. Nakledilen bir olaydan bir sonrakine geçişlerde atlamalar yapılır. Bu atlamalar arasında büyük zaman dilimleri yoktur, ancak Nazlı'nın evden ayrılışından sonraki hayatının bir bölümünün özetleme yoluyla anlatıldığı bölümlerde atlamalar arasındaki zaman dilimleri genişler.

Olaylar						
Nazlı'nın ailesi ile sorunlar yaşaması	Nazlı'nın fabrikadaki işinden bunalması	Nazlı ve Mahmut'un karşılaşmaları	Arif ve fabrika müdürünün karşılaşması	Nazlı'nın Salih'le yaşaması	Nazlı'nın sokak hayatı yaşaması	Nazlı'nın zengin tüccar ile yaşaması
Yaz aylarında iki gün boyunca	Bir iş günü	Aynı günün akşamı	Fabrikada bir başka iş günü	Birkaç ay boyunca	Kış ayları boyunca (	Kış sonu bahar ayları
Olay zamanı						

Romanda meşrutiyet yıllarında kurulan bir fabrikanın bahsi geçer. Ancak bulunulan dönemin, Cumhuriyetin ilk yılları olduğu sezdirilir. Nazlı'nın babası Osman, orta yaşlı biri olarak tanıtılmıştır. Osman, 1. Dünya Savaşı yıllarında cephede savaşmıştır. Dolayısıyla Osman'ın orta yaşlı olduğu dönem savaştan yaklaşık 15 - 20 yıl sonraki dönemdir. Bu da Cumhuriyetin ilk yıllarına tekabül etmektedir.

İstanbul'un Bir Gecesi romanında zaman unsuru oldukça önemli bir fonksiyon üstlenir. Romana ad olan "bir gece"lik zaman dilimi, olayların sığdırıldığı zaman süreci olarak karşımıza çıkar. Olayların söz konusu süreç içerisinde dağılımı şöyle şemalaştırılabilir:

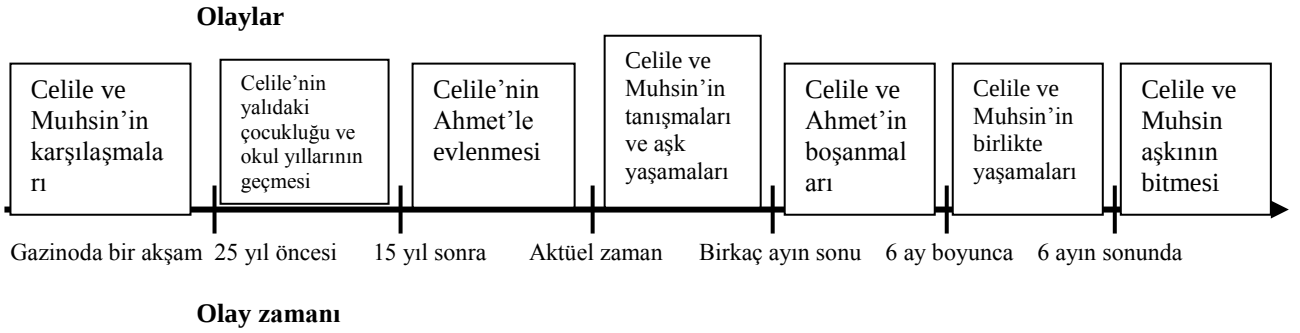


Romanın olayları, Vasıf'ın Osman Fazıl ile karşılaşmasının nakledildiği kısımdan itibaren nakledilmeye başlar. Söz konusu olay İstanbul'da bir akşam vaktinde başlar. Ancak Vasıf'ın Osman Fazıl'ı akşam saatlerinden gecenin ilerleyen saatlerine dek beklediği bu süreç içerisinde de diğer olayların nakledildiğini görürüz. Zeliha'nın Memduh için kan aramaya başlaması ve bu olay etrafındaki diğer olaylar; Kevser'in Cavit'in düğününe gidişi; Leyla'nın Avni'yle karşılaşması; Ali'nin Osman Fazıl'ın evinden Muammer'le birlikte ayrılması; Ali'nin Zeliha'ya yardım etmeye karar vermesi ve Memduh'un ölmesi olayları akşam saatlerinden gece yarısından sonraki sabahın ilk saatlerine kadar geçen sürece yerleştirilir.

Romanın adı vasıtasıyla da vurgulanan söz konusu zaman tertibi, İstanbul'un sıradan bir gecesinde gerçekleşen dramatik olayların etkili bir biçimde gözler önüne serilişinde fonksiyon üstlenir.

Romanın olaylarının yerleştirildiği dönemin İkinci Dünya Savaşı öncesi olduğu sezdirilir. Romanda bahsi geçen Sovyet devriminden kaçmış Ruslar ve Beyoğlu'nda mülteci olarak tanıtılan Yahudi Almanlar söz konusu dönemin yaşanmakta olduğunu hissettirir.

Çılgın Gibi romanında, zamanın parçalı bir biçimde düzenlenişi dikkat çeker. Romanın aktüel olaylarının sığdırıldığı zaman süreci yaklaşık bir buçuk senedir. Ancak geriye dönüş vasıtasıyla zamana 25 yıllık bir derinlik kazandırılır. Bu düzenlenişi şu şemayla göstermek mümkündür:



Olay örgüsünün başlangıç noktası Muhsin ve Celile'nin bir davette karşılaşmalarını anlatan bölümdür. Bu noktadan geriye dönüş yapılarak Celile'nin yirmi – yirmi beş sene önceki hayatına, çocukluğuna dönülür. Böylece romanın ana kahramanının kişiliği, eski zihniyetin güçlü etkisinin sürdüğü bir zaman periyodunda biçimlenir. Böylece zaman unsuru romanda önemli bir fonksiyon üstlenir.

Celile ve Ahmet evliliği ise olay örgüsündeki aktüel zamandan on iki yıl öncesine dayandırılır. Ahmet ile Muhsin karşılaşması bu on iki yılın sonundadır. Bu karşılaşma da romanda olay örgüsünün başlangıç noktası olarak kabul edilen Muhsin ve Celile karşılaşmasından bir iki ay öncesine tekabül eder.

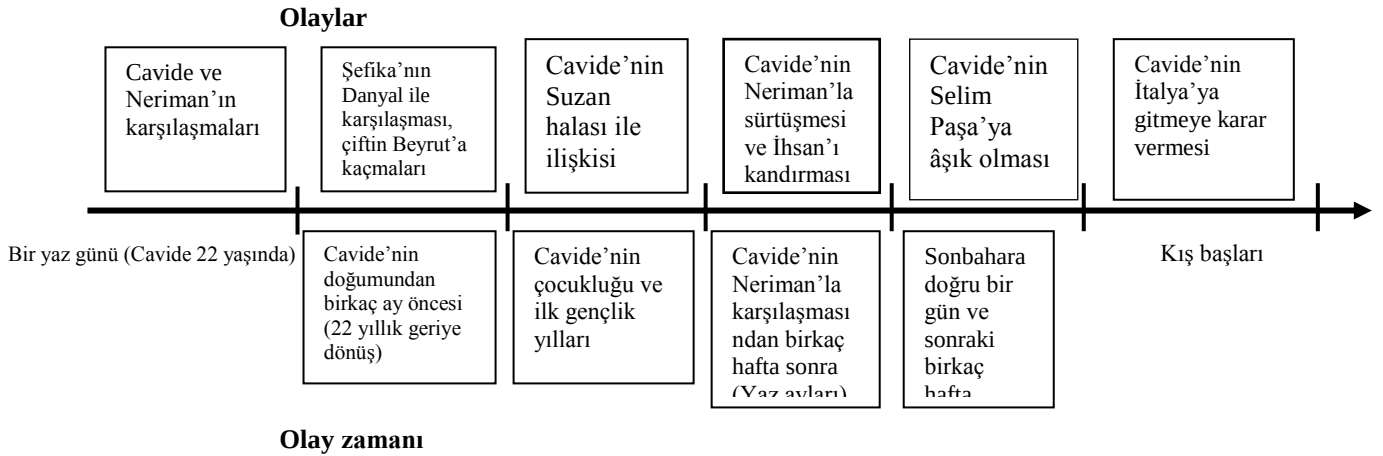
Romanda olay örgüsü için seçilen devir de sezdirilir. İkinci dünya savaşı yılları dönemsel zaman olarak olay örgüsü için seçilmiştir. Bu dönem, romanın yazılma zamanıyla da paraleldir, roman 1945 yılında tefrika edilmiştir. Dönemsel zaman da dorudan anlatma yoluyla değil olaylar içerisindeki diyaloglar yoluyla sezdirilir. Bunlardan biri şöyle karşımıza çıkar:

“Harbin müsebbibi ben değilim ya! Harbin müsebbibi olmadıktan sonra harbin yarattığı vaziyetten biraz da şahsen istifade etmesinde ne mahzur vardı?” (Derviş, 2000: 60)

Ekonomik sıkıntılar içerisinde geçen İkinci Dünya Savaşı yılları (40'lı yıllar) ve öncesindeki Cumhuriyet'in ilk yılları romanın olaylarının yerleştirildiği tarihî dönemdir. Bu dönemin olumsuz koşullarından yararlanan fırsatçı sermayedarlar ve onlarla ilişkide bulunan siyasetçilerin etik olmayan tavırları

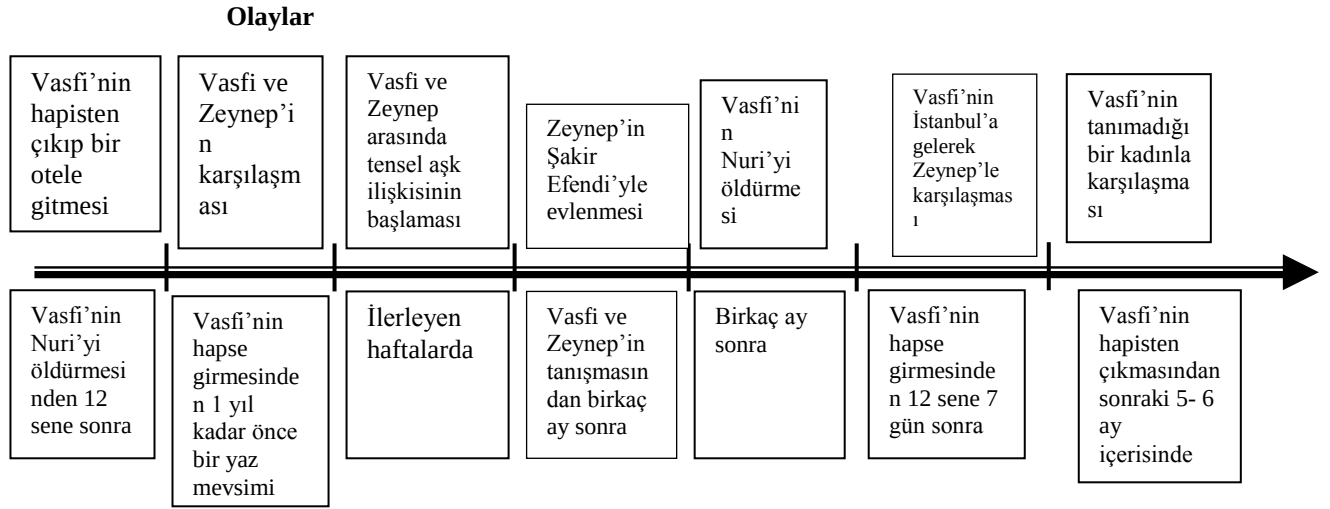
romanda gözler önüne serilmeye çalışılır. Böylece romanda konu edilen zamanın ve tarihsel sürecin eleştirel gerçekçi bir hassasiyetle ele alındığını söylemek mümkündür.

Hiçbiri romanının başlangıcı olarak seçilen zamanda Cavide 22 yaşındadır. Romanın olayları sona erdiğinde de kahramanın bu halinin üzerinden yaklaşık 6- 7 aylık bir zaman geçmiştir. Dolayısıyla romanın olayları yaklaşık 7 aylık bir zaman hacmi tutarındadır. Ancak geriye dönüşlerle söz konusu hacim derinleştirilir. Olayların zaman düzeni şöyle şemalaştırılabilir:



Romanın olaylarının hangi tarihsel döneme yerleştirildiği kesin olarak belirli değildir. Ancak kadınların iş hayatlarının olmaması, çarşaf giymeleri, süvarilerin Fener'deki gezintileri, vapur, gemi vb. seyahat imkânlarının gelişmiş olması, sefaretlerde bulunmuş diplomatların sivil hayatlarındaki hususiyetler vb. ayrıntılar, Osmanlı'nın son dönemini işaret eder. Bu döneme has siyasi gelişmelerin izlerine ise romanın hiçbir yerinde rastlanmaz.

Ankara Mahpusu romanının olaylarının sığdırıldığı zaman hacmi, 13 sene tutarındadır. Bu sürenin 12 yıllık bir kısmı atlama ile geçilir. Romanın olayları aktüel zamandan 13 sene önceki bir yaz mevsiminde başlar ve olaylar birkaç ay içerisinde Vasfi'nin hapse girmesi ile sonuçlanır. Daha sonra 13 senelik bir atlama ile aktüel zamana dönülür.



Olay zamanı

Vasfi'nin hapisten çıkması ve İstanbul'a gelip Zeynep'le yeniden karşılaşması olayları birkaç haftaya sığdırılır. Böylece 13 sene önceki birkaç ay ve 13 senenin sonundaki birkaç hafta romanın olaylarının zamanı olur.

Romanın sonuna gelindiğinde Vasfi'nin hapisten çıkmasının üzerinden bahar ve kış mevsimleri toplamı tutarında bir zaman geçmiş olduğu anlaşılır. Bu romanın anlatma zamanında ("bugün" sözüyle ifade edilen zaman) gelişen olaylarının sığdırıldığı zamandır. Geriye dönüşlerle bu zaman hacmine 13 yıllık bir derinlik kazandırılmıştır.

Romanın olaylarının yerleştirildiği tarihsel dönem hakkında net bir ifadeye rastlanmaz. Ancak söz konusu dönemin Cumhuriyet sonrasındaki modern bir dönem olduğu sezdirilir. Bu dönemde fakir bir semtte yaşayan Vasfi tıp tahsili görmektedir. Yine bu tarihler, otomobil ve telefon gibi araç gereçlerin kullanıldığı bir dönemdir.

Aksaraydan Bir Perihan romanının olaylarının sığdırıldığı zaman hacmi, iki - üç yıl tutarındadır. Ancak geriye dönüşler vasıtasıyla nakledilen kısımlarda zaman hacmi 40 yıl kadar derinleştirilir. Olayların yerleştirildiği tarihsel dönem itibarıyla zaman unsuru önemli bir fonksiyon üstlenir. Temsil edilen hayat tarzları ve zihniyetler zaman içerisinde farklılaşır ve çatışır hale gelir. Olayların zaman düzeni şöyle şemalaştırılabilir:



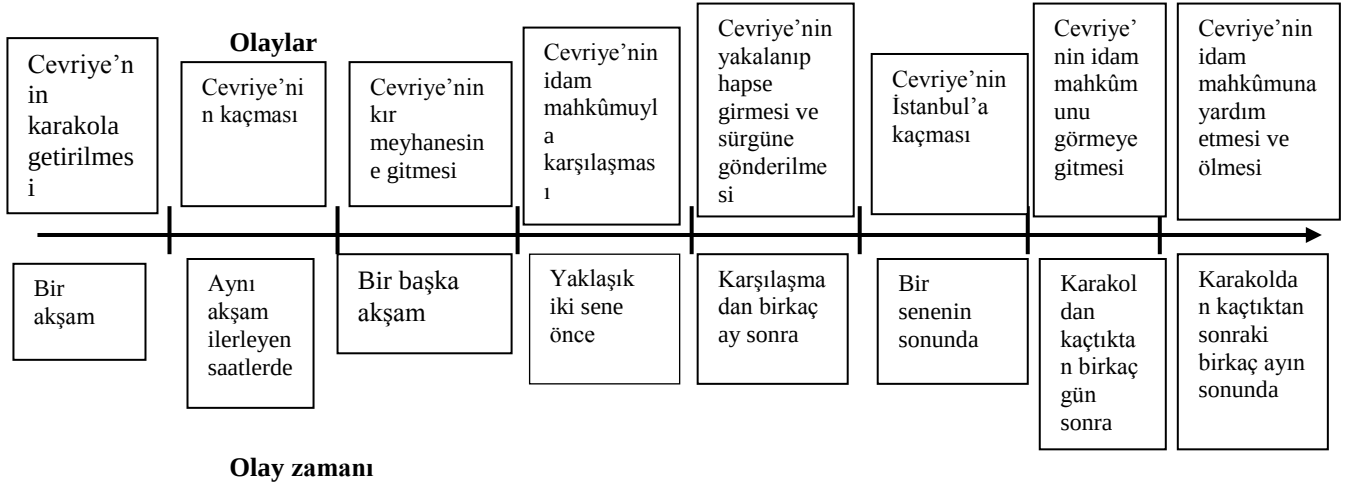
Olay zamanı

Romandaki 40 yıllık zaman hacmi 160 sayfalık bir metinsel boyuta sığdırılır.

Romanın aktüel olaylarının 1950'li yıllarda geçtiği anlaşılır. Gülder'in yaşadığı köyde Kore Savaşı'nda ölen bir gencin bahsi geçer. Söz konusu olay, Gülder'in kocasını kaybettiği ve Ankara'ya Nuri'yi bulmaya gittiği tarihlerden sonra gerçekleşir. Bu da romanın aktüel zamanına tekabül eder. Romanda nakledilen özetlemeler ve geriye dönüşlerde ise zaman, geçmişteki bazı siyasî olayların anılması vasıtasıyla tarihî dönemleri işaret eder. Örneğin Abdülhamid'in meşrutiyeti kaldırmasından tahttan indirilişine, Balkan Savaşı yıllarından, İstiklâl Savaşı yıllarına kadar birçok önemli tarihsel dönem romanın kahramanlarının geçmişlerine ait ayrıntılarda zemin olarak kullanılır. Böylece zaman unsuru, romanda ele alınan toplumsal dönüşümün gözler önüne serilişinde önemli bir fonksiyon üstlenmiş olur.

Fosforlu Cevriye romanının başlangıcı olarak seçilen olay ile romanı sonuçlandıran olay arasında geçen süre birkaç ay ile sınırlandırılmıştır. Romanda verilen aksiyonların büyük bölümü geriye dönüşlerden oluşmaktadır. Bu geriye dönüşler kimi zaman romanın ana kahramanı olan Cevriye'nin çocukluğuna kadar gidilerek derinleştirilir. Bununla birlikte romanın olay örgüsünü belirleyen parçaların yerleştirildiği en uzak geçmiş, bir

buçuk yıl kadar öncesidir. Romandaki zaman kurgusunu şöyle şemalaştırmak mümkün:



Roman Cevriye'nin karakola getirilmesi ile başlar. Bu olay ile Cevriye'nin ölümü arasında geçen birkaç aylık süre romanın olaylarının yerleştirildiği zaman hacmidir.

Romanın 47. sayfasından yüz doksan birinci sayfasına dek geriye dönüşlerle olay örgüsünün diğer parçaları verilir. Bu sayfaya gelindiğinde tekrar anlatma zamanına en yakın zamana dönüş yapılır. Cevriye'nin karakoldan sevk edilirken kaçtığı gece sevgilisinin eskiden kaldığı hana gittiği sezdirilir. Karakoldan kaçıştan sandaldan düşerek ölme olayına kadar gelişen diğer olaylar 191. sayfadan başlanarak verilir. Böylece karakoldan kaçıştan sonra geçen sekiz günün sonunda (47. sayfada) kesilen olayların anlatımı 191. sayfaya kadar durdurulmuş olur. Bu aralıkta da romanın olay örgüsünün önemli parçaları yerleştirilir. Böylece yazar bu romanında, olay örgüsünü yaratıcı bir biçimde düzenlemede zaman unsurunu kullanarak onu etkili bir işlevle öne çıkarır.

Romanın 223. sayfasında zamanda ileriye doğru bir atlama daha yapılır, böylece Cevriye'nin karakoldan sevk edilirken kaçmasının üzerinden bir iki aylık bir süre ileriye gidilir.

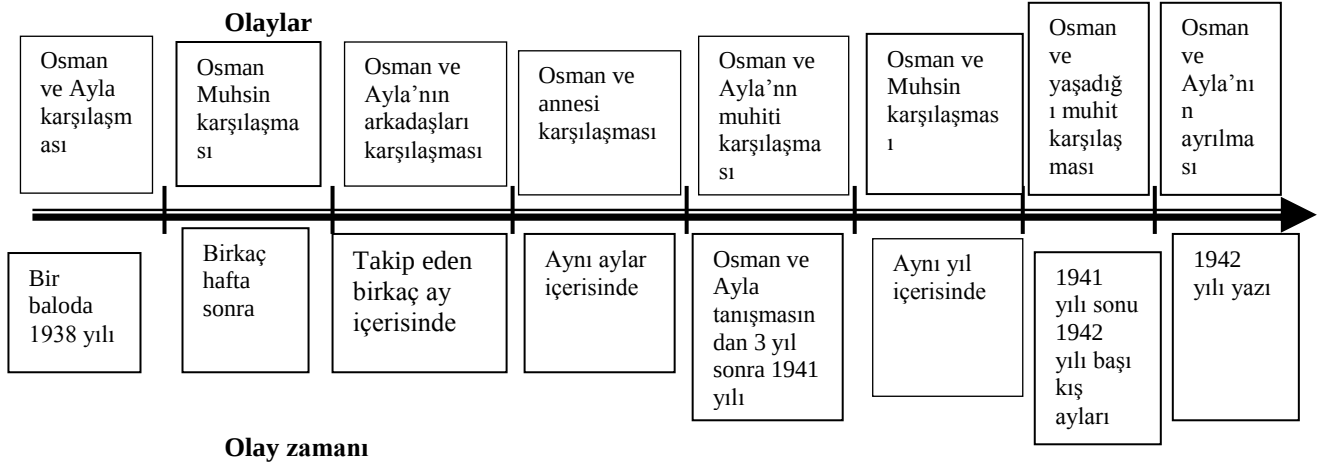
“Bir iki ay böyle geçmişti.

Zaman zaman Kerim'e uğrayan Cevriye ondan doğru dürüst haber alamıyordu." (Derviş, 2000: 223)

Romanın olayları, bu bir iki aylık sürenin sonunda Kerim ve Cevriye'nin delilleri yok etmek üzere buluştukları "bir gece" sona erer.

Romanın olaylarının yerleştirildiği dönem hakkında kesin tarihsel ifadeler rastlayamayız. Ancak olayların İstanbul'da Cumhuriyet sonrası bir döneme yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Romanın özel bir tarihsel dönemi tematik olarak ele almayı da göz önünde bulundurulunca 1945 yılında yazılmış olması, yazıldığı dönemi ele aldığını işaret etmektedir.

Sınır romanının olayları yaklaşık dört buçuk yıllık bir zaman hacmine yerleştirilir. Bu süre, Osman ve Ayla'nın tanışması ile Ayla'nın Osman'dan ayrılmaya karar vermesi olayları arasındaki zamanı kapsar. Osman'ın hayatından ayrıntıların verildiği geriye dönüşler vasıtasıyla zaman, 10 -15 yıl kadar derinleştirilir. Romanda zamanın düzenlenişi şöyle şemalaştırılabilir:



Ayla ve Meziyet'in köşkün bahçesinde tartışmaları, romanın olaylarının başladığı zaman olarak seçilir. Zaman, romanın 50. tefrika kısmında yapılan üç buçuk senelik bir atlama ile ilerletilir

Böylece üç senelik bir zaman hacmi romanın ilk 50 tefrika bölümüne sığdırılır. Geriye kalan 87 bölüme de yaklaşık bir senelik bir zaman hacmi sığdırılır.

Romanın 99. tefrika kısmında Ayla ve Osman'ın tanışmalarının üzerinden 4 sene geçmiş olduğu Meziyet ve Ayla arasında geçen bir diyalog yoluyla belirtilir. 102. kısımda baharın geldiği belirtilir. Romanın sonuna kadar da mevsim değişikliğini sezdirenen bir ifadeye rastlanmaz. Böylece 1943 yazının başları ya da ortalarına yakın bir dönemde romanın olayları sonlandırılır.

Romanın olaylarının yerleştirildiği tarihsel devir İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasından önceki yıl ile savaşın sonuçlandığı yıllar arasında kalan devirdir. Bu zaman unsuru, roman boyunca değişik yerlerde vurgulanır. Olay örgüsünde İkinci Dünya Savaşı'nın konu edildiği bölümler ve diyaloglara rastlanır. Osman ve Muhsin arasında geçen şu türden diyaloglarla aktüel zamanın yerleştirildiği dönem vurgulanır:

“Bana Çemberlayinden Hitlerden Daladyeden bahsediyorsun. Bana dün gece ne yaptın diye sormuyorsun.

Osman, ben egoist olmuşum değil mi? Yarın bütün insanlığı bir kan deryasına boğacak yarın medeniyetin üzerinden bir kasırga gibi kesip ne varsa ne yoksa yıkacak tuzla bu z edecek bir felâketin alametleri belirmiş iken, sen yalnız senin küçücük kalbini sevinçlerini hissediyorsun.” (Derviş, 1943-1944: 19)

Olay örgüsünün yerleştirildiği tarihsel dönemin etkisi, İkinci Dünya Savaşı ve onun Türkiye'deki yansımalarının söz konusu edilmesi ile romanda yaşatılmaya çalışılır. Türkiye'nin savaşa girme ihtimalleri ve savaş öncesi Türkiye'nin alternatifleri, insanların endişeli bekleyişi, topluma hâkim olan sosyal psikolojik hal, Osman ve Muhsin'in babası arasında geçen konuşmalar, Muhsin ve Osman diyalogları, Ayla'nın çevresindeki gençlerin diyalogları vasıtasıyla verilmeye çalışılır. Yazar böylece psikolojik

gerçeklikten de faydalanarak zaman unsurunu etkinleştirir ve olay örgüsüne gerçeklik hissi kazandırmaya çalışır.

Şoför Mustafa romanında, Mustafa ve Zerrin'in karşılaşması ile Mustafa'nın Melek'i bulması olayları arasında kalan süre romanın olaylarının yerleştirildiği zaman hacmini ifade eder. Bu süre, iki ay kadardır. Zamanın düzenlenişi şöyle şemalaştırılabilir:

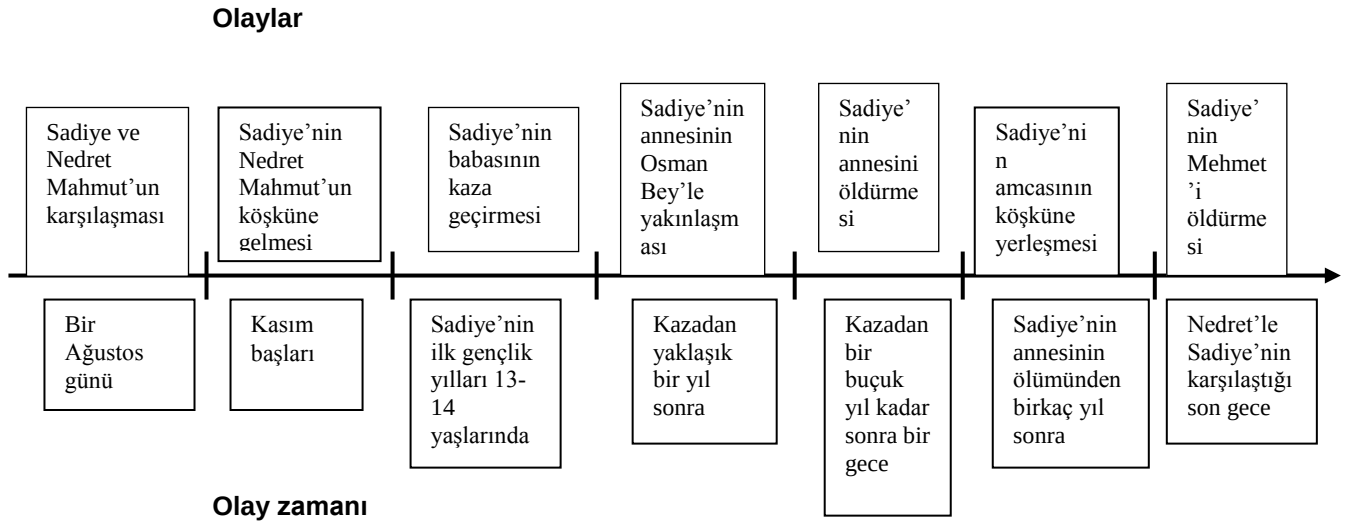


Romanın zaman hacmi yine geriye dönüşlerle derinleştirilir. Mustafa'nın Melek'i düşünmesi ile 20 yıl kadar geriye gidilir. Buradan atlamalarla Melek'in Hacı Kâmil ile evliliğine gelinir. Burası da romanın başlangıcından 9 yıl kadar öncedir. Söz konusu zaman ifadeleri romanda net olarak Mustafa'nın iç konuşmaları yoluyla verilir.

Romanın olaylarının yerleştirildiği tarihsel dönem, 1960'lı yılların Türkiye'sidir. Ancak bu zamanla ilgili herhangi bir tarih ve takvim zamanı belirtilmez. Buna karşın romanın başlangıcında Şoför Mustafa'nın 1949 model bir arabaya sahip olduğu ve bunu 59 model bir arabayla değiştirmek istediği belirtilir. Bu ipuçları ile dönemsel zamanın aşağı yukarı 1960'lı yılların başları olduğunu sezdirir. Romanın yazılış tarihleri olan 1963 – 1964 yılları da göz önünde bulundurulunca bu sonuca varmak kolaylaşır.

Onları Ben Öldürdüm romanının olay örgüsü Nedret ve Sadiye'nin karşılaşmalarından genç kızın amcasının köşkünden gelenler tarafından

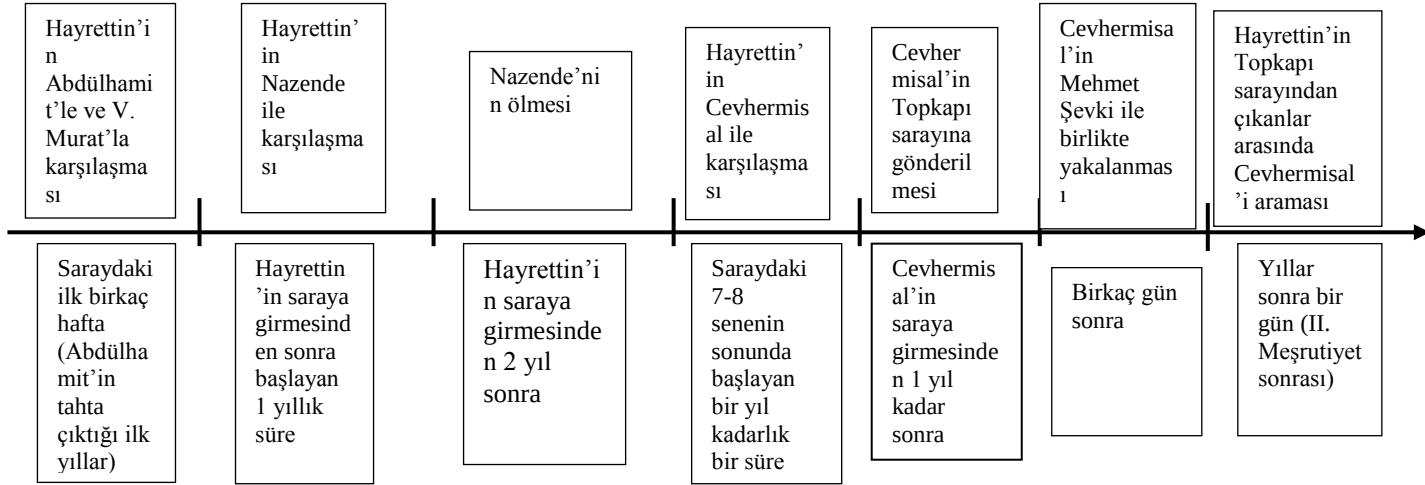
götürülmesine kadar geçen birkaç aylık bir zaman hacmine yerleşir. Ancak geriye dönüşlerle bu hacim yaklaşık 25 yıl kadar geniştilir. Sadiye'nin çocukluğundan Nedret'le son karşılaşmasına dek geçen yaklaşık 25 yıllık süre olay örgüsünün sığdırıldığı zaman hacmini ortaya çıkarır. Söz konusu zaman düzeni şöyle şemalaştırılabilir:



Romanın olaylarının yerleştirildiği tarihsel dönemi net olarak ifade eden sözcüklere rastlayamayız. Ancak romanda ele alınan yaklaşık 25 yıllık sürenin, Cumhuriyet öncesinden Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar devam eden bir dönemi kapsadığı sezdirilir. Sadiye'nin Fransız mürebbiye nezaretinde ve dadılar ile yetişen bir çocuk olması, romanın başlangıcında yetişkin halleriyle karşımıza çıkan kahramanlardan Nedret'in bir otomobil edinmiş olması gibi ayrıntılar Cumhuriyet sonrası dönemi temsil eder niteliktedir.

Bir Haremağasının Hatıraları romanının olaylarının sığdırıldığı zaman süreci çeşitli tarihî olaylar vasıtasıyla sezdirilir. Bu süreç, Abdülhamid'in V. Murat'tan sonra tahta çıktığı yıllardan başlayıp II. Meşrutiyetin ilânına dek geçen yaklaşık 30 yıllık bir zaman dilimini kapsar.

Olaylar



Olay zamanı

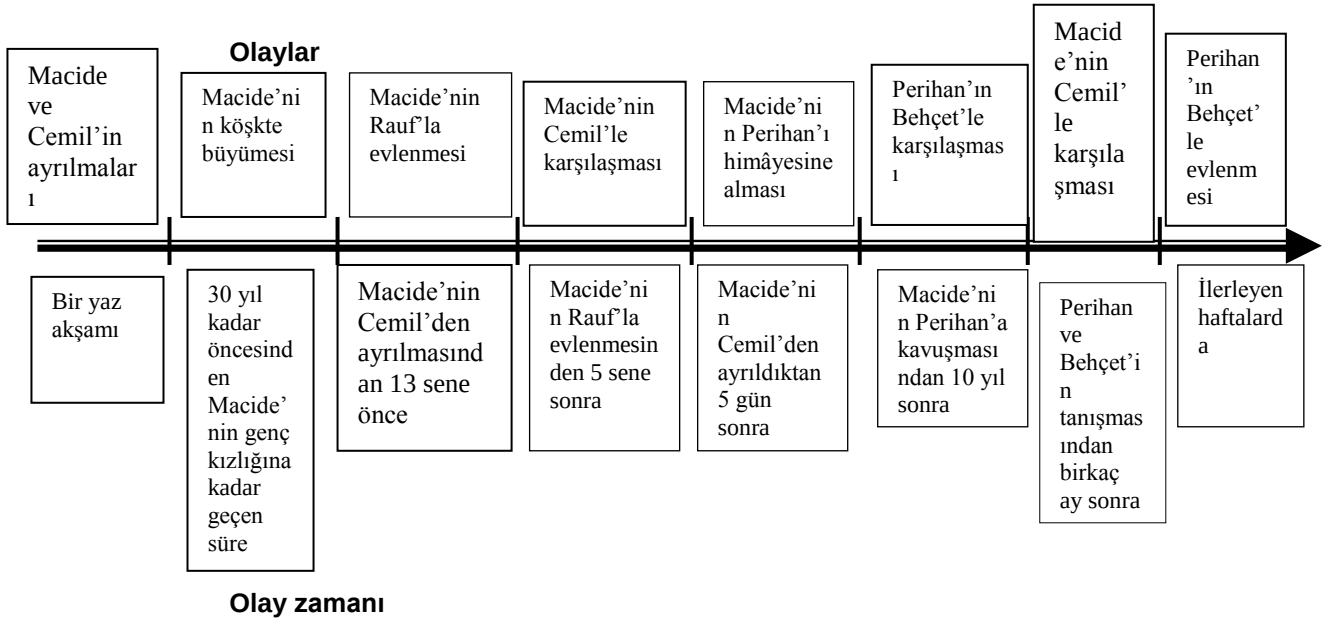
Romanın olaylarının II. Meşrutiyet'in ilan edildiği dönemde sonlandığını Hayrettin'in naklettiği şu ifadeler vasıtasıyla öğreniriz:

“Ve nihayet o gün geldi. İkinci Abdülhamit canını muhafaza etmek kaygısıyla meşrutiyeti ilan etti.

Zindanlar açılmış, menfada sürünenler avdet ediyorlar ve bütün Türkiye şehrâyin içinde hürriyeti tes'it ediyordu. İşte bu zaman Topkapı ve ila... sarayların da açılacağı orada mahpus yaşayan cariyeler de serbest bırakılacağı söylendi.” (Derviş, 1933: 91)

Böylece romanın olaylarının sığdırıldığı tarihsel dönemin, II. Abdülhamit'in tahta çıktığı ilk yıllar ile II. Meşrutiyet'in ilanı arasındaki dönem olduğu anlaşılır.

İki Kadın ve İki Aşk romanının olaylarının sığdırıldığı zaman hacmi, yaklaşık 18 yıl kadardır. Bu süre geriye dönüşlerle derinleştirilir. Böylece ana kahraman olan Macide'nin çocukluğundan Perihan'ın evlenmesine kadar sürecek 45 yıllık bir zaman hacmi romanda karşımıza çıkar. Bu zaman hacmi ve olayların buradaki dağılımı şöyle şemalaştırılabilir:



Romanın olaylarının başlangıcı olarak seçilen zamandan yaklaşık 18 - 20 yıl sonraki bir zaman, olayların sonuçlandığı zaman olmaktadır. Ancak başlangıç için seçilen zamandan geriye dönmek suretiyle kahramanın çocukluk ve gençlik yıllarına dair olayların nakledilmesiyle romanın zaman hacmi genişletilir.

Romanın olaylarının sığdırıldığı tarihsel dönemin Cumhuriyetin ilk 20 yılı içerisinde bir aralığı kapsadığı sezdirilir. Bu, bir köy enstitüsü öğretmeninin ve iki tüccarın aralarında geçen bir sohbetin nakledilmesi vasıtasıyla gerçekleştirilir. Sohbetin konusu yeni kurulan ülkenin ekonomide ve sanatta geliştirilmesi arayışıdır. Böylece Cumhuriyetin ilk yıllarının yaşanmakta olduğu anlaşılır.

Beni mi romanının olaylarının sığdırıldığı zaman hacmi 4 – 5 yıllık bir süredir. Söz konusu sürenin ilk 4 yılı bir atlama ile geçilir ve olayların büyük bir bölümü 5. senenin içerisinde gerçekleşir. Söz konusu olayların zaman düzeni şöyle şemalaştırılabilir:



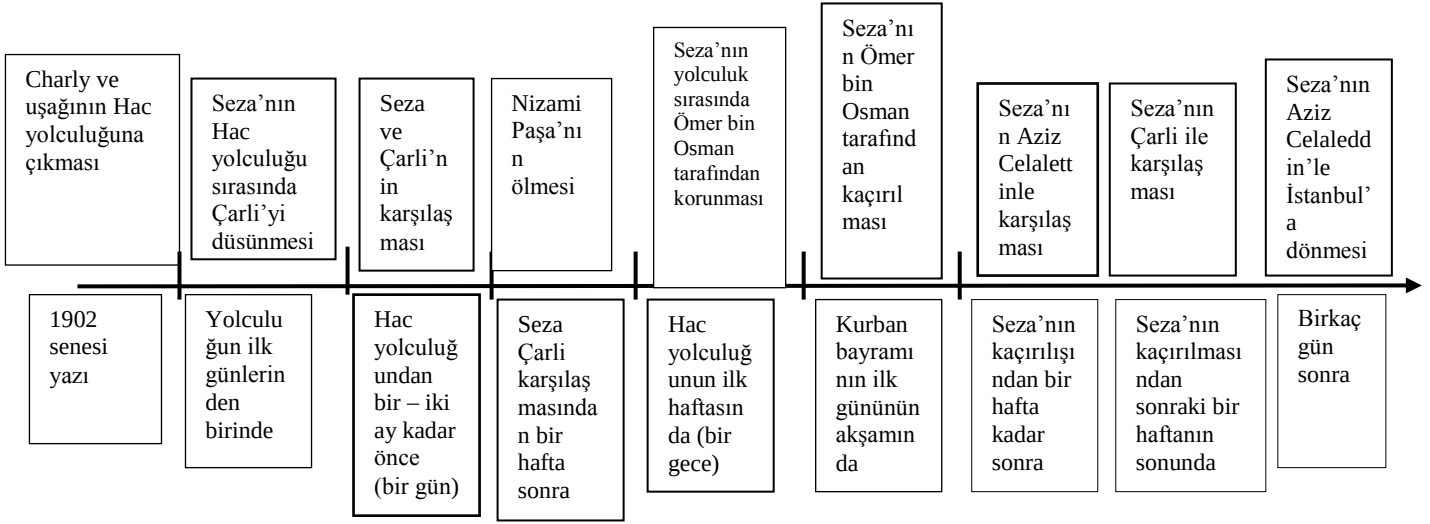
Olay zamanı

Adnan ve Nermin'in ilk karşılaşmalarının nakledildiği kısımlar içerisinde Nermin'in 15 yaşında olduğu belirtilir. Birkaç sayfa sonra onun 21 yaşında bir genç kız olduğu dile getirilir. Böylece 5-6 yıllık bir atlama yapılır. Buradan sonra yapılan atlamaların hiçbirisi bu kadar geniş bir zaman aralığı içermez. Böylece romanın olaylarının büyük bir bölümü atlama ile geçilen 5. yılın içerisinde gerçekleşir.

Romanın olaylarının yerleştirildiği tarihsel dönem hakkında kanaat sahibi olamayız. Ancak olayların, kadın erkek ilişkilerinde serbestliğe ve hür iradeye dayalı zihniyetin hâkim olduğu bir devirde gerçekleştiği sezdirilir. Evlilikler gençlerin özgür iradeleri ile gerçekleşmektedir. Dolayısıyla romanın olaylarının Cumhuriyetin ilk yıllarında bir döneme yerleştirildiği anlaşılır.

Dirilen Mumya romanının olaylarının sığdırıldığı zamanın birkaç aylık bir süre ile sınırlı olduğunu görürüz. Bu, Charly ve Seza'nın ilk karşılaşmasından Seza'nın Hac yolculuğundan Aziz Celaledin ile birlikte dönüşüne kadar geçen süredir. Olayların zamanla düzeni şöyle şemalaştırılabilir:

Olaylar



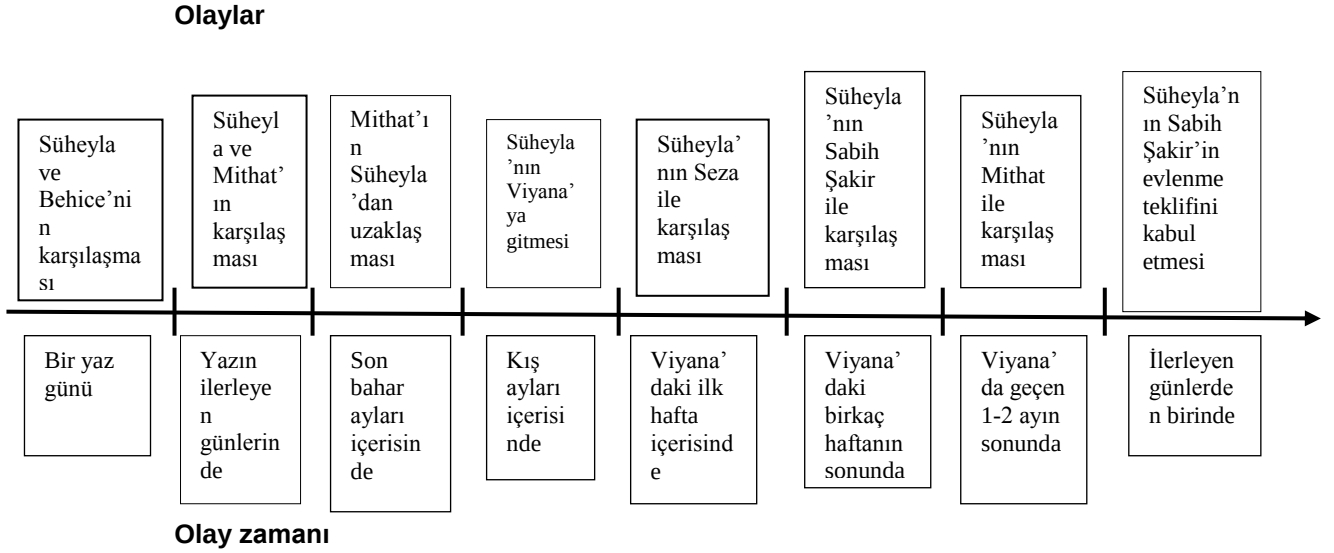
Olay zamanı

Olayların aktüel zamanı 1902 senesi içerisindeki ayları kapsar. Olayların başlangıcı, Seza'nın Hac yolculuğuna çıkmasıdır. Hac yolculuğunun dönüşü ise olayların sonuçlandığı tarihtir. Dönüş tarihinin Ağustos ayı içerisinde olduğu ifade edilir. Böylece 1902 tarihinin yaz ayları, romanın olaylarının sığdırıldığı birkaç aylık süreyi içine alır.

Aziz Celalettin ve Seza'nın evlendikleri tarih, bir gazete haberi vasıtasıyla "Ağustosun on altıncı Perşembe günü" olarak ifade edilir. (Derviş, 1934: 72)

Romanın olaylarının yerleştirildiği tarihsel dönem 1902 senesi olarak net bir biçimde ifade edilir. Söz konusu tarihlerin, Abdülhamid idaresindeki Osmanlı dönemine rast geldiği yine romanda kesin olarak ifade edilir.

Gönül Gibi romanının olaylarının sığdırıldığı zaman hacmi 7-8 aylık bir süreyi kapsar. Bu zaman içerisinde geriye dönüşlere rastlanır. Ancak bunlar 7-8 aylık sürenin başlangıcı ile sınırlıdır.

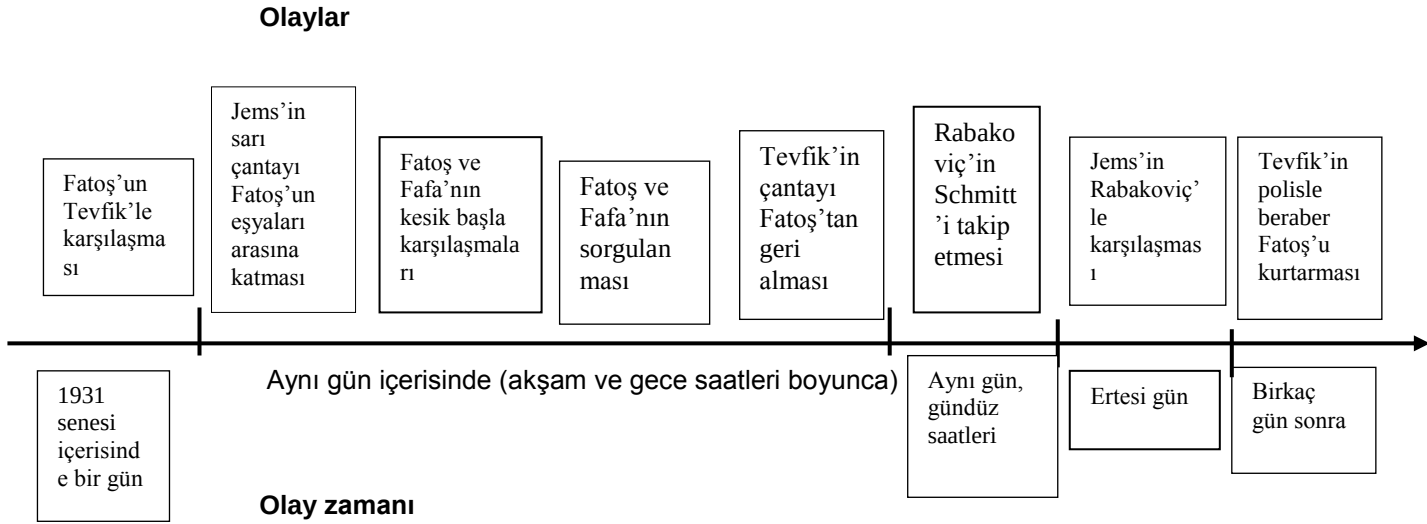


İlkbahar ve yaz, aşk ilişkisinin başlangıcı için seçilen zamandır. Süheyla ve Mithat ayrılığı sonbaharda gerçekleşir. Süheyla'nın Viyana'daki yalnız günleri ise kış aylarına rastlar. Mevsimler vasıtasıyla başlangıç ve son imgeleri vurgulanır. Böylece romanda zaman unsuru önemli bir fonksiyon üstlenir.

Romanın olaylarının yerleştirildiği tarihsel zaman hakkında kesin bir kanaate varamayız. Ancak kişiler arasındaki konuşmalarda, biten bir umumî savaştan söz edilmektedir. Sözü geçen savaşın 1. Dünya Savaşı olması muhtemeldir. Böylece romanın olayları için seçilen tarihsel dönemin Cumhuriyetin ilk yılları olduğu sezdirilir.

Bu Başı Ne Yapalım romanının olaylarının yerleştirildiği zaman hacminin birkaç hafta ile sınırlı olduğunu görürüz. Romanın ilk 50 sayfalık kısmına sığdırılan olayların büyük bölümü, 1 günlük bir zaman hacmine sığdırılmıştır. Geriye kalan 50 sayfalık kısımda ise yaklaşık iki haftalık bir zaman hacmi ortaya çıkar.

Söz konusu olayların zaman içerisinde düzenlenişi şöyle şemalaştırılabilir:



Böylece Fatoş'un, Schmitt'in elinden kurtarıldığı geceye kadar geçen olayların birkaç günlük bir süre tutarında olduğu ortaya çıkar. Ancak romanın olaylarının sona erdiği için seçilen zaman, son kısımda anlatıcı tarafından şöyle ifade edilir:

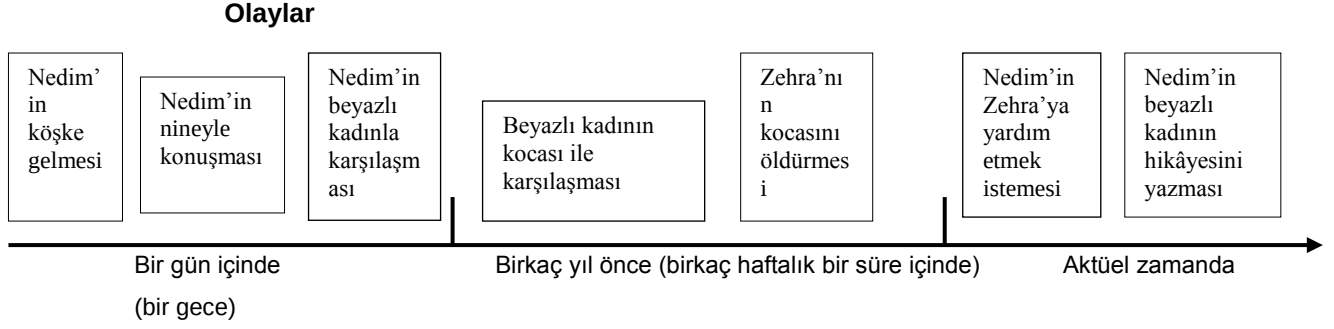
“O feci geceyi on beş gün geçmişti. Yaraları bereleri henüz iyileşmemiş olan Fatoş karyolanın içerisinde oturuyordu.” (Derviş, 1934: 100)

Olayların üzerinden on beş gün geçtikten sonra Fatoş'un evlenme teklifi aldığını öğreniriz. Bu zaman, romanın olaylarının sona erdiği zamandır.

Romanın olaylarının yerleştirildiği tarihsel dönemin net takvim zamanıyla ifade edildiğine ve söz konusu dönemin çeşitli sosyal olayların nakledilmesi vasıtasıyla sezdirildiğine tanık oluruz. Bu dönem 1931 yılı ve sonrasındır. Birinci Dünya Savaşı'nın ertesindeki bu yıllarda yaşanan sosyal ve ekonomik buhranın etkileri romanda çeşitli olaylar vesilesiyle nakledilir.

Buhran Gecesi romanının olaylarının sığdırıldığı zaman hacmi geriye dönüşlerle birlikte derinleşerek 3-4 yıl kadar bir süre olarak karşımıza çıkar.

Nedim'in köşke gelişinden beyazlı kadının hikâyesini bitirmesine kadar geçen süre ise aktüel zamandaki olayların zamanıdır ve bu süre birkaç günlük bir süredir. Söz konusu zaman düzenini şöyle şemalaştırabiliriz:



Olay zamanı

Nedim ve Zehra karşılaşması birkaç günlük bir süre içerisinde gerçekleşir. Zehra'nın kocası ile karşılaşmasını ihtiva eden kısımlar ise birkaç yıl öncesine geriye dönülerek nakledilir.

D. SUAT Derviş'in Romanlarında Tema:

Suat Derviş'in ilk dönem romanlarının, temaları yönüyle yine bireysel hassasiyetle ele alındığını görmekteyiz. 1937 öncesinde *Emine* romanı hariç, yazarın bütün romanlarında bireyin arzuları – engeller çatışmasının temayı belirlediğini görürüz. Olay örgüleri, bireylerin hayat tarzından kaynaklanan çatışmalar ve bu hayat tarzı etrafındaki zihniyetin belirlediği ilişkiler vasıtasıyla gelişir. Söz konusu zihniyet ve hayat tarzı hoşlanma, kalbi alâka ve cinsî alâka çevresinde temsil edilir. Dolayısıyla geniş kitleleri ilgilendiren toplumcu temalarla karşılaşmayız. Özellikle *Gönül Gibi*, *Beni mi*, *Onu Bekliyorum*, *İki Kadın ve İki Aşk*, *Hiçbiri* romanlarında aşk ilişkileri merkezî konumdadır. Ancak aşk ilişkileri, toplumsal zeminden tecrit edilmiş değildir. Bu ilişkilerde bireylerin hür iradeleri toplumun değerleri ile çarpışma halindedir. Sonuçta aşkların onları mutlu etmediği göze çarpar. Liz Behmoaras, Suat Derviş'in romanlarında “aşk” teması ile ilgili şunları söyler:

“ (...) Zaten Suat Derviş'te aşk, şahane olduğu kadar korkulması gereken bir duygudur; er geç yıkıma, kişinin mahvoluşuna yol açar. Ne var ki, aşksız birliktelikler de hep çok sıkıcı, çok bunaltıcıdır ve mutlaka ayrılıkla son bulur.”(Behmoaras, 2008: 84)

Gönül Gibi'de Süheyla, hür irade sahibi bir kadındır. Ancak eski kocası İrfan'ın da tesiriyle gönül ilişkilerinde toplumun değerleri merkezli bir sınırı aşmamaktadır. *Beni mi*'de Nermin, babasının arkadaşı Adnan Bey'e olan aşkı nedeniyle toplumsal normlar çerçevesinde baskı altında kalır. Yine *Hiçbiri* romanının Cavide'si aynı sorunu Selim Paşa ile olan ilişkisinde yaşar. Dolayısıyla bu romanlar, aşk ilişkileri vasıtasıyla yazarın, bireyin iradesi - toplumun değerleri çatışmasını gündeme getirme gayretinde olduğunu düşündürür.

Yazarın sosyal ve eleştirel gerçekçi hassasiyetle yazdığı romanlarında ise bireyin hayat tarzı - toplumun değerleri, maddi imkân – imkânsızlık

çatışmaları temaları belirler. Küçük insanın maddî ve sosyal problemleri romanlara konu olur. Bireyin ve özelde ‘kadın’ın toplumdaki konumu; hür iradesi, cinsî ve kalbî arzuları bağlamındaki var olma mücadelesi, söz konusu romanların temaları olarak karşımıza çıkar.

Bunlar içerisinde ‘kadın’ın hür iradesi ve toplumdaki konumu probleminin özgün biçimde ele alındığı *Fosforlu Cevriye*, *Çılgın Gibi*, *Emine*, *Hiç*, *Aksaray’dan Bir Perihan* ve *Şoför Mustafa* romanları dikkati çeker. Toplumsal düzenin çarpıklıkları sebebiyle kenara itilen kadınların güç hayat tarzları, *Fosforlu Cevriye*’deki “Cevriye”, *Şoför Mustafa*’daki “Melek” ve “Zerrin”, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*’daki “Nazlı” adlı sokak kadınlarının maceraları çevresinde temsil edilir.

Emine’de yine toplum hayatına büyük darbeler vuran savaş ortamında ve bozulmuş değerler bağlamında, dışarıda bırakılan bir yetim kız çocuğunun macerası gözler önüne serilir. “Emine”nin şahsında birey olamayan, eğitim ve barınma gibi sosyal haklardan mahrum kalan, iradesi istismar edilen kadının yaşadığı problemlere vurgu yapılır.

Aksaray’dan Bir Perihan’da da yine toplumsal dönüşüme ayak uyduramamış, bağlı bulunduğu eski zihniyet nedeniyle çatışmalar yaşayan Gülter isimli eski halayığın sıkıntıları ile karşılaşırız. Gülter de bir halayık olarak yetiştiği ve meslek sahibi olmadığı için hem iradî kararlar veremez hem de maddî güçlükler yaşar. *Hiç* romanındaki “Seza”nın da ekonomik özgürlüğü yoktur. Seza, erkek egemen değerleri arkasına alan sevgilisi “Atıf” tarafından unutulur, maddî sıkıntılarla yalnız mücadele eder ve bu esnada hastalanan oğlunu kaybeder. *Çılgın Gibi*’deki “Celile”, aynı şekilde toplumsal statüsünü kaybetmek istemeyen sevgilisi “Muhsin” tarafından haksızlığa uğrar.

Suat Derviş’in 1937 öncesinde yazdığı romanlarda da bazı roman kişileri vasıtasıyla toplumsal sorunlara vurgu yapıldığı göze çarpar. Örneğin *Bu Baş Ne Yapalım* romanında, dünyanın yirminci yüzyıl başlarında yaşadığı ekonomik ve toplumsal buhran, roman kişileri vasıtasıyla gözler önüne serilir.

Sovyet devrimi nedeniyle Berlin'e göç etmiş bir Rus aristokratının sefaleti, Jems isimli savaş mağduru bir Alman'ın geçim sıkıntısı, Eva isimli Alman sokak kadının güç hayatı bu bağlamda karşımıza çıkar.

Savaş nedeniyle yaşanan toplumsal buhran, Suat Derviş'in başka romanlarında olaylara fon olur. *Sınır* romanında II. Dünya Savaşı'nın yarattığı sıkıntının kişiler üzerindeki tesiri, "Osman" ve "Muhsin" vasıtasıyla gözler önüne serilir. Savaş ortamında Türkiye'nin bağımsız ve güçlü bir strateji geliştirmesi gerekliliği "Muhsin" aracılığıyla vurgulanır. *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'daki "Nazlı"nın babası, savaş yıllarında hastalanmış ve bu nedenle sonraki hayatında bir iş sahibi olamamıştır. "Nazlı" da erken yaşta çalışmak zorunda kalmış ve arzuladığı hayat tarzını elde edememiştir. *Gönül Gibi*'de I. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da hâkim olan maddiyatçı hayat tarzı Seza'nın ağzından eleştirilir. Savaş, böylece toplumdaki küçük insanın hayat tarzını olumsuz yönde etkileyen tarafıyla konu edilir.

Yakın tarihin çeşitli dönemleri ve kişileri de romanlarda eleştirel bir tavırla mercek altına alınır. *Bir Haremağasının Hatıraları* ve *Yaprak Kımıldamasın* romanlarında II. Abdülhamit, *Sınır* romanında da ittihatçılar, roman kişileri vasıtasıyla kıyasıya eleştirilir. *Aksaray'dan Bir Perihan* romanında ise Nuri'nin toprak reformu yapan aydın babası, antiemperyalist tutumu ve Milli Mücadele ruhunun hazırlanmasındaki rolü ile idealize edilir.

Böylece söz konusu romanlarda, temalar vasıtasıyla toplumsal meselelerin eleştirel bir bakışla öne çıkarılma gayreti göze çarpar.

1. Bireysel Eğilimlerle Yazılan Romanlarda Tema:

Yazarın bu karakterdeki ilk romanı olan **Kara Kitap**'ta bir genç kızın ölümcül hastalığıyla mücadelesi vasıtasıyla insanın hayattaki temel problemlerinden biri olan yaşama arzusu ve ölüm çelişkisi irdelenir.

Hayata ve ölüme bakış açıları bakımından farklılaşan iki kahramanın bir noktada birleşen kaderi romana konu olur. Roman kişilerinin bakış açıları farklı da olsa benzer trajik sonu paylaşımları dikkati çeker. Şadan hayatı sevmektedir ancak hastalığı nedeniyle trajik bir biçimde ölür. Hasan, hayata ve kişilere öfkeli, o da trajik bir biçimde ölür. Bu iki kahramanın benzer sonu adeta agnostist bir vurgu içerir. Böylece hayat ve ölüm olgularının romanın olayları aracılığıyla felsefî olarak sorgulandığını söyleyebiliriz.

Romanda kalbî aşk da sorgulanan olgular arasındadır. Hasan'ın Şadan'a olan gizli aşkı, onun genç kıza karşı olan garip davranışlarının altında yatan neden olarak kendini gösterir. Söz konusu aşk, bir erkek ve bir kadın arasındaki sıradan sevgi ve ilgi bağı gibi gözükmez. Hasan'ın Şadan'a duyduğu aşk, marazi ve gerilimli bir duygusal saplantı gibidir. Şadan ölmek üzere olan hasta bir genç kızdır, Hasan ise kendisiyle ve çevresiyle hiçbir zaman barışamamış, psikolojik sorunları olan bir gençtir. Dolayısıyla kalbî aşk, romanda gerilimli ve sağlıksız yönleriyle ele alınır.

Hayata şiddetle sarılmak isteyen bir genç kızın bu arzusu karşısında ölün galip gelmesi ve romanın sonunu bu ölümün belirlemesi romana karamsar bir hususiyet verir.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes romanında sosyal ve bireysel çatışmalar etrafında gelişen bir aile dramı ele alınır.

Baba ve oğulun aynı kadına olan ilgisi sebebiyle karşı karşıya gelmesi oğul cephesinde bireysel arzular ve toplumun değerleri çatışmasını göz önüne getirir. Kemâl, babasıyla evli olan Zeliha'ya yönelik bir kalbî alâka göstererek toplumun değerleriyle karşı karşıya gelir. Kemâl'in bu marazî tutkusu bir felâketle sonuçlanır. Aynı şekilde Osman'ın Kemâl'den kaynaklanan endişeleri onun ruh sağlığının bozulmasına neden olur. Böylece romanda birey ve toplum çatışmasının insan hayatı üzerindeki olumsuz tesirlerine vurgu yapılır.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes'te aynı zamanda aile içi ilişkilerdeki problemlere dair göndermelerle karşılaşırız.. Romanda basitçe, daha önceden bir evlilik yapan bir adamın, bu evlilikten doğan mutsuzluğuyla ikinci evliliğinde yüzleşmesi konu edilir. Osman, geçmiş yaşantısının ağır tesiri ile yaşadığı ruhsal buhranların yeni hayatına yansması sonucu felâkete sürüklenmiştir.

Romandaki tema, farklı yönlerden ele alınmalarına rağmen “Kara Kitap”, “Buhran Gecesi”, “Onu Bekliyorum” ve “Onları Ben Öldürdüm” gibi romanlardaki temalarla benzeşir. Bireylerin toplumsal ilişkilerdeki sorunlardan kaynaklanan marazî karakterleri, bu romanlardaki felâketlerin sebebidir. Bu benzer temaların seçilmiş olması gerçekçi bir romancı tavrının sonucudur. Yaşanan olaylar ve sosyal çevre, kişilerin ruhsal ve sosyal hayatının çizgilerini belirler. Buna rağmen temanın sosyal gerçekçi olduğu söylenemez. Roman, herhangi bir ezilen ya da haksızlığa uğrayan kitlenin mücadelesini hiçbir yönüyle temsil etmez. Ele alınan macera, geniş insan topluluklarını etkileyen bir konuya dikkat çekmez. Tema, tamamen bireysel çatışmalar ve kişilik sorunları etrafında ortaya çıkar.

Onu Bekliyorum romanında, bireysel arzuları sebebiyle toplumsal değerlerle karşı karşıya gelen bir kadının yaşadığı dramatik olaylar konu edilir. Söz konusu olaylar vasıtasıyla modern hayat tarzı içerisinde bireyin hür iradesi irdelenir. Hür iradesini kullanmak isteyen kadının, geleneksel zihniyetle ve toplumun değerleriyle çarpışması gözler önüne serilir.

Roman, bu yönüyle Modern kadının yeni hayat karşısındaki uyumsuzluğu sorununu ele alır. Suzan'ın macerası, bireysel iradesini nasıl kullanacağı konusunda bocalayan, modern kadının macerasıdır. Yazar, bu modern kadını temsil eden kahramanına romanın sonunda aldanmış olduğunu kabul ettirir. Kahraman, bir hata yaptığını anlamıştır. Fakat artık her şey için çok geçtir. Hatalı olan bakış tarzı ise kahraman tarafından şöyle değerlendirilir:

“Evet ben aldanmış bir kadını. Fazla beğenmeyi, takdir etmeyi aşk zannetmiş: mantıklı, hesaplı duyguları aşk zannederek kendini aldatmış zavallı bir kadın.

(...)

Artık hakikati biliyorum. Kadın erkeğini aklı için, dehası için, meziyetleri ve kıymetleri için değil, sevdiği için, sevmesi mukadder olduğu için seviyor.” (Derviş, 1935: 26)

Suzan, meziyetleri ve dehası için ilgi duyup takdir ettiği Şefik'i, âşık olarak evlendiği kocası Nihat'a tercih etmiştir. Bu bir aldanıştır. Aldanışın bireysel ve psikolojik temelleri ağır basmaktadır. Ancak yazar bu psikolojik ve bireysel altyapıyı sosyal gerçeklikle de bağlantılandırmıştır. Zira Suzan, bir ressamdır. Ait olduğu yüksek muhitte takdir görmektedir. Bir sanatçı olarak da kendisini toplumsal ve manevi sorumluluklardan soyutlamıştır. Kocası Nihat'la tartışmalarında bir sanatçı olarak bütün sosyal normlardan muaf olduğunu, hür ve bağımsız olması gerektiğini sürekli vurgulamaktadır.

Romanda Suzan'ın kişiliğinde temsil edilen arayış vasıtasıyla kadının Cumhuriyet döneminde sosyal hayattaki var olma mücadelesine vurgu yapılır. Mücadele romanda Nihat ve Suzan ilişkisi ile temsil edilir. Karısının kendisine bağlanmasını isteyen Nihat ve Suzan arasında şöyle bir diyalog geçer:

--Ben... Ben yalnız bir şey istiyorum. Benim kadını olduğunu büsbütün unutmamı... İşte bu kadar..

--Ben evvela kendimin sahibiyim. Ve kendisine tamamen sahib, müstakil, serbest bir insan gibi ve onun şuuru ile seninle hayatımı birleştirdim. Ben sanatımı, ben ismimi ihmâl edemem. Ben yalnız senin kadıncığın olarak dünya ile, dünyadaki hareketlerle zekâ ile aramdaki münasebetleri kesemem. Ben senin kadının değilim anlıyor musun? Seninle hayatını birleştirmiş bir kadını. Ben bir eşya değilim ki... Şuursuz olarak ve kendi hayatı kendi hayatının icapları ve ihtiyaçları olmadan sana ait olayım.” (Derviş, 1935: 2)

Kadının bu tür bir ihtiyaç ile yaşamda yer edinmek ve var olmak ereği yazarın romanını yayımladığı dönemde romancı tarafından nadir işlenen bir temadır. Yazarın kahramanında böyle bir ihtiyaç yaratması, Cumhuriyet sonrası Batılı toplumsal yaşamın ilkelerini esas alan yeni toplum düzeninde kadının yeri ile ilgili bir sorgulama olarak algılanmalıdır.

Bütün bu sorunları bireysel olarak aşırı uçlarda yaşayan Suzan, bu haliyle uyumsuz, sağlıksız bir kişiliktir. Ruhsal boşluk, çelişkiler ve iç çatışmalar böylece doğar. İşte bu koşullar onun tercihlerindeki aldanişta etkili olmuştur.

Yazar, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki yeni hayatı ve bu hayatın getirdiği değişimin bireyler üzerindeki etkisini gündeme getirmiştir. Buna karşın kahramanın yaşadığı olaylar ve bunların etkisiyle belirlenen kaderi, ferdî bir maceranın temsilidir. Tema olarak öne çıkan “kahramanın kaderi” sınıfsal olarak ezilen ya da devlet otoritesi ve idare tarafından hakları sömürülen bir kitlenin ya da topluluğun kaderini temsil etmez. Bu nedenle roman tema bakımından toplumcu gerçekçi sayılamaz.

İki Kadın ve İki Aşk romanında toplumdaki geleneksel zihniyet kaynaklı hayat tarzı ve bireyin hür iradesi karşı karşıya gelir. Söz konusu karşılaşma romanın temasını belirler. Romanda bireysel ihtirasları uğruna kocasını ve kızını terk edip başka bir adamla aşk ilişkisi yaşayan Macide’nin hayat macerası konu edilir.

Macide’nin bağlı bulunduğu geleneksel değerler ve Cemil’in bağlı olduğu modern ferdiyetçi değerler karşı karşıya gelir. Genç kadın, Cemil’in sahip olduğu değerlere yönelince kendini büyük bir çatışmanın ortasında bulur. Macide’nin hayatı vasıtasıyla karşımıza çıkarılan bu çatışma, kahramanın iç konuşmaları ile romanda şöyle nakledilir:

“Babam niçin beni anlamadı. Ben çılgın bir kasırga, bir siklon ortasına düşmüş gibi idim. Namus! Vazife! Zevcelik ve annelik mecburiyetleri bunlar tutunmak istediğim çınarlardı. Kökü asırlardır toprağın dibine dal,

budak salmış çınarlar ki o kasırganın şiddeti önünde elimde kuru dal parçaları gibi kaldı. Yerlerinden söküldü. Bağrım tutuşmuş gibi idi. bu zehrin acısını yalnız onun yakınlığı teskin edebilirdi.(...) Aşkın çağrışı ölümün çağrışı gibi kati idi.” (Derviş, 1946: 25)

“Namus”, “vazife”, “zevcelik” gibi kavramlar kahramanın bağlı bulunduğu geleneksel değerleri temsil eder. Buna karşın “aşk” ise onun bireysel iradesini, cinsî ve kalbî arzularını temsil etmektedir. Macide, Cemil’i tercih ederek geçmişte bağlı olduğu sosyal değerleri karşısına alır. Bu, onun büyük sıkıntılar yaşamasına sebep olur. Babası ona dargındır, kocası ve kızı ise onunla görüşmezler.

Söz konusu manzara, toplumdaki modern hayat tarzı merkezli problemlerin birey ve özelde kadın etrafındaki yansımalarını ifade eder. Böylece romanda yine eleştirel bir tutumla toplumsal problemler gözler önüne serilir.

Romanda ayrıca, ülkenin modernleşmesi ve ilerlemesinde sanatçının ve aydınların rolü sorununun birtakım olaylar vasıtasıyla vurgulandığını görürüz. Burada karşımıza çıkan kahramanların güdümlü (idelolojik) roman örneklerinde rastlanan kişilere benzemesi dikkati çeker. Kahramanlar savundukları fikirlerin taşıyıcısı olarak görevlendirilmiş gibidirler. Perihan’ın Anadolu kültürünü modern formlarla yansıtacak bir beste yapmak için çıktığı yolculukta karşılaştığı köy enstitüsü öğretmeni, böyle bir roman kişisidir. Onun milli sanat konusundaki fikirlerinin yazarın bu noktadaki idealist tutumunu yansıttığı anlaşılır. Perihan’ın bu kişinin fikirleri karşısındaki hayranlığı da sosyalist gerçekçi romandaki “olumlu tip”i hatırlamamıza neden olur.

Söz konusu idealist tutum, romanda yalnızca bu beste yapma olayı çerçevesinde kendisini gösterir. Bunun dışında ağırlığı teşkil eden olayların hiçbirinde bu tutumla karşılaşmayız. Merkez fonksiyon üstlenen bir bir sorun olarak bireyin iradesi ve toplumun değerleri çatışması göz önüne çıkar. Böylece “İki Kadın ve İki Aşk” romanında eleştirel gerçekçi bakış söz konusu çatışma ile sınırlı kalır.

Beni mi romanında bireyin arzuları ve toplumun değerleri çatışması temayı belirler. Romanda, bir genç kızın kendisinden yaşça büyük bir erkeğe duyduğu kalbi ve cinsî alâka çevresinde gelişen olaylar konu edilir. Meşruiyeti tartışmalı olan bir aşk, olayların merkezine yerleşir. Böylece romanda geleneksel değerlerle çatışan arzuların ve hayat tarzının birey üzerindeki baskısı bir problem olarak ele alınır.

Nermin adlı merkez kişinin hayatı vasıtasıyla romanda yine kadın ve toplumsal hayat karşılaşmasının gündeme taşındığı dikkati çeker. Nermin'in yaşadığı temel çatışmanın kaynağı hiçbir zaman hür olmayan iradesini sınırlayan toplumsal ve geleneksel değerlerdir. Romanda kahramanın bu sorunun üstesinden gelemediğini ve intiharı seçtiğini görürüz.

Genç kızın sevdiği adama olan ilgisini hiçbir zaman ifade edemediğine şahit oluruz. Bunun nedeni orta yaşlı bir aile dostuna duyduğu aşkın toplumun yerleşik değer yargılarınca meşru kabul edilmeyişidir. Adnan, genç kızın babasının eski bir arkadaşıdır. O da genç kıza yönelik beğenilerini iltifat olarak dile getirse bile hiçbir zaman onunla tensel bir aşk ilişkisi kurmayı düşünmez. Adnan'ın romanın sonunda genç kız tarafından ifade edilen gerçeği kabullenemeyişinin sebebi de yine toplumsal değer yargılarınca belirlenen sınırların çok kesin oluşudur. Söz konusu sınırlar Adnan'ın şu sözleri ile ifadesini bulur:

“Baban bana hakikî kardeşimden daha yakındı ben senin amcanım! Çok ıztırap çekiyorum. Yanlış anlıyor ve çok ıztırap çekiyorum. Yanlış anladım. Kimi seviyorsun söyle... söyle!.. Kimi sevdiğini söyle!..

(...)

Cevap ver. Çok yavaş söyledin, iyi anlamadım. Bir kere daha söyle, anladığım şey mümkün değildir. Bu deliliktir.” (Derviş, 1926: 106)

Adnan, kendisini Nermin'in babasının kardeşi yerine koyarak genç kızın amcası sayıldığını düşünür. Bu nedenle Nermin'in aşk itirafını delilik olarak nitelendirir ve kabul edemez.

Dirilen Mumya romanında bireyin, hür iradesini keşfetme macerası vasıtasıyla toplumsal değerlerle çatışması, romanın temasını belirler. Romanda, Osmanlı'nın aristokrat ailelelerinden birine mensup olan Seza'nın, bir İngiliz vatandaşı olan Çarli'ye rastladıktan sonraki macerası konu edilir. Söz konusu macera etrafında genç kadının bireysel iradesini keşfi gözler önüne serilir.

Seza'nın Nizamî Paşa ile sürdürdüğü evlilik etrafındaki hayatı ve Çarli'yle karşılaştıktan sonraki hayatı önemli bir çatışmayı karşımıza çıkarır. Bu, toplumun değerleri ve bireyin arzuları çatışmasıdır.

Güzel ve alımlı bir genç kadın olan Seza'nın, Çarli'yle karşılaşmadan önceki hayatı, heyecansız ve macerasız olarak nitelendirilir. Söz konusu hayat tarzı toplumdaki geleneksel değerler ve zihniyet dairesinde sürdürülmektedir.

Çarli ve Seza ilişkisinde genç kadının daima huzursuz ve tedirgin olduğu dikkatlerden kaçmaz. Seza'nın Nizamî Paşa'nın ölümünden kendini sorumlu tutması bunun bir ifadesidir. Seza, Çarli'yle karşılaşması çevresinde yaşadığı heyecandan dolayı suçluluk duyar. Kadının bireysel iradesinin ve cinsî arzularının baskı altında tutulduğu böylece sezdirilir. Dolayısıyla toplumsal baskı ve kontrolün kadın üzerindeki tesiri, Seza'nın hayatı vasıtasıyla temsil edilir.

Romanda böylece eski zihniyetin ve geleneksel değerlerin, kadın - erkek ilişkileri üzerindeki hâkimiyetine eleştirel bir şekilde değinilir.

Gönül Gibi romanında, maddi imkân ve yüksek sosyal statü sahibi bir kadın olan Süheyla'nın gönül macerası, bireyin arzuları ve toplumun değerleri çatışması etrafında romanda konu edilir.

Süheyla'nın özgür bir birey olarak kendi hayatı ile ilgili iradî tercihler yapmak istediğini görürüz. Buna karşın o, gönül ilişkilerinde toplumsal değerlerin tesiri ve baskısını üzerinde hissetmektedir. Eski kocası İrfan'ın

etkisiyle genç kadın, erkeklerden uzak durmaktadır. Süheyla'nın bu nedenle Mithat'a karşı samimî ve rahat olamadığını görürüz. Aynı şekilde Mithat'ın da genç kadına olan duygularını ifade etmede güçlükler yaşadığı görülür. Mithat'ın da Süheyla'nın da yüksek tahsil görmüş Avrupa şehirlerinde ikamet etmiş kimseler olması dikkat çekicidir.

Böylece toplumdaki kadın erkek ilişkilerinde geleneksel ve modern hayat tarzlarından kaynaklanan zihniyet unsurları karşı karşıya getirilir. Kadın ve erkeğin toplum hayatındaki problemleri rollerine bu yolla vurgu yapılır. Bununla birlikte romanın merkez kişisi olan Süheyla'nın hür ve gelişmiş bir iradeye sahip olduğu anlaşılır. Süheyla, Mithat'ı kendi isteğiyle reddeder ve başka bir erkeği tercih eder. O, ayrıca bir erkek tarafından aldatıldığında bunu bir gurur meselesi olarak kabul edip iradî kararlar verebilmekte, yaşadığı şehri yalnız olarak terk edip bir Avrupa şehrine yerleşmektedir. Bütün bunlar, romanda temsil edilen dönemde hâkim kadın çoğunluk için oldukça marjinal tavırlar ve eylemlerdir. Dolayısıyla romanda kadının, toplumdaki erkek egemen değerler bağlamında uğradığı haksızlıklar konusu gündeme gelmez.

Romanda, kadın ve erkek arasındaki kalbî alâka ve hoşlanma gibi duygular etrafında gelişen bireysel problemler dışında bir meseleye vurgu yapılmaz.

Bu Başı Ne Yapalım romanında, maddi imkânsızlık içindeki bireyin modern hayat karşısındaki konumu meselesi romanın temasını belirler.

Romanda, müzik eğitimi almak üzere Berlin'e giden iki genç kızın macerası konu edilir. Fafa ve Fatoş adlı genç kızların tesadüfler eseri karıştırıldıkları bir cinayet olayı vasıtasıyla yaşadıkları olaylar gözler önüne serilir.

Söz konusu macera vasıtasıyla romanda, savaş sonrasında dünyada yaşanan maddî imkânsızlıklara ve küçük insanın sorunlarına vurgu yapılır.

Buhran Gecesi romanında, insan topluluklarından uzakta yaşamak isteyen bir çiftin hayatlarındaki marazî değişimler vasıtasıyla insanın, iyilik – kötülük; huzur – huzursuzluk gibi temel iç çelişkilerine dikkat çekildiğini görürüz.

Zehra ve kocası insanlar hakkındaki ön yargıları nedeniyle onlardan uzaklaşarak adeta münzevî bir hayata yönelmişlerdir. Bu durumun, onların karakterlerini olumsuz etkilediği anlaşılır. Zehra ve kocası, diğer insanlardan gelecek mutsuzluktan o denli korkarlar ki bu korku onların kendi mutsuzluklarını yaratır. Zehra, ruhsal bir buhran hali içerisinde hayali kişilerle karşılaşır, bunlardan bazıları şeytanın yardımcılarıdır. Genç kadının sağlıksız muhayyilesi onu korkunç bir cinayete kadar sürükler. Oysa mutlu bir çift olan Zehra ve kocasının evliliklerini tehdit eden hiçbir faktör yok gibidir. Böylece insanların kendi mutluluk ya da mutsuzluklarının faili oldukları düşüncesi vurgulanır.

Azaptaki huzursuz ruh imgesi, romandaki fantastik unsurların en önemlisidir. Zehra'nın ruhu ölümünden sonra köşkü ve bu köşkün bulunduğu yerleşim yerini sık sık ziyaret eder. Bu imgeyle de yine insanoğlunun kendi vehimlerinden ve ön yargılarından kaynaklanan mutsuzluk ve huzursuzluğa vurgu yapılır.

Zehra'nın kocasını öldürme kararı verirken yaşadığı çelişkili ruh hali vasıtasıyla insanın vicdanî ve ahlâki tarafıyla sürekli çarpışan iyilik ve kötülük kavramlarına gönderme yapılır.

Zehra, bütün çabalarına rağmen romanın sonunda huzura kavuşamaz. Böylece bir insanın yaşama hakkına kast etmenin ne denli büyük bir huzursuzluk ve mutsuzluk kaynağı olduğuna dikkat çekilir.

Bütün bu göndermeleriyle “Buhran Gecesi”, insanı iç çelişkileri, ahlâkî ve vicdanî yönleriyle sorgulayan bir roman olur.

Onları Ben Öldürdüm romanında, toplumun değerleri ve bireyin hayat tarzı çatışması etrafındaki problemler temayı belirler. Anne ve babası arasındaki ayrılığa neden olan yasak ilişkiye tanık olan Sadiye, toplumun değerleri çerçevesinde annesini yargılar ve onun ölümüne sebebiyet verir.

Bireyin arzuladığı hayat tarzı ve bunun karşısındaki engeller çatışması çevresinde gelişen olaylar, toplumsal veya kitlesel bir temsil kabiliyeti taşımaz. Romanda yüksek muhtiten olan, gelir düzeyi de ortalamanın üzerinde bulunan bir aile içerisindeki dramla karşı karşıya geliriz. Söz konusu dramda maddi ve sosyal koşulların belirleyici rolü bulunur. Kahramanın yaşadığı sosyal çevre ve bu çevredeki toplumsal ve psikolojik faktörlerin onun davranışlarında belirleyici olarak öne çıkarıldığını görürüz. Sadiye'nin bağlı bulunduğu hayat tarzı, geleneksel değerler etrafında oluşmuştur. O, içinde halayıkların ve dadıların yaşadığı bir konakta büyümüştür. Dolayısıyla eski medeniyete ait toplumsal değerleri benimsemiştir. Bu nedenle de annesinin yasak ilişkisini kabullenemez.

Romanın olaylarının böyle bir zeminde hazırlanmış olmasına karşın temada, sosyal gerçekçi bir bakış açısıyla karşı karşıya gelmeyiz. Bununla birlikte romanda, gerçekçilik ve psikolojik gerçekçilik ilkelerine bağlı kalındığını görürüz.

2. Toplumcu Eğilimle Yazılan Romanlarda Tema:

Söz konusu romanlardan ili olan **Emine** romanında, bozuk bir sosyal düzende aile hayatından yoksun bir ferdin yaşadıkları ele alınır. Bu yolla bir toplumsal eleştiriye girişilir. Roman, kimsesiz bir kadın kahramanın sürdürülen hayatın olayları karşısında yaşadığı maddî ve manevî sıkıntıları, güvensizlik ve yalnızlık duyguları çevresinde ele alır. Modern toplum değerlerinin henüz tam benimsenemediği ve geleneksel değerlerin

bozulduğu bir dönemde, özellikle savaş yıllarının travmatik etkisi de önemli bir faktör olarak öne çıkar. Böylece bozulmuş bir toplumda manevî himâyeden ve maddî imkândan yoksun bireyin yaşadığı sıkıntılar, uğradığı haksızlıklar göz önüne çıkarılır.

Suat Derviş'in Emine romanında toplumsal yapı, birçok yönüyle eleştirilir. Özgüven ve yaşama direnci gibi değerlerin kazanıldığı tek çevre ailedir. Toplumsal düzen, ailesiz kalan fertlerin gelişimleri ve sosyalleşmeleri için gerekli altyapıyı, maddi ve manevi koşulları sağlayamaz. Kendi ailesinden ve çevresinden olanı benimseyip ötekini dışarıda bırakan, ondan korkan, onu damgalayan ve ona güvenmeyen tek tip bir kişilik yetiştirir. Modern dünyanın sosyal dayanışma ve örgütlenmeyi sağlayan kurumları henüz oluşmamıştır toplumda. Bu koşulların doğurduğu sonuçlar nedeniyle aile, sülale ve mahalle gibi feodal gruplaşmaların dışında kalarak yalnızlaşan bireyler (kimsesizler) ezilirler.

Emine, ezilen ve yalnız bırakılan bu insanlardan biridir. O hep bir “yabancı” olarak yaşar. Kendisinden korkulan ve hırsızlıkla suçlanan biri olarak insanlar tarafından sevilmez. Böylece tema, toplumda gerek ekonomik gerekse sosyal statü bakımından yer edinemeyen dezavantajlı bireyin “yalnızlık” duygusu etrafındaki trajedisi olarak açığa çıkar. Trajedinin ilk halkası, Emine'nin yetimhaneden çıktıktan sonra mahkûm olduğu hizmetçilik yaşantısıdır. O, küçük bir çocuk olarak başladığı bu hayatı genç kızlığına dek sürdürür. Üstelik bu bir iş değildir, çünkü Emine, yaptığı hizmet karşılığında maaş almamaktadır. Trajedinin son halkası genç kızın evliliğidir. Emine'nin Bekir Efendi ile evliliği, yine sosyal gerçekliğin makul sebep-sonuç ilişkisine bağlı olarak romanda yerini alır. Emine gibi eğitimsiz, kimsesiz ve maddi özgürlüğü olmayan bir hizmetçi kızın, yaşamın mutluluk dolu olanakları ile karşılaşabilmesi çok zordur. Bunun böyle olması romantik bir düşür. Temanın gerçeklik ve sosyal gerçeklikle bağı böylelikle kurulabilir. Emine, yaşlı ve hasta bir adamla evlenmeyi, her zaman başına gelen her acı olayda olduğu gibi kabul eder.

Romandaki bu evlilikle açığa çıkan durum, kadın odaklı bir sorunu da gündeme getirmiş olur. Bu, toplumda bireysel olarak güçlenemeyen ve özgür irade sahibi olamayan kadının, istemediği evliliklere zorlanması sorunudur. Bu tür evliliklerde kadın, ekonomik olarak bağımlı olduğu eşinin psikolojik ve maddi tahakkümü altına girmekte, evdeki ağır sorumluluk ve işlerin tamamını hayatı boyunca yüklenmektedir. Emine, böyle bir kadın tipini de temsil eder. Bu istenmeyen evlilikler için yapılan hazırlıklar bile kadın için bir karabasan olup çıkmaktadır. Geleneklerin, toplumun değer yargılarının ağır baskısı ve garip ritüellerin etkisiyle kadın adeta bir kurban rolüne bürünmektedir. Romanda bu etkinin, başarılı ve usta gözlemlerle temsil edildiğini görürüz. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değerdir:

“... Evdeki kadınların hepsi, Allahtan istediklerini genç kızın kulağına fısıldıyor:

--Çocuğum kız olsun... Üç oğlum var!...

İzzet efendi kapıdan şerbetleri istiyor... Kadınlar telâşla gelip gidiyorlar; sonra büyük bir tepsinin içine dizilmiş bardaklarla şerbeti İzzet efendiye veriyorlar.

(...)

Emine ihtiyar kadınların duaları arasında elini öpüyor. Daha sonra da bütün oradaki ihtiyar kadınların ellerini, ve gençlerin yüzlerini öpmek lazım geliyor.” (Derviş, 1931: 147)

Ağır ve sancılı bir değişim süreci içerisindeki toplumsal düzenin bozulmuşluğu “Emine” romanında bazı yönleriyle gözler önündedir. Söz konusu toplumsal düzeni önemli ölçüde etkileyen savaşın etkisi de arka plana yerleşmiştir. Bütün bu altyapı, savunmasız ve korunmasız bireyin - özelde “kadın”ın – toplumsal normlar ve sürdürülen hayat karşısında yaşadığı sıkıntılar olarak Emine romanının temasını belirlemiştir.

Hiç romanının olaylarının yerleştirildiği tarihsel dönem dikkate alındığında, hayat karşısında bireysel değerlerine tutunarak ayakta kalmaya çalışan bir kadının macerası tematik bakımdan anlamlıdır. Hiç romanında

bireyin, toplum değerleriyle çatışan kendi değerlerini yaşatma mücadelesi çeşitli göndermeler etrafında ele alınır. Aynı zamanda kadın olan bu bireyin toplumdaki konumu, hiçlik ve yalnızlık başlıkları altında irdelenir.

Seza eski zihniyeti sürdüren bir ailenin yanında büyümüş ve geleneksel bir yaşam tarzını benimsemek durumunda kalmıştır. Evlenip çocuk sahibi olmuş, kocası ölünce de oğluyla yalnız kalmıştır. Ancak onun geleneksel değerlere karşı duruşu tam da bu noktada kendisini gösterir. Seza, akrabalarına ve ailesinden birilerine sığınmayı değil yalnız yaşamayı ve başka bir erkekle yeni bir kalbî ilişkiyi sürdürmeyi tercih etmiştir.

Yaşadığı hayat toplum nazarında onaylanmıyor olsa da o, bu gayri meşruiyetin baskılarına göğüs germeye hazırdır. Evli bir adam olan Atıf'a karşı hisleri samimidir. Genç kadın, bu adamın kendisiyle birlikte yaşamasını da ısrarla istemektedir. Bu irade, şehirli yeni insan tipini temsil eder. Bireyin arzuları ve iradesi ile toplumun egemen değerlerinin çatışmasından doğan gerilim bu romanda da öne çıkarılır böylece.

“Hiç” romanının merkez kişisi olan Seza, yalnız bir kadındır. Romanda kadının realite içerisindeki rolü ve hayat karşısındaki duruşu ile ilgili bir problem belirgin olarak öne çıkmıyor gibi görünür. Ancak romanın alt metni dikkatle irdelendiğinde kadının, maddî ve cinsel konumu bağlamında toplumsal yapı içerisindeki mücadelesi göze çarpar. Bu mücadele çevresindeki çatışmanın tarafları bazen maddi imkân-imkânsızlık bazen de bireyin arzuları-toplumsal değerler olarak değişmektedir. Örneğin Seza, bir iş sahibi değildir. Damme De Sion mezunu olmasına rağmen kocasının himâyesinde yaşamıştır. Kocasını öldükten sonra da maddi sıkıntı yaşamıştır. Romanın büyük bir bölümünde de Seza'nın, kocasından kalan miras işleri için mücadele verdiğini görürüz. Bir kadın olarak Seza, ancak bu şekilde maddi koşullarını düzeltebilecektir.

Bu, şüphesiz eğitilmiş de olsa ekonomik özgürlüğü bulunmayan ve erkek egemen ekonominin tahakkümünü kabul etmek zorunda kalan kadının

düştüğü duruma eleştirel bir yaklaşımdır. Romanda Seza, maddi koşullarını düzeltmek için gittiği Berlin’de oğluyla ilgilenememiş, Mehmet hastalanmış ve ölmüştür.

Dönemin sosyal yaşamında erkeğin kadından farklı biçimde imtiyazlı bir konumda yer alması da yorumsuz olarak gözler önüne serilmiştir. Atıf, çapkın bir adamdır, karısına fark ettirmeden başka kadınlarla ilişkileri olmuştur. Atıf’ın mensup olduğu sosyal çevrede bu ilişkileri bilinmektedir. Kocasının bu ilişkilerinden haberdar olan Belkıs’ın Atıf’tan ayrılmayışı ve bu durumun mensup oldukları üst tabakada hoş karşılanması Seza’nın bakış açısıyla sorgulanmıştır. Yine kadının toplumsal hayatta kadının yeri eleştirel biçimde sorgulanmıştır. Seza’nın kişiliğinde nikâh, kadın ve erkek birlikteliği gibi konulardaki toplumsal değer yargıları tartışılmıştır. Modern ve akılcı bir birliktelik idealize edilmiştir. Seza yine bir iç konuşmasında Atıf’la ilişkisi hakkındaki düşünceleriyle bu konuyu şöyle tartışır:

“Sakin bana her zamanki özürleri tekrarlama: ‘O benim bunca senelik karımdır. Çocuklarımız, rabitalarımız, dostlarımız var. Ne yapayım seni tanımadan çok evvel onu nikâhlamıştım.’

Nikâh ne demek?.. Evlenmek ne demek?.. Ben senin kadının değil miyim?.. Bana hiçbir bağı yok mu?..

Eğer beni sevseydin. En temiz, en meşru nikâhla bizim birbirimize bağlı olduğumuzu anlardın.

Nikâh aşkın tabii bir neticesidir. Sevişmeyen insanların birbirinden ayrılması en doğru ve ahlâki bir harekettir. Birbirlerinden ayrılmamak isteyenler sevişen insanlardır. Onlar hiçbir menfaat hissi, hibir içtimai mecburiyet olmadan birbirlerini istedikleri anda nikâhlanmışlar demektir.” (Derviş, 1939: 174)

Yine dönemin yozlaşmış ilişkilerine de Seza’nın sözleriyle eleştirel yaklaşılır. Eşinden ayrılması ve kendisiyle evlenmesi konusunda ona baskı yapan Seza ve Atıf’ın bir diyaloglarında şu sözler sarf edilir:

“Seza, bütün bunları gürültüsüz yapmak daha doğru değil mi? Bizim muhitimizi bilirsin, ne kadar ciddidir.

Hemen sana hafif kadın, bana da rezil herif damgasını vururlar.

Seza kahkahalarla gülüyor:

-- Bizim ciddi muhitimiz!.. Bana neler söylüyorsun sen?.. Bizim ciddi muhitimizde sevişenler yok mu? Hem de nasıl hakîkî bir rezalet şekillerinde... Sizin bütün şirketinin ikinci direktörünün karısı, doktor Macidin sevgilisidir. İkinci direktör de muhasebe şefinizin karısını kandırmıştır..."(Derviş, 1939: 15)

Mehmet'in Berlin'de ölümünden sonra, romanda yalnızlıkla ilgili vurgu keskinleşmiştir. Genç kadının iç monologları vasıtasıyla yalnızlık ve hiçlik duygusu hâkim olmaya başlamıştır. Seza, artık kendisini bir hiç olarak görmektedir. Onun romanın başından sonuna dek yaşadıkları ise tam bir yalnızlık halidir. Kahraman, hep yalnız mücadele etmiştir. Kendisini istismar eden Atıf'la olan ilişkisinde bile yalnız başına bir savaşa girmiştir. Atıf'ı Berlin'e gideceği son güne dek yanında görmek istemiştir. Evliliğini bitirmesi ve kendisiyle birlikte yaşaması için ona tüm sevgisini sunmuştur. Onun kendisini görmeye Berlin'e gelmesini istemiştir. Ancak Atıf tüm bunları yapmak bir tarafa Berlin'de verdiği mücadelede Seza'yı yüzüstü bırakmış, ona mektup göndermeyi de bırakmıştır. Bütün bunların sonucu Seza için büyük bir yalnızlık ve hiçliktir. Romanda bu hiçlik, bir yerde kişilerin bencilce kendi arzularının peşine düşmelerinin bir sonucu olarak da gösterilir. Mehmet'i kaybettikten sonra sokaklarda amaçsızca dolaşan Seza'nın karşılaştığı bir sokak serserisinin ağzından şu sözleri duyarız:

"Kendi kendine yaşayanların, tek başına yaşayanların dünyayı görmeyip, şahsi dertleri içine gömülenlerin encamı bu değil mi? Hiç olmak!.." (Derviş, 1939: 205)

Seza'nın sürekli iç sogulamalar yapmasının ve vicdan azabı duymasının da nedeni budur. O içinde bulunduğu hiçliğe kendisinin sorumsuz ve bencil davranışlarının arzularının neden olduğunu düşünmektedir. Tanrının varlığını, bütün kutsal değerlerin mânâsını reddeden kahraman, her şeyin bir hiçten ibaret olduğunu düşünmektedir. Roman, bu hiçlik duygusuyla sonlandırılmıştır. Böylece hiçlik ve umutsuzluk duyguları

içinde ölen bir roman kahramanı vasıtasıyla yazarın felsefî bir boşluk ve hiçlik fikrini özellikle vurguladığı sonucuna ulaşabiliriz. Ancak içine düştüğü hiçlikten kahramanını sorumlu tutan yazar; sorumluluk, irade ve egoizme kavramlarında da bu romanının alt metninde gönderme yapmıştır denilebilir.

Bununla birlikte romanda, ana kahraman vasıtasıyla yirminci yüzyılın bireyciliğinin doğrudan eleştirildiğini de görürüz. Böylece Suat Derviş'in sosyal gerçekçi tavrından izler buluruz. Berlin'deki odasında pencereden şehrin ışıklarını izleyen kahramanın ağzından, "medeniyet" ve "yirminci yüzyıl" hakkında söylenen şu sözleri duyarız:

"Yirminci medeniyet asrı, her şeyi ölümü olduğu gibi hayatı da para ile mübadele ediyor. Eğer paran yoksa Pastörler dünyaya gelmiş gitmiş sana ne?.. Raketli tayyareler icat edilmiş sana ne?..

Sen Pastörün keşiflerinden istifade edemezsin. Sen icatların en gebeşi en berbadı en gülüncü en iptidaisi arkasında bir kağıt gürültüsü ile sürüklenen bir vagona hastanı bindirip onu şifa verici diyarlara götüremezsin.

(...)

Yirminci asırda her şey var... Her şey var... Muhakkak şifa da var... Yirminci asırda insan zekâsı en yüksek zirvesine çıkmış ha!..

İnsan zekâsı yirminci asırda en alçak derecededir.

İnsan kendi kendine kıyan başını, kendi yiyen insan... Paraya tapan, paraya canını veren, paraya Azraili utandıracak kadar merhametsizlikler yapan insan... Budalalığı, menfaatlerini çiğneyen şuursuzluğu içinde ne müthiş bir mahlûk..."(Derviş, 1939: 115)

Bu eleştirinin, eğitilmiş ve yalnız bir kadın kahramanın ağzından yapılması anlamlıdır. Yazar, kahramanına kolektif bir toplu yaşama bilincine ve sosyal dayanışma ruhuna sahip bir toplum özlemi yaşatmıştır. Kahraman, yaşadığı deneyimler sonucu bireysel değerler yerine toplumun ortaya koyacağı kolektif değerlerin arayışına girer. Sorunların birlikte paylaşımı idealize edilir. Kahramanın sorgulamasının devamında kapitalist dünya

düzeni de eleştirilir. Söz konusu eleştiri bir toplumsal bakış açısının sonucudur. Yazar bireysel bir aşk macerası ekseninde de olsa toplumsal birçok soruna vurgu yapmıştır. Eleştiri hem dünya düzenine hem bu düzenin yarattığı insan modeline yöneliktir. Kahraman, hem kendini hem de düzeni eleştirir ve aşağılar. Ancak yine de romanın bütününden bu olumsuzlama çıkarılamaz.

Sonuç olarak Hiç romanında, kahramanın kişiliğindeki dönüşüm vasıtasıyla modern toplum düzeni ve toplum hayatında bireyin konumu, yalnızlık ve hiçlik duyguları etrafında öne çıkarılmıştır.

“Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır”da maddi imkânsızlığın ve buna bağlı olarak ahlâki değerler erozyonunun yaşandığı ortamda bir işçi kızın macerası romana konu konu olur. Nazlı’nın yaşadığı hayat macerasını belirleyen sosyal ve maddi koşullara toplumcu bir hassasiyetle vurgu yapılmaktadır. Böylece romanda maddi imkân – imkânsızlık, ezen – ezilen gibi çatışma unsurlarıyla kendini gösteren sosyal gerçekçi bir dikkatin varlığını görmekteyiz.

Toplumda yaşanan sefalet ve cehalet, işçilerin ve yoksul halkın uğradığı haksızlıklar, sosyal ve ahlâki bozulmalar gibi toplumsal problemler romanda odak haline getirilir. Özellikle hak mücadelesi ve sınıfsal sorunlar merkezli olaylar, yer yer Nazlı’nın bireysel macerasının önüne geçer. Fabrika etrafında gözler önüne serilen olaylar; sınıfsal bir emek mücadelesini ve grev, tazminat, sağlık güvencesi gibi sosyal hakları olmayan işçilerin uğradığı haksızlıkları temsil etmesi yönüyle önemlidir.

Nazlı’nın haftada kazanacağı kırk kuruş için günde on üç saat bu fabrikada çalıştığı somut verilerle vurgulanır. Genç kız, ağır işinden kazandığı cüzi parayla ailesini geçindirmek zorundadır. Ancak o, bunu başaramamaktadır. Romanın ana kahramanı olan genç kızın sürüklendiği hayat, işçi yevmiyesiyle sağlıklı ve düzenli bir hayatın idame ettirilemeyeceğinin bir kanıtı gibidir.

Nazlı, maddi imkânsızlık nedeniyle ahlâki olmayan bir hayata sürüklenir. Fahişelik yapar. Sonunda zengin bir tüccarın metresi olur. Böylece romanın tezi ortaya çıkar. Buna göre sosyal ve ahlâki çözülmenin kaynağı maddi imkânsızlıktır. Ezilen ve maddi imkândan yoksun bırakılan insanlar, sosyal hayatta ahlâki olmayan yollara itilmektedir.

Romanda söz konusu tezi öne çıkaran cümlelere sıkça rastlanır. Bunlardan biri kahramanlardan birinin ağzından şöyle nakledilir:

“O, yukarıdaki sokakların iki geçeli evlerini dolduranlar, emrâz-ı zühreviye hastanesinin gedikli müşterileri, mahalle aralarında perdeleri inik odalarda ut çalıp zampara eğlendiren kaşı rastıklılar... Hep bu sürü sürü kötü kadın... Bu kızlardan değil mi? Nazlı şu anda o hayatın ilk yaprağına, ilk basamağına ne kadar benziyor, kaç tanesinde Nazlı'nın hikâyesini dinledi. Hangisi bir baba, bir üvey ana, bir kimsesizlik, bir 'artık dayanamadım' mavalı okumadı?

Mahmut düşünüyor.

Başına bir kırmızı tarak takmak, ayağına bir yeşil papuç giymek için başka çare yok demek? Demek her gün yirmi dört saatlerinin on ikisini, on üçünü makine başında geçiren kızlar, böyle tekerleniyorlar?.. Hepsi bu biçim...” ...”(Derviş, 1937: 40)

Günlerinin yarısını makine başında geçiren genç kızların benzer akıbetleri Mahmut'un ağzından dile getirilir. Nazlı ve onun gibiler tarafından fabrikada çalışarak elde edilemeyen maddi imkân, gayri meşru yollarla elde edilmektedir. Romanda böylece gerek kahramanlar gerekse belirli koşulların sonucu olarak gelişen olaylar vasıtasıyla bir isyan ve sorgulama eğilimi ortaya çıkarılır.

Arif isimli köyden şehre çalışmak için gelen kahraman, söz konusu sorgulamada önemli bir fonksiyon üstlenir. Fabrikada dizine çivi batması sonucu hastalanan Arif'in tedavisinin zamanında yapılmaması, bacağının kesilmesi, tazminat verilmeden işten çıkarılması, bir kimsesizler yurdunda

sefalet içerisinde ölmesi gibi olaylar vasıtasıyla sosyal adalet ve siyasi düzen sorgulanır. Arif'in ölümü anlatıcı tarafından şöyle nakledilir:

“Ve işte böylece bu elliliklerden bir tanesi olan Arif, elli insanın içinde bir insan, yirminci asrın ortalarına doğru, içinde himaye hayvanat cemiyeti bile mevcut olan İstanbul şehrinde, en işlek bir semtte açlıktan, sefaletten can verdi.” (Derviş, 1937: 49)

Hayvanların bile himâye edildiği bir modern devir şehrinde insanların uğradığı haksızlığa böylece vurgu yapılır.

Arif'in hak arama mücadelesinde fabrika müdürü ve işçiler iki karşıt kesimi temsil eder; ezen ve ezilen. Bu iki kesimi temsil eden kahramanlar arasında bir çatışma vardır. Çatışmanın ezilenler lehine sonuçlanması gerektiği sezdirilir. Namık adlı bilinçli bir işçinin örgütlü mücadele için liderlik etmesi, toplumcu gerçekçi romanda rastlanan “olumlu tip”in özelliklerini çağırıştırır. Namık'ın çabalarının sonuçsuz kalacağı bellidir. Ancak o idealize edilen bir tiptir. Çabaları önemlidir. Ezilen işçilerin çoğundaki bilinçsiz tutum ve cehalet ise doğrudan eleştirilir. Anlatıcı, işçilerin korkularından imza vermemeleri üzerine eleştirilerini şöyle nakleder:

“Ah bu sürü sürü şuursuz insanlar... Ah, bu şuursuz korku... Asırlardan beri muazzam tabiatle, muhteşem bir kavga içinde bulunan şerefli insanın bu bayağı, bu aşağılık korkusu.

Allahtan cine, periden kuvvetliye, fırtınadan yıldırıma, gölgelerimize kadar sinmiş bu korkular...” (Derviş, 1937: 48)

İmza verip iş bırakan on beş kadar işçinin yetersiz çabalarının bir sonuç getirmeyeceği ve çarpık düzenin, adaletsizliğin devam edeceği de yine anlatıcının şu sözleriyle vurgulanır:

“İmzalamayanlar on beş makineye bakmadan çalışacaklar...”

Bu hal sürse sürse iki gün sürer. İki gün sonra boşalan makinelerin başına yeni Namıklar, yeni Hüseyinler, yeni Nazlılar gelecek...

Bu iki gün içinde, buruşuk bir kâğıdı imzalamadıkları için şarkı söylemek hakkını kazanan ameleler, bir hafta sonra bu haklarını yine kaybedecekler.” (Derviş, 1937: 49)

Böylece ezen ve ezilen mücadelesinde daima ezenin galip geleceğine dair bir yorum ortaya konur. Bu da toplumsal adaletsizliğin sürüp gitmesi, yoksulluk çeken sosyal tabakalara mensup insanların ahlâki çıkmazlara sürüklenmelerinin kaçınılmaz olduğu sonucunu doğurur. Ancak roman bu kötümser izlenimle sona ermeyecektir.

Söz konusu eleştiriler, romanda tema bakımından önemli bir toplumcu duyarlılığın varlığını ortaya koyar. Buna rağmen derinlikli bir siyasi sistem eleştirisi yoktur romanda. Toplumcu gerçekçi romanda sorunların kaynağı olarak görülen üretim güçleri ve üretim ilişkileri arasındaki belirleyici roller bu romanda dikkate alınmıştır diyemeyiz. Yazar, ezen ve ezilen ilişkisinde fabrika ekseninden çıkamamıştır. Fabrika müdürü kötüdür, işçiler ise sefil ve bilinçsizdir. Ezilen işçilerin hak arama mücadelesindeki ürkek tavrı adeta felsefi bir düzlemde eleştirilir. Bu bakımdan sosyalist bir sınıf bilincinin yaratılmasına dönük önemli bir vurguya da rastlanmaz. Dolayısıyla romanda önemli bir sosyal adalet vurgusu varken ikinci derecede bir sosyalist vurgu vardır. Bu vurgu, eseri sosyalist gerçekçi bir roman yapmaya da yetmeyecektir.

Romanda kadın öznenin toplumdaki yeri ve bu yerle ilgili algı problemi yine gündemdeir. “Namus” kavramının kadın etrafında konumlanan bir değer olarak algılanması yine bir sorun olarak ortaya çıkarılır. Yazar, kahramanına zengin tüccarın evindeyken bir iç muhakeme yaptırır. Genç kadın, bu zengin hayatı ne şekilde elde ettiğini sorgulamaya başlamıştır. Yaşadığı hayatın gerçekten zengin ve yüksek bir hayat olup olmadığını kendisine sorar. Nazlı, şarkıcılık yaptığı gazinoda kendisi üzerinden para kazanan patronu,

maddî imkân sahibi olduğu için kendisini alıkoyma hakkını elinde bulunduran tüccar hâmisini düşünerek asıl namussuzların da kimler olduğuna karar verir.

Sonunda Nazlı, hayatın asıl yüce değerlerine sahip çıkmak ister. Babasını vurduktan hemen sonra imdat istemek için sokağa fırlaması bu isteği temsil eden davranıştır. O artık büyümek istemektedir ve romanın “olumlu tip”i olarak nitelendirilebilecek kahramanı Namık’ın sözlerini hatırlar: “Büyümek için küçülmemek gerekir.” Söz konusu olaylar romanın sonuna tekabül eder. Bu bakımdan Nazlı’nın umutlu bir geleceğe ve “olumlu”ya yönelmesi anlamlıdır. Böylece romanın olayları vasıtasıyla gözler önüne serilen olumsuz ve karamsar tablonun hâkimiyetine son verilir. Romandaki bu “son” toplumcu gerçekçi roman geleneği ile bağdaştırılabilir.

“İstanbul’un Bir Gecesi” romanında, hakları sömürülmüş, işsiz, maddî imkândan yoksun kimseler ve hastalar vasıtasıyla ezilen küçük insanın güç hayat mücadelesi gözler önüne serilir. Eski tütün işçisi veremli Zeliha; Zeliha’nın köfte satarak para kazanmaya çalışırken tramvayın altında kalan oğlu Memduh; aldığı düşük ücretle ailesine ve hasta annesine bakamadığı için çalıştığı fabrikadan para çalmak zorunda kalan veznedar Vasıf; patronunun zengin hayatına özenen muhasebeci Ali gibi merkezî konumdaki kişilerin yaşadığı olaylar yönetenlerin umursamazlığı ve işverenlerin sömürücü tutumunu eleştirel olarak ortaya koyar.

Zeliha’nın oğlu Memduh için kan ararken duyduğu isyan hissi, anlatıcı tarafından sıkça dile getirilir. Hasta kadının başına gelenlerden onu az ücretle çalıştıran ve sömüren işverenlerin sorumlu olduğu vurgulanır. Romanda ayrıca küçük insanın yaşadığı problemlerin kaynağı olarak da “eşitsizlik” vurgusu, muhasebeci Ali vasıtasıyla öne çıkarılır. Şehir, buradaki adaletsiz hayat tarzı ve maddî menfaatleri uğruna insanî değerleri hiçe sayanlar Ali’nin ağzından aşağılanır. Şehirde toplu halde yaşayan insanların bireyci zihniyeti, birbirlerinden habersiz oluşları eleştirilir. Memduh’un hastane tarafından gördüğü olumsuz muamele ise anlatıcı tarafından objektif bir tutumla gözler önüne serilir.

Söz konusu vurgular vasıtasıyla ortaya çıkan eleştirel tutum, romandaki temanın toplumcu bir hassasiyetle belirlendiğini sezdirmektedir.

“**Hiçbiri**” romanında tema, birey ile toplumun değerlerinin çatışması etrafında karşımıza çıkar. Bu çatışma, anne ve babasının himayesinden uzaktaki bir genç kızın etrafındaki ilişkiler ve karşılaşmalar vasıtasıyla anlatılmaktadır.

Cavide’nin, kendisinden yaşça büyük olan Selim Paşa ile karşılaşmasında söz konusu çatışma öne çıkar. Selim Paşa, Cavide’yi seven İhsan’ın babasıdır. O, ayrıca Cavide’den yaşça büyüktür. Bütün bunlara rağmen Cavide onunla evlenmek istemektedir.

Aynı çatışma Şefika ve Danyal karşılaşmasında da ortaya çıkar. Şefika’nın ailesi onun Danyal’la evlenme isteğine karşı çıkar. Şefika, âşık olduğu Danyal’la evlenememiş, ailesinin ikna etmesi ile sevmediği ve tanımadığı bir adamla evlendirilmiştir. Daha sonra Danyal’la tekrar karşılaşmış ve Danyal’la olan geçmişteki ilişkisi Şefika’nın toplumsal konumu gereği bir yasak aşka dönüşmüştür.

Şefika ve kızı Cavide’yi ortak bir kader etrafında birleştiren olay örgüsü vasıtasıyla yine “toplumsal hayat içerisinde kadının konumu” problemi gündeme gelir.

Kadın kahramanlardan Şefika, sorunlarıyla yüzleşir ve hür iradesi için bir savaş verir. O, bu savaşı kazanmıştır, Danyal’la birlikte Beyrut’a kaçmıştır. Bu oldukça bireyci bir tavidir. Çünkü Şefika’nın bir çocuğu olmasına rağmen kendi özgürlükleri uğruna her şeyi ikinci plana atıp kaçması gerçek hayatta sık rastlanan bir eylem değildir. O, toplumun değerlerine karşı verdiği mücadeleyi kazanmıştır.

Şefika’nın Danyal’la Beyrut’a kaçmasından sonraki hayatının mutlu bir şekilde seyretmekte olduğu vurgulanmıştır. Ancak Cavide’nin trajik ruhsal problemlerinin ve insanlarla ilişkilerindeki sıkıntılarının, annesinin söz konusu

bireyci ve özgürlükçü eylemiyle ilişkilendirerek sunulduğunu da gözden kaçırmamak gerekir.

Romanda öne çıkan belirgin duygu “yalnızlık”tır. Cavide, çevresindeki tüm sorunlu ilişki deneyimleri sonucunda yalnız kalır. Kahramanın bu yalnızlığı da trajik bir bakış açısıyla işlenir. İtalya’ya gitmek üzere yola çıkan geminin güvertesinde doğup büyüdüğü şehre bakan Cavide hüznünlüdür. O hayatındaki hiç kimsenin kendisini sevmediğini düşünmektedir. “Hiçbiri” sözcüğü kahramanın ağzından çıkmış ve romanın adı olmuştur. Kahramanın, kendisine yakın olan insanlardan hiçbiri tarafından sevilmediğine inanması trajik olandır. Böylece yalnızlık duygusu romanın özellikle son kısımlarında hâkim olur.

Zengin ve yüksek bir muhitten gelen genç kızın romanda yaşadığı olayların hiçbiri maddi imkân - imkânsılık veya yöneten – yönetilen çelişkilerinin yarattığı çatışmalar etrafında gelişmez. Dolayısıyla tematik yönüyle romanda toplumcu gerçekçilikten söz edilemeyeceğini söyleyebiliriz. Romanda öne çıkarılan temel mesele kadın – erkek ilişkilerinde toplumsal değerlerin ve bireylerin arzularının çatışması meselesidir. Böylece temada eleştirel gerçekçi bir yaklaşımın izlerine rastlanmaktadır.

Çılgın Gibi romanında yetişme tarzının ve geçmişinin etkisiyle hür iradesinin kullanmak için yeterli özgüven ve fırsatları hiçbir zaman bulamamış bir kadının macerası konu edilir. Bu kadın, toplumda saygın ve meşru bir yer edinmişken ve kocasının kendisine sağladığı maddî imkânla yaşamını sürdürürmekteyken hayatında olağan dışı bir tercih yapmak durumunda kalmıştır.

Toplumun değerleri etrafında sürdürülen meşru hayat tarzı, bireyin arzuları ve değerleri ile çatışma noktasına gelmiştir. Celile, bireysel arzuları doğrultusunda kararlar vermiş ve hayat tarzını değiştirmiştir. Roman, sözkonusu tercih ve kararların getirdiği sonuçlar etrafında bir toplumsal değerler eleştirisi ortaya koymuştur. Ayrıca genç kadının macerası üzerinden

toplumdaki sermaye, bürokrasi ve siyaset çevrelerinde meydana gelen bozulmalar, bu çevrelerdeki ahlâkî olmayan ilişkiler de gözler önüne serilir.

Romanda kadın ve erkek ilişkilerinde tarafların rollerinin ve toplumsal ölçülerle belirlenmiş yerlerinin sorgulandığını görürüz. Celile, hayatı ve toplumdaki itibarını sevgisi uğruna ayaklar altına alabilecek kadar fedakârken Muhsin, sevdiği kadın için sosyal statüsünü ve saygınlığını yitirmeyi göze alamaz.

Burada, kadına karşı toplumsal normlar çevresinde gelişen paradigmlar sorgulanır. Genelin bakış açısıyla gayri meşru olarak nitelenen ilişkilerdeki negatif ayrımcı yaklaşımın eleştirildiği sezilir. Kadının bu tip ilişkilerde maruz kaldığı bakış ve toplum tarafından kendisine karşı alınan tavır, Celile ve Muhsin, Celile ve Ahmet ilişkileri vasıtasıyla ortaya serilir. Celile ve Muhsin ilişkisinde tarafların geldiği nokta; erkeğin toplumsal normlara uyum sağlamada her zaman avantajlı olduğunun, kadının ise hep savunmasız ve yalnız kalışının sembolik göstergesidir.

Aynı zamanda yazarın, kadının toplumdaki yalnızlığı ve romanının sonunda görülen türden talihsiz durumlara düşüşünün nedeniyle ilgili çözümlemeleri de vardır. Bu çözümlemelerden biri şöyle nakledilir:

“Ona hayatta işe yarar bir şey öğretmemişlerdi. Ona yaptıkları telkin ve verdikleri terbiyeyle onu hayatta tek başına bir adım atmaktan âciz bir insan olarak yetiştirmişlerdi.

O bütün ömrü seyrince hayatın, hatta kendi hayatının bile inisiyatifini eline alamamış, ya başkaları veya hadiseler onun gideceği istikameti çizmişler, o kendi hayatını bile bir temaşageri kalmıştı.

Temaşager...” (Derviş, 2000: 259)

Burada yazarın, kadının toplumdaki aciz hali ile ilgili olarak sosyal koşulların belirleyiciliğini öne çıkardığını görüyoruz. Kendi hayatının temaşageri olan yalnızca Celile değildir, yazar Celile’nin kişiliğinde toplumda kadının acı yazgısını temsil eder. Yalnız, aciz ve kendi başına ayakta

duramayan, toplumda kendisine sırt çevrilen kadın imgesi Celile’de hayat bulur. O, bireyliğinin sesini dinlediği için toplumla çatışır, ezilmeyi, sevgisizliğe direnmeyi, tensel arzularının ve yüreğinin sesini bastırmayı kabul etmediği için acı çeker. O, tüm aczine ve hayat karşısında yalnız başına mücadele etmesine elverecek yetilerden yoksun bırakılmış olmasına rağmen iradesini kullanmıştır. Ancak bu irade onu ayakta tutmaya yetmemiştir. Celile, kör bırakılmış, yaşamdan uzak tutulmuştur. Romanda Celile, sevgisi uğruna tüm değerlerini ayaklar altına almaya razı olduğu aşkı Muhsin’in tarafından da haksızlığa uğramıştır.

Yazar kadın kahramanlarına toplumun hoş görmediği ilişkiler içinde kimlik kazandırıp toplum değerleriyle kadın arasında çatışma yaratır, Fosforlu Cevriye ve Hiç romanlarında da aynı çatışma etrafında benzer bir temanın ele alındığını görmüştük. Bununla birlikte geleneksel ve soylu aileden gelip yeni toplumsal düzende uyum sorunu yaşayan kadın kahramanların *Çılgın Gibi* dışında, *Aksaraydan Bir Perihan*, *Hiç*, *Hiçbiri* romanlarında da ele alındığını görmekteyiz.

Kadın, cinsel kimliğiyle ve toplumdaki yoksunluklarıyla, sorunlarıyla romanda varlığını hissettirir. Bu açıdan bir yasak aşkı konu edinen bu romanda sosyal bir bakış açısının varlığını kabul etmek gerekir. Ayrıca Ahmet’in ilişkileri ve maddî emelleri vasıtasıyla sermaye ve siyasetçiler arasındaki yozlaşmış çıkar ilişkisi eserde gözler önüne serilir. Böylece dönemin siyasî ve ekonomik düzeni eleştirel gerçekçi bir tutumla ele alınır. Bunlara rağmen romanın sosyal gerçekçi olarak nitelendirilebilecek bir tutumla yazıldığını söyleyemeyiz. Romanda ezilen geniş bir kitle ve bu kitlenin herhangi bir yetkeye karşı mücadelesi veya var oluş çabası temsil edilmemektedir.

Ankara Mahpusu romanında, maddî koşulların kişilerin hayatı üzerindeki etkisi Vasfi adlı kahramanın hayat macerası ile gözler önüne çıkarılır. Maddî imkânsızlık ve buna bağlı hayat şartları, roman

kahramanlarının hayat karşısındaki duruşlarını, kişiliklerini ve tutumlarını belirlemektedir.

Zeynep'in maddi imkânsızlık nedeni ile Vasfi'nin sevgisi yerine Şakir Efendi'nin vaat ettiği rahat yaşamı seçmesi ve bunun sonuçları, romanda söz konusu vurguyu öne çıkaran olaylardandır. Maddi imkânsızlığın, romanın başkişisinin ve bu kişi etrafındaki insanların yaşamlarında belirleyici olduğunu iç konuşmalar yoluyla öğreniriz. Vasfi'nin iç konuşmalarından bir bölüm şöyle nakledilir:

“(...) Her şeyden intikam almıştı. Amcası Şakir Efendi'nin servetiyle mücadelede duyduğu aczin hırsı bu entrika ve hesap dünyasına, evet, kendisinin malik olmadığı fakat büyük bir kıymet olan paraya tapan bu iğrenç menfaat dünyasına karşı olan nefretinin haksız ıstırabından duyduğu isyanın şiddetiyle Nuri'ye vurmuştu.

Para Zeynep'i satın almıştı. Para bir ihtiyara kuvvet vermiş, para hırsı Nuri gibi bir genci iğrençleştirmişti. O vurmuş, vurmuştu. Bütün bunların yarattığı bunalımdan kurtulmak ve nihayet dövüş etmek için... Dövüşme mutluluğunu duymak için.” (Derviş: 2004)

Paranın Zeynep'i satın alması ve Nuri'yi iğrençleştirmesi aslında bu kişilerin maddî sıkıntılardan kaynaklanan olumsuzluklardır.

Romanda ezen - ezilen ilişkisi, işçi sorunları, sınıfsal bakış vb. toplumcu gerçekçi roman unsurlarını göremeyiz.. Bununla birlikte romanda maddî imkânsızlığın belirleyici niteliğiyle öne çıkması eleştirel gerçekçi bir duyarlılığı akıllara getirir. Romanda bu duyarlılık, Vasfi'nin annesiyle birlikte geçen zorlu hayat mücadelesi, Zeynep'in değerlerinin maddi imkânsızlık nedeniyle yozlaşması, sokaklardaki çaresiz ve yoksul insanların hayatlarından kesitler konu edilerek karşımıza çıkarılır.

Ankara Mahpusu'nda farklı bir yardımcı tema da insanın büyük şehirlerdeki yalnızlığı etrafında ortaya çıkar. Yalnızlaşan kahraman Vasfi'dir. Bu kahraman bozulan müşfik toplum yapısının acısını çekmektedir, ideal

insanî ilişkilere duyulan özlemin temsilcisidir. Romanda bu türden özlemlerin nasıl giderilebileceğine dair bir söz söylenmez.

Vasfi'nin yalnızlığı sokaklarda garlarda ve köprülerde rastladığı insanların yalnızlığına çok benzemez. Onun içinde bu insanlardan farklı olarak bir umut var gibidir. Garda rastladığı sarhoş kadın, kahvehanelerde sabahlayan adamlar ise bir şeylerini yitirmiş gibidirler, Vasfi'nin de dibe vurmanın eşiğine geldiği zamanlar olmuştur, ancak yazar ona her şeye rağmen umutlu bir geleceğin yolunu açan deneyimler yaşatır. Nitekim sonunda Vasfi, evinin çatısını tamir etmek üzere kendisini işçi olarak tutan şefkatli bir ihtiyar kadının evinde huzuru duyar. Ancak Vasfi'nin sokakta geçen günlerinde romana hâkim olan tematik unsur “yalnızlık” yalnızca müşfik bir toplum hayatına ve insanî ilişkilerde sevgiye duyulan özlemi çağrıştırmaz. Bu sefil ve çözümsüz bir yalnızlıktır aynı zamanda.

Maddi ve yapısal anlamda dönüşüm geçiren bir toplumun yeni kapitalist temelli kurumlarının geniş halk kitlelerine yüklediği ağır bedellerin bir yansıması romanın yalnız ve kimsesiz insanların yaşamlarında kendisine yer bulur. Yazar, bu tematik etkiyi yaratmakta yalnızca gösterme unsurlarını kullanır, herhangi bir kahraman veya anlatıcı yoluyla söz konusu tematik çözümlemelere girilmez.

Aksaray'dan Bir Perihan romanında tema, yaşanan dönemin hâkim değer yargıları ve söylemlerinin, geçmişten gelen ahlâkî değerler ve ideolojik söylemlerle çatışması etrafında hazırlanmıştır. Nuri, Perihan ve Gülter'in yaşamlarındaki gelişmeler her ne kadar kişilerin iradelerine bağlı olarak ortaya çıkan bireysel maceralar gibi gözükse de aslında toplumsal dönüşümün sancıları bu maceralarla birlikte gözler önüne serilmiştir.

Ülkede yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal dönüşüm, Gülter'in köleliğin ilgasından sonraki sıkıntılı hayatında ve Nuri'nin Perihan'la çatışmalarında önemli rol oynayan bir faktördür. Gülter'in maddî sıkıntılarının sebebi, özgürlüğüne kavuşmasından sonra işsiz kalmasıdır. Perihan'ın maddî

hırslarının kaynağı da yine toplumdaki maddî ilişkiler etrafında yaşanan bozulmadır. Bu bağlamda Nuri'nin ailesinin bağlı bulunduğu hayat tarzı ve yüksek ahlâkî değerler ile Perihan'ın temsil ettiği maddî değerlerin çatışması kaçınılmazdır.

Romandaki toplumsal eleştiri, özellikle Nuri'nin şahsında gözler önüne serilir. Yazar, Nuri'ye yaptıklarını sorgulatar; ona yaptıkları ve vicdanı arasında bir çatışma yaşatır. Nuri, Perihan'ın ve Perihan gibilerin tesiriyle (maddî ve toplumsal koşulların etkisiyle) olumsuz yönde gelişen ve iradî tutumlar geliştiremeyen bir kişidir. Yazar, Nuri'ye babasını hatırlatır. Nuri'nin babası, soylu bir aileden geldiği halde aristokrasiye ve emperyalizme karşı ilkel bir mücadele içerisine girmiş ve son olarak da ülkenin emperyalist güçlerin etkisi altından kurtulması uğruna girdiği mücadelede hayatını kaybetmiştir. Nuri ise 20 bin lira uğruna onurunu ayaklar altına almış, bir yolsuzluğa karışmıştır.

Bu alegorik eğretileme vasıtasıyla ülkenin onurlu bir kurtuluş mücadelesinden yolsuzluklar ve toplumsal bozulmalar içerisindeki dönemlere geliş eleştirilmektedir. Nuri ve babası konumları gereği iki farklı kuşağın temsilcileri olarak bir toplumsal sorunu sergilemektedirler. Ancak romanda olumlu tipler vasıtasıyla çizilen bir yol haritası veya toplumun içinde bulunduğu bozulma ile nasıl mücadele edileceğine dair çözümlemelere rastlanmamaktadır.

Nuri'nin babasının mensup olduğu sınıfın bütün imtiyazlarını bir yüz karası gibi atıp esirlerini azat etmesi, anlatıcı tarafından takdir edilmektedir. Yazar eski imparatorluğun mülkiyet ilişkilerine eleştirel baktığını ve aristokrat sınıfının imtiyazlarına karşı bir tavır içerisinde bulunduğunu *“memleketinin emperyalist çizmelerinden kurtulması için mücadele etmiş”* Celal Bey'den yana olan tutumuyla sezdirir. Yazar, iki farklı sınıfı temsil eden Perihan ve Nuri'yi karşılaştırırken bu iki karakterin simgesel değerlerini belirginleştirir. Karşılaştırmada taraf olduğunu şu bölümle ortaya koyar:

“Perihan paraya servete haris olanlardandı.
Yükselişlerini toprak ve binalar alarak takviye etmek

isteyenlerden, rahat ve refahlarını koruyacak en büyük kalenin, betondan yapılmış bu binalar olduğunu zannedenler, buna iman edenlerdendi. Onlar için bu refah ebedi zannettikleri bir saltanattı.” (Derviş, 1997: 157)

Yazar “ebedi zannettikleri bir saltanat” sözüyle kapitalist toplumun çöküş döneminin uzakta da olsa yaşanacağını hatırlatmak ister gibidir. Bunun referansını da Nuri’nin ailesiyle temsil edilen aristokrasinin çöküşünde arar. Yukarıdaki bölümün devamı şöyledir:

“Nuri’nin bu dakikada Perihan’dan daha başka olmasının bir sebebi daha vardı, o şimdi yok olmuş bir dünyanın çocuğu idi. Onun asıl dedeleri, evet o aristokratlar da kendilerini el değdirilemez, söz söylenemez yükseklikte zannederlerdi, kendilerinin kutsiyetine adeta inanmış kimselerdi. Onlar da hâkimiyetlerinin ebedi olduğunu vehmetmişlerdi. Kanunlarının her zaman geçeceğini ummuşlardı, halbuki kanunları parçalanmış, konakları, yalıları, sarayları hiç kıymet vermedikleri “küçük insanlar”ın gazabı önünde iskambil kâğıdından yapılmış şatolar gibi yıkılıvermişti. En büyük kalelerden daha mukavim zannettikleri saltanatları, ismine zaman denilen o kudretli düşmana teslim olmaya mecbur kalmıştı.

Her şeyin hareket ettiği, tebeddül ettiği, inkişaf ettiği, yaşayan her maddenin kendi özünde ölüm sebebini de taşıdığı bu dünyada, bu yeni kalelerin mukavemet edeceğine nasıl inanılabilirdi.” (Devri, 1997:157)

“İnkişaf”, “maddenin özünde ölüm sebebini de taşıması” kavramlarıyla materyalizmin temel alındığını görürüz. Yazarın, aristokrasinin çözülüşü olarak gördüğü Osmanlı’nın dağılışı ve Cumhuriyetle gelişen yeni sosyal düzende kapitalist toplumun izlerini görmesi onun sınıfsal bir bakış açısını taşıdığını gösterir.

Ancak emperyalistlere karşı özgürlük mücadelesinde acı çeken bir halkın mı yoksa bir sınıfın mı hakları gözetilmektedir? Bu sorunun cevabı romanda açık değildir. Romanda Nuri’nin mensup olduğu aristokrat aile çözülmüştür, bu çözülüşte Nuri’nin babası, mensup olduğu aristokrasiyi bir

kenara itmekten hiç gocunmamış, özgürlük ve emperyalizme karşı mücadele uğruna savaşmıştır. Ancak ortaya çıkan kapitalist süreci temsil eden Perihan gibilerinin sosyal düzen içerisindeki yerleri henüz sağlamdır.

Burada, yazarın bir umutlu gelecek arayışı ile olumlu tipe yöneldiğine tanık oluruz; Nuri ve Perihan'ın kavgacı, uyumsuz büyük oğlunun kişiliğinde “olumlu tip” öne çıkarılır ve böylece etkili bir son hazırlanır. Nuri ve Perihan'ın oğullarının da içinde bulunduğu topluluk hükümet aleyhine yürürken söyledikleri sloganlar şu cümlelerle verilir;

“ ‘Hürriyet! hürriyet!’ diye bağıran bir kütle, arsa yol dinlemiyor, yürüyordu...”

‘Kahrolsun hırsızlar! Kahrolsun bu milletin kanını emenler...’ avazeleriyle onlara doğru yaklaşıyorlardı.”
(Derviş, 1997, 160)

Her ne kadar toplumcu gerçekçi romana özgü “olumlu tip” sayılabilecek bir kahramanın dâhil olduğu eylemle bitiyorsa da romanda sınıfsal bir mücadele çeşitli boyutları ile geniş bir biçimde ele alınmamıştır. Dolayısıyla eserin, eleştirel gerçekçi bir düzlemde kaldığını söyleyebiliriz.

Dönemin işsizlik, yoksulluk ve yolsuzluk gibi sorunlarına çeşitli yerlerde tanık oluruz. Ancak yazar, bu sorunları henüz romanında temel mesele haline getirmemiştir, Ankara’da yaşanan yolsuzluklar ve dejenerasyon, Perihan’ın ve Nuri’nin çatışan kişilikleri etrafında sezdirilir. Bu kısımlar, sosyal bozulmalara doğrudan vurgular yapmanın hedeflenmediğini ancak bunların romanın dramatik örgüsünde bir unsur olarak kullanıldığını düşündürür. Bu bağlamda kapanan bir fabrikadan, işçi ve köylüden söz edilen şu kısım dikkate değer:

“Demir esasında işçi değildi, o bir köylü idi. O karısı gibi işsizliğin ne demek olduğunu anlayamıyor, kavrayamıyordu. Melek işsizlikten korkuyordu. O on üç yaşında çalışmaya başlamıştı. İşini severdi, güzel kumaşlar çıkaran makinesini severdi, motorların yeknesak gürültülerini severdi. Bilhassa her gün

beraber çalıştığı, beraber eziyet çektiği arkadaşlarını pek severdi.” (Derviş, 1997: 124)

Demir ve Melek de romandaki fonksiyonları göz önüne alındığında dekoratif kişi sayılabilecek kahramanlardır, bu nedenle ele alınan işsizlik sorununun da toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtıldığını söylemek güçtür.

Romanda yer yer Perihan’ın ağzından Ankara ile ilgili yapılan yorumlar vasıtasıyla devrin siyasi eleştirisi yapılır. Aslında romanın tamamına toplumsal hayatta Nuri ve Perihan’ın şahsında ve siyasi alanda da Ankara imgesi ile temsil edilen bir arızî atmosferin hâkim olduğunu söyleyebiliriz.

Romanda “burjuva” ve “aristokrat” terimlerinin kullanıldığına da tanık oluruz. Nuri’nin babasının, aristokrat kimliğini tasviye etmek için sahip olduğu toprakları işçilere dağıtmış olduğu ifade edilir. Böylece idealize edilen bir tutum olarak mülkiyet bölüşümü öne çıkarılır. Gültür’in ölmeden önce Melek’le yaptığı sohbette genç kadından hayatı daima seveceğine dair söz alması da yine idealize edilen bir tutumdur.

Söz konusu kısımlarla sınırlanmış olarak romanda toplumcu gerçekçi duyarlılığın izlerine rastlamak mümkündür. Ancak romandaki zihniyet ve değerler çatışmasının daha ağır bastığı dikkati çekmektedir. Eski değerler ve yeni maddeci zihniyetin çatışması düzeyinde bir mücadelenin toplumdaki üretim ilişkileri, sınıfsal mücadele gibi çelişkilerin önünde olduğu anlaşılmaktadır.

Türkiyedeki ezen ezilen ilişkisinin sınıfsal bir bilinç yaratacak denli şiddetlenmemiş olması, sermayenin ezici bir kudrete erişememiş olması, sanayileşmenin ve ekonominin Batı’da olduğu gibi güçlenememiş olması vb. nedenler söz konusu toplumcu gerçekçi muhteva için bu romanda da yeterli referansı sağlamaz.

Fosforlu Cevriye, İstanbul sokaklarında kimsesiz büyümüş bir hayat kadınının ismini bile bilmediği gizemli bir kaçağa olan aşkı etrafında geçen

hayatından kesitler sunar. Roman, bu kesitler vasıtasıyla bireyin sokak çevresindeki hayat tarzı ve toplumun değerleri çatışmasını irdeler.

Cevriye tarafından sürdürülen hayat ile toplumsal normlar çatışması romanın temasını da belirlemiştir. Yalnız ve kimsesiz Cevriye'nin sokaklarda şekillenen hayatı vasıtasıyla maddi imkânsızlığın ve çarpık sosyal düzenin bireyi toplum dışına itiş romanda temsil edilir.

Cevriye, Suat Derviş'in kadın kahramanlarından en etkileyici ve akılda kalıcı olanıdır. Yazarın, hayatın çarpıcı olayları karşısında mücadele eden kadın kahramanları tercih etmesi kadının toplum hayatındaki yeri ile ilgili problemler üzerinde sıkça düşündüğünü göstermektedir. Fosforlu Cevriye'de bu türden bir soruna en aşırı örnekten yola çıkılarak yaklaşıldığını görmekteyiz. Cevriye bir hayat kadınıdır. O hâlihazırda toplumdaki varlığı sorunsal haline gelmiş "kadın"ın girebileceği çukurun en dibinde yer almaktadır. En sert tokadı yemiş, en dışarıya tekmelenmiştir. Böyle bir kahramana, Türk edebiyatında çok fazla rastlanmaz. Yazarın tercihi tam da bu nedenledir. En kenara itilmiş, en çok görmezden gelinmiş kadının her şeye rağmen bir birey olduğuna vurgu yapılmaktadır Fosforlu Cevriye'de.

Romanda idam mahkûmu olarak tanıtılan kahramanın sürekli okuyup yazan; Cevriye'nin ait olduğu sosyal çevredeki insanlardan farklı olarak kendisine kibar davranan, eğitilmiş biri olması dikkati çeker. Bu kişinin siyasi bir eyleminden dolayı gıyabında hüküm giymiş ve aranmakta olduğu anlaşılmaktadır. Cevriye çok kere bu denli iyi bir insanın hiç kimseye zarar vermediği halde neden idam hükmü giydiğini kendi kendine sorar. Böylece otorite eleştirisine girilir romanda. Var olan toplumsal düzenin çarpıklığından duyulan siyasi hoşnutsuzluk vurgulanır. Cevriye ve bu kişinin otoriteye karşı tutumları noktasında ortak bir yanları olduğu görülür. Cevriye de tıpkı bu kaçak gibi polisten kaçmakta ve bu durumdan adeta bir memnuniyet ve gurur duymaktadır. O, aynı zamanda kaçağın eşyalarını polisten kaçırmak için hayatını vermiştir. Cevriye ve kaçak bu yönleriyle otoritenin baskısına karşı bir karşı duruşu temsil ederler.

İdam mahkûmu ve Cevriye, diyalogları sırasında tanrının varlığı üzerine de konuşurlar. Cevriye'ye tanrıya inanıp inanmadığını sorarak bu tanrının var olduğu düşünülürse kendisini neden böylesi bir hayata mahkûm ettiğini sorgulatır. Cevriye de tanrıya bu idam mahkûmu kadar uzaktır. Söz konusu sorgulama, sosyal gerçekliğin, meşru olarak kabul edilen değerlerin ve zihniyetin soruglanmasıdır. Böylece, meşru olan zihniyetin insanları mutlu etmediği alt metinde vurgulanmaktadır.

Ezilen ve normal toplumsal hayatın dışında yer alan bir roman kahramanının olay örgüsündeki baskın rolüne bakılarak temanın sosyal gerçekçi bir tavırla işlendiği söylenebilir. Cevriye'nin isimsiz sevgilisinin yasaklı veya "ıdamlık" oluşu yine toplumun normlarının dışındaki yaşama biçimlerine yapılan bir göndermedir. Ancak bu romanda da "sınıfsal" vurgunun yer almayışı da dikkat çekicidir. Her ne kadar "ezilen" "kenara itilen" kişilerin yaşamları temayı belirliyorsa da bu kişilerin sıradan kişiler olmayıp marjinal olmaları ve halk içerisinde geniş kitleleri temsil edemiyor olmaları önemlidir. Normların dışındaki hayatların seçilmesi bir yönüyle manidardır. Kısacası sınıfsallık vurgusu olmadığından Fosforlu Cevriye teması yönüyle sosyalist gerçekçi olmaktan uzaktır.

Romandaki vurgular, güdümlü edebiyata has bir tarzda karşımıza çıkmaz. Dramatik örgü ve kahramanlar, siyasî tezlerin araçları değildir romanda. Tam tersine söz konusu siyasî vurgular dramatik örgüye katkıda bulunan birer araç niteliğindedir. Böylece Fosforlu Cevriye'nin sosyalist gerçekçi bir roman örneği olmadığını, fakat buna karşın önemli siyasi ve toplumsal göndermeler içeren bir roman olduğunu söyleyebiliriz.

"Sınır" romanında farklı zihniyet ve hayat tarzlarının çarpışması, bir aşk ilişkisi vasıtasıyla irdelenir. Toplumdaki maddî ilişkilerin kişilerin hayatı üzerinde belirleyici olduğuna dikkat çekilir. Ayla ve Osman arasındaki maddî, sosyal, kültürel farklılıklar ve zihniyet ayrılığı söz konusu ilişkinin mukadderatını romanın daha en başında tayin etmiştir. Roman, böylece adıyla özdeş bir karşıtlığı tematik olarak merkeze almıştır. Ayla ve Osman

arasındaki maddi ve manevi “sınır” romanın başından sonuna kadar kendini hissettiren bir ‘leitmotiv’e dönüşmüştür.

Ayla ve Osman’ın aşklarının maddi imkân ve imkânsızlık çatışmasının getirdiği “sınır”ı aşamaması, eserin temada gerçekçilik ilkelerine bağlı olduğunu düşündürür. Roman, her ne kadar baştan sona bu sınırın iki yakasındaki arzu edilen ve eden obje çevresinde gelişen olaylar etrafında gelişse de temanın, romantik bir mecraya çekilmediği görülür. Böylece realiteden uzaklaşmaz. Osman ve Ayla’nın en dokunaklı hisleri, bu hislere ilişkin ruhsal tasvirler vasıtasıyla nakledilirken dahi maddi gerçekler göz ardı edilmez.

Olay örgüsü, İkinci Dünya Savaşı’nın gerçek tarihsel etkilerinden faydalanılarak dönemsel bir gerçeklikle beraber düzenlenir. Yazarın romanda, yer yer savaşın toplumda yarattığı sıkıntıyı dile getirme gayreti göze çarpar. Ayla’nın kardeşi ve onun arkadaşı Çelik, Muhsin’in babası gibi kişiler bu rahatsızlığı dile getirmekte kullanılırlar.

Romanda ayrıca meşrutiyet ve özgürlük için mücadele verdikleri iddiasıyla ortaya çıkan Jön Türklerin II. Meşrutiyet sonrasındaki idaresi de eleştiri konusu yapılır. Jön Türklerin ilan edilen özgürlük günlerinde baskıya ve özgürlüğü kısıtlamaya devam ettikleri Muhsin’in babasına söylenir. Suat Derviş’in “Yeni Edebiyat Dergisi”nde Şükûfe Nihal’in “Yalnız Dönüyorum” adlı romanının eleştirisinde dile getirdiği bu düşüncenin romanda gündeme getirilmesi romanın dramatik kurgusunda herhangi bir işlev üstlenmez. Ancak yazarın roman aracılığıyla bazı sosyal hassasiyetlerini böylece dile getirdiğini görürüz. Muhsin’in babası ve yenge hanım arasındaki diyaloglarda Teselya harbi, Jön Türkler ve İkinci Dünya Savaşı öncesi durum gibi konular gündeme gelir.

Savaş konusundaki bazı düşünceler romanda yine bir “olumlu tip” sayılabilecek Muhsin’in değerlendirmeleri yoluyla ortaya konulur. Muhsin ve

babası arasındaki diyaloglarda Muhsin'in ağzından çıkan şu sözler dikkate değer:

“Türkiye şu veya bu emperyalist grubun elinde alet olmayabilir baba, Türkiye müstakil bir politika kullanabilir. Kendi sahalarına düşmekte olan harbi henüz patlamamış bir el bombası gibi acele kavrayıp tam patlayacağı sırada bu harbin gayeleriyle alâkası olmayan başka memleketlerin topraklarına atmak isteyenlerin siyasi manevra ve dalaverelerine karışmayabilir. (...)

Türkiye harbe icap ettiği zaman icap ettiği safta iştirak etmesini bilmeli... İyi bir gaye uğranda ölmesini doğru için hak için hürriyet için ölmesini bilmek lâzım.” (Derviş, 1943 – 1944: 33)

Yazar, böylece romanda her bakımdan sağduyuyu temsil eden Muhsin'in şahsında toplumsal olaylar karşısındaki siyasi bakış açısını, aktivist tutumunu ve duyarlılığını ortaya koymaya çalışır. Tematik olarak sosyalist gerçekçi bir kimliğin izleri görülme de antiemperyalist söyleme açıkça vurgu yapıldığı böylece görülmektedir. Ancak bu antiemperyalizmin özel karakteri, boyutları ve menşei romanda ayrıntılı olarak kendini göstermez.

Romanda, Osman'ın maddi imkânsızlığına ve Ayla'nın sahip olduğu maddi imkâna sürekli vurgu yapılır. Osman'ın iç konuşmalarında kendi ailesi ve sosyal çevresi ile Ayla'nın arasındaki uyumsuzluk, kendi muhitinin sefaletine karşılık Ayla'nın muhitinin zenginliği ve bu uyumsuzluğun yarattığı çelişkili, tereddütlü ruh hali atmosferi belirler. İki kahramanın hayatları da sürdürülen hayatın maddi koşulları çevresinde biçimlenir. Aşk, hayatlarını biçimlendirmede sürdürülen hayatın koşulları kadar etkili olmaz. Temada böylelikle sosyal gerçekliğe bağlılık göze çarpar. Ancak bu temanın ideolojik ve sınıfsal bir bakış açısı ile ele alınan bir karakteri yoktur. Bu yönüyle “Sınır” romanında da sosyalist gerçekçi bir tema ile karşılaşmayız. Temelde toplumdaki maddî ilişkilerin bozulması ile ilgili bir sorun eleştirel mahiyette gözler önüne serilir. Böylece, roman eleştirel gerçekçi bir nitelik kazanır.

“Şoför Mustafa” romanında toplumun değerleri ile bireyin hayat tarzının çatışması temayı belirler. Söz konusu çatışma, bir taksi şoförünün geçim sıkıntısı ve ailevi sorunlar etrafındaki macerası vasıtasıyla ele alınır.

Romanın olayları vasıtasıyla maddî ilişkiler ve değer yargıları bağlamlarında sosyal düzenin çarpıklığı temsil edilmektedir. Haksız yoldan elde edilen kazancı İstanbul’daki eğlence mekânlarında harcayan tüccarlar, büyük şehre köyden hayat şartlarını iyileştirmek amacıyla gelip fuhuş batağına saplanan genç kadınlar ve istismarcı kişiler vasıtasıyla söz konusu çarpıklık eleştirel bir tutumla gözler önüne serilmektedir.

Melek ve Mustafa kardeşlerin yaşamları ekonomik koşullar, sosyal değer yargıları ve normlar çerçevesinde biçimlenir. Bu koşulların temel olduğu neden – sonuç ilişkileri etrafında, kahramanların kişiliklerinde ve sosyal statülerinde dönüşümler meydana gelmektedir. Dolayısıyla “Şoför Mustafa” romanın temasıyla yazarın sosyal gerçekliği yansıtmaya yönelik tavrı ortaya çıkmaktadır.

Romanda yine kadın kahramanlar etrafında bazı toplumsal sorgulamaların yapıldığı göze çarpar. Sosyal hayatta kadının rolü, ekonomik özgürlüğü, erkek egemen değer yargıları gibi problemlerin Melek adlı kahramanın yaşadıkları vasıtasıyla öne çıkarıldığını görmekteyiz. Melek, bireysel iradesini kulanamayan, kişiliğini ve hayatını evlendiği erkeğin iradesine teslim eden bir kadındır. Onun bu özelliğini ifade eden şu cümleler dikkate değer:

“Onu bu adama paralıdır diye vermişlerdi. Bir evin bir hanımı olacaksın demişlerdi. Senelerdir o bu evin hizmetçisi idi. kocası masraflara kadar her şeyi kendi alıyor. Ona ev harçlığı bile bırakmıyordu.” (Derviş, 1963-1964: 31)

Evde adeta bir köle olarak hayatını sürdüren Melek’in şahsında, birey olamayan kadın böylece temsil edilir. Toplumun değer yargıları eleştirilir. Melek gibi kadınların özgürlük arayışlarının ve birey olma çabalarının

dramatik sonuçları kahramanın karşılaştığı acı tecrübeler vasıtasıyla temsil edilir. Söz konusu probleme vurgu yapılması bir toplumsal duyarlılığa işaretler.

Romanın toplumcu gerçekçi roman geleneğinde görülen “umutlu son”la bittiğini söyleyebiliriz. Hayat tarzları bakımından çatışan Mustafa ve Melek bir araya gelirler ve gelecekte her şeyin daha olumlu olacağına dair bir uzlaşmaya varırlar. Roman böylece sona erer.

Bütün bunlara karşın toplumsal duyarlılık, romanda ekonomik üretim ilişkileri ve üretim araçları üzerinde yoğunlaşmaz. Sınıfsal bakış açlarına rastlanmaz. Sosyal düzenin bozuk tarafları roman kişilerinin duygusal ağırlıklarının öne çıkarıldığı bir manzara niteliğinde sunulur. Roman, yazarın realiteyi eleştirel tarzda yansıtmaktan öte bir gaye içerisinde olduğunu düşündürmez. Bu nedenle ideolojik yönden araçsal olan toplumcu gerçekçi bir roman örneği ile karşı karşıya olduğumuz söylenemez.

Bir Haremağasının Hatıraları romanında, bireyin itaat ve hür irade arasındaki çelişkili konumu temayı belirler. Bireyin esaret nedeniyle yüz yüze geldiği problemler bu çelişkili konum vasıtasıyla gözler önüne serilir. Bir harem ağasının Abdülhamit sarayında tanık olduğu trajik olaylar romana konu olur. Söz konusu olayların insanî ve hukukî boyutu romanda yine problem olarak karşımıza çıkarılmıştır.

“Bir Haremağasının Hatıraları” romanının olayları etrafında dikkat çekilen çeşitli zihniyetler ve müesseseler bulunmaktadır. Bunların başında kölelik ve cariyelik gelir. Romanın an kahramanı olan Hayrettin, Afrika’dan esir tüccarları tarafından cebren kaçırılarak saraya satılmış bir köledir. Romanın diğer merkezî kişileri olan Nazende ve Cevhermisâl de yine esir tüccarlarından satın alınmış birer cariyedirler.

Bu kahramanlardan özellikle Hayrettin’in iç konuşmaları ve psikolojik tahlilleri vasıtasıyla esaret ve hürriyet çatışmasının öne çıkarıldığını görmekteyiz. Kahramanın, hür iradesini ve bireysel tercihlerini kullanamaması

nedeniyle yaşadığı sıkıntılar gözler önüne serilir. Aynı zamanda çeşitli durumlar ve olaylar karşısında gerçekleştirmek zorunda kaldığı eylemler sebebiyle kahramanın yaşadığı vicdanî rahatsızlıklar da sıkça nakledilir. Bütün bunlar bireysel hür iradenin kısıtlanmasının kişi üzerindeki olumsuz etkilerine yönelik göndermeler olarak romanda esaret temasını öne çıkarır.

Kölelik kurumunun kahramanlar ağızdan eleştirilerine sıkça rastlanır. Bu eleştirilerde sert bir üslupla esir olarak alınan insanlara yapılanlar gözler önüne serilir ve bunları yapanlar telin edilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Bizi elden ele satmışlardı, kâh at üstünde kâh deve üstünde kâh vapurda yol almaktan kırbaç, tokat ile bize terbiye öğretmişlerdi. Afrika’nın temiz çocuklarına temenna yerden temenna etek öpmek tabasbus etmek öğretmişlerdi.

Bizi böyle tokat yiyince susmasını zelil bir köpek gibi boynumuzu eymeyi ve efendimizin pabuçlarını yalamayı öğretmişlerdi. Biz bunları öğrenmek için az mı kırbacın vücudumuzda damar damar yollar açtığına şahit olmuştuk.” (Derviş, 1933: 22)

İnsanî bir sorgulama ve hak arayışı da yine bu eleştirilerde rastlanılan bir tutumdur. Örneğin Hayrettin’in cinsel iradesinin kısıtlanmasına yönelik insanî hak ihlâli Cevhermisal ve Hayrettin ilişkisi vasıtasıyla dile getirilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Cevhermisal sevdiği Mehmet Şevki’nin olacaktı.

Ben kimindim?

Bir haremağası!.. Bir haremağası sevdiği bir kadına hayatını feda eden bir haremağası...

İnsaniyet tarihinin en gülünç en inanılmaz siması...

Neden beni vatanımdan çalmışlardı. Neden benim hakkımda bu kadar merhametsiz davranmışlardı.

Neden? Ne hakla beni saraylarına köle almak için gülünç yapmışlardı?” (Derviş, 1933: 89)

Romanın diğerkahramanlarından Cevhermisal vasıtasıyla yine hür iradenin mahkûmiyeti ve esirlik konusu karşımıza çıkarılır. Cariye konumundaki Cevhermisal, esaret altındaki kadının bütün mevcudiyetiyle otoriter bir erkek özeneye teslim edilişini temsil eder. Söz konusu bu teslimiyet, Abdülhamit'in iradesiyle çağrılmış ancak onun dairesine gitmek istemeyen bir cariye olan Cevhermisal vasıtasıyla sorgulanır.

Bütün bunların yanı sıra romanda, Abdülhamit döneminin mutlakçı zihniyetinin ve özellikle Abdülhamit'in kişisel tutumlarının da kahraman anlatıcı vasıtasıyla eleştirisine rastlamaktayız. Ancak bu eleştirilerde siyasî bir bakış açısından çok yine insânî bir hassasiyetin hâkim olduğunu görürüz. Abdülhamit'in, sarayındaki insanlara karşı acımasız ve otoriter tutumu eleştirilerek bunun haksız ve yersiz şüphelerden kaynaklanan sağlıklı bir tutum olduğu vurgulanır.

Temanın özellikle temel insânî hak ve hürriyetler üzerine odaklanması, eleştirel gerçekçi bir tutumu karşımıza getirir. Romandaki müesseselerin ekonomik ve sınıfsal ilişkiler boyutuyla ele alınmadığı açıktır. Bu nedenle "Bir Haremağasının Hatıraları" romanı da tema yönüyle sosyalist (toplumcu) gerçekçi kabul edilemez.

E. SUAT DERVİŞ'İN ROMANLARINDA DİL VE ANLATIM:

1. Bireysel Eğilimlerle Yazılan Romanlarda Anlatım:

Yazarın bireysel hassasiyetlerle yazdığı romanlarda, genelde “kahraman anlatıcı”nın kullanıldığını görürüz. *Kara Kitap*’ta “Şadan”, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*’te “Zeliha” ve “Osman”, *Onları Ben Öldürdüm*’de “Sadiye”, *Onu Bekliyorum*’da “Suzan”, *Buhran Gecesi*’nde “Nedim”, *Beni mi*’de “Adnan”, *Gönül Gibi*’de Süheyla, *Bir Haremağasının Hatıraları*’nda “Hayrettin” kahraman anlatıcı olarak karşımıza çıkar.

Bu romanlarda, anlatım tutumu objektif olmakla birlikte “kahraman anlatıcı” hâricindeki kişilerin objektif bir bakışla ve bütün ayrıntılarıyla okuyucu muhayyilesinde canlandırıldığını söylemek güçtür.

Beni mi romanı, anlatım tutumu ile benzersizdir. “Kahraman anlatıcı”nın monologlarından ibaret olan romanda, başka hiçbir roman kişinin konuşmalarına rastlanmaz. Kahraman anlatıcının konuşmaları içerisinde onun konuştuğu kişilerin cevapları ve cümleleri de dolaylı biçimde yer alır. Neticede ortaya bir tarafın konuşmalarının sürekli olarak gizlendiği diyaloglar çıkar. Söz konusu anlatım tutumu, bu bakımdan “deneysel” olarak nitelendirilebilir.

Dirilen Mumya ve *Bu Başı Ne Yapalım* romanlarında olaylar, III. tekil kişi ağzından ilâhi bakış açısıyla nakledilir. Ancak anlatıcının varlığı gizlenmez. *Dirilen Mumya*’da Mısır tarihi ve mitolojisi hakkında anlatıcı tarafından verilen bilgilere rastlarız. *Bu Başı Ne Yapalım*’da ise anlatıcının kimi yerlerde okuyucuya hitap ettiğini görürüz.

“**Kara Kitap**” romanında, olayları birinci tekil kişi ağzından nakleden kahraman anlatıcıyla karşılaşırız.

Kahraman anlatıcı, etrafında olup bitenlere tanık olan ve aynı zamanda da olayların merkezinde bulunan roman kişisidir. Böylece anlatıcı ile diyaloglara giren diğer roman kişilerinin de bu anlatıcının bakış açısı ile tanıtıldığını ve nakledildiğini görürüz:

“Dargın bir nazarla dayızademe bakıyorum. Odanın en boş bir köşesindeki yazıhanesinin üzerine eğilmiş düşünüyor. Gölgeler içinde kalan zavallı sakat vücudunu fark edemiyorum bile... Sadece loşlukta, iki fosfor nokta gibi parıldayan gözlerini görüyorum.” (Derviş, 1996: 25)

Kahraman anlatıcı kullanılması dolayısıyla diyaloglara sıkça başvurulur. Diyalogların bir tarafında mutlaka anlatıcı konumundaki ana kahraman Şadan yer almaktadır. Buna örnek teşkil eden romandaki şu kısım dikkate değerdir:

“Necdet ellerimi okşayarak ayakucumdaki tabureye oturuyor:

‘Nasılsın, cici? Bakayım, hararetin var mı?’

Zayıf ellerini şakaklarımda gezdiriyor.

‘Galiba biraz!..’

Sonra şımarık:

‘Ağabey’ diye ilave ediyorum. ‘Acaba ne zaman iyileşip de gezmeye çıkacağım? (...)’ (Derviş, 1996: 25)

Bu türden diyalogların kullanılması, roman kişilerinin ve romanın olaylarının gösterme yoluyla nakledilmesini sağlar. Örneğin Şadan’ın hastalığını Şadan ve ağabeyi arasındaki bir diyalog yoluyla öğreniriz. Yine Hasan’ın kişiliği ve fiziksel özellikleri hakkında da diyaloglar yoluyla bilgi ediniriz.

Romanda, kahramanın bazı ruh durumlarının ortaya çıkarıldığı betimleme cümleleri hariç cümleler kısa tutulmuştur. Sade, akıcı, yalın bir dil

kullanılan roman, bir genç kızın naif hayatını gözler önüne seren küçük bir hatıra defterine benzer.

Romanda okuyucu ve kahramanlar arasındaki bilinenler – bilinmeyenler üzerinden kurulan gizlilik bağı dikkat çekicidir. Örneğin Şadan hakkındaki her şey bilinirken yalnızca davranışları betimlenen ve diyaloglardaki sözlerine yer verilen Hasan hakkında bilinmeyenler ağırlıktadır. Bunda anlatım unsurunun da etkisi vardır. Şadan’ın duygu dünyası, Hasan’la diyalogları sonrası düşündükleri ve hissettikleri kendi ağzından nakledilir. Ruhsal betimlemeler, Şadan’ın dünyasını okuyucuya açar. Ancak kahraman anlatıcı, Hasan’ın kafasının içindekilere ulaşamamaktadır. Hasan’ın tavırları ve sözlerinin altında yatan gizem daima bilinmezliğini korur. Bilinmeyenler, romanın sonlarına doğru yine kahraman anlatıcının öyküleyici ve betimleyici cümleleriyle ortaya çıkarılır. Dolayısıyla bu anlatım tutumu, romanın entrika unsurlarının kurulmasına yardımcı olur.

“Ne Bir Ses Ne Bir Nefes” romanının olayları da yine kahraman anlatıcı vasıtasıyla nakledilir. Ana kahramanlardan Zeliha’nın anlatıcı olarak naklettiği bölümler çoğunluğu oluşturur. Okuyucu, Zeliha’nın bakış açısıyla olaylara yaklaşırlar. Romanın anlatımında hatıra defterinin kullanıldığını bölümlerde ise kahraman anlatıcı Osman’dır. Bu iki anlatıcı, olay örgüsünün objektif bir tutumla yansıtılmasını sağlar.

Osman’ın ve Zeliha’nın anlatıcı olarak kullanıldığı bölümlerde anlatılanların gerçekliğinin muhakemesi tamamen okuyucuya bırakılır. Örneğin Osman’a göre yaşananlar bir reenkarnasyondur. Zeliha ise Osman’ın yaşadıklarını bir ruhsal problem olarak değerlendirir. Böylece anlatım tutumunda bir nesnellik ortaya çıkar. Ayrıca kahramanlar olay örgüsünün olayları ve karşılaştıkları durumların etkisiyle kendi kaderlerini kendileri belirler gibidirler, yazar kahramanlar üzerindeki müdahalelerini sezdirmez. Bu, anlatım tutumunda başarılı bir tercihtir.

Yalnız Zeliha'nın kaygıları ve romanın sonuna yönelik imalar içeren korkuları ruh tahlilleri halinde verilir. Goethe'nin hüznünlü bir küçük hikâyesi için Schubert tarafından bestelenen bir piyano konçertosu, Zeliha'nın korkusunu ve ruh halini stilize etmek amacıyla kullanılır. Yazarın bir üslup denemesi sayabileceğimiz bu bölümde, dilin poetik fonksiyonu önemli bir etkinlik kazanır. Zeliha, piyano çalar ve aynı zamanda bir iç konuşma ile beraber Goethe'nin öyküsünü de Almanca olarak seslendirir. Müzikal unsur, bu iç konuşmanın okuyucu üzerinde uyandıracak çağrışımsal etki alanını genişletir. Bu teknik tavır, dönemin romancılığında oldukça yenidir. Yazar, Zeliha'nın ruh haliyle son anlarını yaşayan hasta bir çocuğun ıslak bir gecede babasının kollarındaki yolculuğu sırasındaki korkulu, dehşetli bekleyişini örtüşdürür. Bu da olay örgüsünün korkulu ve dehşetli sonuna işaret eden kuvvetli bir ima olur.

Romanda, Osman'ın geçmişine ait olayların yerleştirilmiş olduğu kısımlar boyunca "özetleme" öne çıkar, olaylar seçme ve ayıklamalarla kısaca verilir. Burada anlatıcı da değişir, anlatıcı Osman'dır. Bu metin halkaları bir nevi geriye dönüştür, anlatma zamanından yıllar öncesine gidilerek uzaklaşılır. İlk olarak Osman'ın kimliği ve iç dünyası kendi ağzından açığa çıkarılır. Osman'ın eski karısı Bihter ve çiftin evliliğindeki sorunların anlatıldığı ikinci bölümün başındaki ilk kısımlar olay örgüsünün nedensel zeminini hazırlamakla görevlidir. Bu bölümlerde Osman ve Bihter'in üç yıl evli kaldıktan sonra ayrılmaları; Kemal'in Osman'dan uzakta dünyaya gelişi; Osman'ın Zeliha ile tanışması ve evlenmeleri olayları nakledilir.

Romanda kullanılan dil, sade ve akıcıdır. Anlatımın akışını bozan sözcüklere, gereksiz tekrarlara rastlanmaz. Kahramanların gerilimli ruh hallerini ifade eden tahliller ve korku atmosferini tamamlayan mekân tasvirlerinde mecazlı sözlerin ve çağrışım değeri yüksek sözcüklerin arttığı, cümlelerin de uzadığı göze çarpar. Ancak bu kısımlar dışında uzun cümlelere rastlanmaz.

“Onu Bekliyorum” romanı da kahraman anlatıcı ile nakledilir. Olayların merkezindeki Suzan, tek anlatıcıdır. Bütün olaylar ve durumlar onun bakış açısından verilir. Kahramanın, olaylar ve durumlarla ilgili yorumları ve iç konuşmaları romanda önemli oranda yer tutar. Olaylar içerisinde etkin bir rol sahibi olan kahramanın anlatıcı olarak seçilmesi, anlatımda subjektif bir tutum yaratır. Örneğin romanın sonunda olan bitenin bu anlatıcı tarafından yorumlandığı görülür. Sonuçta çıkan manzaranın mahiyeti Suzan tarafından tesbit edilir.

Romanın diğer kahramanlarının da konuşmalarıyla, tutum ve davranışlarıyla tamamen bu anlatıcın ağzından nakledildiğine tanık oluruz. Suzan’ın bir roman kahramanı olarak elde ettiği bu konum, onu romandaki en merkezi kişi haline getirir. Anlatıcının yalnızca bir yerde değiştiğine tanık oluruz. Ancak bu kısım, tefrika tekniğinden kaynaklanan bir özetleme olduğundan romana dahil olarak düşünülmebilir. Söz konusu kısımda önceki iki günlük tefrika kısımlarında nakledilenler özetlenir. Yazarın üçüncü tekil anlatıcıyla araya girdiği bu kısım, ilk iki günlük kısmı kaçıran okuyucular içindir. Ancak bu kısımda, kahramanlarla ilgili ilk defa ortaya çıkan bazı bilgiler de yer aldığından söz konusu özetlemeyi romana dahil etmek gerekir. “İki günlük Hulasa” başlığıyla nakledilen özet şöyledir:

“(Nihat, çok tanınmış bir ressam olan Suzan’ı görüp tanıdıktan sonra kendi karısından ayrılmış, çocuklarını da terk ederek onunla evlenmiştir. Mesud bir aşk senesi geçirdikten sonra Suzan yeniden eski sanatkâr hayatının muhitine dönmüştür. Böyle dostların arasından avdet ettikleri bir gece yatağında yatan Suzan’ın yanına gelen kocası, onu uyandırıp bir kıskançlık sahnesi yapmaktadır.)” (Derviş, 1935: 3)

Nihat ve Suzan’ın, evliliklerinin birinci senesinde olduklarını böylece öğreniriz.

Anlatımda akıcılığı, duruluk ve sadeliği bozan hususiyetlere rastlanır. Özellikle diyalogların uzayan tiradlara dönüştüğünü görürüz. Şefik ve Suzan arasında geçen diyalogların çoğu böyledir. Bunlar hiç kesilmeden uzayan ve

konuşma diline yakın olmayan diyaloglardır. Örneğin Suza'nın Nihat'ı tanımadan önceki hayatını anlattığı şu kısım bu bakımdan dikkate değerdir:

“—Hayır Nihat, yemin ederim ki ben alelade bir ressam değilim. Bunu, kendi saadetimi kendi elimle yakmaya, sanatım için aşkımı feda etmeye razı olduğum gün anladım. Evet Nihat, sanatımın benliğimde başka bir iptilânın rekabetini kabul etmediğini anladığım senin aşkının beni bu derece hodbin bir kudretle yalnız kendine bağlayıp sanatkâr Suzan'ı öldürdüğünü anladığım gün kalbim sana karşı kinle doldu. İşte bunun için senden kaçtım. Çünkü hayatımda yalnız o olamaz, yalnız o olmamalı diye düşündüm ve seni sevmemeğe uğraştım. (...)” (Derviş, 1935: 10)

Söz konusu kısım adeta bir iç konuşma karakterindedir. Diyalogların böyle uzayıp gitmesinin romandaki gerçeklik hissini de olumsuz etkilediğini söyleyebiliriz.

Bazı yerlerde anlatıcının okuyucuya yönelik duygu ve düşünce birlikleri kurduğu da göze çarpar. Suzan, bir yerde romanın iki merkez kişisi arasında bir karşılaştırma yapar. Özellikle kadın okuyucuya hitaben bunun yapılmış olduğu söylenebilir. Böylece okuyucuyla bir yakınlık kurmanın hedeflendiği anlaşılır. Romandaki şu kısım bu yönden dikkate değerdir:

“Yarabbi erkekler ne kadar zayıf, ne kuvvetsiz, ne iradesiz mahlûklar. Bizim karşımızda bizim elimizde en kudretlileri, en harikuladeleri bile bir oyuncak oluyor.” (Derviş, 1935: 12)

Kadın okuyucuların karşı cins hakkındaki muhtemel yargıları böylece anlatıcı tarafından tasdik edilir.

Romanın sonlarına doğru Suzan'ın ağzından yapmış olduğu yanlış tercihleri değerlendiren iç konuşmalara yer verilir. Yazar, ahlâki ya da toplumsal bir endişe ile bu cümleleri Suzan'a söyletmiş olabilir. Ancak kahraman anlatıcının bir iletiyi doğrudan taşıması anlatım unsurunun objektif kalmasını burada engellemiştir.

“Onları Ben Öldürdüm” romanında iki farklı bakış açısı kullanılır. Böylece iki farklı anlatıcı ile karşı karşıya geliriz. İlâhî bakış açısıyla olayları nakleden III. tekil anlatıcı ve kahraman anlatıcı bir arada kullanılır.

Kahraman anlatıcı olarak seçilen Sadiye’nin marazî ve subjektif tavrı ile özetleme kısımlarındaki objektif tutum zaman zaman çelişir. Kimi zaman Sadiye’nin kendi hayat macerasını naklederken her şeyi dışarıdan izleyen bir anlatıcının objektif bakış açısını benimsediği görülür. Sadiye, kendisinin bazı davranışlarının nedenini gayet nesnel olarak çözümler. Örneğin, çocukluğunda annesi ve babası arasındaki ilişki konusundaki merakının sebebini şöyle açıklar:

“Onlarla bu kadar meşgul olmaklığıma sebep, yine kendilerinin bana verdiği terbiyenin biçimsizliği idi.

Aralarında dertsiz, arkadaşsız bilhassa ihtirassız büyümüşüm. Başka türlü yetiştirilmiş olan çocuklar benim yaşımda iken belki benim henüz öğrenememiş olduğum şeyleri çoktan biliyorlardı. Fakat benim hiçbir şeyden haberim yoktu.” (Derviş, 1933: 29)

Kimi zaman da anlatıcı, diğer kahramanlara yönelik nefret, öfke vb. hislerini belirgin olarak ifade eder. Sadiye’nin, annesi ile ilgili hislerini ifade ettiği şu kısım bu bakımdan dikkate değer:

“ Bütün kabahat annemde idi. Bu olanlardan, felâketimizden yegâne mesul olan insan o idi.

Evet inanınız, her şeye sebep, her felâkete her cinayete sebep o kadındı. Eğer o, bu kadar hain olmasaydı, bu olanların hiçbiri olmayacaktı!” (Derviş, 1933: 33)

Böylece çelişen iki anlatım tutumu ile karşı karşıya geliriz. Bununla birlikte söz konusu çelişki, bilinçli bir tercih olarak da yorulanabilir. Nitekim romanın son tefrika kısmında dikkat çekici bir ayrıntı göze çarpmaktadır. Nedret’in evine Sadiye’yi almak için gelen hizmetkârlar, onun hasta olduğunu söylerler. Bu ayrıntı romanda şöyle nakledilir:

“Ellerinde fenerlerle yağmurdan sırsıklam olmuş dört erkek kapdan içeri giriyorlar. Açık kapıdan dehşetli bir rüzgâr odaya doluyor. Adamlardan biri Nedret’e:

-- Affedersiniz beyefendi, diyor. Sizi böyle bir vakitte rahatsız ettik. Saatlerden beri hastayı arıyorduk, onun izini tesadüfen bulduk.” (Derviş, 1933: 45)

Bu hastalığın ruhsal bir hastalık olduğu bellidir. Ancak Sadiye’nin tüm anlattıklarının, dolayısıyla romanın olaylarının, bu ruhsal hastalıktan kaynaklanan hayal ürünü olaylar olup olmadığı belirsiz kalır.

Romanda etkili bir dil kullanılır. Betimleyici anlatımla ele alınan kısımlarda, imgelerin ve benzetmelerin çağrışımsal etkileriyle öne çıktığı cümleler dikkati çeker. Çoğunlukla bir korku ve gerilim atmosferi kurmaya yönelik bu cümleler ilgi ve merak unsurunu canlı tutmayı başarır. Söz konusu cümlelerden biri romanda şöyle karşımıza çıkar:

“ – Bana topraktan bahsetmeyiniz... Ben topraktan nefret ederim!... Ondan müthiş surette korkarım!.. O tıpkı vahşi bir hayvan gibidir. Hiç doymasını bilmez... Toprak en korkunç bir cellâttan daha merhametsizdir... Hiç doymadan, en sevdiğimiz vücutları yiyerek beslenir!..” (Derviş, 1933: 7)

“Toprak”, “nefret” ve “cellat” gibi sözcüklerin kullanılması, kahraman anlatıcı üzerinden ima edilen gerçekleri merak konusu haline getirir. Sadiye’nin bir cinayet işlemiş olduğu romanın başlangıcında dahi açıkça imâ edilir. Sadiye’nin ağzından “anne katilleri” ile ilgili cümleler nakledilir. O, sürekli işlediği gûnahtan bahseder. Böylece romanda bir cinayetin izinin sürüldüğü anlaşılır, ancak merak konusu olan bu cinayet değil cinayetin neden işlendiğidir.

Bir “leitmotive” olarak vurgulanan cinayet imâsının dışında romanın son kısımlarına doğru sıkça vurgulanan bir öngörü ile karşılaşırız. Nedret’in evinde bulunan Sadiye, birilerinin gelip kendisini alacağını sürekli tekrarlar. Okuyucu, kimlerin ne için geleceğini merak eder. Son kısımda Sadiye’nin,

küçük bir çocuk olan Mehmet'i öldürdüğü ortaya çıkar ve gelecek olan kişilerin, Sadiye'nin amcasının köşkünde bulunan kişiler olduğu anlaşılır.

Yazarın, "Onları Ben Öldürdüm" romanının her bir tefrika kısmına başlıklar verdiğini görürüz. Başlıklar, tefrika kısmında nakledilenler hakkında merak uyandırmak suretiyle kanaat edinmemizi sağlar.

"Buhran Gecesi" romanında, yazarın ilk dönem romanlarında olduğu gibi olayların tamamı, kahraman anlatıcı vasıtasıyla nakledilir. Ancak kahraman anlatıcı değişmeyen bir anlatıcı değildir. Romanda sırasıyla Nedim, Beyazlı kadın (Zehra) ve ihtiyar kadın olmak üzere üç anlatıcıyla karşılaşırız.

Romanda, tasvirlerin sıklığı ve sıfatların bol kullanıldığı uzun cümlelerin hâkimiyeti dikkati çeker. Söz konusu cümlelerde yine bolca mecazlı ifadeler, benzetmelere ve subjektif imgelere tesadüf ederiz. Gerilim atmosferini sağlamada anlatımın önemli fonksiyonlar üstlendiği de göze çarpar. Örneğin merak ve ilginin yükseldiği kısımlarda art arda gelen kısa cümleler vasıtasıyla gerilimin şiddetlendirildiğini görürüz. Bu kısımlardan biri şöyle karşımıza çıkar:

"Ellerim toprakları avuç avuç atıyor.
O da karşımda diz çökmüş uğraşiyor.
İkimiz de uğraşıyoruz...
Mezar gitgide açılıyor...
Serviler rüzgarla iniliyor.
Mezar taşlarına çarpan yağmurun yeknesak bir ahengi var.
Çalışıyoruz.
Mezarlarda seyircilerimiz var.
Ölüler bizi gözetliyor.
Şimşek çakıyor... Yıldırımlar ufukta kıvranıyor... Rüzgar çılgın gibi koşuyor.
Konuşmuyoruz.
Çalışıyoruz." (Derviş, 1923, S.22: 11)

Kahramanların mezarda neyle karşılaşacakları merak konusudur. Art arda gelen bu kısa cümlelerle anlatımda da akıcılık tesis edilerek tempo hızlandırılır. Romandaki bazı kısımlarda bu özellik daha çarpıcı ve dikkat çekici biçimde karşımıza çıkarılır. Uzun cümlelerden başlayarak git gide

kısalan cümleler art arda gelip gerilimi adım adım artırır. Bu kısımlardan biri şöyledir:

“Muhakkak bir mucize olmuştu kollarımı tutan demir parmaklardan kurtulmuştum.
Aşkını müdafaaya uğraşan bir kadındım... İlaheler gibi kuvvetli oldum.
Koştum... Siyah, dikenli, böcekli, yılanlı yollardan koştum.
Taşlar, çamurlar, dikenler içinde koştum...
Nereye gidiyordum? Bilmiyordum...
Sade kurtulmak istiyordum.
Kurtulacaktım...
Kurtulmak lazımdı...
Onu seviyordum.
Aşkını kaybedemezdim.
Koştum...”(Derviş, 1923, S.21: 10)

Romanda diyaloglara da önemli ölçüde yer verilmiştir. Böylece kahramanlar tarafından nakledilenlerin bizzat tanık olunan ve yaşanan olaylar olduğuna dair bir izlenim yarartılmaya çalışıldığını söyleyebiliriz.

Romanda kullanılan dilin oldukça sade olduğunu ve cümlelerin duru, akıcı, açık olduğunu görmekteyiz.

“İki Kadın ve İki Aşk” romanı, ilâhî bakış açısıyla ve 3. tekil kişi anlatımıyla nakledilir. Anlatıcının varlığı sezdirilir. Anlatıcı, romanın ana kahramanı olan Macide’nin iç dünyası vasıtasıyla ve onun bakış açısıyla olaylara yaklaşır. Örneğin Cemil ve Macide ayrılığından sonra Cemil’in kişiliği hakkında anlatıcı tarafından birçok olumsuz yorum ve değerlendirme yapılır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Cemil ona utanmadan açıkça:

-- (Macide bir başkasını seviyorum; ayrılmamız lazım.)
Demişti.

Cemil bir başkasını, başka bir kadını, bir genç kızı, tecrübesiz şahsiyetsiz, aptal bir kızı seviyordu ve bunun için ayrılmaları lazımdı.” (Derviş, 1946: 2)

Bu anlatıcının subjektif bir tutum sergilemekte olduğu kesin olarak görülmektedir. Anlatıcı, kahramanlardan birinin sözlerini naklederken “utanmadan” şeklinde bir yorum ilave etmektedir.

Romanda kahramanların, doğrudan anlatıcının ağzından nakledildiğine tanık oluruz. Macide hakkındaki şu cümleler bu bakımdan dikkate değer:

“Halbuki Macide’yi daha evvelleri tanımış olanlar onun hayatının hiçbir devrinde böyle şeyler yapmağa muktedir olacak bir kadın hüviyetin gösterebileceğine inanmamışlardı.

Macide’nin çocukluğu mesut ve genç kızlığı tatlı ve ılık bir hava içinde geçmişti.” (Derviş, 1946: 8)

Tefrika roman geleneğinin bazı hususiyetlerinin romanın anlatımına yansıdığı da göze çarpar. Buna bağlı olarak romanda tekrarlara sık rastlanır. Örneğin Macide’nin vapur iskelesindeki tedirgin ruh hali nakledilirken buraya neden geldiğine dair sorular iç konuşmalar vasıtasıyla birçok yerde karşımıza çıkar. Bunlardan bazıları şöyle nakledilir:

“Cemil ondan hakikati saklamadı ki. O halde neyi tesbit etmek istiyor?

Hem tesbit edeceği şeyin içinde bulunduğu felâkete ne yardımı olacak...”(Derviş, 1946: 1)

“O halde niçin buraya gelmişti... Nasıl bir saikle saatlerden beri burada onların gelişini gözetliyordu. Macide bunu tahlilden acizdi.” (Derviş, 1946: 2)

“Hâlâ orada hâlâ pencerenin dibinde duruyordu.

Niçin burada idi.” (Derviş, 1946: 6)

“Kendi hesabına burada bulunuşunda müthiş bir küçüklük buluyordu.

Ne tarafa gitmeli idi.” (Derviş, 1946: 16)

Aynı şekilde Macide’nin Cemil’den ayrıldıktan sonraki mutsuzluğu da sıkça yinelenir.

Romanda birçok hataya da rastlanır. Bu hataların çoğunluğu birbiriyle anlam bakımından bağlantısız cümlelerin sıralanmasından kaynaklanır. Dolayısıyla bunların basım hatası olma ihtimali yüksektir. Romanın hatalı kısımlarından biri şöyledir:

“Bütün uzun hayatının seyrine köşkünden pek nadir dışarıya çıkmış olan doktor için bu külfetli yolculuk – hele bu yaştan sonra – etmekteydi. Ufak ve yanık yüzünde cehennem gibi yanan ve de son derecede derin ve kuvvetli bakışlı bir çift göz vardı.” (Derviş, 1946: 47)

Hatalı cümlelerden bir diğeri şöyledir:

“Genç talebe de kendine göre memleket işlerinin ıslahı için bir proje hazırlamak hususunda ne düşündüğünü bilmeyen biliyorsa bile bildiğini söylemeyen bir ihtiyar doktor ve bir de kenarda oturan genç hoca vardı.” (Derviş, 1946: 48)

Bunlar dışında romanın olay örgüsünde aksaklığa neden olan hatalara da rastlanır. Bunlardan biri, Macide’nin intihar eylemi ile ilgilidir. Romanın başında intihar teşebbüsünün Cemil’le süren evlilik yıllarında gerçekleştiği ifade edilir. Romanın sonunda ise intihar girişiminden Cemil’in haberi olmadığını ve girişimin Macide ve Cemil ayrılığı sonrasında gerçekleştiğini belirten şöyle bir cümleyle karşılaşırız:

“—Evet sayenizde. Çünkü senden ayrıldıktan sonra hayatıma kıymış, bileklerimi kesmiştim. Ne çare ki ölmedim.” (Derviş, 1946: 60)

Söz konusu hataların romanın sonlarına doğru sıklaştığı görülür. Bunlardan biri de Perihan’ın yaptığı besteyi annesinin değil kendisinin çalmış olması ile ilgilidir. Zira Perihan, bestesini ilk olarak annesinin çalmasını istemiştir. Annesinin parmakları sakat olduğu için bunun gerçekleşmesi imkânsızdır. Ancak Behçet ve Macide işbirliği yaparak Perihan’a bir sürpriz yapacaklardır. Macide’nin parmakları Behçet tarafından gizlice ameliyat edilir. Artık besteyi Macide’nin çalmasını bekleriz. Ancak romanda böyle olmaz. Bu merakla beklenen olay garip bir biçimde gözden kaçır. Besteyi Perihan’ın

çalıldığı ifade edilir. Macide'nin tedavi olduğu halde neden çalamadığı ya da çalmadığı ise açıklanmaz.

Özetleme kısımları da yine romanın sonlarına doğru yoğunlaşır. Perihan ve Behçet evliliği bir anda gerçekleşir. Oysa çift arasında sürmekte olan, psikolojik boyutlarıyla da ele alınan ilişkinin bir anda evliliğe sonuçlanmasının zemini hazırlanmamıştır. Dolayısıyla romanın sonlarında anlatımda göze çarpan acelecilik birçok teknik aksamaya sebep olur.

Romanda benzetmeler ve subjektif imgelerle yüklü söz sanatlarının kullanıldığı uzun cümlelere sık rastlanır. Tekrarların da sıkça yer alması bu kısımlarda açık ve yalın bir anlatımın sağlanmasını engeller. Bununla birlikte özetleme kısımlarında da sade, akıcı ve kısa cümleler dikkati çeker. Böylece roman dilde ve anlatımda iki farklı üslubu karşımıza getirir.

“**Beni mi**” romanının tamamı, bir tarafın daima sessiz kaldığı, iki kişi arasında geçen konuşmalardan ibarettir. Böylece farklı ve ilgi çekici bir anlatımla karşıya geliriz. Kahraman anlatıcı, anlatımda tek söz sahibidir. Onun haricinde 3. tekil anlatıcıya ve ilâhî bakış açısına da rastlamayız.

Yalnızca tek tarafın sözlerinin nakledildiği diyaloglarda diğer tarafın konuşmaları “üç nokta” ile gizlenir. Karşı tarafın konuşmalarının muhtevası, anlatıcının sözleri vasıtasıyla sezdirilir. Romanın tamamı bu diyaloglardan (monologlardan demek daha uygun) oluşur. Bunlardan biri şöyle nakledilir:

-- Kucağındaki güller ne kadar güzel...

-- ...

-- Hayır henüz odama gitmediğim için görmedim. Çok teşekkür ederim Nermin daima beni düşündüğün, daima odamla meşgul olduğun için sana minnettarım... Babanı bu sabah görmedim nerede o...

-- ...

-- Öyle mi? Demek o gelinceye kadar biz seninle böyle baş başa ha sahih unuttum... Nerede baş başa kalmak... Nişanlınız Bey nerede ise gelir.

-- ...

-- Neden gelmeyecek?" (Derviş, 1926: 46)

Karşıdaki konuşmacının sözleri burada olduğu gibi kimi zaman sezdirilirken kimi zaman da anlatıcı tarafından aynen tekrar ediliyormuş gibi verilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

"-- Ne oldun; ne oluyorsun Nermin? Kendine gel Nermin...

-- ...

-- Biraz başın mı döndü?.. Bir şey değil mi? ... İstiğfar Allah... Allah rahatlık versin." (Derviş, 1926: 98)

Bu diyalogların neredeyse tamamının Adnan ve Nermin arasında geçmekte olduğuna şahit oluruz. Romanda yalnız bir yerde, Adnan ve Bedri arasındaki benzer nitelikteki diyalog nakledilir.

Romanda kullanılan bu diyaloglar anlatımı ilgi çekici bir hale getirdiği gibi bunların yer yer de nakledilmek istenen olayların ifadesini güçleştirdiğini görürüz. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

"—Hayır bu son dakika değil ellerimi yanaklarına sürüyorsun. Ellerimi hafif hafif yanaklarına sürüyorsun... Ne dedin?...

-- ...

-- Ah! "Ah bu aşktı, diye inledin, bu öyle büyük, öyle elim öyle sonsuz bir aşktı ki..." sana inanıyor ne kadar kuvvetli, ne kadar şiddetli sevdiğini tahmin ediyorum." (Derviş, 1926: 105)

Söz konusu anlatım tutumunun, diyaloglardaki gerçeklik hissini de böylece zedelemekte olduğunu söyleyebiliriz.

Anlatımda çoğunlukla sorular ve cevaplar kullanıldığından diyaloglarda kullanılan dil de konuşma diline yakındır. Böylece, sanatkârane tasvirlerle ya da ayrıntılı ruh tahlillerine yer verilmediğinden kısa cümlelerin hâkimiyeti sezilir.

“Dirilen Mumya” romanının büyük bölümünde olayların üçüncü tekil anlatıcı vasıtasıyla ve ilâhî bakış açısıyla nakledildiğini görürüz. Charly ve mumya karşılaşması etrafındaki olaylar ise kahraman anlatıcı olarak karşımıza çıkan Charly tarafından nakledilir.

Romanda 3. tekil anlatıcının varlığı gizlenir. Anlatıcının tavrı objektiftir. Ancak, romanın kimi yerlerinde Mısır tarihi, dinsel ritüeller, çeşitli inanışlar vb. hakkında bilgilere rastlanır. Buralarda anlatıcının öğretici tavrına rastlamak mümkündür. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Dinimizde Allaha resim ve mekân vermek günahtır.

Eski itikatlara göre buraya Beytülmamur denirmiş. Ve burada tam kâbenin bulunduğu mevkide Hazreti Adem’le Havanın evleri varmış.

Adem burasını cennetten getirmiş olduğu ve ismine Hacerilesvet denilen kıymetli bir taşla süslemişti.

(...)

Evet burada herkes bir, herkes diğerinin eşi idi, herkes zengin fakirle birdi.

Burada yalnız aynı şeye inanan iman kardeşleri vardı.”
(Derviş, 1934: 17)

Burada kullanılan “dinimizde”, “evet” gibi sözcükler vasıtasıyla anlatıcının belirgin biçimde ortaya çıkarıldığına tanık oluruz. Söz konusu tavrın, popülist bir anlatıma işaret ettiğini söylemek mümkündür. Böylece, anlatıcının yer yer popülist olan tavrı, genelde objektif olan tavrına ters düşmekte ve romanın anlatımında bir özensizliğin var olduğu izlenimi vermektedir.

Charly'nin ağzından nakledilen kısımlarda ise Mısır tarihi ve inanışları ile ilgili fazlalık olarak değerlendirilebilecek bilgilere, uzun anlatma pasajlarına daha sık rastlarız. Mısır tarihinde Ramsesler devirleri, Mikerinos devri, eski Mısır'daki öte dünya ve tenasuhuervah (reenkarnasyon) inanışları hakkında pek çok bilgi böylece nakledilir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Üçüncü Ramsesten sonra tahta çıkan beş Ramses Mısır için hemen, hemen bir şey yapmadılar. Mısır artık icrayı nüfuz edecek kuvvetli bir devlet değildi. İkinci Ramses zamanında bile angariyelerle vergilerle zulüm istibdat ile ezilmiş olan bu millet artık sabrının sonuna gelmişti.” (Derviş, 1934: 61)

Kahraman anlatıcı vasıtasıyla nakledilen kısımlarda yine subjektif bir anlatım tutumuna tesadüf ederiz. Romanda akıcı ve sade bir dil kullanılmıştır. Tasvirlerde ve ruh tahlillerinde kısa cümleler göze çarpar.

“**Gönül Gibi**” romanının olayları kahraman anlatıcı vasıtasıyla nakledilir. Dolayısıyla romanın tamamında 1. tekil kişi anlatımıyla karşı karşıya geliriz. Süheyla'nın duygu ve düşünce dünyasından olaylara tanıklık ederiz. Söz konusu duygu ve düşünce dünyası, karamsar ve melankolik hususiyetler taşır. Böylece marazî bir bakış açısının anlatıcı vasıtasıyla telkin edildiği göze çarpar.

Romanda diyaloglara sıkça rastlanır. Diyaloglar kimi olayların nakledilmesinde gösterme unsuru olarak önemli bir fonksiyon üstlenir. Olayların nakledilmesinde mektuplar da kullanılır. Süheyla'nın Viyana'dan Behice'ye yazdığı mektuplar vasıtasıyla Mithat ve Süheyla karşılaşması etrafındaki olaylar nakledilir.

Romanın başlangıcında anlatma zamanı ile olayların zamanının paralel ilerlediğine tanık oluruz. Örneğin roman, Süheyla ve Behice arasındaki bir diyalogun Süheyla'nın ağzından nakledilmesiyle başlar. Diyalogun başlangıcı şöyledir:

--Vallahi farkındayım Süheylâ, inkâr etme.
-- Yemin ederim yanılıyorsun.

Kızarmış yüzümü çenemden tutarak kendine doğru kaldırıyor, parlak siyah gözlerinin zeki ve muannid bir bakışıyla gözlerime bakarken tekrarlıyor:

-- Nafile yere inkâr etme, farkındayım diyorum sana.

-- Yanılıyorsun.

-- Fakat herkes aranızda geçmiş olan bir şeyden bahsediyor.” (Derviş, 1928: 3)

Kahraman anlatıcının naklettiği olayların zamanı ile anlatma zamanının aynı düzlemde olduğu anlatıcı tarafından kullanılan şimdiki zaman kipindeki ifadelerden anlaşılır.

Anlatma zamanı ve olay zamanı arasındaki bu paralellik Süheyla'nın Viyana'ya gitmesi olayının nakledilmesinden sonra bozulur. Buradan sonra Süheyla'nın Behice'ye yazmış olduğu mektuplar vasıtasıyla nakledilen kısımlarla karşılaşırız. Bu kısımlarda verilen olayların geçmiş zamanda yaşanmış olduğunu anlarız. Süheyla tren yolculuğu sırasında Mithat'la aralarında geçen olayları hatırlamakta ve bunları Behice'ye yazarak anlatmaktadır. Söz konusu kısımlardan biri şöyle nakledilir:

“O gün yorgun ve yine kederliydim. Bir akşam evvelki hislerimin tesirinden kurtulamamıştım, çünkü bir akşam evvel, ilk defa yaktığımız şöminenin karşısında onunla saatlerce baş başa kalmıştık.” (Derviş, 1928: 84)

Süheyla'nın olayları naklettiği anlatma zamanı Tren seyahati esnasında bulunulan zamandır. Oysa olayların zamanı, seyahate çıkmadan birkaç hafta öncesine kadarki yakın geçmiş içerisindedir. Söz konusu zaman farkı, Süheyla'nın yaşadığı acı bir hatırayı naklettiği kısımda şöyle karşımıza çıkar:

“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...”

Behiceciğim, zarfı kapamak için mektubu bitirmek lâzım, Sofya'ya yaklaştık.” (Derviş, 1928: 74-75)

Süheyla, Mithat'ın kadın arkadaşını gördüğü gün yaşananları naklederken bir anda trenle seyahatinin zamanına dönmüştür. Anlatma

zamanı ve olay zamanı arasındaki mesafe roman boyunca bu şekilde zaman zaman açılıp tekrar daralır.

Gönül Gibi romanının dili sade ve akıcıdır. Cümleler yalnızca kahramanların fiziksel tasvirlerinde uzundur. Bununla birlikte çeşitli durumlar etrafında gelişip uzayan diyalogların fazlalığı anlatımda yeknesak bir seyir meydana getirir.

“Bu Başı Ne Yapalım” romanında, olayları üçüncü tekil ağızdan nakleden ilâhi bakış açısı kullanılmıştır. Anlatıcının romanın genelinde objektif bir tutum sergilediğini ancak kendisini gizlemediğini görürüz. Örneğin kahramanlar hakkında bilgi verirken romanın bir yerinde anlatıcının varlığı şöyle ortaya çıkar:

“Rabakoviç’in göğsündeki beyaz çiçekten bahsederken sadetten harice çıktık... İşte yine o beyaz çiçeğe avdet edelim...”

(...)

Demin de söylediğimiz gibi Rabakoviç arkadaşının kollarına kısaç gibi parmaklarını geçirmiş sesi heyecandan titreyerek mırıldanmıştı.” (Derviş, 1934: 13)

“Sadetten harice çıktık”, “Demin de söylediğimiz gibi” şeklindeki ifadelerden anlatıcının kendisini göstermek istediği anlaşılır. Bu anlatıcı, zaman zaman olay örgüsünün haricine çıkararak subjektif değerlendirmelerde de bulunur. Örneğin anlatıcı, Alman bürokrasisi ve memurların insanlara karşı tutum ve davranışları hakkında şunları söyler:

“Bizim memleketimize geldikleri zaman (laf olsun) diye bizim memurlarımızı ağırlıklarından dolayı tenkit eden birçok ecnebler ve bilhassa Almanlar vardır. Şüphesiz ki Alman memurları ile hiç teması olmamıştır. Bekleyen hiçbir kimse yokmuş gibi telefonu kapayan memur masasının başına geçmiş. Yarım kalmış bir kağıdı ağır ağır yazarak doldurmaya başlamıştı.” (Derviş, 1934: 24)

Alman memurları böylece eleştirilir ve hemen olayların anlatımına geri dönülür.

Bu anlatım tutumu romanın genelinde görülmez ancak kimi yerlerde rastlanan bu subjektif tutumun, romanın anlatımında bir özensizlik yarattığını söyleyebiliriz.

Anlatıcı, bu tür subjektif jestlerin yanı sıra kimi zaman da Almanya'daki sosyal hayat, insanların sahip olduğu değer yargıları hakkında bilgiler verir. Romanın bir yerinde örneğin, Almanya'da kadın erkek ilişkileri anlatıcının ağzından şöyle nakledilir:

“İzdivaç Almanya'da çok nadir bir şeydi. Parasız bir işçi kızı için bir cihaz parası biriktirmeden evvel evlenmek ademülimkândı. Hele muharebeden sonra bir erkeğe on altı kadın düşen bir memlekette bu şey adeta masal hükmüne geçmişti... Kadınların bundan kolay elde edildiklerini de ilâve edecek olursak bunu anlamak daha basitleşir. (...)

Fakat Berlinli erkekler evlenmek değil, bir kadınla devamlı bir münasebete bile girmekten çekingendiler. Aşk artık bu son senelerde ekseriyet için bir nevi spor veya dans gibi bir şey olmuştu.” (Derviş, 1934: 68)

Burada, romanda konu edilen dönemin sosyal manzarası öğretici bir tutumla doğrudan nakledilir. Kimi yerlerde rastlanan söz konusu tutum romandaki anlatım unsurunun genel karakterini önemli ölçüde etkiler. Okuyucuyla konuşan ve ona varlığını sezdirenen bir anlatıcı tavrı, romanın geneline hâkim olur.

Romanda kullanılan dil ise yine sade ve açıktır. Süslü, mecazlı ifadelerle rastlanmaz. Cümleler genellikle kısadır.

“**Hiçbiri**” romanda üçüncü tekil kişi kullanılır. Olaylar ilâhî bakış açısıyla nakledilir. Psikolojik gerçekliğe bağlı kalan romanda anlatım objektiftir. Anlatıcı, varlığını sezdirmemeye çalışır. Kahramanlar kimi zaman diğer kahramanların bakış açısından verilir, ancak anlatıcı değişmez. Örneğin

Selim Paşa'nın dış görünüşü, Cavide'nin bakış açısıyla anlatıcı tarafından şöyle nakledilir:

“(...) Cavide herkesi işgal eden bu bahisle alakadar olmamış, bütün dikkatiyle Selim Paşa'yı süzüyordu. (...) Selim Paşa'nın gözlerinin bu kadar güzel oluşu, hakikaten acayıpti. Fakat Cavide'nin onda beğendiği, sade gözleri değildi. Beyaz saçlarının, yanlardan açık bıraktığı geniş ve çizgili alnı, sonra alnının altından gözlerinin üstünde doğru düşen kaşlarının karışıklığı, Cavide'nin pek hoşuna gidiyordu.”(Derviş, 2004: 128)

Burada anlatıcı, kahramanın bakış açısını benimsemiş ve kendisini gizlemiştir. Romanın genelinde bakış açısı ve anlatım tutumundaki bu özellikler değişiklik göstermez.

Roman kişileri ve aksiyonlar, diyaloglar yoluyla da ortaya konmaya çalışılır. Anlatıcı, bu diyaloglarda araya girerek kahramanların ve durumların psikolojik atmosferini tamamlar. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“ - Boş yere ümitlenmeyiniz, İhsan Bey! Ben hayatımda bir dakika bile müşfik olmadım ve olamam...”

- Öyle mi?

Cavide Selim Paşa'nın bir sözüne, başını çevirerek:

- Evet... dedi. Kendine bakan bu gözlere, bir kere daha gözlerini kaptırmıştı... Düşüncelerinde hafif bir sarhoşluğu andıran, zevkli bir bulanıklık vardı.” (Derviş, 2004: 129)

Romanda bazı kısımların olay örgüsündeki fonksiyonlarını keskinleştirmek ve sahnedeki atmosferi psikolojik olarak derinleştirmek amacıyla “anlatım” unsurundan yararlanılmıştır. Örneğin Cavide'nin İtalya'ya gitmeye karar vermesinden sonra bunu Süleyman Paşa'yla konuştuğu kısımda anlatma tutumu öne çıkar. Yazar, küçük diyalog cümleleriyle kısa anlatma sözlerini bir arada kullanmış ve bunları ayrı paragraflara bölmemiştir, kısa cümleler hızla okunabilecektir, böylece heyecanlı ve okuyucunun

merakını canlı tutan hüznü bir atmosfer yaratmıştır. Romandaki şu cümleler bu yönüyle dikkate değer:

“(...) Cavide ağlıyor, uzun uzun içli içli ağlıyordu. Ben böyle olmazdım, cicim!.. Eğer herkes size benzese, herkes sizin gibi beni sevse, ben böyle olmazdım... Ben fena olmaz... Ben hodbin olmazdım!.. Başını kaldırmış, Süleyman Paşa'nın yüzünü ufak buselerle öpüyordu. Birden çekildi. Ne o! Ne o cicim!.. Ağlıyor musunuz?.. Ben mi sizi ağlatıyorum? Benim için mi ağlıyorsunuz? Cavide eliyle gözlerini sildi.” (Derviş, 2004: 179)

Romanın genelinde akıcı, yalın bir dil kullanılır. Cümlelerdeki yargılar açık ve dolaysızdır. Cümlelerin yapı ve diziliş açısından da itina ile düzenlendiği gözlenir. Eserde kullanılan Türkçenin oldukça sade oluşu dikkati çeker.

2. Toplumcu Eğilimle Yazılan Romanlarda Anlatım:

Yazarın toplumcu hassasiyetle yazdığı romanlarında, genelde ilâhi bakış açısı ve III. tekil anlatıcı kullanılır. Bunlardan özellikle *Emine'de* nakledilen olayların anlatıcı tarafından yapılan subjektif değerlendirmeler ve yorumlar vasıtasıyla dokunaklı hale getirilmeye çalışıldığını görürüz. Anlatıcının söz konusu tutumu, populist olarak değerlendirilebilir. Yine *Sınır*, *İstanbul'un Bir Gecesi*, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* ve *Çılgın Gibi* romanlarında da III. tekil anlatıcının benzer tutumlarına rastlamak mümkündür. Ancak bu tutum, yazarın toplumcu eğilimli bütün romanları için geçerli değildir.

Söz konusu romanlarda oldukça sade ve açık bir dil kullanıldığı görülür. Kısa cümleler, doğrudan ve süssüz ifadeler bu romanlardaki dilin hususiyetlerini belirler.

“**Emine**”, Suat Derviş’in özellikle anlatımıyla ön plana çıkan bir romanıdır. İlâhi bakış açısıyla nakledilen romanda subjektif bir anlatım tutumu vardır. Anlatıcı olayları, mekânları ve kişileri en dramatik yönleriyle yakalama gayretindedir. Fotografik bir yalınlığa nadiren rastlanır. Anlatıcı, her tasvirde kendisini belli eder. Olan bitenin bir trajedi olarak algılanmasını sağlama gayreti göze çarpar.

Romanda, kahramanının bazı olaylar karşısındaki çaresiz tavrını ortaya sermek için anlatıcı devreye girer, yorumlar yapar ve hatta sorular sorar. Örneğin Emine’nin en son çalıştığı evde diğer hizmetçilerin onunla alay etmesinin anlatıldığı kısımdan sonra anlatıcı şöyle sorar:

“İnsanlar neden bu kadar hain... Niçin ötekiler bu küçük kızı bu kadar üzüyor, hırpalıyor, incitiyorlar? Niçin bütün en ağır en güç işleri ona yükletiyorlar? Sonra neden bu daimî ve fena istihzâ?

Emine öyle mahzun ki... Onlara mukabele etmeyi aklından bile geçirmeden, onlara hiddet etmeye cesaret edemeden, bütün bu şeylere tahammül etmek öyle zor ki...”(Derviş, 1931: 138)

Anlatıcının bu şekilde araya girmesi ve kendisini hissettirmesi, “acınası” haldeki kahramanın durumunu pekiştirerek okuyucuyu tahrik etme çabası olarak değerlendirilebilir.

Mütareke İstanbul’unun panoramik olarak tasvir edildiği kısımlardaki tutum için de aynı şey söylenebilir. Anlatıcı, İstanbul’un durumunu “dramatik” görme ve gösterme eğilimindedir. İşgalcilerin yaşadığı sevinç ve işgale uğrayanların hüznü bir tezat oluşturmaktadır bu tasvirlerde. İstanbul panoramasında, daima acı ve ıstırap telkin eden bir atmosfer hâkimdir. Okuyucunun milliyetçilik, kader birliği ve ortak kimlik gibi duygu unsurlarını harekete geçiren bir yaklaşımdır bu. Bu tarz anlatım tavrının örneklerini romanın pek çok yerinde görmek mümkündür. Özellikle kahramanın yetimhanede yaşadıkları nakledilirken okuyucunun acıma ve merhamet

duygularına hitap edilir. Roman kahramanının yaşadığı yetimhanedeki çocukların ortak ıstırapları, dokunaklı bir dille şöyle nakledilir:

“Gecenin karanlığı içinde sabahı bekleyen solgun benizli çocukların hepsi, dışarıda yağan yağmurun sesinden ürkerler... Karanlık, ıssız yatakhanelerde, soğuk yataklarında ne olduğunu bilmeden sıcak ve müşfik bir agûş için hasret çekerler. O küçüklerin hepsi bilmedikleri mazilerinin acıklı hatırası ile kederlidir.” (Derviş, 1931: 8)

Anlatıcı, bu tutumunu romanın başından sonuna kadar sürdürür. Kahramanın karşılaştığı durumlar karşısındaki hisleri ve tutumları gösterme yoluyla verilmez. Emine’nin hislerini ve ruhsal durumunu açığa çıkaran iç konuşmalar veya tahliller yok denecek kadar azdır. Bunun yerine anlatıcının değerlendirmeleri vardır. Örneğin Emine, evlendiği kocası tarafından kötü muamele görmeye başladığında yine onun hislerini bilmeyiz. Ancak anlatıcının şu değerlendirmelerine tanık oluruz:

“ Onun bu küçük kadına karşı kibirli ve mütehakkim olmaya elbette hakkı vardır. O, Emine’ye bir ev, elbiseler, sıcak yemekler veriyor...

(...)

Ve bunun içindir ki bütün bu şeyleri kendisine veren adamın haksızlıklarına, sertliklerine hatta nüvazişlerine, buselerine tevekkül ile katlanıyor. Çünkü kendisine yaşamak için her şeyi veren adama borçludur.

Ve borcunu, onun herhangi bir arzusuna, emrine körü körüne itaatle ödeyebileceğini zannediyor.” (Derviş, 1931: 155)

Anlatıcı, burada kahramanının durumunu iki cepheden değerlendirmektedir. Kocasının Emine’ye karşı mütehakkim olmasını haklı bulurken Emine’nin körü körüne itaatini de sorgulamaktadır.

Romanda anlatımdaki subjektif tutumu güçlendiren farklı bir anlatım ögesi de resimlerdir. Resimler, yine kimi dramatik öğeleri kabaca betimlemekte ve bu resimlerin altındaki cümlelerle bu öğeler özetlenmektedir.

Örneğin kahramanı yağmurlu bir günde eşya taşıırken resmeden çizimin altında şu cümle bulunur:

“Yağmurun altında çocukların çanta ve sefertaslarını taşıyan küçük bir mahlûk...”(Derviş, 1931: 17)

Bir diğer resmin altında da “*Zavallı Emine! Nasibin daima tekdir, daima iftira ve yumruk değil mi?*” (Derviş, 1931: 81) cümlesi yer alır. Bu resimler ve altlarındaki özetleme cümleleri subjektif anlatım unsurunun bir parçası olarak önemli bir işlev üstlenir.

Sonuç olarak Emine romanında, anlatım yönüyle popülist bir tavırla karşı karşıya olduğumuzu söylemek zor değildir. Roman, okuyucunun birçok his ve duyarlılığını tahrik eden bir anlatım tutumuna sahiptir. Dolayısıyla anlatım yönüyle romanın ne sosyal gerçekçi ne de sosyalist gerçekçi bir tutuma sahip olduğunu söyleyebiliriz.

“Emine” romanında kullanılan dilin ise oldukça yalın olduğunu; metnin açık, anlaşılır ve kısa cümlelerden oluştuğunu görmekteyiz.

“**Hiç**” romanının genelinde, üçüncü tekil anlatıcı kullanılır. Bu anlatıcı objektiftir. Olaylar, durumlar ve varlıklar yalın biçimde nakledilir. Anlatıcı, yalnızca Seza’nın iç monologlarını verirken kahramanın bakış açısına yaklaşır. Kahramanın kafasının içine girer ve onun düşüncelerini olduğu gibi nakleder. Seza’nın “fena düşünceler” dolu kafasından geçenler şöyle nakledilir:

“Tren sanki Seza’nın fena düşünceler dolu kafasını ıstırap dolu kalbini bunaltmak, sersemletmek ister gibi onun vücudunu silkeleyip duruyor.

Bitirmek, her şeyi bitirmek, belki ölmek fakat koparmak daha iyi değil mi?

(...)

Atıf’ı o kadına bağlayan his muhakkak bir sevgi..

Fakat seven bir erkek nasıl olur da o kadını kendisiyle aldattı. Kadınlar içinde sevdikleri ve sevdikleriyle beraber yaşadıkları zaman aldatanlar yoktur. Bir kadın kalbi bu acayip oyunu bu karmakarışık duyguyu kabul etmez.

O halde demek Atıf o kadını da sevmiyor, kendisini de sevmiyor.”

Burada kahramanın neler hissettiğini ya da ne tür çelişkiler yaşadığını bilen bir anlatıcı söz konusudur. Bu anlatıcı kimi zaman kahramanın düşüncelerini nakletmek için sorular sorar ve bu sorulara verilen cevaplar vasıtasıyla onun düşüncelerini nakleder.

Anlatımda mektup tekniği de kullanılır. Mektuplarda, anlatıcı bazen Seza, bazen de bir başka kahraman olur. Seza'nın bir mektubu şöyle başlar:

“Sana, her şeyi iyice düşündükten, yapıp yapmayacağım şeyleri karşı karşıya koyup tarttıktan, sabır ve tahammülümü hesapladıktan sonra yazıyorum.

Ben senin hayatında ya hep, ya hiç olmak istiyorum.”
(Derviş, 1939: 71)

Seza, Atıf dışında kardeşine de mektup yazar, kardeşinin cevap mektubu da gelir. Mektuplarla nakledilen kısımlar, romanın dramatik örgüsüne önemli bir katkı sağlamaz. Ancak kahramanın içerisinde bulunduğu ruh halini yansıtmaya ve onun arayışlarını, çaresizliğini açığa çıkarması açısından mektuplar anlamlıdır. Seza'nın kız kardeşi Pakize'ye çaresizliğini anlattığı mektuba başlaması şöyle nakledilir:

“Masanın başına oturuyor, kâğıdı önüne çekiyor, kalemi mürekkebe batırıyor. Boş kâğıda bakıyor. Beyaz bir çarşaf gibi lekesiz ve kocaman kâğıda...

Beyaz bir kefen gibi...

Bu da nereden aklına geldi? Bu beyaz ve lekesiz örtüyü karalamak, ondan şu soğuk patiska rengini almak lâzım... İri iri harflerle yazmağa başlıyor:

‘Pakize!

Seni üzecek çok fena bir haberim var!’

Birdenbire kalemi masanın üzerine bırakıyor ve hırçın parmakları o bembeyaz kâğıdı avucunun içinde buruşturuyor.” (Derviş, 1939: 110)

Burada 3. tekil anlatıcı ile kahraman anlatıcı dönüşümlü olarak devreye girer. Seza’nın mektuba başlarkenki ruh durumu 3. tekil anlatıcıyla verilir. Mektuba başlandığında ise anlatıcı 1. tekil kahraman anlatıcıdır. Daha sonra tekrar 3. tekil anlatıcıyla Seza’nın mektubu buruşturması nakledilir. Böylece kahramanın hem çaresizliği hem kararsızlığı başarıyla verilir.

Seza’nın ruh hali ile ilgili tasvirler bazen ilgi çekici benzetme ve imgeler içerir. Örneğin Mehmet’in ölmesinden endişe eden genç kadının düşünceleri şöyle nakledilir:

“Gözlerini kapıyor. Ve tamamıyla kendinden geçiyor. Hiçbir şey hatırlamıyor. Bütün dünyadaki bildikleri şeylere karşı kapanan beyninde, mevcudiyetinden o ana kadar şüphe etmediği bir yer açıldı.

Ve işte bu istek merkezi şimdi çalışıyor. Beyninin her tarafı karanlıkta, yalnız bir yerde nur var.

O her şeyi kaybetti. Etrafını, vücudunu, düşüncelerini... Onda bir tek şuur var. Oda bu istek:

-- Ölmeyecek, ben istemiyorum. Ölmeyecek.” (Derviş, 1939: 130)

Romanın diğer kahramanlarına dair böyle ruh tahlillerine rastlamayız. Onlar için diyaloglar hazırlanır. Kahramanların tanıtımında anlatıcının doğrudan tanıtma cümleleri ve “gösterme” unsurları bir arada kullanılır. Ana kahramanın olay örgüsüne nedensel zemin oluşturan geçmişi ile ilgili bölümlerin nakledilmesinde de doğrudan anlatım yoğunlaşır. Bu kısımlarda ayrıca özetlemelere de rastlanır. Örneğin Seza’nın evliliğinden önce Ali isimli bir pilotla yaşadığı aşk yalnızca bir paragrafta özetlenir. Aynı şekilde Seza’nın evliliğinden de yalnızca birkaç cümle ile bahsedilir.

Anlatıcının varlığı genelde gizlenir. Subjektif tavır nadiren ortaya çıkar. Hayatın bir hiçliği temsil ettiğine dair yargının romanın sonunda bu şekilde vurgulandığını görürüz. Önce dekoratif kişi vasıtasıyla bir tez ileri sürülür, daha sonra anlatıcı bu tezi kabul ettiğini sezdirir. “Hiç” sözcüğü bu defa hayatın değil hayatı göremeyenlerin, şahsî hayatlarına gömülenlerin hayatının hiçliğini şöyle vurgular:

“Kendi kendine yaşayanların, tek başına yaşayanların dünyayı görmeyip, şahsi dertleri içine gömülenlerin encamı bu değil mi? Hiç olmak!..”

--Fazla bir sual sormayan genç adam sağa, ihtiyar serseri sola doğru yürüyorlar.

Bir çeyrek saat sonra caddeden geçenler burada geçen hadiseyi fark etmiyorlar bile.

Cesedi kaldırmışlar, ahali dağılmış... Şoförü götürmüşler...

Cadde tabii halinde...

Sanki, hiçbir şey olmamış gibi.”

Burada son sözü anlatıcı söylemiştir, bir yorum yapılmıyor gibi görünmekle beraber kullanılan son sözcüklerle (“hiçbir şey olmamış gibi”) anlatıcının romanın sonunda vurgulanan bir tezi öne çıkardığı sezilmektedir.

Romanda trajik olaylara dair duyguların anlatma yoluyla abartıldığına tanık olmayız. Mehmet’in hastalanması ve ölmesi olayları nakledilirken yalnızca Seza’nın hisleri ve düşünceleri olduğu gibi verilir. Bunun dışında anlatıcının yorumları ve değerlendirmelerine rastlanmaz. Bu bakımdan romandaki anlatım, yine trajik nitelikteki olayları ele alan “Emine” romanına göre oldukça yalın ve objektiftir.

“Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır”da olayları üçüncü tekil kişi ağzından nakleden ve ilâhî bakış açısını benimsemiş anlatıcıyla karşılaşırız. Bu anlatıcının özensiz bir anlatma tutumu takındığını söyleyebiliriz. Anlatıcı, kimi zaman objektif görünmekte kimi zaman da beklenmedik şekilde varlığını

subjektif yorumlar vasıtasıyla hissettirmektedir. Romanın ilk bölümlerinde kahramanların sosyal çevreleri ve kişilikleri üzerinde dikkatle durulmaktadır. Ancak metnin ileriki bölümlerine doğru, özetlemeler ağır basmakta ve olayların doğrudan nakledilmesiyle ortaya çıkan tekdüzelik hissedilmektedir.

Anlatıcının zaman zaman ortaya çıkarak kahramanlar, durumlar ve olaylar ile ilgili yorumlar yapması dikkati çeker. Örneğin romanın ana kahramanı Nazlı'nın evden kaçmasından sonra anlatıcı okuyucuya hitap ederek şunları söyler:

“Nazlıların ilk geceden sonra eteklerini havalandırarak kaçmalarına aldanmayın.

Nazlılar, bu kaldırımlarda eteklerini havalandırmadan dolaşan öz mallardır.

Onların hepsi, kafalarındaki ışıklı, fakat müphem rüyayı bu kaldırımların çamurlarında zerre zerre kaybedecekler.

Beyoğlu taşıyla süslü kırmızı taraklardan, bol ipekli ve bol kürklü elbiselere yükselseler bile, bir gün kaldırım onları tekrar bulacak, kafalarını taşlarına çarpa çarpa, yalnız kalmış, silahsız adama karşı duyduğu kaskatı kini duyacaktır.” (Derviş, 1937: 42)

Anlatıcı “Nazlıların (...) kaçmalarına aldanmayın” diyerek okuyucuya seslenmekte ve kahramanının temsil ettiği gerçek hayatın kişileri ile ilgili göndermeler yapmaktadır. “Nazlılar” gerçek hayatın kişileridir. Anlatıcının gerçek hayata yönelik mesaj niteliğindeki vurguları romanın dramatik yapısını olumsuz etkilemektedir.

Romanın birçok yerinde anlatıcının benzeri yorumlarıyla karşılaşırız. Bunların bazılarında kahramanlara dair olumlu veya olumsuz telkinler de yapılır. Bazılarında da yine okuyucuya yönelik ilgi çekici hitap sözlerine rastlanır. Bunlardan biri şöyledir:

“Nazlı daha böyle münasebetlerde başka isim kullanmasını bilmiyor. ‘Henüz zanaata’ yeni başladı.

Üzülmeyin baylarım yakında o da alışır.” (Derviş, 1937: 51)

Anlatımda bir özensizlik olarak nitelendirilebilecek olan bu tutum, tefrika roman geleneğinin okuyucuyla kurduğu organik bağla ilişkili olabilir.

Romanda tefrika tekniğinin bir diğer özelliği olarak özetlemelere de rastlanır. İkinci tefrika kısmındaki özetleme şöyle başlar:

“Dünkü kısmın hulâsası:

Bir atölye... Motor işliyor, çarklar dönüyor... Geniş kayışlar durmadan makineyi işletiyorlar.

Nazlı adında genç bir işçi kadın hayattan bahsediyor. Ustası Süleyman, Nazlı'ya icap eden ihtarlarda bulunmaktadır.” (Derviş, 1937: 2)

Özetleme, daha önceki tefrika kısımlarına ulaşamamış okuyucuya yöneliktir. Bu yolla daha çok okuyucunun romanı takip edebilmesi amaçlanmaktadır.

Özellikle bir tezi öne çıkarma gayretiyle anlatıcının kullanılması ve bu anlatıcının ağzından sosyal ve siyasi, eleştirel göndermeler ihtiva eden cümlelerin nakledilmesi, romanın anlatımında en fazla dikkati çeken hususiyet olarak göze çarpar. Anlatımın bu özelliğinin romanın edebî niteliğini olumsuz etkilediğini söyleyebiliriz. Ayrıca anlatım vasıtasıyla belirli siyasi duyarlıklara sahip bir hedef kitlenin dikkatlerinin uyandırılmaya çalışıldığı göze çarpar. Bu nedenle roman, anlatımdaki edebî yönden olumsuz izlenimin etkilerden kurtulamayan bir eser olarak karşımıza çıkar.

Romanın dili oldukça sadedir. Metaforlar, benzetmeler, süslü ve sanatlı cümleler nadiren kullanılır. Açık ve net ifadelerle söylenmek isteneni doğrudan nakleden kısa cümleler romanda karşımıza çıkar.

Çılgın Gibi romanının olayları ve temasından hareketle eleştirel gerçekçi bir tutumla karşı karşı olduğumuzu söyleyebilirken anlatımda bu tutumla örtüşen bir yaklaşıma rastlayamayız. Olaylar ve kahramanlar

nakledilirken 3. tekil anlatıcının subjektif varlığı zaman zaman hissedilir. Üstelik anlatıcının tavrında tutarsızlıklar da görülür. Anlatıcının kimi zaman kahramanların giriştikleri eylemleri meşrulaştıran kimi zaman da benzer eylemler hakkında olumsuz yargılar içeren yorumlarına rastlarız.

Birbiriyle çelişen bu tutumlar, anlatımda bir özensizliğin ve aceleceliğin işaretidir. Kahramanların iç konuşmalarından bağımsız çeşitli yorumlar ve değerlendirmelere rastlanır. Celile'nin yasak aşkı hakkında anlatıcının başlangıçtaki tutumunu şu cümlelerden çıkarabiliriz:

“Onu seviyordu.

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

Çılgın gibi.!..

Nazarlarında onun sevgisinden başka hiçbir şeyin kıymet ve ehemmiyeti yoktu.

Onun sevgisinden başka hiçbir şey, hiçbir duygu onun hareketlerinde amil ve müessir olamazdı.

Günahın kahredici bir zevki vardı!

Hatta bu duyguya günah demek bile yanıltı.

Hodbinlikten bu kadar uzak olan ve kendini sevdiğine vakfetmekten ibaret bulunan bu duyguya günah ismi vermek haksızlık, büyük haksızlık olurdu.” (Derviş, 2004: 102)

Celile'nin Muhsin'e duyduğu aşkın günah ve bencillik gibi olumsuz kavramlardan soyutlandığını görmekteyiz. Oysa romanın ilerleyen bölümlerinde söz konusu ilişki hakkında anlatıcının şu cümlelerine tanık oluruz:

“Boğaz gezintisine gittikleri akşam dönerlerken Muhsin bir fırsat bulup, onun kulağına bu apartmanın adresini

fısıldamış ve anahtarı onun çantasına koyuvermişti ve ertesi gün saat beşte beklediğini söylemişti.

Bu iş bu kadar küstahça ve bu kadar açık bir şekilde yapılmıştı.” (Derviş, 2004: 104)

Burada Muhsin ve Celile ilişkisi “küstahça” sözcüğüyle nitelenir. Sözkonusu tutarsızlıklar romanın olaylarının inandırıcılığını olumsuz yönde etkilerken romanda bir dağınıklık izlenimi yaratır. Bu dağınıklık kahramanların ruh durumlarının nakledilişi sırasında da ortaya çıkar. Anlatıcı her kahramana farklı mesafededir. Zaman zaman kahramanlarından birine diğerinden daha çok yaklaşır ve onun bakış açısıyla durumları tahlil etmeye girişir. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Celile, Muhsin’in tanıdığı günden beri daima aynı gayeyi gütmüştü.

Kendisine aptalca aşık olduğunu gördüğü bu erkeğin aptallığından tam manasıyla ve sonuna kadar istifade etmek istemişti. Onu yalnız manevî değil maddî bağlarla da kendine bağlamak!..

Herhalde Muhsin Demirtaş’ın karısı olmak –hem karnında Demirtaş servetine bir de varis taşıyarak– herhalde sonradan görme Ahmet’in karısı olmaktan çok daha iyi bir şeydi.” (Derviş, 2004: 288)

Burada konuşan anlatıcıdır, ancak Muhsin’in bakış açısıyla konuşur. Başka bir yerde de anlatıcının yine 3. tekil ağızdan bu kez de Celile’ye yaklaşarak onun bakış açısını sergilediğini görürüz. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“ Muhsin neler anlatıyordu?

Bu nasıl bir adamdı?

Çıldırılmış mıydı?

Kör müydü?

Bu adam aylardır kendisini görmemiş miydi?

Kendisini görüp nasıl bir kadın olduğunu anlamaya vakit bulamamış mıydı?” (Derviş, 2004: 254)

Bu girişimler bir bakıma ruh tahlillerinin yerini tutar, kahramanların iç konuşmaları anlatıcının ağzından verilir. Böylece anlatıcı objektif kılınmaya çalışılır.

Okuyucuyla paslaşan ve popülist bir anlatıcı kimliği de sıkça öne çıkar. Romanın bir yerinde anlatıcı kahramanlarından birini şöyle isimlendirir:

“(…) Adanın havası onu yoruyordu ve uyumak istiyordu.

Muhsin Demirtaş’la tanıştıkları gece, **şu küçük tüccar karısının** söylediği söz buydu.” (Derviş, 2000: 70)

Anlatıcının “şu küçük tüccar karısı” tamlamasıyla yaptığı şey, okuyucu kitlesine yönelik bir jest olarak nitelendirilebilir. Bu tür cümleler romanın çeşitli yerlerinde göze çarpar. Yazarın bu subjektif tutumu, hedef kitle olarak saptanan belirli bir okuyucu kesiminin değer yargılarıyla örtüşür. Döneminde romanının okuyucu kitlesini geniş tutmak amacıyla yazarın böyle bir anlatım tutumu içerisinde olduğunu söyleyebiliriz.

“Tüccar karısı” türünden örnekler ve romanın sonundaki çözümlemeler hariç tutulduğunda anlatıcının olay örgüsünün dışında bir unsur olarak kendine ait düşünce ve cümlelerine çok fazla tesadüf etmeyiz. Yazarın anlatım tutumunda objektif olmaktan yana olduğu, romanın bütününe bakıldığında anlaşılmaktadır. Buna rağmen romanda başarılı bir anlatım sergilendiği söylenemez.

Romanda kullanılan dil sade ve açıktır. Kimi tasvirlerde subjektif imgelere, benzetmelere ve mecazlı ifadelerle rastlansa da bu tutum romanın geneline sirayet etmez. Cümleler genellikle kısa, anlaşılır ve nettir.

“**Ankara Mahpusu**” romanında 3. tekil anlatıcı, ilâhî bakış açısıyla olayları nakleder. Özenli bir anlatım tutumu dikkati çeker. Tamamen gerçekçi roman ilkelerine bağlı kalındığı anlatımda da göze çarpar.

“Ankara Mahpusu” romanında anlatıcı ana kahramanın hatırladıklarını nakleder. Vasfi’nin hatırlamaları ile geriye dönüşler yapılır, bir anda on iki yıl öncesine dönülerek geçmişte yaşanan acı olayların anlatımına geçilir. Böylece bu olaylara hâkim bir his tonu belirlenmiş olur. Bu, adeta Vasfi için düzenlenmiş dokunaklı ve keder verici bir kâbus hissidir. Romanın olay örgüsünün büyük bir bölümü bir hatırlama olarak düzenlenmiş ve geçmişin acı hatıraları için keder duyma, bu hatırlamanın niteliğini belirlemiştir. Söz konusu hatırlamaları nakleden anlatıcının varlığının gizlendiğini görürüz.

Kahramanın söz konusu kederli hatıralarının başlangıcını ifade eden şu cümleler dikkate değerdir:

“Zeynep’in değişmiş olup olmamasının hiçbir ehemmiyeti yoktu. Vasfi bugün her günden ziyade onu gözünün önüne getiremiyordu. (...) Vasfi bu eşsiz kahkahayı ilk defa işittiği gün yatağının üstünde uzanmış bulunuyordu. Bir yaz günüydü. Küçük bahçenin üzerine bakan penceresi açıktı. Yatağında uyumuyordu. Fakat sıcaktan yorgundu.” (Derviş, 2004: 23)

Geçmişin “Bugün” sözcüğü ile ifade edilen zamanda yarattığı kederli hal böylece gözler önüne serilir. Yine bir hatırlama anı olarak nakledilen şu kısım da bu bağlamda dikkate değerdir:

“Para Zeynep’i satın almıştı. Para bir ihtiyara kuvvet vermiş, para hırsı Nuri gibi bir genci iğrençleştirmişti. O vurmuş, vurmuştu. Bütün bunların yarattığı bunalımdan kurtulmak ve nihayet dövüş etmek için... dövüşme mutluluğunu duymak için.

Yavaş yavaş ayağa kalktı. Şimdi artık konuşabilecekti. Çünkü ne konuşacağını biliyordu. Evet, hâkimlere ve herkese işin ne olduğunu, neden olduğunu anlatabilecekti! O zaman cevapsız kalmış olan bütün ‘Niçin bunu yaptın?’lara şimdi cevap verebilecekti. Evet, şimdi konuşacaktı.

(...) Kendini savunacaktı, artık savunabilecekti!.. Heyecanından titriyordu.

Birden bir el kolundan tuttu ve canı sıkkin bir ses:

- Hey arkadaş, dedi, orada kazık gibi dikilme oturacaksan otur, gideceksen git.

Derin bir uykudan uyanmış bir kimse gibi, etrafına bakındı, nerede olduğunu anlamak istedi. Sonra elini alnından geçirdi, alnı terden sırılsıklamdı.” (Derviş, 2004: 101)

Burada, Vasfi’yi anılara dalmışken durduğu yerden uzaklaştırmak isteyen sesin yarattığı rahatsızlığın, anıların yarattığı rahatsızlığa eklendiğini anlarız. Anlatıcının varlığının sezdirilmemesi de dikkati çeker. Söz konusu anlatıcı objektiftir. Mekân tasvirlerinde veya diğer anlatma cümlelerinde subjektif imgelerden ve retorikten kaçınılır.

Anlatımda öne çıkan sadelik bir özensizlik yaratmaz, ancak önemli bir hata ile yazarın özenli sadeliğine gölge düşer. Kahramanlardan Şakir Efendi romanın 46. sayfasında gür kırm saçları olan bir adam olarak tanıtılırken, aynı kahramanın Zeynep’le evlendiği gece dazlak kafasında kalmış tek tük saçları berber tarafından dikkatle biçim verilmeye çalışılmış bir ihtiyar olarak tanıtıldığını görürüz;

“Şakir Efendi geniş fakat düşük omuzlu, gür beyaz saçlı, uzun boylu bir ihtiyardı.” (Derviş, 2004: 47)

“Şakir Efendi’nin lacivert kostümünün yeleği önünde gayet kalın ve altından bir saat kordonu vardı. Elinde başında hiç eksik olmayan kasketinin yerine geçecek gri fötrden bir şapka bulunuyordu. Kıpkırmızı yüzü ne kadar heyecanlı olduğunun bariz bir deliliydi. 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.” (Derviş, 2004: 65)

Yazarın gerçekçi ilkelere anlatımda da bağlı kalıp gözlemci tutumu benimsediği görülür. Ancak okuyucuda duygusal bir etki bırakma isteğinin de anlatım olanaklarından yararlanılarak gerçekleştirilmeye çalışıldığı

görülmektedir. Ankara Mahpusu'nun okuyanda bıraktığı duygusal etkilerde anlatımın önemli rolü vardır.

Romanda kullanılan dil, oldukça sadedir. Cümleler kısa, cümlelerin ihtiva ettiği yargılar açık ve nettir.

“Aksaraydan Bir Perihan” romanında ilâhi bakış açısı ve üçüncü tekil anlatıcı kullanılmıştır. Bu anlatıcı olayları ve durumları naklederken kendisini hissettirmez. Ancak keskin hatlarla çizilmiş kahramanların olumlu veya olumsuz özelliklerinin anlatım vasıtasıyla belirginleştirildiğini görürüz. Bu esnada anlatıcının olumludan yana, olumsuza karşı bir tutum içerisinde olduğu da göze çarpmaktadır. Örneğin Perihan'ın kişilik özellikleri tamamen anlatıcının cümleleriyle tanıtılır. Kahramanları anlatıcının cümleleriyle tanırız. Böylece ortaya ya olumlu ya da olumsuz bir kişi çıkarılır. Dolayısıyla anlatımda kişileri olumlu ve olumsuz olarak kategorize eden bir tutumla karşı karşıya kalırız.

Romanda temsil edilen toplumsal dönüşüm olgusuna anlatım yoluyla da vurgu yapıldığını söyleyebiliriz. Roman, böylece bize anlatımda amaç ve anlatımın değeri bakımından net bir mesaj vermektedir. Farklı toplumsal ve sınıfsal kimlikleri temsil eden kahramanlar aracılığıyla çıkarlar ve amaçlar çatıştırılır.

Burada kuşkusuz anlatımın rolü değer kazanır. Çatışan sınıflardan birinin toplumsal dönüşümdeki devrimci rolü ve değeri gerek olay örgüsünün ve temanın yardımıyla gerekse anlatım tutumuyla ön plana çıkarılmaktadır. Anlatıcı, her ne kadar gerçekçi romanın ilkelerine uygun ve objektif bir tutumla gizlenmeye çalışsa da zaman zaman bu anlatıcının taraf olduğunu görürüz. Çoğu yerde kahramanların sınıfsal ve toplumsal değerleri ve nitelikleri ortaya konurken iç konuşmalardan yararlanılır. Burada anlatıcı gizlenir. Ancak kimi yerlerde buna gerek görülmez ve anlatıcı taraf olduğunu belli eder. Örneğin, Perihan'ın ait olduğu değerler ve sınıfsal vasıflar betimlenirken anlatıcının eleştiren tavrı şöyle karşımıza çıkar:

“Perihan paraya, servete haris olanlardandı. Yükselişlerini toprak ve binalar alarak takviye etmek isteyenlerden, rahat ve refahlarını koruyacak en büyük kalenin, betondan yapılmış bu binalar olduğunu zannedenler, buna iman edenlerdendi. Onlar için bu refah ebedi zannettikleri bir saltanattı.” (Derviş, 1997: 157)

Anlatıcı, yukarıdaki göndergelerle betondan binalarla elde edilen refahın ebedî olmadığını vurgulamaktadır. Buradan hareketle romanın anlatımında tutum ve amaç hakkında fikir sahibi olabilmekteyiz. En azından yazarın zaman zaman öne çıkan toplumcu gerçekçi tutumunun izlerinin anlatımda da kendini gösterdiğini söyleyebiliriz.

Romanda özetleme bölümleri yoğun olarak karşımıza çıkar. Özellikle Gülter’in köydeki hayatının nakledildiği kısımlar bu anlatma tekniğine örnek teşkil eder. Gülter’in köyde yaşadıkları ve romanın sonuna doğru tekrar köye dönüşünü nakleden kısımlarda Georges Sand tarzı bir romantizmin etkisi de hissedilir. Bu bölümlerde gerçekçi etkiden uzaklaşıldığı söylenebilir. Kahramanın arka arkaya verilen özetleme kısımlarındaki olaylar vasıtasıyla biçimlendiği görülür. Bu kısımlarda zamanda atlamalar da sıklaşır. Bununla birlikte Gülter’in köye döndükten sonraki yaşam mücadelesinin öne çıkarılması suretiyle anlatımın söz konusu romantik etkiden kurtarıldığını da gözlenir.

Gülter, yoksulluk ve hastalıkla mücadele ederek ölür. Kahraman, yardımcı kişi fonksiyonu ile romanın sonuna kadar olay örgüsünde ikinci bir merkez teşkil eder. Yazar, bu kahramanını adeta olay örgüsünü tek katmanlı bir nitelikten kurtarmak niyetiyle kullanmış gibidir. Gülter’le ilgili ayrıntıların romanda önemli bir yekûn teşkil etmesinin nedeni bu gibi gözükmetedir. Buna karşın kahraman aslında tam da merkezî bir konumda değildir. Romanda Perihan ve Nuri’nin ilişkisi etrafındaki olaylar öne çıkmakta ve merak konusu olmaktadır. Bu nedenle yaşlı bir hizmetli olan Gülter’in hangi fonksiyonla Perihan ve Nuri ilişkisinde belirleyici olacağı romanda çok iyi anlaşılamaz. Yazar adeta Gülter’le ne yapacağını bilemez gibidir. Pakize ölmüştür, Nuri de

Perihan'la ve çocuklarıyla Ankara'da yaşamaktadır. Yazar, Nuri'nin ve onun teyzesinin dadılığını yapmış bu ihtiyar kadının romanda neden bu denli yer tuttuğuna dair okuyucunun merakını tatmin edemez. Gülder'in olay örgüsündeki fonksiyonu ve rolü yazarın imgeleminde romanın sonuna dek muallâktadır. Kahramanın hayatından uzun ayrıntıların, bu nedenle romanın bütünlüğünde ve olay örgüsünde çok anlamlı bir yer teşkil ettiği söylenemez. Böylece yazarın, romanının olay örgüsünü önceden kafasında detaylı olarak tasarlamadan yazmaya başladığını söyleyebiliriz. Yazar, birkaç kahraman yaratır, roman boyunca bu kahramanların etki alanları ve karşılaşmaları çevresinde olay örgüsü kendiliğinden şekil alır.

Aksaraydan Bir Perihan romanında sade ve anlaşılır bir dil kullanıldığını görürüz. Cümleler kısadır. Mecazlı, çağrışımsal imgeler içeren cümlelere rastlanmaz. Diyaloglar tamamen konuşma dilinin hususiyetlerini taşır. Bununla birlikte uzun paragraflar ve yoğun anlatma cümlelerinin sıralandığı kısımların varlığı dikkatlerden kaçmaz.

Suat Derviş'in tüm unsurlarıyla en özenli ve etkili bir yapıt bütünlüğü sunan romanı **"Fosforlu Cevriye"** anlatımda da belirgin bir özgünlük gösterir.

Anlatımda ilâhi bakış açısı kullanılır. Anlatıcının en yakın olduğu roman kişisi Cevriye'dir. Cevriye'nin ruh dünyasını veren, iç konuşmaları nakleden bu anlatıcı diğer kahramanları yalnızca dışarıdan izler ve onların kişiliklerini Cevriye'nin bakış açısıyla verir. Böylece anlatma unsurları yoluyla okuyucu ve roman kahramanı arasında bir duygu birliği kurulur. Okuyucu Cevriye'yle yakınlaşır. Cevriye'nin kusurlarını mazur görme, onun sıkıntılarına üzülme gibi bir empati ortamının sağlanmasında anlatımın rolü büyüktür. Bu klâsik duygu birliği, romana bir melodram havası verir. Ancak romanın olaylarının gerçekçiliği, bu havanın dağılmasında etkili rol oynar.

Anlatımda gösterme unsurları oldukça ön plandadır, bununla birlikte Cevriye'nin geçmişte yaşadığı birçok hatıranın verildiği bölümlerde özetlemelere rastlanır. Buralarda aynı zamanda kahramanın bakış açısı da

ön plandadır. Anlatıcı onun ağzından konuşur ve varlığını bu bölümlerde hiç hissettirmez. Romanın tamamında gizli ve objektif bir anlatıcı hâkimdir. Anlatıcı Cevriye'ye yakındır, ancak objektiftir. Anlatıcının bağımsız olarak yorumlar ve değerlendirmeleriyle karşılaşmayız.

Romanda dağınık olarak verilen çok sayıda olay parçasının anlatıcı tarafından toparlanma gayreti göze çarpar. Yer yer daha önceden nakledilen olaylar özetlemeler vasıtasıyla okuyucunun kafasında toparlanır. Romandaki şu kısım bu yönüyle dikkate değer:

“İstanbul’a geldikten sonra yakayı ele verip sonra hemen kaçabilmiş olması ayrı bir şanstı.

‘Top Melâhat’tan Allah razı olsun’ diye düşünüyordu.

Melahat olmasaydı yakayı kurtaramayacaktı. Müdüriyetten muayeneye oradan yine sürgüne gidecekti.

O gece Mavro’nun kahvesinin arka penceresinden girip arka yoldan Tophane’ye gittikten ve bir müddet dönüp dolaştıktan sonra pek tabii olarak hanın önüne gitmekten kendini alıkoyamamıştı.” (Derviş, 2000: 190)

Anlatımda dikkati çeken bir husus da olayların bir şarkı sözü olarak nakledilen dördlükteki dizeler vasıtasıyla bölümler halinde sunulmasıdır. Dekoratif kahramanlardan Kör Abdi ve utçu Mustafa vasıtasıyla “Fosforlum” adlı şarkının sözleri nakledilir. Dördlüğün dizeleri, romanın dört bölümünün başlıkları olarak sırayla yerleştirilir. Böylece romanın tamamına hâkim olan duygu tonunu belirlemede anlatım unsuru önemli bir fonksiyon üstlenir.

“Fosforlu Cevriye”de konuşma dilinin hâkimiyeti de dikkati çeker. Romanda, İstanbul’un sokak hayatına has zengin bir argo ile karşılaşırız. Diyalogların sıkça kullanıldığı romanın başarıyla hazırlanmış canlı ve gerçekçi tipleri bu argoyu kullanırlar. Roman kahramanlarından birinin ağzından çıkan şu sözler bu bağlamda dikkate değer:

“ Aman ciğerparem katiyen hiddet etmeyesin. İnsan mahlûkatın en naziğidir. Hiddet onun kalpgâhını çakiçak

eder. Agnamoorsun birden. Malum ya senin gibi centilmenler bizim Galata'da parmak ilen gösterilir. Hem kırıyı getir hem de marizdir diye adiö edip bas git. Bu ulüvüccenap nişânesidir." (Derviş, 2000: 83)

Bir diğer kahramanın ağzından şu sözler duyulur:

"Ulan ne mığır, ne kırtipil, ne külüstür herifsin. Cilve yapıyorum sana. Biraz nazlı hanım rolü kestik, köpoğlusu nereceyse çingar çıkaracak. Sen cilveden çakmaz mısın? Hem kıskançlığı anlamadım. Bir senedir yemeden içmeden biz melaikeler gibi yaşıyoruz sandın? Haybeye kaymak lazım değil mi? Zil olmadan kaç gün kuyruğu titretmeden yaşarsın? Maşallah. Han, hamam, apartman, Kredi Liyone, Bank Otoman Bey pederimizden miras kaldı değil mi?" (Derviş, 2000: 143)

Sözcüklerin çeşitliliği dilin akıcılığını etkilemez. Kısa cümleler sayesinde kolay anlaşılan, akıcı bir konuşma dili esere hâkim olmuştur.

Anlatımdaki objektif, tutarlı tavrı; İstanbul'un yakın geçmişte kullanılan argosuna has zengin söz varlığı ve akıcı dili ile Fosforlu Cevriye, Suat Derviş'in en özgün ve yetkin romanlarından.

"Sınır" romanının olayları, üçüncü tekil kişi ağzından, ilâhi bakış açısıyla nakledilir. Anlatıcının dünya görüşü, yaşam tarzı ve kültürel söylem olarak İstanbullu gazete okurlarına hitap ettiği de anlaşılmaktadır. Tefrika roman geleneğinin birçok özelliği romanda kendini göstermektedir. Sayfaların olay örgüsü içerisinde çok da işlevsel olmayan bölümlerle doldurulması ve bölümlerin gereksiz uzaması bunu göstermektedir.

Romanın olayları daha çok gösterme unsurları ve diyaloglar vasıtasıyla nakledilir. Yoğun olarak diyaloglarla ilerleyen bölümlerin ardından kahramanların iç konuşmaları da geniş yer tutar.

Bazı diyaloglarda anlatıcı, varlığını gizler. Bu kısımlarda objektif bir tutum takınır ve yalnızca izleyici konumundadır. Diyaloglardan sonra yer yer ortaya çıkar ve yorumlar yapar. Bu yorumlar olağan gerçeklerin ve determinist durumların belirleyiciliğinin ötesine geçmez.

Anlatıcı, gerçekliğin ilkelerini öne çıkarır, sonucu aşağı yukarı kestirilebilecek durumlar hakkında yorumlar yapar, ancak bu yorumlar subjektif değildir. Mantık çerçevesinin dışına çıkılmaz. Örneğin aralarında maddi olarak uçurumlar bulunan Ayla ve Osman aşkının öngörülebilir sonu anlatıcı tarafından romanın 21. tefrika kısmında sezdirilir. Osman ve Muhsin diyalogları arasına yerleştirilen şu cümleler dikkate değer:

“Eğer Osman bir kayanın dibinde uyusaydı ve Muhsin bu kayanın kopmakta olduğunu görseydi, arkadaşının yüzünden o dakikada rüyaların en tatlısını gördüğünü okumuş ve mümkün olsa Muhsin onu silkip rüyasından uyandırmak ve bu suretle onu bir kaya altında ezilip mahvolmaktan kurtarmak istemez miydi?.. Onun rüyasını acıyarak uykusuna terk etmesine imkân var mıydı?

Bir aşk da Osman için aynı tehlikeyi göstermiyor muydu? Bu aşk ta günün birinde bir dağdan kopmuş bir kaya parçası gibi, Osman’ı altında ezmeyecek miydi? Muhakkak ezecekti bunun aksi hakikat olamazdı. Fakat nedense Osman bunu görmüyor, göremiyor..” (Derviş, 1943 – 1944: 21)

Böylece anlatıcı, varlığını hissettirerek Ayla ve Osman aşkının akıbetini daha romanın başında ima eder.

Anlatıcı, bazen de kahramanlardan birinin bakış açısıyla bütünleşerek monologlar verir. Yazarın hemen bütün romanlarında göze çarpan bu iki tutum, Sınır romanında da görülür. Ancak burada da kahramanın bakış açısına müdahale edilmez, anlatıcı, kahramanın iç dünyasını vermek için bu yöntemi kullanır.

Romanda oldukça sade bir dille karşılaşırız. Yazarın rahat ifade kabiliyeti yine dikkati çeker.

Anlatım ve dil yönüyle yazarın, diğer romanlarında olduğu gibi “Sınır”da da 19. yüzyıl gerçekçilerinin ilkelerine sahip olduğu ve çoğunlukla objektif tutumu koruduğunu söyleyebiliriz.

“Şoför Mustafa” romanının anlatımında 3. tekil bakış açısı kullanılır. Kahramanların geçmişlerinde yaşanan olayların nakledildiği kısımlarda bu anlatıcı kahramanla bütünleşir. Ancak bu anlatıcı 1. tekil anlatıcıya dönüşmez. Anlatımda büyük ölçüde gerçekçi romanın ilkelerine bağlı kalınır. Anlatıcı, genellikle olaylar ve kahramanlar karşısında yorumlar yapmaz. Ancak romanın bazı kısımlarında anlatıcının bazı kahramanların yanında ya da karşısında olduğunu sezdiren ifadeler rastlanır. Bu bakımdan şu cümleler dikkate değer:

“Yengesi Munise neden onu çekemezdi. Ona sorsanız Melek için:

‘Bu kız dünyanın en nankörüdür. (...) Çocuklarıma ne aldım ona da aldım. Ama o kadir bilmez, kimseye sokulmaz bir mahluktur.’

Der. Söylediği doğrudur, o Melek’e çocuklarına verdiği her şeyi vermişti. Fakat hiç düşünmez ki, her çocuğun hatta her büyüğün muhtaç olduğu en mühim şeyi, şefkati ona vermemiştir.” (Derviş, 1963-1964: 25)

Burada anlatıcının iki kahraman arasından Munise’yi adeta yargılayan ifadelerle varlığını hissettirdiği ve romanın bir diğer kahramanı olan Melek’ten yana tavır takındığı anlaşılmaktadır. Ancak romanın bütününde bu gibi tutumlara sık rastlanmaz. Buna karşın anlatımdaki tutarlılığın böylece zedelendiğini söylemek mümkündür.

Tefrika roman olarak yayınlanan Şoför Mustafa’da önemli baskı ve yazım hataları göze çarpmaktadır. Öyle ki hataların sıklığından romanın içeriğine yönelik emin, güvenli bir dikkat sarf etmek yer yer zorlaşmaktadır. Bununla birlikte romanın olay örgüsündeki akışı bozan dikkatsizlik kaynaklı kurgu hatalarına da rastlanır.

Yazar bir yerde yarattığı kahramanın adını bir başka yerde farklı verir, kimi zaman tutarlılığı bozan olaylara da rastlanır. Romanın bir yerinde Mustafa ile konuşup yanından ayrıldığı belirtilen bir adamın konuşması, hala Mustafa’nın yanındaymış gibi devam ettirilir ve adam Mustafa’nın yanından

iki defa ayrılmış gibi bir tutarsızlık ortaya çıkar. Bir başka yerde romanın merkez kişilerinden “Melek” yerine “Nazlı” ismi kullanılır. Bu gibi pek çok küçük hata, psikolojik gerçekçi ve gerçekçi bir söylemle ortaya konan romanın olay örgüsündeki inandırıcılığı olumsuz etkiler.

Tefrikada on kısım boyunca ilk bölümdeki olaylar ve bu onuncu kısma kadar geçen olaylar özetlenir. Özetlemeler, roman metninin yanında yer alan “Bugüne Kadar Çıkan Kısımın Hülasası” başlıklı kısımlarda verilir. Özetleme sırasında “*Mustafa durakta beklerken kız kardeşini, Zerrin’le geçen günlerini düşünmektedir. Bu sırada yanına bir müvezzi gelir ve düşünceleri dağılır.*” (Derviş, 1963-1964: 2) şeklinde ifadeler geçer. Özellikle “*Zerrin’le geçen günler*” ifadesi oldukça çelişkilidir. Çünkü Zerrin ve Mustafa birlikte zaman geçirmeye henüz başlamamışlardır.

Romanın ilerleyen bölümlerinde – ki bu bölümler romanın başlangıçta verilen olaylarından sonra gerçekleşen olayları içerir – ikili, birlikte zaman geçirmeye ve birbirlerini tanımaya başlarlar. Dolayısıyla Mustafa ve Zerrin birlikte günler geçirmedikleri kesin olarak anlaşılır. Romanın başlangıcında Mustafa Zerrin’i tanımaktadır, fakat bu tanışıklık sadece bir hafta önceki bir karşılaşmaya dayanmaktadır. Mustafa, onu bir müşterisi olarak bir evden alıp başka bir yere götürmüştür sadece. Daha sonra Zerrin, Mustafa’yı gördüğü yerde onunla konuşmaya, ona sataşmaya başlar. Romanda bu kısımlar ilk konuşma ve sataşmadan itibaren verilmeye başlanır ve bu kısımlar da Mustafa’nın durakta kız kardeşini ve Zerrin’i düşündüğü günden sonra gelişir. Dolayısıyla romanın başlangıç kısmı olarak seçilen noktada Mustafa ile Zerrin’e ait bir ortak geçmiş olmadığı rahatlıkla söylenebilir. İkisinin ortak geçmişine ait tek olay Mustafa’nın onu ve yanındaki ihtiyar paralı bir adamı müşteri olarak taksisine almasıdır. Özetleme kısımlarında ortaya çıkan bu hata, söz konusu özetin yazardan başka bir kimsenin kaleminden çıktığı izlenimini de vermektedir.

Romanın dili oldukça sadedir. Cümleler kısa ve düzgündür. İç konuşmalar ve anlatma cümleleri, diyaloglara nazaran daha fazla olarak yer

tutar. Eski veya yabancı sözcüklere rastlanmadığından akıcılık da sağlanır. Anlatımda açıklık ve duruluk göze çarpar, dilin retorik unsurlardan arındırıldığı ve tekellüf veya işçiliğe başvurulmadığı, rahat bir anlatımın sağlandığı görülür.

“Bir Haremağasının Hatıraları” romanının olayları kahraman anlatıcı vasıtasıyla nakledilir. Bu anlatıcı, aynı zamanda söz konusu olayların gelişiminde etkili olan ve merkezî bir konumda bulunan ana kahramandır. Dolayısıyla romandaki olaylar ve durumların tamamen subjektif bir bakış açısıyla nakledildiği ortadadır. Nitekim romanın adında yer alan “hatıraları” sözcüğü bu tarz bir bakış açısının ipuçlarını en baştan vermektedir.

Subjektif tutumun özellikle öne çıkarıldığı ve bu nedenle kahraman anlatıcının seçildiği anlaşılır. Eleştiri konusu yapılan esaret kurumu ve mutlakçı (despotik) zihniyet bu yolla daha rahat ve kolay sorgulanabilmiştir. Özellikle olayların içinde yer alıp söz konusu zihniyetin ve kurumların uygulamalarından muzdarip olan kahramanlar vasıtasıyla sorgulamalara girişmek romandaki gerçeklik hissini ve inandırıcılığı arttırmıştır diyebiliriz.

Anlatıcının zaman zaman yakınan, kendi kendine veya okuyucuya sorular soran, cevaplar veren, onaylayan ya da kınayan tutumu bir gerçek kişinin hatıralarına tanıklık etme hissini yaratır.

Roman, kahraman anlatıcının şu cümleleriyle başlar:

“Heyecanım fevkalade idi, tıpkı hummalı bir hastaya benziyordum, çünkü bütün dünyaya sımsıkı kapalı bulunan bir aleme üç günden beri girmiş bulunuyordum. Üç günden beri Yıldız sarayının harem dairesi hizmetine alınmıştım.” (Derviş, 1933: 1)

Anlatıcının subjektif tavrı, kimi zaman oldukça belirgin olarak ortaya çıkar. Öyle ki anlatıcının okuyucuya seslendiğine, hitap ettiğine tanık oluruz. Bu bakımdan anlatıcının hislerini dile getiren şu cümleler dikkate değer:

“ Kalbim kederle kafam cinnetle dolu idi. gözlerimi güçlükle zaptedebildiğim yaşlar yakıyordu. Evet beynim cinnetle dolu idi diyorum size...”(Derviş, 1933: 75)

Burada, kahraman anlatıcının “Evet”, “size” şeklindeki hitap sözleri dikkati çeker. Çoğu zaman yine bu anlatıcının ağzından Abdülhamit ve diğer kahramanlar hakkındaki olumsuz eleştirilere ve subjektif atıflara rastlarız.

Romanda, gösterme unsurlarına özellikle kahraman anlatıcı ve diğer kahramanlar arasındaki diyaloglar vasıtasıyla sıkça başvurulduğu ve böylece ilgi ve merak unsurlarının canlı tutulduğu göze çarpar. Bununla birlikte uzun süren anlatma bölümlerine ve tekrarlara da rastlanır. Örneğin Cevhermisal’in odasından kaçma girişiminin nakledilmesinden sonra Cevhermisal’e yönelik “sorgulama” faslının birkaç kısım boyunca uzun cümlelerle doğrudan nakledilmesi bir tekdüzeliğe neden olur. Aynı şekilde Hayrettin’in hafiye olmasından sonraki kısımlarda da aksiyon ve diyalog içermeyen açıklayıcı cümlelerin birkaç tefrika kısmı boyunca uzadığı dikkati çeker. Burada tefrika roman geleneğinin etkileri önemli bir faktör olarak öne çıkar. Romanın ikinci ve üçüncü tefrika kısımlarında yine ilk kısımlara ait özetleme bölümlerine rastlanır. Bu özetlemeler, “Dünkü kısmın hülâsâsı” şeklinde ayrı başlıklarla nakledilir.

Eserin dili birkaç yerde rastlanan tekrarlar göz ardı edildiğinde yalın ve akıcıdır. Romanda kısa, anlaşılır, süssüz ve sade cümleler kullanılır. Benzetmeler, söz sanatları ve imgelere nadiren rastlanır. Bunlar genellikle kahraman anlatıcının bir kahraman karşısındaki ya da bir durum karşısındaki ruh halini ifadede kullanılan cümlelerdir.

Tefrika roman geleneğinin etkilerinin de gözlendiği “Bir Harem Ağasının Hatıraları” romanı, dil ve anlatım yönüyle başarılı kabul edilebilecek bir eserdir.

Sonuç olarak Suat Derviş'in romanlarının genelinde anlatım tutumu, yazarın bağlı bulunduğu devrin gerçekçi roman söylemi ile paralellik gösteren objektif bir nitelik taşır. Romanların büyük bölümünde, kişilerin ve olayların zemini, "geriye dönüş"ler vasıtasıyla nakledilen özetlemeler ve doğrudan anlatma bölümleri ile hazırlanır. Dolayısıyla olay örgüsünün zemini için sosyal ve psikolojik gerçeklik temel alınır. Anlatıcının fonksiyonu, çoğunlukla bu zemini doğrudan nakletmektir. *Fosforlu Cevriye*'de, *Aksaraydan Bir Perihan*'da, *Hiç*'te, *Hiçbir*'de, *Çılgın Gibi*'de, *Şoför Mustafa*'da, *İki Kadın* ve *İki Aşk*'ta ana kahramanların karakter özelliklerini hazırlayan geçmişleri, anlatıcı tarafından klasik özetleme ve anlatma bölümleriyle doğrudan nakledilir.

Yazar, romanların genelinde, objektif anlatım tutumunu benimsemiş olmasına rağmen kimi zaman anlatıcının varlığını gizleme gereği duymaz. *Sınır*, *Emine*, *Dirilen Mumya*, *Çılgın Gibi*, *Bu Baş Ne Yapalım* gibi romanlarda yer yer rastlanan söz konusu tavır, bu romanların anlatımında bir dağınıklığa sebep olur.

Romanların bütününde dil ise ustalıkla kullanılmıştır. Genellikle yalın, akıcı bir dil kullanan yazarın konuşma dilinin imkânlarından da sıkça faydalandığını görürüz. *Fosforlu Cevriye*, *Şoför Mustafa*, *Ankara Mahpusu* gibi romanlarda ele alınan dönemde İstanbul'un Beyoğlu ve kenar mahallelerinin konuşma diline has ifadelerle karşılaşırız. Söz konusu romanlar bu tarz ifade varlığının zenginliğiyle dikkate değerdir.

Buhran Gecesi, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Kara Kitap* gibi korku ve gerilim unsurunun ağır bastığı romanlarında ise metaforlardan ve dilin çağrışımsal imkânlarından faydalanır. Ancak bu romanlarda dahi kısa cümleler ve sade bir dil kullanılır. Dolayısıyla yazarın tüm romanlarında kısa ve net ifadeler vasıtasıyla tesis ettiği sade bir dili benimsediğini söyleyebiliriz.

IV. SUAT DERVİŞ'İN ROMANLARINA GENEL BAKIŞ

A. Suat Derviş'in Romanlarının Genel Karakteri

Suat Derviş'in romanları, yapı özellikleri bakımından yazarın iki farklı dönemine has özellikler taşımaktadır. Derviş'in 1937 öncesinde yazdığı romanlara baktığımızda, olay örgülerinin iki temel çatışma etrafında geliştiğini görürüz. Bunlar, arzu edilen obje – engeller çatışması ve bireyin değerleri – toplumun değerleri çatışmasıdır. Bu romanlar, kişiler, mekân ve zaman gibi yapı unsurları yönüyle de birbirlerine oldukça benzerler. *Kara Kitap*, *Onu Bekliyorum*, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* ve *Buhran Gecesi* romanlarında kişi kadroları ve mekânlar nicelik ve fonksiyon bakımlarından sınırlandırılmış olarak karşımıza çıkar. Öyle ki bu romanlardan her birinin olay örgüsünde işlev üstlenen kişilerin toplam sayısı beşi geçmez. *Kara Kitap*'taki Şadan, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'teki Osman, *Onu Bekliyorum*'daki Suzan, *Onları Ben Öldürdüm*'deki Sadiye, maddî imkân ve yüksek sosyal statü sahibi kişilerdir. Bunlar, Batılı hayat tarzını ve bu hayat tarzı etrafındaki zihniyeti benimsemiştir. Romanlarda olaylara sahne olan mekânlar da genellikle aristokrat kesimin yaşadığı konaklar, köşkler, yalılar ve sayfiye evleri şeklinde karşımıza çıkar. Dolayısıyla bu romanlarda, maddî sıkıntılar yaşayan kişilere, küçük insana tesadüf etmeyiz. Yine bu romanlarda korku ve gerilim imgeleriyle karşılaşırız. Suat Derviş'in yazarlığının ilk ürünleri olan bu romanlarda, korku ve gerilim unsurlarını eserlerinde kullanan Poe, Maeterlinck gibi Batılı isimlerin izinden gittiği sezilir.

Buhran Gecesi, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* ve 1935 tarihli *Dirilen Mumya* romanlarında fantastik unsurlara, hayalî kişilere rastlanır. Söz konusu romanların tamamı, Suat Derviş'in bireysel hassasiyetle yazdığı eserleridir.

Bu bakımdan romanlarda rastlanan bireyin değerleri – toplumun değerleri çatışması, eleştirel bir fonksiyonla değil olay örgüsü içerisindeki fonksiyonuyla anlam kazanır.

Yazarın toplumcu eğilimlerle kaleme aldığı romanlarında ise olay örgüleri, kişiler, mekân gibi yapı unsurları farklılaşır. Olaylar, maddi imkân – imkânsızlık, bireyin hayat tarzı – toplumun değerleri gibi çatışmalar etrafında gelişirken romanlardaki kişiler de sıkıntı çeken küçük insan arasından seçilip karşımıza getirilir. *Ankara Mahpusu*, *İstanbul'un Bir Gecesi*, *Fosforlu Cevriye*, *Şoför Mustafa*, *Hiç*, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* gibi bu tarz eserlerde temalar da toplumsal problemler odaklıdır. Yazarın dikkatinin konaklardan ve köşklere sokağa ve küçük insanın yaşadığı mahallelere, semtlere yöneldiğini görürüz.

Söz konusu romanları kısaca şöyle değerlendirebiliriz:

Kara Kitap, anlatımıyla ve özellikle de gerilim - korku unsurlarının hâkim olduğu olay örgüsüyle dönemi için yeni sayılabilecek bir nitelik taşır.

Kara Kitap'ta olaylar ve kişi kadrosu, sosyal gerçeklikten, gerçek zamandan soyutlanmış, kapalı bir mekânda sınırlı tutulmuştur. Bu özellik, romanı sosyal gerçekçi söylemin uzağına taşır. Olay örgüsünün ferdî karşılaşmalar ve çatışmalarla kuruluşu da bunun bir başka kanıtıdır.

Ölüm temasının ele alınması, olay örgüsünün yer yer fantastik korku ve gerilim ögesi ile birlikte seyri romanın en dikkat çekici yanlarından. Bu tercih yazarın, ölüm karşısındaki çaresizliği eserlerinde ele alan Maeterlinck'ten etkilenmiş olduğunu sezdirir. ** Bu nitelikleri nedeniyle romanda realist unsur etkili değildir. Sembolist ya da klâsisist romanın kişilerine has ihtiraslara, marâzi ya da tipik kişilik özelliklerine ve durumlarına

** Mehmet Rauf, yayımlandığı dönemde Kara Kitap romanının Alman edebiyatından iktibas edildiğini söyleyenlerden bahseder. Kendisi de bunu kabul edebileceğini belirtir, ancak detaylı bilgi vermez. (Bkz. Mehmet Rauf, a.g.y.)

rastlıyoruz romanda. Dolayısıyla da bir sosyal gerçekçilikten de söz edemeyiz.

Tutkulu bir aşkla halasının kızını seven Hasan'ın ölümle olan yakınlığı baştan çeşitli olay halkalarıyla sezdirilmiştir. Kahramanın ölümü ise ihtiraslarının ve hastalıklı kişiliğinin kurbanı oluşu şeklinde ve bir ceza niteliğinde verilmiştir. Hayata bağlı ama ölümcül hasta olan Şadan ise adeta Hasan'ın aşkının laneti etkisinde kalmaya mahkûm olur, nitekim Hasan'ın ölümünden sonra Şadan, Hasan'ın onu çağıran ve kalbini geri istediğini söyleyen hayallerini görür. Olay örgüsündeki bu özellikler hem klâsik tragediyaları hem de klasisist Avrupa romanının barok özelliklerini anımsatır. Ancak birebir bu dönem roman tekniklerinin ve olay örgüsünün örnek alındığını söylemek yanlış olur.

Yazarın benzer niteliklere sahip dört romanı daha vardır; *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Onu Bekliyorum*, *Onları Ben Öldürdüm*, *Buhran Gecesi* romanlarında da Suat Derviş'in benzer tarzda bir roman anlayışının etkisinde olduğu görülebilir.

Romanın dikkat çekici bir hususiyeti vardır. Kara Kitap'ta, ölmek üzere olan kahraman anlatıcının ağzından ölüm anının tasvirine tanık oluruz. Şadan, ölüme yaklaştığını şöyle ifade eder:

“Korkulu, kesif, nihayetsiz bir zulmet içindeyim. Müthiş bir kuvvet beni yavaş yavaş dünyadan, yanımdakilerden çekiyor. Yanımda söylenilen sözleri, sanki büyük bir mabedin kubbesinde aksisedalar yaptıktan sonra duyuyorum. Yanımdakileri görmüyorum. Yalnız annemin, Necdet'in ellerini avuçlarımda duyuyorum. Ayaklarımın ucundan başlayıp dizlerime kadar çıkan soğuk çenelerimi titretiyor...” (Derviş, 1996: 68)

Romanın sonunda Şadan'ın ölmüş olduğu sezdirilir. Böylece ölümü yaşayan kahraman anlatıcı ağzından ölüm anı somutlaştırılmış olur.

Yazarın bu ilk romanının, söz konusu hususiyetleriyle Türk edebiyatında kendine mahsus bir yer edindiğini söylemek mümkündür.

Ne Bir Ses Ne Bir Nefes romanı, Suat Derviş'in korku ve gerilim unsurlarının etkili olduğu diğer bir romanıdır. Yazar, kahramanlarını ve olayları yine realiteden, sosyal gerçeklikten tecrit etmiştir.

Ölüm ve aşk temalarının kahramanlara atfedilen marazi hassasiyetlerle öne çıktığı roman, toplumsal ve sınıfsal değerlerle uzaktan yakından ilgili olmadığından ne sosyal gerçekçi ne de sosyalist gerçekçi olarak kabul edilebilir.

İki farklı anlatıcının kullanılması ve olay örgüsündeki kırılmalar, **Ne Bir Ses Ne Bir Nefes** romanına teknik bakımdan yenilik ve hareketlilik kazandırır. Mekâna, kişilere has renkli ve canlı betimlemelerdeki görsel dikkat ile itina, romanın önemli özelliklerindendir. Yazarın bir sinema filminin veya tiyatro oyununun sahne dekorunu canlandırırçasına özenle somutlaştırdığı ayrıntılar ilgi çekicidir. Bütün bunlarla birlikte, **Ne Bir Ses Ne Bir Nefes** romanı, yazarın ikinci roman denemesi olması ve teknik açıdan yenilikler içermesi yönleriyle önemli bir romandır.

“Onları Ben Öldürdüm”, yine benzer bir duyarlılıkla kaleme alınan eserlerdendir. Romanda sosyal gerçekçi bakış açısı ve sosyalist duyarlılıklara rastlanmaz. Psikolojik gerçeklik esasına bağlı kalınarak ortaya konulan eser, marazî kişiliği ile gözler önüne serilen Sadiye'nin mutsuz hayat macerasını akıllara kazımayı başarır.

Suat Derviş'in toplumcu sayılabilecek ilk romanı olan “Emine”de dış dünyaya ilk olarak açıldığını, ezilen, acı çeken ve sosyal yönden unutulmuş kenara itilmiş kesimden bir kahramanı ele aldığını görmüştük. Ancak Emine'den sonra yazdığı **“Onu Bekliyorum”** romanıyla Suat Derviş'in olay örgüsünü tekrar ilk romanlarında olduğu gibi kapalı mekânlara hapsettiğini, yine kahramanlarını sosyal çevreden soyutlayarak dış dünyanın gerçekliğinden uzaklaştırdığını görürüz. Kendini toplumsallıktan soyutlamak isteyen, entelektüel yalnızlık çeken bir başkahramanın hayatının verildiği bu

romanı “Toplumcu Gerçekçi” ve “Sosyal Gerçekçi” çizgide değerlendiremeyiz.

Kara Kitap ve *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* romanlarından sonra *Onu Bekliyorum*’da da 1. tekil anlatıcı kullanılır. Bu anlatıcı yine bir kadındır. Kahraman anlatıcı Suzan, daha önceki iki romanda olduğu gibi aynı zamanda romanın ana kahramanıdır. Korku ögesinin olay örgüsünün atmosferinde etkili olduğu diğer iki romanda olduğu gibi bu romanda da ana kahraman kadındır ve kahraman anlatıcı vakayı “ben” anlatımıyla nakleder. *Onu Bekliyorum* romanıyla Suat Derviş’in gerilim ve korku unsurlarını kullanarak kendi romancı üslubunu bu yolda belirleme gayretinde olduğu ortaya çıkar.

Roman, modern toplumda kadının hür iradesi bağlamında bir sorununu ele alması bakımından da devrindeki romanlar arasında önemli bir yere sahip olur. Roman kahramanları sosyal gerçeklikten her ne kadar uzak olsa da ele alınan sorunların zemininin toplumsal dönüşümle bağlantılandırılmış olması önemlidir.

“Buhran Gecesi”, yazarın yine bireysel bir hassasiyetle kaleme aldığı korku ve gerilim unsurları barındıran romanlarından biridir. Roman, olağan üstü unsurları ve bu unsurlar çevresindeki fantastik mekân betimlemeleriyle dikkati çeker.

“Beni mi” romanı, ilgi çekici anlatım unsuru ile deneysel bir roman örneği olarak kabul edilmelidir. Bununla birlikte romandaki anlatım tutumunun anlatımda yarattığı güçlük, dikkati çeker. Özellikle anlatıcının kendi sözleri yanında karşıdakinin de sözlerine yer vermek zorunda kalışının diyaloglarda yapaylık etkisi yarattığı söylenebilir. Romandaki kişi kadrosu ve mekânın yazarın *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Kara Kitap*, *Onu Bekliyorum*, *Onları Ben Öldürdüm* romanlarında olduğu gibi sınırlı tutulmuş olması da dikkate değerdir. Ayrıca “Beni mi” romanında, yine bu romanlarda olduğu gibi olayların ve kişilerin sosyal gerçeklikten soyutlanmış izlenimini verdikleri söylenebilir.

“**Gönül Gibi**”, anlatımı ile dikkati çeken bir ‘aşk’ romanıdır. Kalbî bir macerayı konu edinmesi bakımından populist bir tarafı olan romanda kahraman anlatıcının melankolik tutumu bütününü romana hâkim olur. Böylece tema yönüyle eserin bireyci ve subjektif tarafı ağır basar. Kişi kadrosunun maddî imkâna sahip ve yüksek tahsilli insanlarla sınırlı tutlması, mekânların da yine buna uygun olarak maddî imkâna sahip sosyal tabakanın yaşadığı mekânlar olması, romanın toplumcu veya sosyal gerçekçi bir duyarlılıkla yazılmadığının işaretleridir.

Buna karşın roman, insan ilişkilerinde doğallık ve samimiyetin ne derece önemli olduğunu ve bunların tesis edilmediği durumlarda ilişkilerin ne denli sağlıksız haller alabileceğine dair önemli göndermeler içerir.

Suat Derviş’in ilk dönem romanlarından olan “**Bu Başı Ne Yapalım**”, her ne kadar bireysel hassasiyetlerle yazılmış bir “aşk ve macera” romanı gibi gözükse de 1930’lu yıllarda dünya genelinde yaşanan toplumsal problemleri gündeme getirmesi bakımından dikkate değerdir. Bu roman sayesinde yazarın, gazetecilik ve romancılık hayatının ilk dönemlerinde de toplumcu bir hassasiyete sahip olduğunu anlarız.

Derviş’in ‘Suat Suzan’ müstear adıyla yazdığı, “Aşk ve macera romanı” ibaresiyle tefrika edilen “**Dirilen Mumya**” adlı eserinde, özellikle eski Mısır inanışlarının fantastik imgelerinden yararlanılması dikkati çeker. Söz konusu hususiyetle birlikte Eski Mısır’da yaşamış bir genç kızın mumyasının kahraman olarak romana dâhil oluşu; bedevî kabilelerin hayat tarzının göz önüne getirilişi gibi egzotik etkiler, 1934 yılında yayımlanan bu eseri Türk edebiyatında ilgi çekici bir yere taşır.

“Dirilen Mumya” adlı bu eserin “aşk ve macera romanı” olarak tefrika edilişi, romanda hâkim olan populist tavrın da ifadesi gibidir.

Derviş’in eleştirel gerçekçi ve toplumcu hassasiyetle yazılan romanlarının ise farklı bir yapı arz ettiğini görürüz. Bu romanları kısaca şöyle değerlendirebiliriz:

“**Emine**”, bir kadın kahramanın merkezde olduğu ve bütün olayların bu kahraman etrafında geliştiği bir romandır. “Emine” adlı kahramanın daima merkezde oluşu romana “tekil” bir etki ve duygu tonu kazandırır. Bu duygu “merhamet”tir. Duygusal tonu ağır basan bir roman olması ve anlatımda popülist bir tavrın sergilenmesine rağmen “Emine”, aslında Suat Derviş’in ilk sosyal gerçekçi romanıdır.

Eser, Suat Derviş’in korku ve gerilim unsurlarının hâkim olduğu ilk dönem romanlarından farklıdır. Yazarın ve romancılığının yeni bir devresi, özelde sosyal gerçeklikle ilişkisi, bu romanla başlamıştır denilebilir. Yazar artık vakalarını önemli tarihsel realitesi olan devirlere yerleştirmekte ve bu devrin sosyal manzaralarından kesitler de sunarak sosyal gerçekliği esas almaktadır. Bu romanda sosyal gerçekçi duyarlılığın en önemli referansı, roman kahramanının yetim ve öksüz bir hizmetçi kız olarak seçilmiş olmasıdır. (Hizmetçi ya da ahretlik kızların trajik yaşam öykülerine yazarın gazetecilik yıllarında tanık olduğunu görürüz.) Ancak yazarın bu tür seçimleri onun aynı zamanda popülist yazar olarak nitelendirilmesine de neden olmuştur. Suat Derviş, “Emine” romanında sıkça Millî Mücadele döneminde Anadolu şehirlerinde yaşanan acılı sükûneti vurgular. Cepheye trenlerle taşınan askerlerle ilgili tasvirlerle de yer verir. Romanın başkişisinin karakterinin inşa edilmesinde de I. Dünya Savaşı sonrası Anadolu’nun işgali ile yaşanan acı olaylardan biri malzeme olarak kullanılır. Emine’nin babası savaşta ölmüştür, annesi ve kız kardeşi ise işgalcilerin yaktıkları evde ölürler.

Romanda sosyal eleştiri unsurları kimsesiz, kimliksiz ve kadın olan kahraman üzerinden devreye girmiştir. Çeşitli evlerde hizmetçi olarak çalışan kahraman, herhangi bir ücret almamaktadır. Yetimhaneden çıkarılarak çocuk yaşta çalıştırılmaya başlanan Emine, bir birey olarak irade ve kişilik geliştirememiş, bu nedenle de yaşam karşısında zayıf düşmüştür. Emine sosyal düzensizlik nedeniyle toplumun kaba doğası ve hiyerarşisinin darbelerine maruz kalır. Ekonomik özgürlüğü, vatandaş olarak kimliği ve

meşru bir sosyal statüsü olmadığı için başka insanların iradesi doğrultusunda yaşar. İstemediği bir evlilik yapar, şiddet görür ve suç işler.

Tüm bunlar, yalın bir olay örgüsüyle sergilenir. Böylece ortaya sosyal gerçekliğin önemli bir eleştirisi çıkar. Anlatımdaki popülist tavır, bu eleştirinin gerçekçi yönünü zedeler. Romanın olayları, yalnızca kötü bir kaderi sergiler gibidir. Bunun da romana bir melodram havası verdiğini ve olay örgüsünün gerçekçilik etkisini azalttığını söyleyebiliriz. Oysa seçilen kahramanlar, ele alınan dönem ve olay örgüsü bütüncül olarak bakıldığında bir eleştiriye işaret etmektedir. Popülist unsurlar ve sosyal eleştirinin bir arada olması nedeniyle Emine romanı, Suat Derviş'in en ilgi çekici romanlarından biri olarak kabul edilmelidir.

“Hiç” romanı, tamamen kişisel bir hayat macerasını ele alır gibi görünmekle birlikte birey ve toplum ilişkisinin birçok yönüyle irdelemesi bakımından önemli bir romandır.

Romanın kahramanının temsil ettiği hayat tarzı, Cumhuriyet sonrasında hız kazanan Batılılaşmanın getirdiği “bireycilik” kavramı ile tanımlanabilir niteliktedir. Roman bu yönüyle yeni toplumsal düzen ve bu düzende varlığını sürdüren eski zihniyetin, geleneklerin, hâkim değer yargılarının karşı karşıya gelişini odak noktası yapar. Roman, ana kahraman Seza'nın hayat karşısındaki yalnız mücadelesini bu eksenle ilgi çekici bir olay örgüsüyle sunar.

“Hiç” romanında, olayların bir kısmının 1. Dünya Savaşı yıllarına yerleştirilmiş olmasına rağmen bu dönemdeki sosyal gerçekliğin herhangi bir biçimde romana aks ettiğini göremeyiz. Savaşa yalnızca Seza'nın sevgilisi olarak tanıtılan Yusuf'un ondan ayrılmasının bir nedeni olarak gönderme yapılır. Burada Suat Derviş'e has sosyal gerçekçi duyarlılığın izlerini göremesek de roman, temasıyla, kişileriyle ve olaylarıyla bu dikkatten uzak bir izlenim vermez.

Özellikle kullanılan kişi kadrosu, mekân unsurları ve zaman önemli bir çeşitlilik arz eder. Yabancı bir şehrin dekor unsurlarının kullanılması, özellikle gece eğlenceleriyle Berlin'in romanda öne çıkması dikkati çeker. Dış dünyanın sıradan insanları zengin mekân unsurlarıyla birlikte ele alınır. Bu kişiler ve mekânın birlikte temsil ettiği gerçeklik, romanda konu edilen birey - toplum çatışması ile birleşince sosyal gerçekçi bir bakışın izleri belirgin olarak ortaya çıkar.

“Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır”, Suat Derviş'in ‘sosyal gerçekçi’ olarak tanımlanan edebî kişiliğiyle bağdaşan bir eserdir.

Romanda işçi sorunları, sınıfsal bakış açısı, emek ve hak sorunu vb. üzerinden dikkatlere sunulan temel vurgular, “sosyalist” eğilimi akıllara getirir. Zira romanda, toplumdaki insanî ve ahlâkî problemlerin maddî altyapıdaki problemlerle bağlantısı irdelenir. Söz konusu yaklaşım, diyalektik materyalist bir yaklaşımdır. Ancak eserde sosyalist bakış açısının yalnızca bir hassasiyet düzeyinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Nitekim bu eserde siyasî otoriteye ve sermayeye dayalı ekonomik sisteme ikame edilecek bir sosyalist örgütlenmeden bahsedildiğini bile göremeyiz. Nazlı'nın sürüklendiği gayri ahlâki hayatın ya da bilinçsiz köylü Arif'in ölümle sonuçlanan hak mücadelesinin sosyalist bir analiz vasıtasıyla eleştirisine rastlayamayız. Söz konusu temsilî olaylar yalnızca toplumcu bir hassasiyetle vurgulanan ve bir sosyal eleştiri konusu olarak öne çıkarılan gerçeklerdir. Bu nedenle yazarın ve romanın sosyalist gerçekçi bir tutumu temsil ettiğini söyleyemeyiz.

Eser, tezli bir roman olarak nitelendirilebilir. Eleştirel tonu ağır basan önemli bir sosyal gerçekçi roman örneğidir. Ancak eserde yapı ve bu yapının arz ettiği dramatik bütünlük anlatım unsurunun olumsuz tesiri altında kalmıştır diyebiliriz.

“Çılgın Gibi”, Suat Derviş'in eleştirel gerçekçi çizgide kabul edilmesi gereken bir romanıdır. Fransa'daki baskısında “Yalının Gölgeleleri” isminin tercih edilmesi, eserde geleneksel değerlerin modern hayatın üzerine

yansıyan gölge niteliğindeki etkilerinin gündeme getirildiğinin işaretidir. Eser, geleneksel değerlerle yetişmiş bir kahramanın yaşadığı yıkımı gözler önüne sererken aynı zamanda bir sosyal eleştiri getirmiştir. Bu eleştiri yalnızca sosyal yapıdaki değerler çatışmasını irdelemekle kalmamış aynı zamanda yeni kurulan bir ülkenin toplumsal ve siyasi yönden idealize edilen hayat modelini de sorgulamıştır böylece. Toplumda eski ve yeni değerlerin, idealize edilen hayat modelinin etkileriyle karmaşık hale gelen ve giderek bozulan insan ilişkileri, bu bozulmanın yarattığı maddi çıkar hesapları romanın ele aldığı önemli sorunlardandır.

Çılgın gibi, çizdiği bu sosyal panorama ile Suat Derviş'in kırklı yıllara dair önemli bir eleştirel gerçekçi eseri olarak edebiyat tarihindeki yerini alır. Roman, ilk olarak tefrika halinde düşünülüp yayımlanması nedeniyle bu geleneğin anlatımda ve olay örgüsünde sebep olduğu olumsuz etkileri taşımaktadır. Anlatımdaki popülist olarak nitelendirilebilecek tavır, olay örgüsünde ilgi ve merakı tırmandırmaya yönelik fazlalıklar bu etkinin bir sonucudur.

Yazarın ilk romanlarından olan 1923 tarihli "**Hiçbiri**", başarılı anlatımı ve düzgün olay örgüsünün yanında tensel aşk ve sosyal ilişkilerde kadının rollerini konu etmesi bakımından önemli bir eser olarak karşımıza çıkar.

Roman, Cavide adlı genç kızın karşı cinsle ve hemcinsleriyle ilişkilerindeki marazî hassasiyetin kaynaklarını irdelleyerek evliliklerin ve aile yapısının bireylerin hayatında ne denli önemli olduğunu hatırlatmıştır.

Eserde bir dönemin sosyal ve siyasi yönleriyle doğrudan eleştirisine rastlayamayız, ancak insan ilişkilerindeki sıkıntılı durumların ele alınması vasıtasıyla sosyal bir probleme değinilir. Şefika ve Cavide iyi eğitim almışlardır fakat toplumda aktif bir rolleri yoktur. Romanda, iş hayatında yer edinemeyen ve birey olarak kendini ifade edemeyen kadın kahramanların geleneksel değerler ve ön yargılarla çatışmalarına yazarın diğer romanlarında olduğu gibi doğrudan bir vurgu yoktur. Ancak Cavide'nin ve Şefika'nın söz

konusu problemi yaşadıkları açıktır. “Hiçbiri”, Suat Derviş’in toplumsal sorunları ön plana alan romanlar yazmaya başlamadan önce yazdığı bir eserdir. Ancak yazarın bu çeşit sorunlara dair göndermeler içeren ilk romanı sayılabilir.

Sade ve etkili anlatımıyla, olay örgüsünün düzenlenişindeki gerçekçi tutumla dikkati çeken “**Ankara Mahpusu**”, Suat Derviş’in yazarlık hayatında önemli kilometre taşlarından biri olmuştur.

Roman, maddi ve sosyal realitenin insanların kaderleri üzerindeki hayati etkisine kesin olarak vurgu yaparken aynı zamanda yaşayan insanın bireysel iç sıkıntılarını ve şehirdeki insana has yalnızlığı da mesele haline getirmeyi başarmıştır. Öyle anlaşılır ki romanın, Suat Derviş’in en başarılı yapıtları arasına girmesinin nedeni de bu iki problemi birbiriyle bağlantılı ve paralel olarak ele alabilmesidir.

Vasfî’nin roman boyunca vurgu yapılan yalnızlığı ve maddi sıkıntısı hep birlikte ele alınır. Böylece maddî realitenin etkisiyle yalnızlığa itilen kahramanın ıstırabının iki farklı boyutu gözler önüne serilmiş olur. Ancak romanın en dikkat çekici özelliklerinden birisi de serim-düğüm-çözüm şeklindeki klasik olay seyriyle daraltılmamış olması ve ana kahramanın geçmişindeki çarpıcı olayların tesirinden uzak olan sıradan hayatındaki kesitlerin baskın duygusal etkisinin öne çıkarılmasıdır. “Yalnızlık”, “hüzün” ve romanın sonundaki yan olaylardan biri vasıtasıyla öne çıkarılan “umutlu olma” hislerinin söz konusu etkiyi yaparak romanı farklı ve sıra dışı bir yapıt haline getirdiği söylenebilir.

“**Aksaraydan Bir Perihan**”, Suat Derviş’in “toplumcu” eğilimle yazdığı romanlardan biridir. Yazar, romanda 1950 sonrası toplumsal dönüşümü, kapitalist ekonomik düzenin eleştirisi bağlamında yansıtmaya çalışır. “Olumlu tip”e göndermeler yapılması, aristokrat değerlerin eleştirilmesi ve kapitalist mülkiyetin olumsuz olarak değerlendirilmesi söz konusudur. Ancak olumlu tiplerin praksise dönük devrimci eylemlerine yine rastlayamayız. Romanda

ortaya konulan kahramanların maceraları eleştirel gerçekçi bir tutum haricinde değerlendirilmez. Dolayısıyla eserin “toplumcu gerçekçi” roman geleneğinin bir örneği olduğunu söyleyemeyiz.

“**Fosforlu Cevriye**”, şöhreti yazarın şahsiyetini aşmış olan romanıdır. Eser, Gülriz Sururi tarafından oyunlaştırılmış ve TRT tarafından filme alınmıştır. Devlet Tiyatroları tarafından da repertuara alınan “Fosforlu Cevriye”, dönem dönem sergilenmektedir. Tüm bunlara rağmen eser hakkında inceleme ve değerlendirmeler yeterli değildir. Birçok araştırmacı, romanda “kadın”ın toplumsal hayattaki yerine dair göndermeleri öne çıkarır ve bu yönüyle feminist bir bakış açısının izlerini sürer. Ortak görüş ise Suat Derviş’in ve bu eserinin kadrinin bilinmemiş olmasıdır.

“Fosforlu Cevriye”, tüm bu ilgiyi hak eden önemli bir eserdir. Pek çok yönüyle özgün bir karaktere sahiptir. Özellikle bir sokak kadınının hayatının konu edinmesi bakımından Türk Edebiyatında yazıldığı döneme kadar rastlanmamış bir örnektir. Bunun dışında dramatik örgüsünün sağlamlığı, tiplerinin çeşitliliği ve tutarlılığı da romanı dikkat çekici yapan özelliklerdendir. “Fosforlu Cevriye”, teması yönüyle de başarılı ve etkili bir eserdir. Eserde toplumsal hayatın meşru değerlerinin uzağında kalmış ve kenara itilmiş bireyin bu değerleri karşısına alarak hayata tutunma mücadelesi konu edilir. Bu mücadelenin hem sancılı yönleriyle hem de eleştirel bir bakış açısıyla romanın dramatik yapısının mükemmeliyetinden ödün verilmeksizin yansıtılabilmesi Fosforlu Cevriye’nin bu kadar tanınan bir eser olmasının altında yatan nedendir.

“**Sınır**”, Suat Derviş’in hemen hiçbir kaynakta adı geçmeyen romanlarından. Tefrika roman geleneğinin olay örgüsü üzerindeki etkisinin yoğun olarak hissedildiği romanda yazar, maddi gerçeklerin hayat olayları ve insan ilişkilerindeki belirleyici rolünü vurgulamıştır.

Roman, İkinci Dünya Savaşı’nın toplum üzerindeki psikolojik etkilerine de gönderme yaparak bu konudaki sosyal duyarlılığı öne çıkarma gayreti

güder. Buna rağmen “Sınır” romanı, siyasi ve sosyal eleştiri dozu yazarın toplumcu kimliği için referans kabul edilen romanlarına göre daha hafif kalan bir roman olarak karşımıza çıkar.

“**Şoför Mustafa**” romanı da yazarın, tefrika geleneği çerçevesinde teknik bazı aksaklıklarla karşımıza çıkan eleştirel gerçekçi romanlarından. Dildeki sadelik ve anlatımdaki objektif tutum ile romanın gerçekçi çizgiden sapmadığı gözlenir.

Yazarın basılmamış eserleri arasında kalan bu romanda insanî değerlerin ve umudun öne çıkarıldığını, toplumdaki çarpık sosyo-ekonomik düzenin ve insan ilişkilerinin eleştiri konusu yapıldığını görürüz.

Roman bu özellikleri ve insan unsurunu maddi, sosyal koşulların belirleyici etkisi çerçevesinde değerlendiren olay örgüsü yönüyle tipik bir Suat Derviş romanı olarak edebiyat tarihindeki yerini almaktadır.

Kadının esareti ve haremağalarının kısıtlanmış cinsel iradelerinin cesurca konu edildiği “**Bir Haremağasının Hatıraları**” romanı, bu yönüyle önemli bir örnek olarak kabul edilebilir.

Osmanlı sarayında tutsak konumdaki cariyeler ve haremağalarının tartışmalı hayat tarzlarının, cinsel kimliklerinin çeşitli olaylar etrafında gündeme getirildiği “Bir Haremağasının Hatıraları”, esaret ve mahkûm edilmiş cinsel irade karşısındaki net eleştirel tavrıyla dikkati çeken bir romandır.

Roman, anlatımındaki “hatıra” tekniği ile de Suat Derviş’in diğer romanları arasında farklı ve ilgi çekici bir yerde olmayı başarmıştır.

Suat Derviş’in hemen hiçbir kaynakta adı geçmeyen “**İki Kadın ve İki Aşk**” adlı romanı, yine geleneksel toplum değerleri karşısında birey olarak “kadın” sorununu ele alması bakımından anlamlıdır. Söz konusu mesele tek başına romanda merkezi bir yer tutabilecekken bir de toplumun ilerlemesinde sanatçının ve aydınların rolü sorununa kıyısından değinilmiş olması yazarın belirli bir probleme tam anlamıyla odaklanamamasına neden olmuştur. Ayrıca

romanın olay örgüsünde ve anlatımında göze çarpan önemli teknik aksaklıklar, yazarın söz konusu sosyal hassasiyetlerini gölgede bırakacak niteliktedir.

Emine, Hiç, Ankara Mahpusu, Aksaraydan Bir Perihan, Sınır, Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır, Fosforlu Cevriye, Şoför Mustafa gibi romanlarda maddi imkân – imkânsızlık çatışması karşımıza çıkar. Yine bireyin hayat tarzı ve toplumun değerleri çatışması da söz konusu romanların olaylarını hazırlar. Bu eserlerdeki kişi kadrosunun genişlediği ve çeşitlendiği de dikkati çeker. Kişilerin bir bölümü, maddî sıkıntılar yaşayan küçük insanı temsil eder. *Ankara Mahpusu*’ndaki Vasfi, *Şoför Mustafa*’daki Melek ve Mustafa, *Sınır*’daki Osman, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*’daki Nazlı, *Emine* romanının merkez kişisi, *Aksaraydan Bir Perihan*’daki Gülter, *Fosforlu Cevriye*’nin ana kahramanı bu kişilerdendir.

Suat Derviş’in sosyal gerçekçi olarak kabul edilebilecek romanlarında mekân da yine küçük insanın hayat tarzına ait hususiyetleri ifade etme fonksiyonu üstlenir. Şehirlerdeki kenar mahalleler, fakir evler, bakımsız sokaklar, fabrikalar, orta halli apartman daireleri olaylara sahne olan mekânlar olarak karşımıza çıkar.

Böylece özellikle Derviş’in 1937 sonrasında yazdığı eselerin, yapı bakımından, toplumsal problemleri gözler önüne serme gayreti ile düzenlendiği anlaşılır.

B. Suat Derviş ve Bağlı Bulunduğu Dönem İçinde Sosyal Gerçekçilik

Suat Derviş’in romanlarında, toplumsal hayatın temel çatışmalarının kullanıldığını görmekteyiz. Yazar, maddi imkân – imkânsızlık, toplumsal yapı karşısında bireylik gibi çatışmaları sıkça kullanır. Bu çatışmalar, özellikle

yazarın 1937 sonrasında yazdığı romanların hemen hepsinde göze çarpar. Dolayısıyla Suat Derviş'in romancılığının önemli bir döneminde "toplumcu" eğilimlerin izlerine rastlarız. Ancak bu hassasiyetin sosyalist gerçekçilikle (toplumcu gerçekçilik) veya sosyal gerçekçilikle ilişkisi, tartışmalı bir mesele olmuştur. Bununla birlikte çalışmamızın sonucunda "sosyal gerçekçilik" tanımlaması ile (toplumcu gerçekçilikle ilişkisi olmayan ve Attila İlhan'ın belirlemesine paralel olarak) toplumda yaşanan gerçekliği eleştirel bir gözle dikkatlere sunma gayretinin anlaşılması gerektiği ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Derviş'in reel sosyalizmin sınırları içerisinde kalan "toplumcu gerçekçi" edebiyata değil ancak sözünü ettiğimiz toplumsal gerçekliklere dikkatleri çevirme anlamında ve tam da bu tavrı anlatan tanımlamayla söylersek "sosyal gerçekçi" bir yazar olduğu ortaya çıkar. Anlaşılacağı gibi Suat Derviş, döneminin edebiyat ve sanat söylemlerinin dışında bir mecrada bulunmamakla birlikte Yakup Kadri, Reşat Nuri, Halide Edip gibi eleştirel gerçekçi olarak tanımlanabilecek yazarların bağlı bulunduğu edebî ve sanatsal söylemin çok uzağında sayılamaz.

Onun bazı romanları ve bu romanlardaki kimi hususiyetler, sosyalist gerçekçiliği için dayanak olarak gösterilir. *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* bunlardan biridir. Yazarın bu romanda, bir fabrika çatısı altında sosyal hakları ve iş güçleri istismar edilen işçilerin sorunlarını ele aldığını görürüz. Dolayısıyla söz konusu vurgu, eseri sosyalist gerçekçi bir roman olarak değerlendirmede yeterli sayılabilir. Üstelik romanda bir "olumlu tip" in de görevlendirildiğini görürüz. Romandaki olumlu tip, bilinçli oluşu, gerçekleri görme kabiliyeti ve mücadeleci tavrı ile idealize edilen Namık adlı bir işçidir. Namık, bir iş kazası nedeniyle bacağı kesilen bir başka işçinin gasp edilen haklarını geri alması için arkadaşlarını örgütler. Fabrikada greve gidilir. Her ne kadar örgütlenme bilinci fabrika çevresindeki bu olayla sınırlı kalsa da roman, sosyalist gerçekçi edebiyat örnekleri içerisinde değerlendirilebilir. Ancak Suat Derviş'in 22 romanından yalnızca ikisinde söz konusu sınıfsal mücadele ve üretim ilişkileri bağlamını görürüz.

Yazarın, romanlarının büyük bir bölümünde toplumsal dönüşüm sürecinde birey ve toplum ilişkisi etrafındaki sorunlara ve çatışmalara odaklandığını görürüz. *Fosforlu Cevriye, Aksaray'dan Bir Perihan, Çılgın Gibi, Hiç, Ankara Mahpusu, Sınır, Şoför Mustafa* gibi romanlar bu problemle karşımıza çıkar. Behçet Çelik, Suat Derviş'in kadın kahramanları üzerinden söz konusu toplumsal problemi şöyle ortaya koyar:

“Suat Derviş'in romanlarındaki kadınlar birbirine benzer. Aksarayda Bir Perihan'daki Perihan ile Ankara Mahpusu'ndaki Zeynep, yoksulluktan gelen ve gözler paradan başka bir şey görmeyen bu iki kadın olarak benzeşir. Çılgın Gibi'nin Celile'siyle Aksarayda Bir Perihan'daki Perihan'ın Pakize'si ise soyluluktan geldikleri için yeni toplumsal düzende kendilerine yer bulamamışlardır. (...)

Bu kadınların çoğu belirli bir sınıfın ya da toplumsal kesimin temsilcileri olarak kurgulanmış olmalarına karşın özellikle aşk ilişkilerini yaşayış ve ilişkilerine bakışlarıyla gerçekçi birer karakter halini alırlar. Başka bir deyişle, erkeklerle ilişkileri sırasında yaşadıklarıdır, onların ait oldukları sınıfın davranış ve düşünüş biçimini, ortak ve ayrı yanlarını yakından tanımamızı sağlayan. Bütün kadınlar romanlarda önemli bir değişim yaşarlar Celile olsun, Zeynep olsun romanın başındaki kadın değillerdir; bu değişim kadınların hayatın içinde tavır almalarıyla başlar. “Verilmiş” hayatlarının dışına çıktıklarında, hayatlarını “yapmaya” başlarlar. Bu kahramanlardan en ilgi çekici olanı Çılgın Gibi'nin Celile'sidir. Celile Nişantaşı'ndaki bir sadrazam konağında doğmuştur. (...) Suat Derviş, Celile'nin iki özelliğinin altını roman boyunca ısrarla çizer. Hayatla ilişki içerisine girmeden yaşamıştır. Otuz beş yaşına kadar, hep seyretmiştir. Bunun nedeni hiçbir yerde kendisini ait hisseceği bir ortam olmamasıdır. “Yıkılan, çürüyen, mahva mahkûm olan bir muhit olan yalıda o körpe varlığı, hayatiyeti gelişen benliğiyle bu yıkılışa ait bir unsur olmaktan uzak”tır. Okula gittiğinde ise, “yeni yetişen bir muhit ve yeni yetişen bir devrin çocukları arasında, o, halâ yıkılan bir yalının küf kokusunu ve ruhunda o muhitin ölü terbiyesini” taşımayı sürdürecektir ve her yerde her zaman yabancı olacaktır.” (Behçet Çelik, Suat Derviş Üzerine, www.geocities.com/unutulmuşyazarlar 1999: 3)

Eski ve yeni toplum düzeni ve bunlara bağlı değerler arasında uyum problemi yaşayan birey, Suat Derviş'in temel meselelerinden biridir. Dolayısıyla ülkede yaşanan dönüşümün sancıları, Suat Derviş'in romanlarında, özellikle Sovyet Devrimi kaynaklı toplumcu ideolojisinin önüne geçmiştir.

Behçet Çelik, Aksaray'dan Bir Perihan ve Ankara Mahpusu adlı romanları toplumcu gerçekçi ve tezli roman örnekleri olarak gördüğünü şöyle sezdirebilir:

“Aksaray'dan Bir Perihan, Melek gibi 'olumlu' bir tip barındırmanın yanı sıra, bambaşka bir biçimde, tam anlamıyla 'tezli' bir roman halini alır. (...) Romanın sonunda Nuri, Perihan ve çocukları yeni evlerinin inşaatına giderler. Perihan dışındakiler onlara yeni bir toplumsal statü sağlayacak bu inşaatla ilgisizdirler. Bu sırada dışarıdan sesler gelir. Öğrenciler hükümet aleyhine nümayiş yapıyorlardı; inşaat işçilerinin yanında Nuri'nin oğulları da öğrencilere karışırlar. Romanda tamamen yapılaştırma duran bu bölümün ne anlama geldiği romanın dışına çıkarak kavrayabiliriz ancak: Bu roman 1962 yılında tefrika edilmiştir. Bu bölümün ardında yatan, ister günün gereği, ister yazarın okura 'doğanı sezdirme' istemi olsun romanı zayıflatır. Oysa bu bölümden önce Nuri'nin anne ve babasının zihniyetleri gereği feragat ettikleri mülkiyete ulaşmak için kendi değerlerinden feragat ettiğini fark etmesi sonucu yaşadığı utançla roman bitmiştir aslında.

(...)

Suat Derviş, Ankara Mahpusu'nu mutlu değilse de umutlu bir sonla bitirir yine de. Vasfi, Zeynep'le konuşmayıp sokağa döner yeniden. (...) O akşam siyah bereli kadını bulmaya çalışır ve bulur; bu kez de 'ümitsizliğe kapılmak doğru değil' diyen Vasfi olacaktır. Roman, ikisinin elele şehre doğru yürüyüşleriyle sona erer.” (Behçet Çelik, Suat Derviş Üzerine, www.geocities.com/unutulmusyazarlar 1999: 4)

Her iki romanda da toplumcu gerçekçi romana özgü 'olumlu tip' ve 'umutlu son' gibi unsurlara yer verildiğini söyleyebiliriz. Ancak söz konusu unsurlar, yazarın da ifade ettiği gibi romanda 'yapıştırma' gib duran eklemeler

olarak değerlendirilmelidir. Nitekim Aksaray'dan Bir Perihan romanının temel meselesinin toplumun dönüşümü içerisinde çatışan zihniyetler ve hayat tarzları olduğunu görmüştük. Öyleyse bu romanda toplumcu gerçekçi romanda rastlanan sınıf çatışması, üretim ilişkileri, ezen ezilen kavgası gibi meselerin hiçbirinin gündeme gelmediği ortadadır. Dolayısıyla romanlardaki söz konusu “olumlu tip”, “umutlu son” denemelerinin bu eserleri toplumcu gerçekçi roman yapmaya yetmediğini söyleyebiliriz.

Liz Behmoaras, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'dan yola çıkarak Suat Derviş'in romanlarında, toplumcu gerçekçiliği şöyle ifade eder:

“ (...) *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* “toplumcu gerçekçi kurallara mükemmel biçimde uymaktadır. Ancak Suat, yaşamı boyunca yapacağı gibi, kurallara tamamıyla hapsolmayı reddeder. Kişilere ait oldukları sınıflara göre değişmez özellikler yakıştırmaz. Mesela bütün işçiler iyi ve erdemli, bütün patronlar kötü ve acımasız değildir. Sınıfların kendi içlerinde çelişkiler de barındırabileceklerini ortaya koyar.” (Behmoaras, 2008: 130)

Suat Derviş'in romanlarının bütününe bakıldığında, ‘toplumcu gerçekçi’ roman geleneğinin olumsuz olarak nitelendirilebilecek söz konusu görevci ve kuralcı tutumuna rastlanmaz. Behmoaras'ın sözünü ettiği ‘sınıfsal’ vurguya da birkaç roman haricinde rastlamak mümkün değildir Suat Derviş'te.

Aksaray'dan Bir Perihan, *Ankara Mahpusu* ve *Fosforlu Cevriye*, sancılı bir toplumsal dönüşüm bağlamında bozulan maddî ilişkileri bir problem olarak gözler önüne seren önemli romanlardır. Söz konusu sancılı dönüşüm etrafında kurulan olay örgüleri, yazarın ele aldığı devirde Türkiye'nin toplumsal gerçekliğine dayandırılır. Bununla birlikte Suat Derviş'in romanlarının sosyal gerçekliği eleştirel bir tutumla yansıtma iddiasında olup olmadığını söyleyebilmek için bağlı olduğu dönemin ideolojisi ve yazınsal söylemini belirlememiz gerekir.

Bir döneme ait yazınsal ya da sosyal ideolojiler ve söylemler “dil” ile düşünsel hayata ve dimağa yerleşirler. Böylelikle aslında farklı düşünceleri

savunduğunu iddia eden düşünür ve yazarlar da devrin dilsel ve ideolojik söylemi çatısı altında birleşirler. Türkiye’de toplumcu yazınsal söylemin ya da toplumcu ideolojinin kaynağının yeni bir devlet düzeni çerçevesinde, toplumu dönüştürme veya dönüşümün izdüşümlerini yansıtmaya pratiğinde aranması gerektiğini görürüz. Buna dayanarak Suat Derviş’in yaşadığı dönemde hâkim olan yazınsal söylemlerin, Toplumcu Gerçekçilikten çok yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin resmî ideolojisi etrafında oluştuğu ve dönemin aydınlarının da hangi mihrak kaynaklı olursa olsun bu güçlü ve etkin söyleme eklenme eğilimi gösterdikleri anlaşılmaktadır. Önceleri devleti kurtarma ve yeniden yapılandırma, sonraları da halka yöneliş, köycülük, inkılâpçılık, yenileşme ve ilerlemenin önderliği gibi niteliklerle ortaya çıkan dönemin aydınının bu tavrı da aslında kökleri çok eskilere ve derinlere giden bir konvansiyonel ideolojiye dayanmaktadır. Bu temel söylem yapısı içerisinde, aydının Toplumcu Gerçekçi bir yazınsallık ortaya koyamayacağını da göz önünde bulundurursak ancak yazınsal anlamda bir “gerçekliğe bağlılığın” söz konusu olabileceğini görürüz. Bu gerçeklik de bir yanıyla toplumun bütününe yaşadığı ve bağlı bulunduğu gerçekliği yansıtmayı hedef alıyorsa buna “sosyal gerçeklik”, bunu eserlerindeki olaylara, çatışmalara ve kişilere zemin olarak ele alan yazarlara da “sosyal gerçekçi” diyebiliriz. “Gerçekçilik” söyleminin bir diğer yanıyla, yani yazınsal yanıyla 19. ve 20. yüzyıl romansal gerçekçilik yani realizm akımı kaynaklı köklerini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. “Social realizm” ve psikolojik realizm, Balzac, Stendhal, Flaubert gibi yazarların etkisiyle Fransız Devrimi’nin dâhil olduğu büyük toplumsal ve yazınsal bir değişme süreci içerisinde gelişmiştir. Söz konusu cereyanlar, Türk edebiyatında özellikle Milli Edebiyat dönemi ve Cumhuriyet dönemi yıllarında yazınsal söylemi ve ideolojiyi belirlemiştir. Bu aynı zamanda yazınsal metinleri oluşturan “dil”e de yerleşmiş bir söylemdir ve dilsel olan bir söylemin, dönemin yazarı olan Suat Derviş üzerinde hâkim olması kaçınılmazdır.

Böylece Suat Derviş’in 1920- 1940 ve 1940 1972 yılları arasındaki dönemlerde bağlı bulunduğu – yazınsal olarak realizm ve ideolojik olarak da

sosyal realizm yani sosyal gerçekçilik – söylemlerinin temellerine ulaşmış bulunuyoruz.

Suat Derviş'e yakın dönemde yaşayan Yakup Kadri, Sabahattin Ali, Halide Edip Adivar, Reşat Enis, Sadri Ertem, Reşat Nuri Güntekin, Orhan Kemâl gibi yazarlar, bir potada eritemeyecek farklılıklara sahip olmakla birlikte, toplumsal dönüşümün izlerini süren eleştirel gerçekçi bir tutumu benimsemişlerdir. Yeni Türk Cumhuriyeti etrafındaki inkılâp ruhu, eski toplum hayatının değerleri ve yaşama biçimi ile yeni değerler arasındaki çatışma, dönemin aydınları üzerinde etkili olan temel meselelerdir. Dolayısıyla toplumcu edebiyat, 1940'lar ve 50'lilerde yaşayan yazarların ortak tutumudur. 1950'li yıllarda gerçek manada olgunlaşabilen toplumcu tavır, Suat Derviş'te de "eleştirel gerçekçilik" ve "sosyal gerçekçilik" tanımlamalarıyla nitelendirilebilecek düzeydedir.

1940 yılında Suat Derviş ve arkadaşları tarafından çıkarılan Yeni Edebiyat Dergisi'nde Suat Derviş'in roman eleştirilerine rastlarız. Bu eleştirilerde yazarın oldukça sert bir tutumla Yakup Kadri, Peyami Safa ve Sabahattin Ali gibi isimleri eleştirdiğini görürüz. Eleştiriler kabaca, romanlardaki karşılaşmaların tarihsel materyalist bir zeminde değil tesadüfî oluşu, kişilerin idealist birer misyona sahip olmayışları vb. sosyalist gerçekçi romanın "şematik" ilkeleri doğrultusundadır.³⁶ Bu yazıların Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi toplumcu edebiyat eleştirisinin ilk örnekleri sayılması gerekir. (Bkz. Oktay, 2003: 478) Ancak yazarın eleştirilerdeki tutumunun kendi eserlerindeki tutumuyla örtüşmediğini görürüz. Suat Derviş'in, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır, İstanbul'un Bir Gecesi*, kısmen de *Aksaray'dan Bir Perihan ve Ankara Mahpusu* romanlarının dışındaki tutumu, eleştirdiği yazarlardan pek de farklı değildir. Onun kişileri, zihniyetler, hayat tarzları ve maddi ilişkiler bağlamında bozulmuş toplum düzeni içerisinde sıkıntılar yaşayan insanı temsil eder. Böylece Suat Derviş'in romanları, sosyal gerçekliği eleştirel bir tutumla gözler önüne serer.

³⁶ Bkz. Suat Derviş, Yeni Edebiyat Dergisi S.1-3-4-14 -23

SONUÇ:

Suat Derviş'in romanlarının incelendiği bu çalışmada romanlardaki yapı, tema, anlatım özellikleri belirlenmiştir. Böylece yazarın bağlı bulunduğu dönem içerisinde nasıl bir romancı zihniyeti ve tutumu benimsemiş olduğu ortaya çıkarılmıştır.

Suat Derviş'e atfedilen "toplumcu gerçekçi" adlandırmanın ne derece doğru ve yerinde olduğu yazarın yapıtları etrafındaki yapı ve tema incelemesi vasıtasıyla ortaya konmuştur. Neticede "toplumcu gerçekçiliğin" bir sanatsal kuram ve söylem olarak Türk edebiyatına yerleşmemiş olduğu anlaşılmıştır. Bununla birlikte Suat Derviş'in özellikle 1937 sonrasında yazdığı romanlar itibarıyla "toplumcu" eğilimle eser veren bir yazar olduğu ve dönemi içerisinde hâkim olan söylemlerden bağımsız bir konumda ve yerde düşünölemeyeceği de açığa çıkmıştır. Yetiştiiği muhit, yöneldiği düşünce ve sanat mecraları çevresinde gelişen bir toplumcu hassasiyete ve tarihsel materyalist yaklaşıma sahip olan yazar, döneminin eleştirel gerçekçi romancılarından pek de farklı bir tutum sergilemiş değildir.

Yazarın romanlarının genelinde, toplumsal gerçekleri maddî ilişkiler, birey ve toplum ilişkisi ve çatışması gibi meseleler etrafında eleştirel bir tutumla gözler önüne serdiğine tanıklık ederiz. Buna karşın Suat Derviş'in yazarlığının ilk yıllarında ise söz konusu toplumcu hassasiyetle değil tamamen bireysel hassasiyetlerle romanlarını yazdığı görölmüştür. Özellikle ölkede yaşanan toplumsal dönüşüm içerisinde birey ve toplum ilişkisi, onun romanlarındaki temel meselelerden biri olmaktadır.

KAYNAKÇA

ACUN, M. Niyazi, “Yedi Yaşında Romancı”, **Uyanış Servet-i Fünun**, S: 2016-331, 1938.

ADORNO, Theodor W.; **Edebiyat Yazıları**, Çev.: Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İstanbul, Metis Eleştiri, 2004.

Ahmet HAŞİM; “Bir Genç Kızın Eseri”, **Akşam**, Numara: 1588, 22 Şubat 1923, s.8.

ALİYE, Zeynep. “İlgiyi Hakeden Bir Yazarımız: Suat Derviş”, **Cumhuriyet Kitap** 426, 16 Mart 1998, s. 8-9.

ANADOL, Zihni Turgay; “Fransa’da Yayınlanan İlk Türk Romanı Ankara Mahpusu’nun Yazarı Suat Derviş İle Konuşma”, **Gerçekler Postası**, S. 11, 1967, s.14-16.

AYGÜNDÜZ, Filiz; “Ankara Mahpusu’ndan Kendi Mahpusluklarımıza”, **Milli Sanat**, Mayıs 1999, s.27.

BEHMOARAS, Liz; **Suat Derviş, Efsane Bir Kadın ve Dönemi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1.basım, 2008.

BERKES, Niyazi; **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 7. baskı, 2004.

BERKTAY, Fatmagül. “İki Söylem Arasında Bir Yazar: Suat Derviş”. **Defter**, S. 29 Kış 1997, s. 89-100.

BEZİRCİ, Asım; **Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat**, İstanbul, Evrensel Yay., 1997.

BORAN, Behice; **Türkiye’de Sosyalizm Sorunları**, İstanbul, GünYay., 1968.

BRECHT, Bertold; **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, Çev.: Ahmet Cemal, Kayahan Güven, İstanbul, Günebakan Yay., 1976.

CAMUS, Albert; **Sisifos Söyleni**, Çev: Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yay., 1997.

CİLİV, Serra; "Suat Derviş'in Çocukluk Tecrübesi", **Kitaplık**, S. 34, Güz 1998, s. 244-45.

ÇALIŞLAR, Aziz, "Maddeci Estetik ve Sanat Kuramı ile Toplumcu Gerçekçiliğe Doğru Bakış", **Varlık**, S. 930, 1985.

ÇELİK, Behçet, "Suat Derviş'in Romanları", **Virgöl**, S.34, Ekim 2000, s.52-56.

ÇELİK, Behçet, "Suat Derviş Üzerine", geosities.com/unutulmusyazarlar/suatyazi.html?200726, 26.02.2007, s.1-5.

ÇELİK, Naci, "Alinterinde Gizlenen Mutluluk", **Umut Yolu**, S. 9, 1969, s.8-9.

ÇERNİŞEVSKİ, "Sanatla Gerçeklik Arasındaki Estetik İlişkiler" **Yeni Dergi**, Marxçı Eleştiri Özel Sayısı, S.44, Mayıs 1968, s.45-68.

ÇUBUKÇU, Aydın; "Sosyalist Gerçekçilik" **Evrensel Kültür**, S: 128, Ekim 2006, s. 1-5.

DERVİŞ, Suat; **Bir Haremağasının Hatıraları**, Son Posta, 1933-34.

DERVİŞ, Suat; **Bu Başı Ne Yapalım**, Son Posta 1934.

DERVİŞ, Suat; **Hiçbiri**, İstanbul: Kitabhâne-yi Suudi, 1923.

DERVİŞ, Suat; **İki Kadın ve İki Aşk**, Son Telgraf 1946.

DERVİŞ, Suat; **Sınır** Son Telgraf, 1943 – 1944.

DERVİŞ, Suat; "Bir Tereddüdün Romanı", **Yeni Edebiyat**, S. 3, 1940.

DERVİŞ, Suat; “Niçin Sovyet Rusya’ya Hayranım”, **Kırklı Yıllar**, İstanbul, Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, Belge Yay., 1. basım, 2002.

DERVİŞ, Suat; “Yaban”, **Yeni Edebiyat**, S. 1, 1940.

DERVİŞ, Suat; **Aksaray’dan Bir Perihan**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 1997.

DERVİŞ, Suat; **Ankara Mahpusu**, İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2000.

DERVİŞ, Suat; **Beni mi**, İstanbul, Suhulet Kütüphanesi, 1926.

DERVİŞ, Suat; **Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır** Tan, 1937.

DERVİŞ, Suat; **Buhran Gecesi**, İstanbul, Suhulet Kütüphanesi, 1924.

DERVİŞ, Suat; **Çılgın Gibi**, İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2001.

DERVİŞ, Suat; **Dirilen Mumya**, Son Posta 1934.

DERVİŞ, Suat; **Emine**, İstanbul, Resimli Ay, 1931.

DERVİŞ, Suat; **Fosforlu Cevriye**, İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2000.

DERVİŞ, Suat; **Gönül Gibi**, İstanbul, Suhulet Kütüphanesi, 1928.

DERVİŞ, Suat; **Hiç**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1939.

DERVİŞ, Suat; **İstanbul’un Bir Gecesi**, Haber, 1939.

DERVİŞ, Suat; **Kara Kitap**, İstanbul, Oğlak Yay., 1. baskı, 1996.

DERVİŞ, Suat; **Ne Bir Ses Ne Bir Nefes**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1923.

DERVİŞ, Suat; **Onları Ben Öldürdüm**, Son Posta, 1933.

DERVİŞ, Suat; **Onu Bekliyorum**, Cumhuriyet, 1935.

DERVİŞ, Suat; **Şöför Mustafa**, Gece Postası, 1963-64.

DIRANAS, Ahmet Muhib; “Şair Ahmet Muhib’in Çok Beğendiği İki Yazıcı: Suat Derviş ve Cahid Uçuk”, **Uyanış Servet-i Fünun**, Numara 2117-432, 18 Mart 1937.

EAGLETON, Terry; **Edebiyat Kuramı**, Çev.: Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2. baskı, 2004.

ERKMAN, Faris; **En Büyük Tehlike**, İstanbul, Ak-ün Matbaası, 1943.

FOUCAULT, Michel; **Ders Özetleri**, Çev: Selahattin Hilav, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2. baskı, 1993.

FREVILLE, Jean; **Sosyalist Açından Toplum, Sanat, Eleştiri, Georgi V. Plehanov**, Çev.: Asım Bezirci, İstanbul, Evrensel Yay., 1999.

GALİP, Ahmet; “Toplumcu Gerçekçiliği Tartışmamak”, **Mayıs Dergisi**, S.35, 2004, s. 31-40.

GENÇAY, Güngör; “Suat Derviş’i Fosforlu Cevriye’de Anmak”, **İnsancıl**, Kasım, 1994, s.18-19.

GIDDENS, Anthony; **Tarihsel Materyalizmin Çağdaş Eleştirisi**, Çev.: Ümit Tatlıcan, İstanbul, Paradigma Yay., 2000.

GÜNAY, Çimen; **Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş’in Yeri**, (Bilkent Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara, 2001.

GÜNÇIKAN, Berat, “Suat Derviş ya da Saadet Baraner”, **Gölgenin Kadınları**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1. baskı, 1995, s.11-25.

HİKMET, Neriman; “Bugünküler Söylüyor”, **Uyanış Servet-i Fünun**, S. 2120-435, 1937, s. 308.

İLERİ, Rasih Nuri; “Suat Derviş – Saadet Baraner”, **Tarih ve Toplum**, S.29, 1986, s.17-18.

İLERİ, Rasih Nuri; **Kırkılı Yıllar**, İstanbul, Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, Belge Yay., 1. basım, 2002.

İLERİ, Selim; “Bir Tefrikanın Ardında Yıllarca”, **Cumhuriyet Kültür**, 5 Haziran 1997, s.12.

İLERİ, Suphi Nuri, **Yeni Edebiyat: Sosyalist Gerçekçilik**, İstanbul, Scala Yay., 1. baskı, 1998.

İLHAN, Attila; **Gerçekçilik Savaşı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 1. baskı, 2004.

KAGAN, M.; **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çev.: Aziz Çalışlar, Ankara, İmge Kitabevi, 2. baskı, 1993.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 1. basım, 2004.

KAYAOĞLU, Metin; “Teorik ve Politik Bir Marksizm İçin”, **Teori ve Politika**, S. 40, Kış 2006, s. 5-60.

KÖKLÜGİLLER A. ve MİNNETOĞLU, **Şairlerimiz ve Yazarlarımız Nasıl Yazıyorlar**, İstanbul, Minnetoğlu Yay., 1975.

KÖRPE, Oya; **Suat Derviş’in Hayatı, Edebî Kişiliği ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme**, (Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İzmir, 2001.

LENİN, ENGELS, MARKS; **Sanat ve Edebiyat**, , Çev.: Aziz Çalışlar, İstanbul, Evrensel Yay., 1996.

LEQUENNE, Michelle; **Marksizm ve Estetik**, İstanbul, Yazın Yay, 2000.

LUKACS, Georg; **Çağdaş Gerçekliğin Anlamı**, Çev.: Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yay., 5. basım, 2000.

LUKACS, Georg; **Avrupa Gerçekçiliği Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy ve Diğerleri**, Çev.: Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yay., 2. baskı, 1987.

LUNAÇARSKİ Anatoli; **Sosyalizm ve Edebiyat**, Çev.: Asım Bezirci, İstanbul, Yön Yay., 1. basım, , 1993.

MARDİN, Şerif; **İdeoloji**, İstanbul, İletişim Yay., 6. Baskı, 2000.

MARX, ENGELS, **Yazın ve Sanat Üzerine I**, Çev.: Öner Ünalın, Ankara, Sol Yayınları, 1995.

Mehmet RAUF; **Süs**, S.1, 16 Haziran 1923, s.12.NECATİGİL, Behçet, “Dünya Kadın Yılında Suat Derviş Üzerine Notlar”, **Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı**, 1976, s.593-609.

OKTAY, Ahmet; **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, İstanbul, Everest Yay., 3. baskı, , 2003.

ÖZEL, Işık; “1930’ların İstanbul Basınında Kadın”, **Toplumsal Tarih**, S.31, 1996, s.30-38.

ÖZKIRIMLI, Atilla; “Ölümünün Dördüncü Yıldönümünde Suat Derviş, **Cumhuriyet**, 24 Temmuz 1976, s.10.

PAKER, Saliha, TOSKA, Zehra; “Yazın, Yazılan, Silinen ve Yeniden Yazılan Özne: Suat Derviş’in Kimlikleri”, **Toplumsal Tarih**, S. 39, Mart 1997, s.11-22.

PLEHANOV, Georgi V.; **Sosyalist Açından Toplum, Sanat, Eleştiri**, Çev. Asım Bezirci, İstanbul, Evrensel Yay., 1. baskı, 1999.

POSPELOV, G. N.; **Edebiyat Bilimi**, Çev.: Yılmaz Onay, İstanbul, Evrensel Basım. Yayın, 1995.

RİFAT; Mehmet; **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**; İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2. bas., 2005.

SERTEL, Sabiha; **Roman Gibi**, İstanbul, Belge Yay., 2. basım, 1987.

SERTEL, Sabiha; **Yeni Edebiyat Dergisi**, S. 9, s.1, 1941.

SEZEN, Yümni; **Tarihî Maddeciliğin Tahlil ve Tenkidi**, İstanbul, Veli Yay., 1.basım, 1984.

SEZER, Sennur; “Suat Derviş Yaşadı mı?”, **Cumhuriyet Kitap**, S. 546.

SUCHKOV, Boris; **Gerçekçiliğin Tarihi**, Çev.: Aziz Çalışlar, İstanbul, Bilim Yay., 1. baskı, 1976.

SÜLKER, Kemal; “Çileli, Onurlu Yaşamın Temsilcilerinden Biri: Suat Derviş Baraner”, **Sanat Edebiyat**, S.15, Ağustos 1982, s.44-46.

TATARLI, İbrahim “Ölümünün 10. Yıldönümünde Suat Derviş Üzerine Bir İnceleme Suat Derviş’in Kimliği ve Yapıtları Üstüne”, **Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı**, 1983, s.607-12.

TİMUR, Taner; **Osmanlı –Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, İstanbul, Afa yay, 1991.

TODOROV, Tzevetan; **Poetikaya Giriş**, Çev.: Kaya Şahin, İstanbul, Metis Eleştiri, 1. baskı, 2001.

TROCKİ, Leon; **Edebiyat ve Devrim**, Çev.: Hüsen Portakal, İstanbul, Kabalcı Yay., İkinci basım, 1976.

TUNÇAY, Mete; **Türkiye’de Sol Akımlar II (1925-1936)**, İstanbul, Çetin Matbaası, BDS Yay., 1992.

TÜRKEŞ, A. Ömer; “Eski Kitaplar: Aksaray’dan Bir Perihan”.
<http://www.pandora.com.tr/sahaf/eski.asp?pid=10> 13 Mart 2008.

UZUN, Meral Sema; **Romancı Yönüyle Suat Derviş** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2001.

ÜLKEN, Hilmi Ziya; **Tarihî Maddeciliğe Reddiye**, İstanbul, İstanbul Kitabevi, 3. baskı, 1976.

ÖZET:

Bu çalışmada Suat Derviş'in ulaşılabilen romanları, sosyal gerçekçi açıdan incelenmiştir. Ayrıca romanların yapı, tema ve anlatım özellikleri tek tek incelenerek romanlar hakkında genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Çalışmanın giriş niteliğindeki kısımlarında Suat Derviş'in hayatı ve eserleri tanıtılmıştır. Sosyal Gerçekçilik, Toplumcu Gerçekçilik kuramlarının genel çerçevesi belirlenmiştir. Türkiye'de bu kuramların yansıması ve bu bağlamda Suat Derviş'in romancılığının hususiyetleri ortaya konmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Suat Derviş'in romanlarının yapı, tema ve anlatım özellikleri incelenmiştir. Yapı kısmında romanların olay örgüsü, kişiler, mekân ve zaman özellikleri belirlenmiştir. Tema başlığı altında romanların temaları sosyal gerçekçi yönden ele alınmıştır.

Çalışmanın son bölümünde yazarın romanları genel bir bakışla değerlendirilmiş, yazarın bağlı bulunduğu dönemdeki sanatsal tavrı yorumlanmıştır.

Anahtar sözcükler:

Suat Derviş

Sosyal Gerçekçilik

Yapı ve Tema

Roman

Toplumculuk

SUMMARY:

In this research the novels of Suat Derviş that have been reached were evaluated from the aspect of Social Realism. Besides by searching the features of constructure, theme and exposition on each novel, It's been consequenced a general evaluation.

Through the entrance of the research, biography and works of Suat Derviş take place. A general frame of 'Social and Socialist Realism' has been defined. And the features of Suat Derviş's authorship have been determined with in the context by the reflections of those theories on Turkish Literature.

In the third section of the research, qualifications of the novels including constructure, theme and exposition have been inquired. In the section 'constructure', the features of fabulas, protagonists, places and time have been determined. In the section 'theme', themes of novels have been evaluated as "social realist" angle.

In the last section of research, the novels of Suat Derviş have been categorized. It's been infered a general conclusional evaluation. And the attitude of writer by dependant perriod has been defined.

Key:

Suat Derviş

Social Realism

Constructure and Theme

Novel

Socialism