

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

**REFİ CEVAT ULUNAY ROMANLARININ YAPI VE
TEMA BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Tarık ÖZCAN

HAZIRLAYAN
Sema ORUÇ

ELAZIĞ-2014

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

**REFİ CEVAT ULUNAY ROMANLARININ YAPI VE
TEMA BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Doç. Dr. Tarık ÖZCAN

Jürimiz, tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliği ile başarılı saymıştır.

HAZIRLAYAN

Sema ORUÇ

Jüri Üyeleri

1. Doç. Dr. Tarık ÖZCAN
2. Prof. Dr. Ali YILDIRIM
3. Yrd. Doç. Dr. Süleyman Kaan YALÇIN
4. Yrd. Doç. Dr. Beyzade Nadir ÇETİN
5. Yrd. Doç. Dr. Mutlu DEVECİ

F.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun.....tarih vesayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Doç. Dr. Zahir KIZMAZ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Refi Cevat Ulunay Romanlarının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi

Sema ORUÇ

Fırat Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Elazığ-2014; Sayfa: X+142

Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet dönemi yazarlarından olan Refi Cevat Ulunay, dönemin güçlü kalemlerinden birisidir. Daha çok gazeteci kimliği ile ön plana çıkan yazar, Türk edebiyatında romancılığı ile tanınır. Roman dışında fıkra, gazete, tiyatro, müzik, halk hikâyesi vb. gibi çeşitli dallarda da yazan çok yönlü bir sanatkârdır. Onun en önemli özelliği çağına bir ayna tutarak gerçekçi yönüyle eserlerini yazmasıdır.

İnsanı anlatırken insandan hareketle topluma ulaşmayı hedefleyen yazar, sosyal konuların bir temsilcisidir. Amacı, sadece bireyi anlatmak değil, aynı zamanda bireyin yaşadığı toplumu tahlil edebilmektir. Bu bakımdan toplumdaki kopmadan iyi gözlem yeteneği ile eserlerini oluşturmuştur.

Çalışmamız; yazarın hayatı, edebi kişiliği, çok yönlü oluşu, güçlü kalemi ve sanatı ile birlikte romanlarında işlediği temleri ve vermek istediği mesajları içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Refi Cevat Ulunay, Roman, Yapı, Tema, Tarih.

ABSTRACT

Master Thesis

Terms of Refi Cevat Ulunay Novel Structure and Theme Analysis

Sema ORUÇ

Firat University

Institute of Social Sciences

Turkish Language and Literature Department

New Turkish Literature Department

Elazig-2014; Pages: X+142

Refi Cevat Ulunay, one of the pre-republican and after-republic writers, is one of the most powerful pens of the period. The writer, coming forward mostly with his journalist personality, is known with his novels in Turkish Literature. He is a versatile artist who wrote in many different fields such as funny stories, newspapers, theatres, music, folk stories etc. His most important feature is that he wrote his Works with their realistic aspect using a mirror to enlighten his era.

The writer aiming to reach the community by focusing on man while telling about him, is a representative of social subjects. His aim is not only to tell the individual but only to analyze the community in which the individual lives.

With this respect without breaking off the community, he created his Works with a good observation ability.

Our study contains the writer's life, his personality of literature, his versatility, his powerful pen, his art, the themes he worked on in his novel and the messages he wanted to give.

Key Words: Refi Cevat Ulunay, Novel, Structure, Theme, History.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
ÖN SÖZ	VIII
KISALTMALAR.....	X
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HAYATI- EDEBİ KİŞİLİĞİ- ESERLERİ.....	4
1.1. Hayatı	4
1.2. Edebi Kişiliği.....	6
1.3. Eserleri	8

İKİNCİ BÖLÜM

2. ROMANLARIN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ.....	10
2.1. Köle	10
2.1.1. Romanın Tanıtımı.....	10
2.1.2. Olay Örgüsü	10
2.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	12
2.1.4. Zaman	16
2.1.5. Mekân	20
2.1.5.1. Dar / Kapalı Mekânlar	20
2.1.5.2. Açık /Geniş Mekânlar	25
2.1.6. Kişiler Dünyası.....	27
2.1.6.1. Başkişi	27
2.1.6.2. Norm Karakter	30
2.1.6.3. Kart Karakter	32
2.1.6.4. Fon Karakterler	34
2.2. Dağlar Kralı Balçıklı Ethem.....	35
2.2.1. Romanın Tanıtımı.....	35
2.2.2. Olay Örgüsü	35

2.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	39
2.2.4. Zaman	41
2.2.5. Mekân	43
2.2.5.1. Dar- Kapalı Mekânlar.....	43
2.2.5.2. Açık-Geniş Mekânlar	45
2.2.6. Kişiler Dünyası.....	46
2.2.6.1. Başkişi	46
2.2.6.2. Norm Karakterler	48
2.2.6.3. Kart Karakterler	49
2.2.6.4. Fon Karakterler	49
2.3. Eski İstanbul Kabadayıları: Sayılı Fırtınalar	50
2.3.1. Romanın Tanıtımı.....	50
2.3.2. Olay Örgüsü	50
2.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	57
2.3.4. Zaman	60
2.3.5. Mekân	62
2.3.5.1. Dar- Kapalı Mekânlar.....	62
2.3.5.2. Açık- Geniş Mekânlar	63
2.3.6. Kişiler Dünyası.....	64
2.3.6.1. Başkişi	64
2.3.6.2. Kart Karakterler	65
2.3.6.3. Fon Karakterler	66
2.4. Mermer Köşkün Sahibi	67
2.4.1. Romanın Tanıtımı.....	67
2.4.2. Olay Örgüsü	67
2.4.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	69
2.4.4. Zaman	70
2.4.5. Mekân	74
2.4.5.1. Dar – Kapalı Mekânlar	75
2.4.5.2. Açık-Geniş Mekânlar	79
2.4.6. Kişiler Dünyası.....	81
2.4.6.1. Başkişi	81

2.4.6.2. Norm Karakter	83
2.4.6.3. Kart Karakter	85
2.4.6.4. Fon Karakterler	86
2.5. Eski İstanbul Yosmaları	87
2.5.1. Romanın Tanıtımı.....	87
2.5.2. Olay Örgüsü	87
2.5.3. Bakış Açısı	90
2.5.4. Zaman	94
2.5.5. Mekân	97
2.5.5.1. Dar-Kapalı Mekânlar.....	97
2.5.5.2. Açık-Geniş Mekânlar	100
2.5.6. Kişiler Dünyası.....	102
2.5.6.1. Başkişi	102
2.5.6.2. Norm Karakterler	104
2.5.6.3. Kart Karakterler	106
2.5.6.4. Fon Karakterler	108
2.6. Bir Başka Âlem.....	108
2.6.1. Romanın Tanıtımı.....	108
2.6.2. Olay Örgüsü	108
2.6.3. Bakış Açısı	110
2.6.4. Zaman	111
2.6.5. Mekân	113
2.6.5.1. Dar-Kapalı Mekânlar.....	113
2.6.5.2. Açık- Geniş Mekânlar	115
2.6.6. Kişiler Dünyası.....	116
2.6.6.1. Başkişi	116
2.6.6.2. Norm Karakterler	117
2.6.6.3. Kart Karakterler	118
2.6.6.4. Fon Karakterler	120

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ROMANLARIN TEMA BAKIMINDAN İNCELENMESİ.....	121
3.1. Tasavvuf-Bektaşilik	121
3.2. Yozlaşma	124
3.3. Eşkîyalık- Kabadayılık	127
3.4. Cinsellik- Aşk	130
SONUÇ	136
KAYNAKÇA	138
ÖZ GEÇMİŞ.....	142

ÖN SÖZ

Refi Cevat Ulunay, gazeteci kimliği ile ön plana çıksa da tiyatro, fıkra, müzik, roman, tenkit gibi edebiyat ve sanatın çeşitli dallarında kendisini kanıtlayabilmiş bir şahsiyettir. Romanlarında, devrin sosyal yaşantısını işlerken gerçekçi bir yol takip etmiş, eleştirel tavrıyla eserlerini kaleme almıştır.

Refi Cevat Ulunay'ın romanlarını ele aldığımız bu çalışmamızda Türk edebiyatında bir romancı olarak ön plana çıkmayan sanatkârın eserlerini bütün yönleriyle incelemeyi amaçladık. Okuma, fişleme ve yazma aşamalarından ibaret olan araştırmamız esnasında yazarın her romanında tek bir temayı ele alıp geliştirdiğini tespit ettik. Bu sebeple yapıya ait unsurları her roman düzeyinde tek tek incelerken, temayı müşterek almak mecburiyetinde kaldık.

Ayrıca incelediğimiz romanlar dışında, yazarın Üçler isimli romanı Osmanlıca Türkçesiyle yazılmış olup günümüz Türkçesine çevrilmemiştir. Her türlü araştırmamıza rağmen bu romanın Osmanlıca nüshasını temin edemedik. Bu nedenle ilgili roman çalışmamıza dahil değildir.

Refi Cevat Ulunay, yüz ellilikler listesinde adı geçen ve sürgün edilmiş bir yazar olduğu için uzun yıllar süresince üzerinde kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır. Bu durum çalışmamızı oldukça olumsuz etkilemiştir. Kaynakların yetersizliği ve erişilmezliği, bu durumun bir sonucudur. Refi Cevat Ulunay, daha çok gazeteci kimliğiyle tanınan bir yazardır. Bunun için roman türünde çok başarılı değildir. Bugüne kadar gözden uzak tutulmasının sebeplerinden birisi de budur.

Yine yazarın dildeki özensizliği, romanlarında birçok imla ve noktalama yanlışlığına yol açmaktadır. Çalışmamızdaki alıntılarda görülen imla yanlışlıkları bu durumdan kaynaklanmaktadır.

Yazar, romanlarının temalarını, sürgün yıllarında gözlemllediği ve dinlediği başka bireylerin hatıraları üzerine kurmuştur. Anlatıcılar, daha çok olayları bizzat yaşayan kişilerdir. Yazarın başarısı, bunları roman türünün imkânları içerisinde anlatmasıdır.

Refi Cevat Ulunay'ın Romanlarının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi adlı yüksek lisans tezimiz, Giriş'in dışında üç bölümden ibarettir. Tez; Sonuç, Kaynaklar ve Öz Geçmiş ile sona ermektedir.

Çalışmamızın Giriş kısmında Türk romanının tarihî gelişimi hakkında genel bir bilgi verilmiştir.

Birinci bölümde, yazarın hayatı, edebî kişiliği ve eserleri tanıtıldıktan sonra İkinci Bölüm’de romanlar yapı bakımından değerlendirilmiştir. Her roman kendi içinde olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân ve şahıs kadrosuna göre incelenmiştir.

Çalışmamızın Romanların Tema Bakımından İncelenmesi adını taşıyan Üçüncü Bölümü’nde, romanlar tematik olarak incelenmiştir. Bu bölümde, romanlarda tespit ettiğimiz temalar belirlenerek başlıklara ayrılmış, başlıklar altında değerlendirmeler yapılmıştır.

Refi Cevat Ulunay’ın Romanlarının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi adlı yüksek lisans tez çalışmamız genel bir çıkarımın ve değerlendirmenin olduğu Sonuç ile tamamlanmıştır..

.Lisans döneminden itibaren desteğini, bilgisini ve yardımlarını esirgemeyen, akademik yönü ve kişiliği ile daima örnek aldığım değerli hocam Sayın Doç. Dr. Tarık ÖZCAN Beyefendi’ye teşekkür ederim.

Çalışmamızın her aşamasında yardımlarını esirgemeyen ve konuyla ilgili kaynaklarını şahsımla paylaşan Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Öğretim Görevlisi Dr. Fatih SAKALLI’ya, bilgi ve görüşlerinden yararlandığım hocam Yrd. Doç. Dr. Mutlu DEVECİ’ye, manevi desteği ile her daim yanımda olan hocam Yrd. Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAG SÜME’ye ve beni bugünlere getiren sevgili aileme teşekkürlerimi bir borç bilirim.

KISALTMALAR

B.B.A.	: Bir Başka Âlem
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
D.K.B.E	: Dağlar Kralı Balıkçı Ethem
E.İ.K.	: Eski İstanbul Kabadayıları
E.İ.Y.	: Eski İstanbul Yosmaları
Haz.	: Hazırlayan
K.	: Köle
M.K.S.	: Mermer Köşkün Sahibi
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
Sad.	: Sadeleştiren
vb.	: ve benzerleri
yay.	: yayın

GİRİŞ

Türk Romanının Tarihi Gelişimi

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar yeni bir tür olarak ivme kazanan Türk romanı yeni bir tür olarak Jale Parla' nın (genele mâl olan) ifadesiyle geç doğmuş ve aceleyle getirilmiş bir türdür. Aslında epikten, masala ve romansa kadar adım adım gelişen Türk anlatı geleneğinde romanın doğması için bir küçük hamle gerekiyordu ve bu hamleyi de Tanzimat edebiyatçıları küçük bir dokunuşla gerçekleştirmişlerdir. Bu gelişmede Ahmet Mithat'ın önemli bir rolü vardır. O, masalın yerine romanı kuran kişidir. Hayatın her alanına uzanan romancı kişiliğiyle kendisinden sonrakilere yazma cesareti vermiştir. Bugün bile takdir gören romancılığı okuyucuyu ve edebiyat araştırmacısını şaşırtmaya devam etmektedir. O Türk romanını geleneksel anlatıların içerisinde ayıklayarak adım adım kuran kişidir.

Arayışlar devrinin öncü romancıları arasında sayabileceğimiz Namık Kemal, Şemsettin Sami vb. gibi yazarların önceki anlatılardan (masallardan) bir hayli alıntı yapmalarının en büyük sebebi roman türünün olmayışdır. İntibah romanıyla bireye yaslanan Namık Kemal, Cezmi'yle tarihi ön plana çıkararak bireyi tarihsel bir çerçevenin içerisine oturtur. Yazar, bu romanıyla tarihî romanın öncülerinden birisi olma şansını yakalamıştır. Bütün bunlara rağmen gerek roman tekniği gerekse karakter yaratma vb. gibi hususlar bakımından başarısız bir romancıdır. Aynı teknik kusurları Şemsettin Sami'de de görmekteyiz. Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, mesnevinin romana bir uyarlamasıdır. Ancak Fitnat'ın bir kadın olarak çektiği acılardan hiçbir eser yoktur. Kısacası ilk dönem romanlarında birey yeterince geliştirilememiştir. İnsanın psikolojik yapısını anlatmak hususunda bu romancılar epeyce başarısızdır. Nabizâde Nazım, Zehra isimli romanıyla Türk edebiyatına bireye has eğilimleri ve duyarlılıkları dile getirme şansını kazandırır. Zehra, kendisinden önceki romanlarda göremeyeceğimiz bir kadın tipidir. Zengin ve dopdolu bir iç hayatı vardır. Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir devresindeki romanlarının bir ön örneğidir. Ancak onlardan daha başarılıdır. Kadının egemen oluşu adına da döneminin bir hayli önündedir. İlk defa bu kadar planlı ve programlı davranan kadın tipiyle karşılaşırız.

Roman, yeni bir tür olarak Mizancı Murat'ın, Sami Paşazâde Sezai ve Recaiâde Ekrem'in elinde olgunlaştıktan sonra asıl büyük hamlesini Halit Ziya Uşaklıgil'le yapar. Mizancı Murat, Turfanda mı Turfa mı isimli eserinde roman aracılığıyla bir dünya

kurarak yeni zamanların yeni insanını yetiştirmeye çalışır. Bir bakıma kurtuluşu, bireyi yetiştirmekte bulur. Roman, edebî bir tür olmanın yanı sıra eğitici bir tür olarak da ön plana çıkar. Böylece roman aracılığıyla yazar, kendi ütopyasını gerçekleştirir. Sami Paşazade Sezai, Sergüzeşt'te mesneviyle roman arasında durmayı tercih etmiştir. Şarkın geleneksel aşk anlayışı, roman dünyasında kendine mahsus yeni bir dil bulma şansını yakalamıştır. Rezaizade Ekrem'in Araba Sevdası romanı yanılısama ile gerçekçiliğin paralel yürüdüğü bir romandır. Roman Kahramanı Bihruz, roman süresince sanal bir âlemde yaşıyor izlenimini vermektedir. Uyanış, onun anlamsız ve saçma hayatını görmesi bakımından önemlidir. Ancak uyanışın yerini utanca bıraktığı bu roman, kendisinden sonraki romancılığımıza bir hayli katkıda bulunmuştur. Anlatım tekniği ve insan psikolojisini başarılı bir biçimde yansıtmaya bakımdan öncü bir eserdir. O güne kadar Şark'ın anlatı geleneğinden bir hayli malzeme taşıyan Türk romanı Halit Ziya Uşaklıgil'le birlikte Batılı standartlara ulaşır. İstanbul devresinde yazdığı romanlarıyla modern romanın yolunu açan bu büyük usta, anlatımını modern öğelerle yeniler. Bunun için romanlarında insanın psikolojik yönelimleri ön plana çıkar. Onunla roman dili, sanatkârane bir dil olma özelliğini kazanır. Daha doğrusu edebiyatımızda dilin edebî işlevinin farkına varılır. Malzemesi dil olan roman, estetik bir değer kazanır. Halit Ziya Uşaklıgil, kendisinden sonraki yolu açmak adına çok önemli bir rolü üstlenmiştir. Aşk-ı Memnu, Mai ve Siyah ile Kırık Hayatlar romanları, romancılık açısından yüz akı eserlerdir. Mehmet Rauf'un romancılığı için de aşağı yukarı aynı şeyleri söyleyebiliriz. Eylül, dil, üslup ve kurgulama bakımından Halit Ziya'nın romanlarına paralel bir romandır. Rezaizade'yle birlikte Türk romancıları olgun eserler vermeye başlamıştır.

Cumhuriyet dönemi romancılığımızın kurucu şahsiyetleri olan Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Peyami Safa, Halit Ziya'dan çok önemli bir mirası devralmışlardır. Türk romanının Anadolu'ya açıldığı bu dönem, romancılığımız adına önemli bir çizgiyi yakalamıştır. Cumhuriyet ideolojisinin egemen olduğu bu tür romanlar, eğitici yönleri ve millî meseleleri ele alış tarzı bakımından bir önceki roman çizgisinden ayrılırlar. Roman, yeni bir devlette yeni fikirlerin yayılması ve yeni duyguların aşılması adına önemli bir görevi üstlenir. İdeolojik bir zeminde yapılan her hamlenin temelinde insanı yetiştirmek söz konusudur. Bu romanların dili, Türkçenin gelişmesi adına önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Aynı zamanda tema bakımından Anadolu'ya ve Anadolu insanına yönelmek bakımdan bir hayli başarılıdır. Böylece sıradan insanın duyguları ve duyarlılıkları romanın konusu

olmuştur. Yirminci yüzyıl Türk romanının yolunu açan bu güçlü sanatkârlardan Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Peyami Safa, Halit Ziya Uşaklıgil'in öncülüğünü yaptığı estetik romanın önemli temsilcileridir. Bireyi tanımak adına Halide Edip Adıvar ve Reşat Nuri Güntekin'den daha başarılıdırlar. Bireysel ve toplumsal çıkmazlarımız, bu romancıların elinde önemli bir anlatım imkânı bulur. Bu romancıların eserlerinde, içinde yaşanan toplumun capcanlı sahneleri vardır. Bir bakıma eskiden yeniye, Doğu'dan Batı'ya geçişi gösterirler. Bu dönem içerisinde yetişen Aka Gündüz ve Ömer Seyfettin'i bir yol açıcı olarak unutmamak gerekir. Artık roman, hayatın her alanını kucaklayan bir genişliği kazanır. Millî dil ve millî bilinç, romanın tezleri arasında yer alırken zihniyet değişimi, bu dönem romanlarının en önemli teması haline gelir. Yeni hayat tarzımızın doğurduğu yeni insan tipimiz bu romancılarımızın eserlerinde resmigeçit yapar. 1950'lere kadar sürekli gelişerek değişen ve değişerek gelişen Türk romancılığının bulunduğu konumu değerlendirmek için Ahmet Hamdi Tanpınar'ın gelişi yetmiştir. Yaşadığımız hayatın eleştirisi üzerine kurulu olan Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanları 1950'lere kadar yaşadığımız hayatımızı anlamak, doğru değerlendirmek ve hayatımızdaki garipleri görmek adına çok önemli romanlardır. Romancılığımızın bu iki zirve eseri, yüzyılımızın en güçlü Türk romanları olmak adına çok önemli mesafe kat etmişlerdir.

Hayatı kucaklamak adına epeyce bir mesafe alan romancılığımız, yirminci yüzyılla birlikte çok yönlü bir nitelik kazanarak hayatın her alanına yönelmiştir. Bu dönemde yeni devlete yeni bir tarih yazmak düşüncesi, tarihî romanın doğuşu adına önemli bir görevi üstlenirken Cumhuriyet inkılâplarının tutunabilmesi adına da roman türü ideolojik bir zeminde önemli başarılarla imza atmıştır.

Romanın bu dönemdeki en büyük başarısı, okunabilmek adına toplum katında önemli bir kabul görmesidir. Roman, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar edebî bir tür olarak kendi anlatma geleneğini kurmayı başarmış ve olgunlaşmış önemlî bir edebi türümüzdür.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HAYATI- EDEBİ KİŞİLİĞİ- ESERLERİ

1.1. Hayatı

1890 yılında Şam'da doğan Ulunay, Mevlâna Celâleddin-i Rûmi torunlarından olup, Ankara valisi Muhiddin Paşa'nın oğludur. Annesi Makbule Hanım'dır. Memduh Paşa'nın kızı, Mualla Hanım ile geç bir yaşta evlenen ve iki çocuk sahibi olan Ulunay'ın oğlu Ekmel, Amerika'da mimardır. Kızı Nermin ise, Amerika'da Turgut Menencioğlu'nun hanımıdır.

İlk tahsilini Vefa'da Taş Mektep'te, orta tahsilini Şemsülmaarif adlı hususi orta mektepte yapmış ve 1909'da Galatasaray Lisesi'ni bitirmiştir. Ulunay, *"kendisini bitmez tükenmez bir şefkatle büyük validesinin yetiştirdiğini ve umumi kültürünü onun sayesinde edindiğini iftiharle söyler."* (Yücebaş, 1959: 4). Galatasaray lisesinde öğrenci olduğu dönemlerde Tevfik Fikret ve amcası Veled Çelebi'den ders alan yazar, mezun olduktan sonra, bu liseden büyük bir gurur ve övgü ile bahseder.

Yazar, Galatasaray lisesinden mezun olup okuldan ayrılırken o zamanlar hocası olan Tevfik Fikret'e *"Hangi mesleği tavsiye edersiniz' diye sorar. Fikret'te ona sen kalem mesleğinde bulunmalısın."* (Özcan, 2005: 10). tavsiyesinde bulunarak onu gazeteciliğe yönlendirir. Ulunay, Tevfik Fikret'in himayesiyle 'Tanin' de başlar.

Türk gazeteciliğinin en kıdemli ve en güçlü kalemlerinden biri olan Ulunay, gazeteciliğe pek genç yaşta başlar ve yirmi yaşında, günlük gazetede yazı işleri müdürü olur. İkdam, Sabah, Şehrah gibi çeşitli gazetelerde, röportaj muhabirliğinden fıkra yazarlığına, mütercimlikten, Yazı İşleri Müdürlüğüne Kadar pek çok alanda görev yapmıştır Ulunay, gazetelerde her türlü yazı yazar ve gazetecilikte her türlü görevi büyük bir zevkle yerine getirir.

Genç yaşta siyasete giren Ulunay, sürdürdüğü politikalar nedeniyle yüz ellilikler arasında yer alır. Ulunay, milli mücadeleye karşı çıkar. Ona göre, *"Bu memlekette iki mühür vardır. Padişah ve millet. Bu millet padişahın etrafında toplanır, birleşir, meşrutiyet de bu sayede te'si eder."*(Ayışığı, 1994: 5).

1914- 1918 yılları arasında Sinop, çorum ve Konya'da sürgün hayatı yaşayan yazar, on yedi yıl da yurt dışında (Paris) memleket özlemi içerisinde yaşamak zorunda kalmıştır. Bu yirmi yıllık sürgün hayatı bir yandan onu yıpratırken diğer yandan da ona

çok şey katar. Bu sürgünler onun olgunlaşmasını sağlar. Bu yüzden, Ulunay'ın hayatını 1938 öncesi ve sonrası diye iki döneme ayırmamız mümkündür. Sanatçı, 1938'de af üzerine memlekete dönerek Yeni Sabah, Tan ve Hizmet gazetelerinde tekrar yazarlık hayatına başlar.

Mevlâna'nın torunu olan yazar, sofuluktan uzak, samimi bir Müslümandır. Yazar, “ *Mevleviliğin simgelerinden birisi olan 'Nay'ı*” (Özcan, 2003: 14) soyadına katarak Mevleviliğine işaret etmek istemiştir. Mevlâna'ya büyük bir bağlılığı olan Ulunay, düştüğü tüm zor durumlarda ona sığınır. Tasavvufa büyük bir merakı olan Ulunay, Bektaşî tarikatının tahrip edilip içki sofrası haline sokulduğunu düşünür: “*Ben vaktiyle bu alevilerin âyin dedikleri toplantılarda bulundum. Hepimiz zurna gibi içtik... O kadar.*” (Yücebaş,1969: 61).

Refi Cevat, örf, âdet ve an'anelerine bağlı muhafazakâr bir kişiliğe sahip olmasına rağmen, yobaz değildir.

Ulunay, fikirlerini saklamayan, beğenmediğini beğenir gibi görünme lüzumunu asla göstermeyen, nükteci ve şakacı bir kişiliğe sahiptir. Bulduğu mecliste arkadaşları onun sohbetinden hoşlanır ve keyiflenir. Yeri geldiğinde esprileriyle kırıp geçen bu şahıs yeri geldiğinde de sert mizacıyla gürleyip ortalığı kasıp kavurur.

Hayvanlara karşı büyük bir sevgisi olan Ulunay, evinde kuş, kedi gibi evcil hayvanlar beslediği gibi bir dönem de çiftlik kurar. Şehir hayatını pek sevmeyen yazar, hemen hemen her akşam çiftliğe gider. Fakat O, bir süre sonra çiftliği satar ve kendini sadece gazeteciliğe verir. O, hayvanları sevdiği kadar avlanmaya da meraklı bir kişidir. Arkadaşlarıyla sık sık ava çıkan yazarın, sürgün yıllarında bile av merakından bir şey eksilmez. Çorum'da sürgündeyken, Refik Halit Karay ile ava gider.

Zengin bir tarih bilgisine sahip olan yazarın, tarihimiz hakkındaki hassasiyetini, Hasan Pulur şöyle anlatır: “ *Muhafazakâr, mazi-perestti, ama asla yobaz değildir. Ecdad yadigârı eserlerin tahribine ve Osmanlı tarihinin tahrifine asla tahammül edemezdi.*” (Özcan, 2005: 12).

Klasik şark musikisinin âşığı olan yazar, şark musikisi hakkında derin bir bilgiye sahiptir. Onun musiki âşkı yazdığı romanlarda kendisini göstermektedir.

17 yıl kaldığı Fransa'dan başka Mısır'a, Hindistan'a, Pakistan'a, İtalya'ya ve Almanya'ya da seyahat eden yazar, Fransızca, Arapça ve Farsçayı ana dili gibi bilir.

Türk basınının 58 yıllık ustası ve çok yönlü dev kalemi olan Ulunay, 4 Kasım 1968’de vefat eder ve vasiyeti üzerine Konya’da Mevlâna Türbesi karşısındaki Üçler Mezarlığında toprağa verilir.

1.2. Edebi Kişiliği

Refi Cevat Ulunay, Türk edebiyatında, tiyatro yazarı, münekkidi, musiki eleştiricisi, fıkracı, tarihi roman yazarı, gazeteci ve fikir adamı olarak yer almıştır. Edebiyat, folklor, güzel sanatlar ve tiyatro gibi sanatlar onu kendine çekerek çok yönlü bir sanatkâr olmasını sağlamıştır. O, gazetelerinde sanatın her dalıyla ilgili yazılar yazarken hiç zorlanmaz.

Yazar döneminin güçlü kalemlerinden biri olmasına rağmen hak ettiği ilgi ve değeri görmemiştir. Derin bir sanat dünyasına sahip olan yazar, gerçek hayatta bu sanatını anlayacak ve ona değer verecek kişiler bulmadığı gibi sanatı yüzünden gerek maddi gerekse de manevi sıkıntılar çeker. Ulunay’a göre san’at; “*Değerliyi acından öldürüyor, değersiz de altın oluktan akıtıyor. Hayat gibi bir şey!*”(Yücebaş,1969:222).

Edebiyatın ebedi olduğunu düşünen yazar, onun tüm imkânlarını kullanarak yaşama ayna tutar. “*beş hissin dimağa in’ikâs ettirdiği her şeyi güzel ifade etmeye, söylemeğe, anlatmağa edebiyat derler. Edebiyat zaman ile asırlarla işlenir, ona istinat edecek söz ebedi olur.*”(Yücebaş, 1959: 48-49).

Divan edebiyatının aşığı olan yazar, yeni sanatçıların asla eski sanatçıların yerini tutmadığını ve tutmayacağını düşünür. Ulunay, “*Eskiye yaşayan ve yaşatan adeta maziden kopup*”(Yardım,2007: 2) gelen bir Osmanlı Beyefendisi ve Osmanlı hayranıdır. Divan edebiyatı aşığı olan yazar vezinsiz kafiyesiz şiir yazmanın anlamsız ve gereksiz olduğunu savunur. Edebiyatta eskilerden taraf olan sanatçı, “*Vezinsiz, kafiyesiz yazılacak olduktan sonra, ona niçin şiir diyeyim. Nesir yazarım. Serbest nazım olur fakat bir kelâm olarak yaşamaz.*”(Yücebaş, 1959: 49).

Osmanlı Türkçesini çok iyi bilen Refi Cevat, dili tüm incelikleriyle kullanarak etrafındakilerini kendisine hayran bırakır. Ona göre memleketin en büyük meselesi lisanıdır. “*Türkçemiz yedi asırdır dövüle dövüle tekâmülün son noktasına varmıştır. Lisan bir fikrin iradesi olduğuna göre ne kadar zengin olursa o memleketin ilim ve irfanı da o kadar geniş olur. Halbuki bugünkü uydurmasyon kelimelerle lisanımızı o kadar fakirleştiriyorlar ki, bazan okuduğumu bile anlamıyorum.*”(Yücebaş, 1959: 52-53).

Yazar, en güzel yazılarını 1938’de yazmıştır. Bu tarihten önce sürgün dolayısıyla gittiği garpta edebiyatla, sanatla ilgili oldukça geniş bilgiler edinmiştir. Garbın bütün eserlerini okumuş, onları kavramış ve değerlendirmiştir. Ulunay, Hindistan seyahatinde, İran edebiyatının ne kadar güçlü bir durumda olduğunu görür ve bizim edebiyatımızın niçin böyle bir güce sahip olmadığını düşünerek üzülür. “*Koca İran edebiyatı! Şark dünyasını baştan başa fethetmiş.*” (Ulunay, 1962: 59).

Mizahi yönü güçlü olan yazar, ‘Gıdık’ dergisini çıkararak, insanları bir taraftan güldürürken diğer taraftan düşündürmeyi amaçlar. Ayrıca, Ulunay güçlü bir fıkra yazarıdır. Ulunay’ın fıkra görüşü: “ *Oldum bittim, nükteli, cinâslı, ufak fıkraları pek severim, zemin ve zamana münasip bir fıkranın beyan ettiği kuvvetli mâna kadar, belîğ bir ifade tasavvur olunamaz.*” (Yücebaş, 1969: 159). Bu şekilde özetlenebilir.

Ulunay, yazılarına plan yapmadan başlamaz. Gazetede yazacağı yazıların bir gün önceden plânını yapar ve öyle evine gider.

Dili büyük bir ustalıkla kullanan yazar, İsteddiği zaman mükemmel ve akıcı bir İstanbul Türkçesi kullanır. Kızdığı zaman ise “*dilin üstünde oynanan oyunlarla*” (Ozansoy, 1970: 78) muhatabını gayet sivri bir kalemle dağıtır. Ulunay’ın tek silahı dili ve kalemidir.

Daha çok gazetecilik yönüyle tanıdığımız yazarın tiyatro eleştiriciliği yönü perde arkasında kalmıştır. Hâlbuki onun tiyatro bilgisi, tiyatro sanatına katkı sağlayacak kadar derindir. O tiyatro tarihine ışık tutarak tiyatronun eksikliklerini ve bu eksikliklerinin nasıl giderilebileceğini anlatır.

Refi Cevat, Romanların çoğunu gerçek hayattan seçerek oluşturur. Örneğin, dağlar kralı balçıklı Ethem Roman’ın daki Mehmet Pehlivan’ı bizzat tanımıştır ve onun ağzından eşkıyalık hikâyesini dinlemiştir. “ *Mehmet Pehlivan birçok zamanlar İstanbul civarında eşkıyalık ederek affa nail olan ve affa nail olduktan sonra son derece sıtk ve hulûs ile devlete hizmet eden bir adamdır.*” (Kılıç, 1999: 90).

Çok yönlü bir sanatçı olan Refi Cevat Ulunay’ın değeri bilinmeyerek ‘takvimden düşen bir yaprak gibi’ tarihin ve edebiyatın tozlu raflarında kaybolup gitmiştir.

1.3. Eserleri

Roman

Köle

1944, Lütü Kitapevi, İstanbul

Dağlar Kralı Balçıklı Ethem

I. Baskı, 1955, Bolayır, İstanbul

III. Baskı, 1963, Bolayır, İstanbul

IV. Baskı, 1973, Bolayır, İstanbul

V. Baskı, 1995, Arba Yayınları, İstanbul

Eski İstanbul Kabadayıları Sayılı Fırtınalar

I. Baskı, 1955, A Yayınları, İstanbul

II. Baskı, 1958, Bolayır Yayınları, İstanbul

IV. Baskı, 1973, Bolayır Yayınları, İstanbul

V. Baskı, 1994, Arba Yayınları, İstanbul

VI. Baskı, 2003, Arma Yayınları, İstanbul

Mermer Köşkün Sahibi

I. Baskı, 1959, Bolayır Yayınları, İstanbul

II. Baskı, 1995, Arba Yayınları, İstanbul

Eski İstanbul Yosmaları

I. Baskı 1959, Bolayır Yayınları, İstanbul

II. Baskı 1995, Arba Yayınları, İstanbul

Bir Başka Âlem

1964, Ak Kitabevi, İstanbul

Hatıra

Enkaz Arasında

I. Baskı, 1945

II. Baskı 1998, Arba Yayınları, İstanbul

Menfâlar/Menfiler Sürgün Hatıraları

1999, Arma Yayınları, İstanbul

Bu Gözler Neler Gördü

2002, Çatı Kitapları, İstanbul

Gezi Kitapları**İhtişam Diyarı Hindistan**

1962, Rafet Zaimler Yayınevi, İstanbul

Hindistan'da Gördüklerimiz**İnceleme****Rıza Tevfik Şiirleri ve Mektupları**

1945, Semih Lütüfî Kitabevi, İstanbul

Çeviri

1940, Kadın ve Oyunağı

1940, Werther

1940, Hitler'le İki Sene

1943, Hacı Murat

1943, Hint Diyarında Karış Karış

1955, İşkenceler Bahçesi

Yayımlanmamış Eserler

Tiyatro Tenkitleri ve Münakaşalar

Peçeli Çengi (Hikâye)

Selahaddin-i Eyyübi ve Mısır (Tarihi roman)

Delikli Taş (Roman)

Şehir Uşağının Sohbetleri (Hafta sohbetleri)

Kör Bülbül (Hayvan hikâyeleri)

Edebiyat Haftaları

İKİNCİ BÖLÜM

2. ROMANLARIN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

2.1. Köle

2.1.1. Romanın Tanıtımı

Refi Cevat Ulunay'ın 1941 yılında kaleme aldığı Köle, yazarın ikinci romanıdır. Yazarın ilk romanı Osmanlıca yayımlanan Üçler'dir. 299 sayfa olan Köle romanı, 1944 yılında Lütüfî Kitapevinde basılır. Roman iki ana bölümden oluşmaktadır. Romanın birinci bölümü çeşitli başlıklar altında toplanmıştır. Bu başlıklar sırasıyla şöyledir: **1. Ana- Oğul 2. Kâni Paşa Ailesi 3. Prenses Dilfikâr Hanımefendi 4. Siyah- Beyaz 5. Bir Günün Tarihi 6. Esir Pazarları 7. Yine Ana ile Oğul 8. Maziden Hale 9. Bir Nişan Merasimi ve Davetliler.** İlk bölüm 140. sayfada biter ve ikinci bölüme geçilir. İkinci bölüm roman kahramanı, 'Fazıl'ın Defteri' başlığı altında toplanmıştır. **1. Fazıl'ın Defteri 2. Fırtına 3. Ahmet Bey'in Kumarı 4. Dilfikâr'ın Şartı 5. Kırk Katır mı Kırk Satır mı? 6. Siyah Perde 7. Ertesi Gün 8. Tamamlanmayan Hatıratın Sonra 9. Taksitle İntihar 10. Ziyafet 11. Takma Tüpleri Dökülen Saadet Kuşu.** Kısacası roman birinci bölüm 9, ikinci bölüm 11 olmak üzere 20 başlık altında toplanmıştır.

2.1.2. Olay Örgüsü

Yazar tarafından iki bölüm ve yirmi başlık altında toplanan romanı, içeriğini ele alarak üç bölümde inceleyebiliriz: Birinci bölümde, babası öldükten sonra parasal olarak gittikçe zayıflayan Kâni Paşa'nın ailesinin durumu gözler önüne serilerek Nadire Hanım'ın bitmek bilmeyen zenginlik arzusuyla oğlu Fazıl'ı zengin olan Prenses Dilfikâr ile evlendirip, rahata ve servete ulaşma emelleri anlatılır.

Kâni Paşa'nın döneminden beri evi yöneten Nadir'e Hanım, tıpkı Kâni Paşa'ya olduğu gibi oğlu Fazıl'a da hükmedip, onu zengin bir kadınla evlendirerek, kendi saltanatını yürütmek ve büyütme isteğiyle. Kendi gelirleriyle evin dönmeyeceğini söyleyen Nadire Hanım, elindeki paraya tamah etmez, durumlarının gün geçtikçe daha da kötüye gittiğini söyler ve Fazıl'ı bu evliliğe ikna etmeye çalışır. Bunun için de elinden geleni yapar. Fakat Fazıl, Münire'yi sevdiği için annesinin bu plânına karşı çıkar. Asıl saadeti parada değil de sevdiği insanda bulacağına inanan Fazıl, evin tüm masraflarını üstleneceğini söyleyince, annesi tarafından küçük bir çocuk gibi azarlanır. Bu konuda

annesiyile girdiği her m¼cadeleden yenilerek çıkan Fazıl, artık yorulur ve annesiyile başa çıkmayacağını anlar. Birinci b¼l¼m, Fazıl'ın M¼nire'den ayrılması ve annesinin zengin bir kadın olan Prenses Dilfikâr ile evlenme teklifini kabul etmesiyle son bulur.

Romanın ikinci b¼l¼m¼nde, evliliği kabul ettiği ilk g¼nden beri kendi h¼viyetini kaybettiğine inanan Fazıl, evlendikten sonra Prenses Dilfikâr'ın yalısına taşınarak mahpus hayatına adım atar. Annesinin saadeti için kendi saadetini feda eden Fazıl, boynunda esaret zinciriyle Prenses Dilfikâr'a bağlandığını d¼ř¼n¼rken, Prenses Dilfikâr bu evliliği kocasından g¼rmediđi sevgiyi Fazıl'ın kalbinde bulacağına inandığı yeni bir hayat olarak d¼ř¼n¼r. Bu evlilikten bir beklentisi olmayan, hatta kendisinden her şeyini aldığına inanan Fazıl'ın aksine, Prenses Dilfikâr parada bulamadığı saadeti Fazıl'da bulmayı ¼mit eder. Ancak umduğunu bulamaz.

Romandaki “*dramatik aksiyonu*” (¼zcan, 2000: 384), Fazıl ve Prenses Dilfikâr'ın evlenmesiyle birlikte aralarında başlayan çatışma oluşturur. Fazıl ve Prenses Dilfikâr arasındaki çatışma, para kaynaklı sınıfsal bir çatışma şeklindeyir. M¼nire'den ayrıldıktan sonra annesine itaat eden Fazıl, Prenses Dilfikâr'ın evlenme teklifini kabul ederek ikinci bir itaat çemberine girer. Fakat bu çember daha ilk g¼nden beri Fazıl'ı sıkar. Bu emberden kurtulmak isteyen Fazıl, kişiliğine ters bir şekilde hareket ederek Prenses Dilfikâr'dan kurtulmaya çalışır. Ancak Fazıl'ın zayıf kişiliği, annesiyile m¼cadelesinde olduğu gibi Prenses Dilfikâr ile m¼cadelesinde de yenilgisinin sebebidir. atışmalarla başlayan ikinci b¼l¼m, yine çatışmalarla son bulur.

¼¼nc¼ b¼l¼m Fazıl'ın annesi, daha doğrusu bu evliliğin mimarı olan Nadire Hanım'ın ¼lmesiyle başlar. Kendisinden ve paradan başka kimseyi d¼ř¼nmeyen Nadire Hanım, oğlu Fazıl'ı Prenses Dilfikâr'la evlendirerek hem rahata hem de servete kavuşmuştur. Fazıl'la birlikte yalıya taşınan Nadire Hanım, bu evlilikten en kârly çıkan kişidir. Nadire Hanım, kârını kaybetmemek için evliliği s¼rd¼rme g¼revini ¼stlenir. Bu g¼revini b¼y¼k bir titizlikle yerine getiren Nadire Hanım bir g¼n fel geçirir. Birkaç g¼n yatakta kalan Nadire Hanım sonunda bu g¼revi yarıda bırakarak, servete veda etmek zorunda kalır ve ¼l¼r. Bu evliliğin mimarı Nadire Hanım'ın ¼lmesiyle birlikte Prenses Dilfikâr evliliğinin bitmesinden korkar. Prenses Dilfikâr bundan sonra Fazıl'a karşı olan tavrını tamamen değiştirerek yumuşak başly, anlayışly bir eş rol¼n¼ oynar. Ancak yine de Fazıl'ın kendisini bırakıp, gideceğini d¼ř¼n¼r. T¼m servetini bir ocuk yurdu yaparak elinden çıkaran Prenses Dilfikâr, parasıyla elde edemediği Fazıl'ı onunla aynı şartlara gelerek kazanır. Olay ¼rg¼s¼ aralarında para ve sınıf farkı olan Fazıl ve Prenses

Dilfikâr'ın, parasızlıkla birlikte eşit şartlara sahip olup gerçek sevgiyi bulmalarıyla son bulur.

2.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Mehmet Tekin, “ ‘anlatıcı’, roman denilen anlatı türünün temel unsuru aynı zamanda en etkili figürüdür.” (Tekin,2001: 17) diyerek anlatıcının roman içerisindeki görevinin ve konumunun önemini belirtir.

‘Köle’ romanında hâkim bakış açısı ve anlatıcı ile kahraman bakış açısı ve anlatıcı bir arada bulundurulmuş anlatı zenginleştirilmiştir. Romanın genelinde her şeyi gören, bilen ve sezen hâkim bakış açısı kullanılırken, Fazıl'ın Defteri'nden anlatılan kısımlarda bizzat roman kahramanı Fazıl tarafından olaylar naklettirilerek, kahraman anlatıcı bakış açısı kullanılmaktadır.

Romanın girişinde hâkim anlatıcı, Kâni Paşa'nın evinin bir sabahını tasvir ederek olayların ve karakterlerin geleceği hakkında biz okuyuculara ipucu verir. “*Fazıl birdenbire uyandı. Aşağıdan annesi Nadire Hanım'ın inceli kalınlı sesi evin üst katına kadar fırlıyor, serpintileri her tarafa dağılıyordu. Annesini kavga feryatlarına alışık olduğu için tekrar gözlerini kapayarak uyumak istedi; muvaffak olamadı.*” (s.3). Bu tasvirle biz, bir taraftan anlatının nasıl devam edeceğini tahmin ederken, diğer taraftan da karakterlerin ruh halini öğreniriz.

Olayların dışında yer alan hâkim anlatıcı, kişilerin davranış ve düşüncelerini üçüncü tekil şahıs olarak aktarır: “*Fazıl kapıyı açtığı zaman dışarıda yenge hanımı bulduğundan dolayı hiç hayret etmedi, bütün ev halkı onu ümit etmedikleri bir zamanda karşılarında görüvermeğe alışmışlardı. Nadire Hanım, Fitnat'ı memnuniyetle karşıladı.*” (s.10).

Her şeyi bilme, görme ve sezme yeteneğine sahip olan hâkim anlatıcı, kişilerin duygu ve düşüncelerini de bilir. Birbirlerinin ruh halini bilmeyen karakterlerin bu hallerini hâkim anlatıcı rahatlıkla açıklar. “*Ahmet Bey, servet meselesi açılınca, orada bulunduğu nadim oldu, çünkü nasıl olsa bir münasebetle kendi züğürtlüğünün başına kakılacağını biliyordu.*” (s.8). Hâkim anlatıcı, romanda diyaloglara yer vererek daha etkili ve inandırıcı olmaya çalışır. Roman kişilerine aynı mesafede bulunan hâkim anlatıcı, kişiler hakkında rahatlıkla yorumda bulunur. “*Nadire Hanım, gözleri açık ölmüştü. Nüzülün tesirile bir tarafa kayan gözü sol gözünü daha ziyade açtığı için sanki bu halile senelerden beri hasret çektiği debdebe ve servete doyamadığı ve pek sevdiği*

mavi döşemeli salonla bütün eşyasının bu fırlak göz ile bir objektif gibi resmini kaparak öbür dünyadakilere çalım etmek için beraberinde götürmek istediği zannolunuyordu.” (s.244). Hâkim anlatıcının bu yorumu, onun sınırsız bir güce ve özgürlüğe sahip olduğunu gösterir.

Şimdi, geçmişin bir eseridir. Geçmişte yaşananlar geleceğe yön verir. Geçmiş, şimdiki ve geleceği bilen hâkim anlatıcı, geçmişe dönerek kişilerin şu anki karakterlerinin oluşum süreci hakkında bize bilgi verir. *“Daha pek küçükken çocuklar kazara düşecek olurlarsa evvela dikkatsizliklerinden, sonra da ağladıklarından dolayı dayak yedikleri için düzde değil, evin üst katından aşağı yuvarlansalar “gık” dememeyi, dayağa karşı yegâne sigorta addediyorlardı.... Hepsinde bütün ev halkı gibi bir ehli hayvan bedbahtlığı ve düşkünlüğü vardı.”* (s.15). Nadire Hanım’ın küçük yaştan beri çocukları üzerindeki bu baskısı, çocuklarını kendisine itaat ettirmiş ve onların bir kişiliğe sahip olmasını engellemiştir. Fazıl’ın şimdi sevdiği kızdan ayrılması ve istemediği birisiyle evlenmesi, annesine karşı geçmişten gelen itaatinden ve yine geçmişinden gelen zayıf kişiliğinden kaynaklanmaktadır.

Bütün karakterlerin düşüncelerini bilme yeteneğine sahip olan hâkim anlatıcı, Fazıl’ın annesinden nefret ettiğini bilir. Fazıl’ın bu düşüncesini ve ruh halini annesinin cenazesinde okuyucuya gösterir. *“Çocukluğundan beri anasından yediği dayaklar, gördüğü hicranlar, çektiği azaplar, onun ibramile yıkılan aşkı, kırılan emelleri, kendine müreffeh bir hayat temin edebilmek için onu bütün şahsiyetinden tecrit ederek bir köle gibi Dilfikâr’ın kucağına atmak suretile çektirdiği ıstıraplar, bir an için karmakarışık bir surette gözünün önünde canlandı... Fazıl’ın ruhunda gizli, kindar bir isyan fırtınası kabardı. Anasına hakkını helal etmeyecekti.”* (s.247). Hâkim anlatıcı, bu ifadelerle hem Fazıl’ın düşüncelerini dile getirir hem de onun davranış ve tutumunun nedenlerini açıklar. Ayrıca hâkim anlatıcı, karakterlerin ruh hallerini belirtmek için yer yer iç monoloğa başvurur.

Hâkim anlatıcı, hem karakterlerin ruh çatışmalarını hem de birbirleriyle olan dış çatışmalarını bilir. Karakterler eşit mesafede bulunan hâkim anlatıcı, bu çatışmaları okuyucuya objektif biçimde aktarır:

“Yalnız kaldığım zamanlar boynuma geçirilen bu demir lâleyi kırmak için her şeyi yapmayı göze alıyorum; fakat karşı karşıya kaldığımız zaman bütün iradem kırılıyor; Dilfikâr’ın tahakkümü, koparmak istediğim fırtınayı, üstüne yağ dökülmüş bir

deniz gibi yatıştırıyor.” (s.179). Fazıl’ın Dilfikâr ile olan çatışmasıyla birlikte ruh hali de hâkim anlatıcı tarafından belirtilir.

Yazar tarafından iki kısım ve yirmi başlık altında toplanan roman, genel olarak hâkim bakış açısı ile anlatılmıştır. İkinci kısmın ilk başlığı olan Fazıl’ın Defteri’yle birlikte başlayan kahraman anlatıcı bakış açısı, sekizinci başlık olan Tamamlanmayan Hatırrattan Sonra’ya kadar devam eder. Kısacası; yedi başlığın olduğu bu kısımda, hâkim anlatıcı ve bakış açısı, yerini kahraman anlatıcı ve bakış açısına bırakır ve daha sonra tekrar hâkim bakış açısıyla devam eder.

“*Anlatı dünyasının hem ‘yapıcı’ hem de ‘yansıtıcı’*” (Tekin, 2001: 17) görevini üstlenen roman başkişisi, Fazıl’dır. Fazıl, kahraman anlatıcı görevine kendisinden bahsederek başlar. Fazıl, “*Bir aydan beri Dilfikâr Hanımefendi’nin resmen kocasıyım.*” (s.141). İfadesiyle Dilfikâr’ın yalısına taşındıktan sonraki macerasını anlatmaya başlar. İstemediği halde Dilfikâr’la evlenen Fazıl, evlendikten sonra Dilfikâr’ın yalısına taşınarak kendi ifadesiyle mahpus hayatına başlamıştır. “*Bende masum olarak ebedi kürek cezasına mahkûm olmuş bir mahpus hali var.*” (s.180). Dilfikâr’ı eş gibi görmeyen Fazıl yalnızlaşır ve içine kapanır. İçini dökmek için yaşadıklarını ve hissettiklerini bir deftere yazar. “*Bu sarı yaprakları bir dert arkadaşı gibi telâkki ediyorum.*” (s.155). Fazıl ve diğer karakterler hakkında bilgiyi, Fazıl tarafından bu deftere yazılanlardan ediniriz.

Kahraman anlatıcı, olaylar ve karakterler hakkında tahminlerde bulunur. “*Karım bu sözümü şimdiye kadar bende yerleşen ‘mâdunluk’ fikrinden doğan bir netice gibi telâkki etmiş olacak ki, bana karşı daha mülayim davranmak suretile bu tesiri izale edeceğini zannetti.*” (s.160). Kahraman anlatıcının bu tahmini onun sınırlı bir bilme yetisine sahip olduğunu gösterir.

Romanın diğer karakterlerini kahraman anlatıcının bize aktardıklarıyla tanırız. Kimi yerde bir karakteri olumsuz bir şekilde tasvir ederken; “*Karşımda heykel gibi duran bu dişi kurda doğru yürüdüm.*” (s.165) kimi yerde de aynı karakteri olumlu bir şekilde tasvir eder: “*Dilfikâr’a çirkin denemez; hatta çekik kaşlarının altında iri siyah gözlerle, muntazam burnile, ...güzel bir kadın denilebilir. ...endamı mütenasip; tavırlarında hiçbir yapmacık yok; bilakis ağırbaşlılık var.*” (s.169). Kahraman anlatıcı bize neyi, nasıl göstermek isterse biz onu öyle görürüz.

Kahraman anlatıcı, “*bilinç akımı ve iç monolog*” (Özcan, 2000: 457) anlatım teknikleri ile kendi iç dünyası hakkında bilgi verir. “*Etrafımda kendime hak verdirecek*

kimse bulamadığım için mevhum şahıslar tasavvur ediyorum. Bunlardan biri iradeli, tok sözlü; diğeri zayıf, âciz ve uysal; onlar münakaşa ediyorlar ve ben hüviyetimi tamamen kendimden ayırarak kendimi bu iki muhayyel şahsiyetin münakaşalarını dinleyen bir üçüncü adam yerine koyuyorum.” (s.180-181). Fazıl, bilinçaltında olan kişi ile şu an olan kişiyi ruhunda birleştirerek onları konuşturur. Böylece Fazıl’ın içinde bulunduğu durumun karışıklığını anlarız.

Okuyucu, anlatıcının bildikleri ve gördükleriyle sınırlıdır. “*Ona en ağır sözleri söylediğimi hatırlıyordum. Fakat ne dediğimi sırasile bulamıyordum. Yalnız karım son söz olarak: sizi serbest bırakıyorum! Demişti. Ne ondan sonrasını, ne de nekadarmüddet hasta yattığımı bilmiyorum.*” (s.185-186). Fazıl, Dilfikâr ile olan son tartışmasından sonra baygınlık geçirmiş ve hastalanmıştır. Olaylar bize kahraman anlatıcı (Fazıl) tarafından aktarıldığı için Fazıl’ın geçirdiği baygınlıktan sonraki süre ve olaylar hakkında bilgi edinemiyoruz. Bu, okuyucunun kahraman anlatıcının bildiği, gördüğü kadar bilgi sahibi olduğunu ve kahraman anlatıcının da bildiklerinin ve gördüklerinin sınırlı olduğunu gösterir.

Romanın diğer karakterleri, kahraman anlatıcının izin verdiği şekilde birbirlerinin hareketlerini ve ruh hallerini görür ve bilir: Fazıl, Samiye ve Dilfikâr bir arada konuşurken, “*Karım ancak benim farkına vardığımı zannettiğim bir iç çekişile göğsünü belli belirsiz kabartarak...*” (s.209). Dilfikâr’ın ruh halinin yansımaları sadece kendisi görür. “*Samiye’ye baktım. Yarım saatten beri zavallı kardeşimin ruhindaki değişikliklerin eseri çehresinde okunuyordu. Ümit, sevinç, yeis, elem; hepsi birbirine karışmıştı.*” (s.211). Dilfikâr ve Samiye’nin birbirlerinde göremedikleri halleri Fazıl rahatlıkla görür.

Kahraman anlatıcı, şimdiden geçmişe giderek içinde bulunduğu durumun sebebini hatırlar ve pişmanlık duyar. “*Son defa birlikte Kozyatağına gittiğimiz günü hatırlıyordum. O merhale benim hayatımda ne büyük bir durak yeri olmuştu. Hayatım birdenbire şeridi kopmuş bir sinema filmi gibi başlamış, bitmişti.*” (s.238). Sevdiği kadın Münire ile karşılaştıktan sonra maziye dönen kahraman anlatıcı/Fazıl eğer o gün biraz cesaret gösterip, annesine karşı gelseydi bugün mutlu bir hayatı olacağını düşünür. Geçmiş ile şimdiki karşılaştıran kahraman anlatıcı saadeti geçmişte bırakarak şimdinin esaretine geri döner.

‘Köle’ romanı, her şeyi bilen, gören ve sezen anlatıcı olan, hâkim anlatıcı ve bakış açısı ile bildikleri ve gördükleri sınırlı olan, kahraman anlatıcı ve bakış açısı bir arada kullanılarak okuyucuya aktarılmıştır.

2.1.4. Zaman

Roman iki bölümden oluşmuştur. Birinci bölüm Fazıl ile Prenses Dilfikâr’ın evliliklerine kadar geçen 1,5-2 aylık süreci anlatırken, 141. sayfadan başlayan ikinci bölümdeki olaylar çeşitli tarihler verilerek, örneğin 24 Haziran 19... şeklinde Fazıl tarafından anlatılır. 24 Haziran itibariyle Fazıl’ın ağzından, “*Bir aydır Dilfikâr Hanımefendi’nin kocasıyım.*” (s.200). Denilerek 24 Mayıs’ta evlendikleri vurgulanır. Haziran-Temmuz-Ağustos-Eylül-Birinciteşrin şeklinde tarihler verilir, ikinci bölümün sonunda “Takma Tüyleri Dökülen Saadet Kuşu” başlığında da “*Fazıl, bir aydan beri her gün gazeteye gitmektedir.*” (s.230). İbaresiyile bir ayın daha geçtiği belirtilir. Tüm bunlar bize, romanın bahar aylarının başlarında başlayıp, kış aylarında sonlandırıldığını gösterir. Fakat yıllar verilmez. Romandaki reel zaman 8-9 aylık bir zaman dilimini kapsamaktadır. Romanın yazma zamanı ise romanın son sayfasında 17 Eylül 1941 olarak verilir.

Tıkır tıkır işleyen saat ya da tek tek düşen takvim yaprağı; bunlar sosyal zamanın işçileridir. Bu işçiler kimi zaman sayısal değerlerle kimi zaman da zamansal kavramlarla ifade edilir. “*Benim altıya kadar uyduğumu ne zaman gördünüz? Öğleye kadar sabah uykusu sizlere mahsus bir imtiyaz...*” (s.7). “*Bugün öğleden sonra prenses Dilfikâr bize gelecek*” (s.7). Zamanın engel olunamaz bu akışı, bireyin ruhundaki acı, sevinç ve mutlulukla vb. farklı boyutlarda ele alınır. Böylece “*bireyin tinselliği zaman algısını şekillendirir.*” (Deveci, 2011: 716). Nadire Hanım’ın evdeki otoritesi Kâni Paşa’nın evde geçirdiği zamanı bir işkenceye çevirir. Gün boyunca çalışan Kâni Paşa’nın, akşam evine gidince beden yorgunluğuna bir de Nâdire Hanım ruhi yorgunluğunu ekler. “*Kâni Paşa için en mes’ut zamanlar evin haricinde, hükümet konağında geçirdiği demlerdi. Akşam eve döndüğü zaman ya Nadire Hanım’ın icraatına şahit olmak, yahut da evde geçen hâdiselerin raporunu dinlemek mecburiyetindeydi.*” (s.13).

Dünyada yaşanan her şey bir zaman çizgisinde geçer. *Aristoteles’in dediği gibi; “Zaman içinde olayların geçtiği şeydir.”* (Tekin, 2001: 110). Romanın girişinde olaylar, zaman kavramıyla başlatılır. Bu zaman, kendisinden önceki ve sonraki zamanın

aynasıdır. Böylece üçlü zaman dediğimiz geçmiş, şimdiyi ve geleceği aynileştirir. Her sabah annesinin bağrıışmalarıyla uyanan Fazıl, bu sabah da yine bu bağrıışlarla uyanmıştır. Sabah, Fazıl'ın şahsında yeni günü değil, yeni kavgaları ifade eder. *“Fazıl, birdenbire uyandı... Annesinin kavga feryatlarına alışık olduğu için tekrar gözlerini kapayarak uyumak istedi; muvaffak olamadı.”* (s.3). Güneşin, ışığın ve umudun bir arada bulunduğu sabah, Fazıl'ın ruhunda ayrı bir his uyandırır. Sosyal zaman olan sabah, Fazıl'ın ruhunda ferdi bir kılığa bürünür. Samiye, ağabeyi Fazıl'a *“Belki sonra sevebilirsin.”* (s.11). Derken zamanı ‘her şeyin ilacı’ olarak görür. Fakat kendisi için zamanı aynı şekilde anlamlandıramaz. *“Ahmet beni aldığı zaman zengindi... Bir iki işe girişti, parasını kaybedince fana oldu... Şu evin içinde cüce Fıtnat kadar itibarımız kalmadı.”* (s.11). Fazıl'ın geleceğinden umutlu olan Samiye kendi geleceğinden umutsuzdur. Samiye zamanın herkese farklı şeyler sunacağına inanır.

Kişiler, kendilerini tanıtırken ya da tanıtılırken zaman zaman geriye dönüşler yapılır. Onların karakterlerinin oluşmasında geçmişin payının ne kadar büyük olduğu gösterilir. Fazıl'ın, Samiye'nin, Kâni Paşa'nın ve Nadir'e Hanım'ın geçmişlerine atlayarak Kâni Paşa'nın ailesi tasvir edilir: *“Nadire Hanım'ın bu ‘eyyam reisliği’ sayesinde Kâni Paşa bütün memuriyet hayatında azil denilen mahrumiyeti tatmadı. Zaten irtikâp, irtişa sevmez, kanaatkâr, sessiz sadasız bir adamdı.”* (s.13). *“Üçü de gülmek koşmak eğlenmek denilen şeylerin çocuklar için bir hak olduğunu bilmiyorlardı. Hepsinde bütün ev halkı gibi bir ehli hayvan bedbahtlığı ve düşkünlüğü vardı.”* (s.15). Nadire Hanım'ın ailenin tüm bireyleri üzerindeki bu baskısı özellikle Fazıl ve Samiye'de büyük izler bırakmıştır. Onların kendilerini var edememelerinde ve birey olamamalarında geçmişin izleri vardır. Geçmişte sahip olamadıkları mutluluğa, şimdi de sahip olamadıkları gibi, geleceğe de mutsuz ve umutsuz bakmaktadırlar. Bunlara rağmen Nadire Hanım geçmişindeki otoriterliğini devam ettirerek geleceğini inşa etmeye çalışır. Bunun için oğlunu bile feda etmekten kaçınmaz. Fazıl'ı, zengin bir kadınla evlendirerek kendi saadetini kurmayı amaçlar. Fazıl, istikbalin kurbanıdır. *“Zamanla ilgili her hesap onun üzerinden yapılmaktadır.”* (Özcan, 2012: 8).

Fazıl, Nazmi'nin anlattıklarına bakarken tarihe doğru bir seyre giderler. Nazmi elindekileri göstererek tarihe gönderme yapar: *“Kanuni Süleyman'dan bugüne kadar her devre ait iki üç tane var, çok kıymetli bir koleksiyondur. Hele üçüncü Mustafa'nın, ikinci Mahmud'un iradeleri kendi el yazılarıdır. Malûm a, bu ikisi de kuvvetli hattattır.”* (s.70). Yine Kâni Paşa, Nadire Hanım'ın evin hizmetçilerini sürekli dövmesini, geride

kalmışlık olarak düşünür. “*Dayak meselesini ‘orta çağ’a yakışacak bir teşkilatta tabi tutmuştu.*” (s.14). Aslında Nadire Hanım katıldığı zengin ortamlarda gayet kibar davranır, modern zamana ayak uydururdu. Buradan Nadire Hanım’ın istediği zaman ‘orta çağda’, istediği zaman, ‘modern çağda’ yaşayan biri olduğunu anlarız.

Birey, kendi geleceğini etkileyen olayların zamanını, dakikası dakikasına bilinçaltına yerleştirir ve tüm hayatı boyunca o günü unutmaz. “*Fazıl, tam dokuza beş kala, Kadıköy iskelesine geldiği zaman Münire saatin altında bekliyordu.*” (s.54). Ulunay’ın Münire’yi burada bekletmesi tesadüfî değildir, kasıtlı bir şekilde Münire’yi burada bekleterek her ikisinin de geleceğini belirleyecek anları unutulmaz kılmaktır. Bu saatler ileride Münire’nin mutluluğunu inşa ederken, Fazıl’ın da mutsuzluğuna zemin hazırlamaktadır. Fazıl ve Münire’nin ayrıldığı günün sonbahar olarak seçilmesi Ulunay’ın bize verdiği bir semboldür. Bu sembol ayrılığı ifade eder. Sonbahar, yaprakların sararıp, dallarından ayrıldıkları, her birinin ayrı ayrı yerlere savruldukları hüznün mevsimidir. “*Rüzgârın çıkmasıyla bütün yapraklarda bir ürperme başlıyordu.*” (s.59). Fazıl’ın Münire’ye ayrılmaları gerektiğini söylediğinde Münire’nin içinde bir fırtına koptu. “*Münire, yünlü ceketini giydi. Üşümüşüm de farkında değilim.*” (s.59). diyerek yaprakla aynileşir.

Fazıl, geçen zamana rağmen hiçbir şeyin değişmediğini sadece dekorun değiştiğini düşünür ve geçmişle şimdiyi muhayyilesinde karşılaştırarak bu değişmemişliğe örnek gösterir: “*Evvelce kraliçeler, hükümdarlar esirlerini para ile alırlar, zevklerini böyle tatmin ederlerdi. Şimdi hükümdarlar mevkilerini milyonerlere terk ediyorlar ve onlarda yine her kilidi altın anahtarla açıyorlardı.*” (s.89). Fazıl bu örneği verirken şimdiyi hikâyeye ederek aktarır.

Fazıl, istemeyerek evleneceği kadını beklerken, zamanın darlığında sıkışıp kalmıştır. Beklerken geçen birkaç saat onu ömür boyu köleliğe mahkûm edecekti. “*Her geçen saat, onu müstakbel sahibesinin huzuruna başka bir hüviyetle çıkaracak dakikaya yaklaştırıyordu.*” (s.89). Dilkâr’ı beklerken geçen zaman onun ruhundan da geçer, geçerken de ruhundan parçalar koparır.

Geçmişin enkazından birey olarak çıkamayan Fazıl, şimdiki zamanda ben’ini bulamaz. Geleceğe zihninde bir yolculuk yapan Fazıl, gerçeğe çarpışarak şimdiye döner. “*Bana göre ne iyi bir eş olabilirdi. Zorla saadetimi yıktım. Bundan sonra geriye dönsem bile onun nazarında bir kere zâfımı ispat etmiş oldum. Yapacak bir şey yok.*”

Babam gibi kaderin cilvesine teslim olmalı.” (s.90). Geçmişten gelen acizliğiyle annesine karşı çıkamayan Fazıl sevdiği kızı geçmişte bırakarak, geleceğe mahkûm olur.

Gündüz uyanıştır, gece ise bunun tam tersidir. Birey her gün yeni bir hayata gözlerini açarken, her gece o hayata gözlerini kapatır. İnsanoğlu gündüz olunca sokaklara koşar ve hayatın bir ucundan tutar. Gece bu koşuşturmaya ara vererek bir diğer gün için hazırlık yapar. Fazıl, bu insanların aksine gündüzde değil, gecede hayat bulur. Onun gerçek aydınlığı gecededir. *“Akşam olmağa başladığı zaman helecan içindeyim. Kendi kendime, insanların yatmak ve uyumak zamanını geceye hasretmelerini ne kadar manasız buluyorum. Aydınlık bana insanın harimine sokulan bir mütecessis gibi geliyor; fakat gece bütün mahlûkatı kovuklara, yuvalara, inlere sokulmağa mecbur eder.”* (s.159). Fazıl, akşamın karanlığını insanın hareminin bir koruyucusu olarak görür. Gündüzün kalabalığında kendini yalnız hisseden Fazıl, gecenin yalnızlığında kendini var eder.

Değişen zamanla birlikte toplumun değerleri de değişmiştir. Özellikle sınıfsal/parasal olan bu değişikliğe Nadire Hanım da ayak uydurmak için hayli mücadele verir. Oğlu Fazıl’ı Dilfikâr’la evlendirmesindeki gaye sınıf atlamak idi. Bundan dolayı *“Onu sürekli olarak zirveye doğru tırmanırken görürüz.”* (Özcan, 2000: 103). Kimileri bu değişikliği hemen benimserken kimileri de bu değişikliğe direnir: *“Davetlilerin hemen hemen hepsinin giyim kuşamda zamanın tesirine mümkün olduğu kadar kapılmamak istedikleri görülüyordu. Birçoğu hala uzun etekli, kırmalı elbise giymişler, vücutlarını, göğüslerini, bir balkon gibi şişiren demirli, balinalı korselerle sıkmışlardı. Nadire Hanım da ekseriyete tâbi olmak için başına kocaman bir hotoz giymişti.”* (s.116). Dönemin insandan aldığı değerler ifade edilerek sosyal zaman belirtilir. Bunların dışında zamanın içinde yaşamayan ve sadece zamana bakan fakat görmeyen Prenses Münire ve Mis Agleye için zaman-kişi, zaman-ruh ilişkisinden söz edilemez. Onlar sadece zamanın içinden geçen ve geçerken de şöyle bir dönüp bakan iki insandır. Onlar *“Fransız Riveyerasının mevsimi ne vakit başlar? İtalyan sahilleri ne vakit güzelleşir? Nis karnavalı hangi aylardadır? Divil ne vakit kalabalıklaşır? İsviçreye hangi mevsimde gitmeli? İspanyanın güzel zamanı ne vakittir?”* (s.134) gibi sadece takvimsel zamandan haberdardırlar.

Özetleme tekniğiyle, uzun bir zaman küçük bir ifadeyle anlatılır. Böylece önemsiz görülen noktalardan yüzeysel bir şekilde bahsedilerek zamandan tasarruf yapılır. *“Kendimi bildim bileli... (s.5), bir müddet... (s.16), sabahtan akşama*

kadar...(s.119), *seneler geçti...* (s.281) gibi ifadelerle anlatım kalabalıklığı ortadan kaldırılarak okuyucunun daha kolay bir şekilde olayların akışını takip etmesi sağlanır.

Zamanla birlikte değişen ortamda çatışmaların olmaması mümkün değildir. Bu çatışmalar, hala benliğini koruyanlarla koru(ya)mayanlar arasındadır. Dilfikâr, değişen bir sosyal ortamda yaşar. Çevresindekiler ona karşı parasından dolayı büyük bir saygı içerisindedir. Dilfikâr, parası ve Prenses unvanıyla dünyada istediği her şeye sahip olmuştur. Fakat Fazıl bu çarkın dişleri arasına takılmaz. Her şeye rağmen bu dişler arasında ezilmemeye gayret eder ve nihayet hem kendini hem de Dilfikâr'ı bu çarktan kurtarır. *“Zavallı Mahir! Dalkavuklarına, milyonlarına rağmen karşınızda ne kadar küçük ve ne kadar aciz kalmıştı. Siz bu bozuk guguklu saatin yanlış işleyen çarklarını hırpaladığınız zamanlar onlara karşı sizinle tefahür etmek ve ‘görüyor musunuz? İşte bu adam benim kocamdır’ diye taşmak ve bağırarak ihtiyacını hissediyordum.”* (s.226). Dilfikâr, Fazıl ve Mahir arasındaki bu çatışmayla gerçeğin farkına vararak Fazıl'la aralarında bozuk olan *“mevcut iletişim ağını kendi referanslarıyla onarmaya”* (Özcan, 2000: 107) başlar ve başarılı olur.

Kronolojik bir şekilde aktarılan roman, zaman zaman akronolojik bir şekle bürünerek hem olayları neden-sonuç içerisinde anlamamıza yardımcı olur hem de anlatımı zenginleştirerek romana bir derinlik katar.

2.1.5. Mekân

Bu dünyada insanın varlığını devam ettirmek için tutunduğu yer olan mekân, anlatı dünyasında *“vaka zincirinde ifade edilen hadiselerin sahnesi durumundadır.”* (Aktaş,2000:128). Romanda kahramanların psikolojisine göre anlam kazanan mekânlar, dar/kapalı, açık/geniş mekânlar olarak fiziksel özelliğinin dışında hayat bulur. Köle romanında vaka İstanbul'da geçmektedir.

2.1.5.1. Dar / Kapalı Mekânlar

Karakterlerin olumsuz ruh halleriyle bütünleşen mekânlar dar/kapalı mekânlardır. Roman, Kâni Paşa'nın evindeki bir sabahın tasviriyle başlar. Bu tasvirle, evde yaşayan bireylerin ruh hallerine ait bilgiler verilerek, evin onlar üzerindeki manası sezdirilir. *“Aşağıdan annesi Nadire Hanım'ın inceli kalınlı sesi, evin üst katına kadar bir fiskiye gibi fırlıyor, serpintileri her tarafa dağılıyordu.”* (s.3). Evin kâhyasını azarlayan Nadire Hanım'ın bağırışlarının evin her tarafına dağılması, kâhyayla birlikte

evin diğer bireylerinin de azarlanmasını sağlar. Aslında bu evde Nadire Hanım'ın dışındakilere birey demek yanlış olur. Çünkü, Nadire Hanım evde sert bir otorite kurarak, kendi çocukları dahil evin çalışanları üzerinde ezici bir tahakküm kurmuştur. *“Burada herkes esirdir ve benim esirimdir.”* (s.34). Diyerek onlara kendi evlerinde bir köle gibi yaşadıklarını hissettirir.

Her sabah evinde huzursuzlukla uyanan Fazıl, odasının penceresinden dışarıya baktığında da durum evdekinden farksız değildir. Fazıl, annesi sayesinde yaşanılmaz dereceye gelen bu ev ile pencereden baktığı ve bir yangının harap ettiği bu sokak arasında hiçbir fark göremez. *“Yangınların silip süpürdüğü bu sahada tepesi uçmuş, şerefesinin yarısı kopmuş bir minare heyûlâsı, komşunun saçakları çürümüş aşı boyalı evinin üstünden yükseliyor, daha biraz geride sıvaları dökülmüş bir yangın duvarının çopur bir simayı andıran cephesi görünüyordu.”* (s.3). Nasıl ki sokağı küle döndüren yangın ise, Fazıl'ın baba evini de yakıp küle çeviren Nadire Hanım'dır. Nadire Hanım, ateşle aynı vazifeyi görmektedir. Fazıl, yanan sokağın bazı yerlerini kişileştirerek, kendi evindeki insanlarla benzerlik kurar. *“Yangın duvarını, ateşten kurtaramadığı evin arasında, vazifesini yapamamış mahcup bir bekçiye, Seymenler mezarlığının yangından kalan iki kavruk servisini, kollarıyla işaretler yapan uzun boylu iki adama benzetirdi.”* (s.3). Fazıl, kendini yangın duvarı ile kardeşi Samiye ve eniştesi Ahmet'i de yangından kalan iki kavruk servisiyle aynileştirerek hem kendi ruhlarını somutlaştırır hem de mekâna bir ruh katar.

Evdeki tüm otoritesine rağmen Nadire Hanım da bu evde kendini sıkışmış hisseder. Çünkü o elindekiyle yetinmeyen hep daha fazlasını isteyen bir karakterdir. *“Dinamik bir karakter olma yolunda dışa açılma gereksinimi duyarak açık ve geniş mekânlara”* (Özcan, 2000: 413) açılmaya çalışan Nadire Hanım, bu uğurda oğlunu bile feda etmekten çekinmeyerek, Fazıl'ı zengin bir kadın olan Dilfikâr ile evlendirip *“kendisi oğlu ile beraber gelininin Boğaziçi'ndeki yalısında oturacaktı.”* (s.28). Fazıl'ın bu evliliğe itirazı üzerine, Nadire Hanım; *“yani sen istediğini yapacaksın diye ben, fıkarcılık bataklığına saplanacağım. Nihayet iki odalı bir eve sığınarak ömrümü öyle geçireceğim.”* (s.6). diyerek gerçekte iki odadan daha fazla odaya sahip olan iki katlı evi darlaştırarak arzuladığı lüks hayata daha da geniş bir evle kavuşacağını düşünür. Para canlısı olan Nadire Hanım, kocası Kâni Paşa'nın hayatta olduğu dönemden beri çalışan hizmetçileri işe yaramaz ve fazlalık olarak görür. Bu emektarları hiç acımadan kapı dışarı atarak onlardan kurtulmak ister. Bunun için eline geçen her fırsatı

değerlendirmeye çalışan Nadire Hanım, bir keresinde, “Artık *yeter!* dedi. *İstemem. Burası badulhane değil. Evin içi darülâcezeeye döndü. Aptallarla bunaklar içinde kaldım. Defolsun gitsin!*” (s.5). Zaten bu evde yaşamaktan memnun olmayan Nadire Hanım, bu insanları da bahane ederek evin bedbaht bir durumda olduğunu belirtir. Nadire Hanım, Fazıl’a, Dilfikâr’la evlenmezse bu evde bir cehennem hayatı yaşayacağını söyler. Zaten Fazıl ve diğerleri için bu ev bir cehennemden farksızdır.

Kâni Paşa’nın zamanından beri bu ev, aile bireylerinin hepsi için başını sokacak bir mekândan öteye gidemez. Tüm ev halkı bu evde mecburiyetten kalır. İmkânsızlıkların kendilerini tıktığı bu ev, onların hiçbirinde gerçek anlamda bir yuva olmamıştır. Kâni Paşa evine geldiğinde, karısı Nadire Hanım, kocasına huzur vermezdi: “*Kâni Paşa için en mes’ut zamanlar evin haricinde, hükümet konağında geçirdiği demlerdi.*” (s.13). ‘Yuvayı yapan dişi kuş’ bu defa yuvayı yıkan olmuştur. Kâni Paşa ecelle birlikte bu mekândan kurtulmuştur. Fazıl ve kardeşi Samiye’nin gözünde bu ev, küçük yaştan beri annelerinin dayağına maruz kaldıkları, azarlamalarıyla ezildikleri bir mekân olmanın yanı sıra sert bir otoritenin hâkim olduğu “*ufak bir hükümet timsaliydi.*” (s.14). Fazıl, ortaokula geçince yatılı bir okula kaydını yaparak bir süreliğine de olsa bu mahpustan kurtulur. Diğer kardeş Kenan ise, “*Tazyik kafesinden kurtulmak için başka bir çare buldu. Annesini maden mühendisi olabileceğine kandırarak Avrupa’ya kapağı attı.*” (s.16). Evde kalan Samiye, Ahmet ile evlendirilir. Fakat Ahmet’in işleri bir süre sonra bozulur ve her şeyini kaybeder. Nihayet Nadire Hanım’ın evinde içgüvey olur. “*Mütemadi tarizler, tenkitlerle damadının gururunu, benliğini kıra kıra onu nihayet bütün evdekilere benzetmişti. Ahmet Bey için kaynanasının evinde oturmak mecburiyeti hayatının ‘sırat köprüsü’ nü teşkil ediyordu. Kıldan ince, kılıçtan keskin olan bu tahammülfersa geçidi bir an evvel atlamak, cennete değilse, hiç olmazsa ‘araf’a kapağı atmak istiyordu.*” (s.16).

Mekân, içindeki insan ve eşyayla anlam kazanır. İnsanın ruhu adeta mekâna siner. Fazıl’ın da evin eşyaları hakkındaki düşünceleri, “*ben bizim köhne evin odalarını dolduran karmakarışık üsluplu taklit eşyada arkadaşımın dediği gibi tarih sayfalarını aramıyorum. Benim bu kırık dökük, tamir görmüş, koltuklara, kanepelere karşı hissettiğim merbutiyetin sebebi onların hayatıma karışmış olmalarıdır.*” (s.227). şeklindedir. Bireyin sahip olduğu eşya, onun aynasıdır. Eğer eşya güzelse ve maddi bir değere sahipse ona sahip olan kişi de üstün bir değere ve maddiyata sahiptir. Fakat eşya ne kadar eski/fakir ve yıpranmışsa kişi de o kadar fakir ve yıpranmıştır. “*Fazıl odasına*

girdi. Masanın yanındaki yayları bozuk kanepeye oturdu.” (s.51). Nadire Hanım’ın, Fazıl’ı Dilfikâr ile evlendirme kararı, Fazıl’ın hayatını mahvetmiş, kanepenin bozuk yayları gibi Fazıl’ın hayatının yaylarını da bozmuştur.

Nadire Hanım sayesinde bireylerin ruhlarında hiçbir olumlu mana ifade etmeyen bu mekân, onların ruhunda derin yaralar açar. Bu yaralar gelecekte de kapanmayacak, ilerideki her olumsuz koşul bu yaraya tuz basacaktır. İmkânsızlığın ve sıkıştırılmışlığın bireyleri sardığı bu “mekânın donuk yüzü, içinde yaşayan kahramanların hareket etme yeteneklerini güçleştirir.” (Özcan, 2000: 405). Bu mekândan ve baskıdan kurtulamayan bireyler, kendilerini gerçekleştiremez. Ezik ve aciz bir şekilde, başka bireylerin gölgesinde yaşamaya devam ederler.

Dar/kapalı bir mekân olan baba evinden Dilfikâr ile evlenerek Prenses Dilfikâr’ın yalısına taşınan Fazıl, bu kocaman yalıda da sıkıştırılmış bir birey olarak yaşamına devam eder. Yalı, hâkim anlatıcı tarafından şöyle aktarılır: “*Büyük korusunun etrafına çepeçevre duvar çevirtmiş, büyük ahşap yalıtı yeniden yaptırmış, kayıkhaneleri yenilemiş, mükemmel bir hale getirmişti. Koruyu tanzim ettirmek için Avrupa’dan gelen bahçıvanlar burasını az zamanda bir cennet haline koydular. Korunun boğaza nazır bir noktasında, bütün parçaları numaralı ve birbirine geçme bir köşk kurdurdu. Köşkün önünde yaptırdığı, içinde iki üç sandal gezecek kadar geniş havuzun tam ortasına, kenara ufak bir asma köprü ile merbut suni bir adacık kondu... Büyük yalı üç kısımdan mürekkepti. Ortadaki kısım, tavanı camekânlı büyük bir salonla diğerlerinden daha yüksek bir manzara arz ediyordu. Bu kısmın iki tarafındaki dairelerden biri harem, diğeri selamlık olarak yaptırılmış ve cam kubbeli dairede haremle selamlık arasında mebeyin kısmı olarak kabul edilmişti. Yalının harici manzarası gayet sade idi. Süsten, oymadan eser yoktu. Fakat içerisi, görenleri hayrete düşürecek kadar tezyinata boğulmuştu.*” (s.102-103). Paşanın vefatından sonra Dilfikâr, büyük yalıtı kapatır ve bahçenin bir tarafına yeni bir bina yaptırır. “*Başkaları için kocaman bir yalı olan bu bina büyüğünün yanında ufak bir bahçıvan kulübesi gibi kalıyordu.*” (s.104). Fazıl, Dilfikâr’la evlendikten sonra işte bu bahçıvan kulübesinde yaşamaya başlar. Fazıl; “*Benim dairem Dilfikâr Hanımefendinin, yani ‘velinimet’ efendimin dairesidir. Ayrıca bir odam olmayacak; koca yalıda bir yazı masası koyacak yer bulamadım. Her odanın eşyası var.*” (s.143). diyerek yalıda geçireceği günler hakkında ipucu verir. Kendine bu kocaman yalıda bir yer bulamayan Fazıl, yalının bu gösterişine, bu güzelliğine, bu büyüklüğüne rağmen kendini burada Nadire Hanım’ın evindeki gibi mutsuz hisseder.

Hatta bu yalıda o kadar çok ruhî bunalımlar yaşamıştır ki Nadire Hanım'ın evini özler olmuştur. Fazıl: *“Babamın harap evindeki, yayları bozuk, köhne sedirim, ne kadar rahattı.”* (s.144) diye düşünürken bu Batılı tarzda döşenmiş yalıda geçen her günün kendisi için yeni bir hayat değil de elinden kayıp giden bir hayat sunacağına farkına varır. Fiziksel olarak büyüyen mekânda birey daha da küçülür.

Fazıl, bu yalıya Prenses Dilfikâr'ın kölesi olarak geldiğini düşünür. Çünkü Fazıl'ın Dilfikâr'la istemeyerek yaptığı bu evliliğin kölelikten hiçbir farkı yoktur. Fazıl, annesi Nadire Hanım tarafından Prenses Dilfikâr'a satılan bir esirdir. Dilfikâr bir gün Fazıl'a, *“Ne suretle olursa olsun sizin vaziyetinizde bir adamın irade sahibi olamayacağını siz de anlarsınız.”* (s.163). diyerek, kölesi üzerindeki tahakkümünü belirtir.

Bu yalıda karı kocanın arasına servet duvarı iner ve Fazıl bu duvarın altında her geçen gün daha da ezilmekte ve küçülmektedir. Zaten Fazıl, Nadire Hanım'ın evinde kendine güveni olmayan, aciz biri olarak yaşamıştır. Dilfikâr'ın *“Bir sınıf tahakkümüyle yaptığı yüksek perdeli konuşmalar, bu kompleksi ve güvensizliği arttırmaktadır.”* (Özcan, 2000:407). Fazıl, bu hakaretlerden, daha da önemlisi bu köle hayatından kurtulmak için ne kadar mücadele ederse etsin efendisi karşısında yenilerek odasına gönderilir. *“Benim çürük projem Dilfikâr'ın granit gibi sert tahakkümüne çarpmış ve tamamen kırılmıştı... Kapı dışarı edilmeğe muvaffak olmadığım gibi, üstelik şerefim, haysiyetim de mahvolmuştu. Bu mütekebbir kadının ağır hakareti yanında annemin münakaşaları pek hafif kalıyordu.”* (s.165).

Yalının her yerinde Dilfikâr'ın ölen kocasının izleri vardır. Fazıl, bu izlerle karşılaştığı her an yalının asıl sahibin kendisi değil de Prens Muhammed Paşa olduğunu hatırlar. Fazıl, duvardaki tablo, masanın üzerindeki sigaralıkta, döşemelerde ve hatta Dilfikâr'da Muhammed Paşa'yı görür. *“Bu mekânda, ilişki kurulacak olumlu hiçbir değer”* (Özcan, 2000: 405) bulamayan Fazıl yalnızlaşır.

Mekânın darlığında sıkışan Fazıl, *“birtimarhane duvarları bu yalıdan daha mûnis”* (s.182). diyerek yalının kendi ruh dünyasında oluşturduğu izlenimi belirtir. Fazıl, bir köle olarak yaşadığı bu yalıda kendisini Dilfikâr'ın köpeğine benzetir. Nasıl ki köpek sahibesi Dilfikâr'ın komutlarına uyup, otur dediğinde oturup kalk dediğinde kalkıyorsa, Fazıl da efendisinin emirlerine büyük bir sadakatle uyar. Fazıl'ın *“Ben geleli Dilfikâr'ın iri Danuva köpeği gözden düştü.”* (s.146). demesiyle evdeki bu köpeğin yerini aldığını belirtir. Anlatıcı köpeğin bu evdeki yaşayışına anlatıda geniş bir

yer vererek köpek-Fazıl benzerliğini gözler önüne serer. Köpek “*Birer nesne olmaktan çıkarak içselleştirilen öznel canlı* (Deveci, 2012: 400) olur. Artık bu yalıda Fazıl köpektir, köpek de Fazıl’dır.

Bu dar/kapalı mekânda karakter, “*Zaman, mekân ve onu çevreleyen bütün elemanlarla hatta kendisiyle bile kavgalıdır.*” (Korkmaz, 2007: 437). Fazıl, yalıya geldiği ilk günden beri benliğini sıkıştıran bu mekândan kurtulmanın yollarını arar. Yalıdan kovulmak için Dilfikâr ile büyük tartışmalara giren Fazıl, bu tartışmalardan eli boş dönüp yalıdan kovulmayınca bu defa da kendisine saldırarak bu mahpus hayatının kendi aciz kişiliğinden kaynaklandığını ileri sürer ve kendi kendine kızar. Eğer Fazıl biraz güçlü bir kişiliğe sahip olsaydı annesini dinlemeyip Münire’yle evlenerek küçük bir evde mutlu-mesut yaşayacaktı. Fakat Fazıl annesine karşı gelemeyerek Dilfikâr’la evlenir ve bu mekânda bedbaht bir hayat sürer.

Fazıl ve Münire’nin birlikte gittiği Kozyatağı başlangıçta her ikisi içinde açık/geniş mekânken Fazıl’ın Münire’den ayrılmak istediğini söylemesiyle dar/kapalı bir mekâna dönüşür: “*Münire, ufak kol saatine baktı. Birdenbire kendini boğmaya başlayan bu muhitten, bu havadan sıyrılmak istiyormuş gibi ayağa kalktı.*” (s.60).

Köle romanı dar mekânların işlevselliğiyle dikkat çeken bir romandır.

2.1.5.2. Açık /Geniş Mekânlar

Romanda açık/geniş mekânlardan biri gazetedir (matbaadır). Okumayı, yazmayı çok seven hatta hayatının en önemli işi olarak gören Fazıl için gazete, hem Nadire Hanım’ın evinden, hem de Dilfikâr’ın evinden kaçıp sığındığı, kendini birey olarak hissettiği mekân olarak gösterebiliriz. Fazıl’ın varoluşunu gerçekleştirdiği mekân gazetedir.

Gazete/matbaa, fizikî olarak hem Nadire Hanım’ın evinden daha kötü bir haldedir. Dilfikâr’ın yalısıyla karşılaştırmaya bile lüzum yoktur. Matbaa girişinin “*rutubetli, dar koridorunun*” (s.35) tasviriyle içerisinin ne halde olduğunu anlayabiliriz: “*İstihbarat Müdürü Tevfik Bey, eskilikten, kirden tabî bir parlaklık alan ve eski kalem odalarındaki yazıhaneleri andıran gözlü masanın başında oturuyordu.*” (s.35). Tıpkı matbaanın girişi gibi içerisi de eskimişliğin resmidir. Dilfikâr’ın her tarafı ayrı ayrı özenle dekore edilmiş gösterişli yalısına rağmen Fazıl, bu köhne, yıkık matbaada daha mutludur.

Dilfikâr'ın bir köle olarak gördüğü Fazıl, dar/kapalı mekândan açık/geniş mekâna geçerek birey olmanın verdiği hisle kendini özgür hissetmektedir. Çünkü dar/kapalı mekân olan yalıda Dilfikâr, Fazıl'a hakaretler eder, fakat açık/geniş mekân olan matbaada tüm arkadaşları Fazıl'ı sever ve ona büyük bir saygı duyarlar. Fazıl, bu matbaada aldığı üç kuruşu dünyanın servetine değişmez.

Romanda bir diğer açık/geniş mekân olarak Fazıl ve Münire'nin buluştukları Kozyatağı'nı gösterebiliriz. Karakterler, kendi hayatlarının dar/kapalı mekânlarından kaçıp açık/geniş mekân olan Kozyatağı'na giderken yine dar/kapalı mekânlardan; *“Yolun kenarında eski bir devrin zevksizliğine nümune gibi bırakılmış damı Çin Pagodları, cihannümaları, Rus saraylarının sonradan oturtulmuş kubbelerini hatırlatan harap köşklerden”* (s.55) geçer. Fakat bu mekânlar açık/geniş mekâna ulaşmada bir köprü durumunda olduğu için karakterlerin ruhlarında fazla bir derinliğe sahip olmaz ve iz bırakmaz.

Açık/geniş mekân olan Kozyatağı şöyle tasvir edilir: *“Kısa duvarlı bir kapıdan girdiler. Burası köy kahvesi şekline konmuş bir subaşı idi. Dalları bütün küçük meydanı kaplayan iki kocaman çınarın arasında akan su, hendesesiz yamrı yumru, fakat temiz bir havuza dökülüyordu... Oturdıkları yerden önlerinde bitmez, tükenmez bir genişlik görüyorlardı. Fazıl tâ uzaklarda yeşil sırtlara kadar yayılan bu sahayı o kadar vâsi buluyordu ki etrafını saran ufak manzaralarla artık hiç meşgul olmuyordu.”* (s.55). Fazıl ve Münire, Kozyatağı'nda kafeslerinden kurtulmuş iki özgür kuş gibi etrafa mutlulukla bakarlar.

Nadire Hanım, oğlu Fazıl'ı Dilfikâr'la evlendirerek açık/geniş mekâna geçmiştir. Fazıl'la birlikte Dilfikâr'ın yalısına geçen Nadire Hanım'ın, adına 'Mavi oda' denilen oda tahsis edilerek hayalleri gerçekleştirilmiştir. Fazıl'ın aksine Nadire Hanım bu mekânda gayet mutludur. Nadire Hanım, iki katlı köhne bir evden yalıya geçerek, mekânla birlikte sınıf atlamıştır. Aslında odaya 'mavi' adının verilmesi tesadüf değildir. Çünkü mavi hayalin, gökyüzünün ve sınırsızlığın sembolüdür. Nadire Hanım da 'Mavi oda'ya taşınarak hem hayallerine ulaşır hem de içinde bulunduğu dar/kapalı mekândan kurtularak açık/geniş mekâna taşınır. Fakat Nadire Hanım'ın bu açık/geniş mekândaki ömrü uzun sürmez, vefat eder. Nadire Hanım, hayal gibi denilecek bir mutlulukta yaşadığı 'Mavi oda'dan erken bir zamanda ayrılarak adına 'kara toprak' denilen gerçek mekâna geçiş yapar.

2.1.6. Kişiler Dünyası

2.1.6.1. Başkişi

“Roman kahramanları, birbirlerine bağlı olarak hareket ederler ve yine birbirlerine bağlı olarak hatırlanıp canlanırlar.” (Bourneur, Quillet, 1989: 141). Ancak tüm bu bağları elinde tutan ve iletişimin merkezinde olan kahraman başkişidir. Diğer karakterler, başkişinin istediği ölçüde hareket edebilme özgürlüğüne sahiptir. ‘Köle’ romanının başkişisi Fazıl’dır.

Romanda Fazıl’ın fiziksel özellikleri ve karakteri doğrudan verilmemektedir. Fazıl’ı olayların akışında doğal bir şekilde tanırız. Yazarın, Fazıl’ı böyle tanıttığındaki amaç hem olay örgüsünü daha sürükleyici kılmak hem de anlatıyı zenginleştirmektir.

Roman başkişisi Fazıl, bir muhasebecide çalışan Münire’yi sevmesine rağmen, annesi tarafından zengin bir kadın olan Dilfikâr ile evlendirilmek ister. Başlangıçta annesinin bu isteğine karşı çıkan Fazıl, annesiyle daha fazla mücadele edemez ve Münire’den ayrılarak Dilfikâr ile evlenir. Fazıl’ın Dilfikâr ile evlenmesi hem kişiliğinde hem de hayatında bir dönüm noktası olmuştur.

Fazıl’ın birkaç fiziki özelliğini Dilfikâr’ın gözüyle görürüz: “Fazıl’ın açık kestane rengindeki dalgalı saçları... Fazıl’da sağlam bir boyun üzerinde duran biraz kabaca bir ‘eke’ insan hali yoktu, burnunun şekli, elmacık kemiklerinin çıkıntıları, dudaklarının bükülüğü, ağzının nihayetinde ufak bir çukura benzeyen hafif gölge ona ancak Yunan heykeltıraşlarının elinden çıkabilen eserlerde gördüğü mermer bir genç başı hatırlatıyor.” (s.250).

Romanın girişinde Fazıl’ın yatağının tasviriyle, Fazıl’ın kişiliğinin henüz tam oturmamış olduğunu anlarız: “Eski sünnet çocuklarının süslü döşeklerini hatırlatan sarı pirinç karyolanın başucundaki demirlerini elleriyle tutarak vücudunu yastığa doğru çekti.” (s.4). Otuz yaşını aşmış bir adamın böyle bir yatakta uyuması onun çocukluktan kurtulamamış olduğunu gösterir. Bu yatak Fazıl’ın kendini oluşturamamış karakterinin sembolüdür.

Fazıl, çocukluğundan beri otoriter bir annenin himayesinde olan ve annesinin sözünden dışarı çıkmayan itaatkâr bir kişidir. Fazıl çocukluğunu yaşayamamış, koşup oynayamamış, her çocuk gibi oynarken bile rahatça düşememiştir. Eğer bunlardan birini yapsaydı, annesinden azar işitir ve dayak yerd. Bu yüzden çocukluğunu bir çocuk gibi geçirememiştir. Fazıl, annesinin bu baskılarından kurtulabilmek için liseye başladığında yatılı liseye gider ve hafta sonu eve gitmemek için kendisini bekâr kaydettirir. Yatılı

okulda, okula karşı gayet sıcak olan Fazıl, bir süre arkadaşlarıyla uyum problemi yaşar: *“İlk zamanlar arkadaşlarının bahçede koşup eğlendiklerini gördüğü zaman hayret etmiş, bir müddet aralarına karışmamıştı. Yavaş yavaş yeni koşmağa başlayan bir civciv şaşkınlığıyla o da oyunlara iştirak ediyor ve kazara yüksek sesle güldüğü zaman suratında yine bir tokat şaklayacakmış gibi irkiliyordu.”* (s.15). Annesinin baskıları, çocukluğundan başlayıp hayatı boyunca Fazıl’ın üzerinde büyük etkilere neden olur.

Zayıf bir kişiliğe sahip olan birey, bu zayıflığını kendisine kalkan ederek olaylardan kolayca sıyrılmayı tercih eder. Fazıl, annesiyle girdiği her münakaşadan mağlup olarak çıkar. Fazıl, bu yüzden çoğu zaman annesiyle yaptığı tartışmalarda *“Annemi fikrinden vazgeçirmek mümkün değil, her zaman olduğu gibi susmaya mecbur oldum.”* (s.141). diyerek annesine kolayca teslim olur. Annesinin tahakkümü altında olmasına rağmen karakter açısından annesinden çok farklı bir karaktere sahiptir. Fazıl annesine rağmen dürüst, açgözlü olmayan, paraya değer vermeyen, arkadaşları tarafından sevilen, alçak gönüllü, gururu ve onuru olan bir karakterdir. Fazıl’ın dünyaya bakış açısı etrafındakilerden farklıdır. Annesinin Fazıl’ı kendisinden yaşça büyük ve zengin olan Dilfikâr’la evlendirme teklifini, Fazıl, para için *“kendimi satamam”* (s.6) diyerek başlangıçta reddeder. Münire’yi seven Fazıl, *“Eğer gönlüm serbest olsaydı kendimi feda ederdim.”* (s.11). diyerek ailesi için fedakârlık yapıp kendi hayatından vazgeçebileceğini belirtir. Fazıl, Münire’yle evli olmamasına rağmen evliymiş gibi ona sadıktır.

Fazıl, Dilfikâr ile evleninceye kadar gayet mütevazı bir hayata ve bir işe sahiptir: *“Mektepten çıktuktan sonra gazetelere yazı yazmağa başlamış ve kendisine ufak bir şöhret temin etmişti. Bu ufak şöhret ona pek ufak bir de cep harçlığı temin ediyordu. Makalelerini sütun doldurmak için yazmadığı cihetle uzun tetkikler mahsulü olan yazılan gazetelerde, mecmualarda seyrek görülmekle beraber oldukça bir alâka uyandırıyor.”* (s.28). Cep harçlığı karşılığında yaptığı bu işi para için değil de sevdiği ve karakterine uygun olduğu için yapar. Paraya zerre kadar değer vermeyen Fazıl, *“Dünyada en güvenilmeyecek şey servettir. Para bir hedef değildir belki vasıttır.”* (s.32). düşüncesine sahip, aza kanaat eden bir karakterdir.

Fazıl, kendi varoluşunu gerçekleştirip birey olma yolunda ailesinden kimseyi bulamaz. Kalabalık içinde yalnız yaşayan Fazıl, kendisini kitaplarla tamamlamaya çalışır. Annesi Fazıl’dan şöyle bahseder: *“Efendim! Bu çocukla ne yapacağımı bilmiyorum. Çok şükür tahsilini bitirdi. Fakat hâlâ kitaplardan başını alamıyor. Bu*

derece ilme merak edeni hiç ailemden görmedim. Avrupa'dan sandık sandık kitaplar getirir. Odasını görerseniz Babîali'deki kitapçı dükkânları gibi tavana kadar raf raf kitap doldu..." (s.25). Kitapları hayatını merkezine yerleştiren Fazıl'ın bu özgürlüğü, annesi sayesinde elinden alınarak, büsbütün yalnız bırakılır.

Zayıf ve aciz bir karaktere sahip olan Fazıl, annesiyle fazla mücadele edemez ve Münire'den ayrılarak Dilfikâr ile evlenir. Fazıl bu kararını Münire'ye söylediği zaman Münire; *"Ben esasen sende mevcut olmayan bir cesareti sana telkin edemem ki. Sen hayatı anlamadığın gibi aşkı da anlamıyorsun."* (s.59). Diyerek Fazıl'ın kişiliğini çözer ve onun bu kişiliğiyle evliliklerinin mutlu bir şekilde devam edemeyeceğine inanır. Bu inancından dolayı da Fazıl'ın maddi ve manevi zayıflığını dile getirerek ondan ayrılanın doğru bir karar olacağına kanaat getirir. Fazıl, *"Eğer iradesine sahip olabilecek kadar sağlam seciyeli olsaydı hemen hayatına Münire'yi iştirak ettirmek isteyecekti."* (s.78). Fakat Fazıl'ın iradesine kendisi değil, annesi Nadire Hanım sahip olduğu için bu evlilik gerçekleşmez.

Fazıl, Dilfikâr ile istemeyerek yaptığı evlilikte kendisini bir köle olarak görür. O, annesi tarafından zengin bir kadın olan Prenses Dilfikâr'a satılmış bir köledir... Nasıl ki bir köle, sahibi tarafından bir başkasına satıldığında hiçbir suretle fikri sorulmazsa Fazıl'ın da bu evlilikle ilgili fikri alınmaz. Fazıl; *"Ne garip evlenme! Nişan merasimi denilen ve benim hazır bulunmağıma bile lüzum görülmeyen büyük ziyafetten sonra gayet hususi bir surette evlendik."* (s.142). Diyerek bu evliliğin kendisi dışında gerçekleştiğini belirtir. Bu evlilikle ailesi uğruna kendisini feda eden Fazıl'ın geçmişiyle birlikte geleceği de elinden alınır.

Tüm hakları elinden alınan ve kaybedecek bir şeyi olmayan birey, benliğinden uzaklaşarak etrafına saldırır. Fazıl, tüm özgürlüğünü ve kişiliğini elinden alan Dilfikâr'a nefret duyar ve her fırsatta Dilfikâr'ı sözleriyle ezmeye çalışır. Fakat Fazıl'ın efendisi Dilfikâr da tıpkı eski efendisi Nadire Hanım gibi bir çırpıda Fazıl'ı sindirir.

Kendi benliğini kaybeden birey ben'ine tekrar geri dönmek için mücadele eder. Fakat bu mücadelede asıl görevi karşıdakine bırakarak mücadelenin tüm sorumluluğunu ona yüklemeye çalışır. M. Bookman'ın dediği gibi; *"Onlardan uzaklaşmamızı kolaylaştırmak, bu uzaklaşmanın bütün sorumluluklarını üzerimizden atmak amacıyla onları da bizi üzebilecek davranış şekillerine zorlarız."* (Bookman, 1993: 13). Karşı tarafı tahrik ederek birey istediğini elde etmeye çalışır. Fazıl kendi ifadesiyle 'köle'lik tenazat olabilmek için Dilfikâr'la sürekli bir söz düellosunda bulunur ve kendisini

yalıdan kovdurmaya çalışır. Fazıl Bir gün Dilfikâr'la olan tartışmasında Dilfikâr'ı son noktaya getirir ve kendi kendine “*Gözün aydın Fazıl! Diyordum.. bu mesele bu akşam burada kalacak. Yarın valizlerimi toplayıp hürriyet ufuklarına uçacağım.*” (s.163). düşüncesiyle emeline ulaşacağını zanneder. Fakat olaylar Fazıl'ın istediği gibi devam etmez. Dilfikâr, kolay pes etmez ve Fazıl'ı tartışmadan kısa bir süre sonra tekrar baskısı altına almayı başarır. Fazıl'ın düşüncesi de “*Dilfikâr'ın granit gibi sert tahakkümüne çarpmış ve tamamen kırılmıştı.*” (s.165).

Hayatı boyunca kendisini birey olarak göremeyen Fazıl yalnız kaldığında hayalinde iki şahıs yaratır: “*Bunlardan biri iradeli, tok sözlü; diğeri zayıf, aciz ve uysal.*” (s.181). Bu iki kişiden ilki şimdiki Fazıl, diğeri ise olmak istediği Fazıl'dır. Fazıl bu iki kişiyi karşılaştırarak sahip olduğu ve sahip olmak istediği karakterin yaşanılanlar karşısında verecekleri tepkileri düşünür.

Bulduğu an'dan memnun olmayan birey, zaman zaman iç dünyasına dönerek şu anki halinden kendisini suçlu bulur. Fazıl, kendi kendine, “*Ah Yarabbi! Demek saadet boş bir kelime değilmiş; demek insanlar mes'ut olabiliyorlarmış; demek her ana benim ki gibi evladını köleliğe vermiyormuş; bu karşımdaki mütevazı hayata karışmayı o kadar istiyorum ki.*” (s.239). diyerek pişmanlık içerisinde artık yapılacak bir şeyin olmadığını anlar ve kaderine boyun eğer.

Evlendiği ilk günden itibaren bu evliliği bitirmek için zayıf girişimlerde bulunan Fazıl, artık mücadele etmeyi bırakır ve bir köle gibi efendisine itaat etmeye başlar. Nadire Hanım'ın ölmesiyle birlikte Fazıl ve Dilfikâr arasındaki duvar kalkar. Karı koca arasına giren servet, Dilfikâr tarafından vakıf yurdu yapımına harcanarak ortadan kalkar. Bundan sonra efendi-köle arasındaki mesafede ortadan kalkmış ve şartlar eşitlenmiştir. Paranın ortadan kalkmasıyla Fazıl hem azad olur hem de gerçek aşkı bulur.

2.1.6.2. Norm Karakter

Romanın norm karakteri olan Dilfikâr, aşkının esiri olan ve aşkı uğruna her türlü fedakârlığı yapmaktan çekinmeyen bir karakterdir. Ayrıca Dilfikâr, Fazıl'ın eksik yönlerini tamamlayan kişidir.

Dilfikâr, Muhammed Paşa'nın karısıdır. Paşayla arasındaki evlilik bağımlı oluşturan tek şey paradır. Paşa öldükten sonra servetinin büyük bir bölümü Dilfikâr'a kalır. Evliliğinde sevgi adına bir şey yaşayamayan Dilfikâr, bu eksikliği Fazıl'la

tamamlamak ister. Bir gün Nadire Hanım'a: "*Bundan sonra bende yaşamak isterim. Merhum paşa benim dengim değildi. Ahlâk itibarile gayet âlicenap bir adamdı, fakat benim gözümü ve gönlümü dolduramamıştı.*" (s.25). Diyerek Fazıl'la evlenme niyetini ima eder. Fazıl'ın annesi Nadire Hanım da bu evliliği ele geçmeyecek bir fırsat olarak değerlendirir. Fazıl'ı ikna etmek için, "*Dilfikâr, tam erkeği mes'ut edecek bir kadındır. Ayda üç bin İngiliz lirası varidat. Kocasından kalan nakit, Mısır'da ki feddanlar..hangi birini sayayım.*" (s.8). Diyen Nadire Hanım'ın asıl niyetinin oğlunun mutluluğu değil, kendi geleceğini garanti altına almak olduğunu anlarız. Fakat Dilfikâr'ın "*Zenginlikten başka bir meziyeti olmadığını*" (s.11) düşünen Fazıl, başlangıçta bu evliliği istemez. Ancak annesinin baskılarına daha fazla dayanamayarak Dilfikâr ile evlenir.

Dilfikâr, tahsil görmüş, gayet kibar, oturmasını kalkmasını bilen bir karakterdir. Evlilik için Fazıl'ı tercih etmesi de kendi olgunluğuna denk biri olduğunu düşünmesindedir. Bu zenginlikteki bir kadın istediği her erkekle evlenebilir. Fakat Dilfikâr her erkeği değil, tahsil görmüş, kültürlü biri olan Fazıl'ı tercih eder. Fazıl, Dilfikâr'ı şöyle tasvir eder: "*Dilfikâr'a çirkin denemez; hatta çekik kaşlarının altında iri siyah gözlerle, muntazam burnile, biraz kalınca dudakları ve muntazam dişleriyle güzel bir kadın denebilir.. Boyu bana yakın, yani uzun, endamı mütenasip; tavırlarında hiçbir yapmacık yok; bilakis ağırbaşlılık var. Bütün modaları birbirine karıştırarak kadın telebbüsünün en faydalı kısımlarile kendisine değişmeyen bir giyinme tarzı yapmış; bu tarzda pek nadir olarak tadiller yapıyor. İyi giyinmekten ziyade kibar olmağa meraklı...*" (s.169).

Dilfikâr ve Fazıl'ın evliliği normal bir karı-koca ilişkisi değildir. Fazıl'a göre kendisi bir köle, Dilfikâr ise efendisidir. Başlangıçta Fazıl, Dilfikârı sevmez ve ondan nefret eder. Çünkü Dilfikâr olmasaydı Münire ile evlenip mutlu bir yuva kuracaktı. Ancak Fazıl, sonunda Dilfikâr'ın kendi hayatında büyük değişmelere ve gelişmelere neden olduğunu anlar.

Dilfikâr ve Fazıl'ın evlilikleri sürekli mücadele içinde geçer: Fazıl, Dilfikâr'dan kurtulmak için kendisini evden kovdurmanın yollarını ararken, Dilfikâr da Fazıl'a kendisini sevdirmenin çabasını verir. Bu mücadeleleri her defasından zengin olan Dilfikâr kazanır. Aslında Dilfikâr zenginliği ile değil sabrı ile kazanır. Sevgisiyle Fazıl'a ulaşamayan Dilfikâr, parasıyla onu ezer. "*Servetin verdiği kibir ve azamet.*" (s.157). Dilfikâr ve Fazıl arasında bir duvar örer.

Verdikleri mücadelelerden bir sonuç alamayan Dilfikâr ve Fazıl, Nadire Hanım'ın ölümüyle birlikte sükûtu tercih ederler. Aralarında bir gizli anlaşma varmış gibi artık birbirleriyle tartışmazlar. Nadire Hanım'ın ölmesiyle Dilfikâr, Fazıl'ın kendisini terk edeceğini düşünür ve aralarında tek engel olan serveti bir vakıf yurduna harcayarak Fazıl'la eşit duruma gelir. Böylece gerçek sevgiye ulaşmada hiçbir engel kalmamıştır. Dilfikâr ve Fazıl, kötü günleri geride bırakarak mutluluğa adım atarlar.

Romanın başlangıcında Dilfikâr, Fazıl'ın hayatını olumsuz bir şekilde etkilemiş, hayatının değişmesine ve mutsuzluğuna neden olmuştur. Başkişi Fazıl, kendisini Dilfikâr'ın yanında köle olarak görür. Ancak roman sonunda Dilfikâr aşkı uğruna her şeyden vazgeçerek büyük bir fedakârlık yapar. Fazıl'ın köleliği bundan sonra aşk köleliğine dönüşür. Romanın bitirildiği satırlar bize Dilfikâr ve Fazıl'ın geçmişte ve şimdide olan ilişkilerini özetler:

“Fazıl:

-Zavallı adam, dedi, bize ne kadar bağlı! Sanki bir köle...

Dilfikâr, elile kocasının ağzını kapadı:

-Sus Fazıl! Dedi, bu kelimenin bir daha ağzından çıktığını istemiyorum!

Fazıl, karısının ağzını kapamak istediği elini öperek cevap verdi:

-Neden? Bu kelimenin bana eski vaziyetimi hatırlatacağını mı zannediyorsun?

İnsanlar için kölelik mukadder imiş... Ben, yine senin kölenim... Fakat şimdiki köleliğim ücretini dünya hazineleri ödeyemez!..” (s.299). Dilfikâr, romanın başında Fazıl tarafından nefret edilen kadın olarak çıkar. Fazıl hayatının bu kadın tarafından elinden alındığını düşünür. Ancak roman sonunda Fazıl, Dilfikâr'ın kendisini büyük bir aşkla, tüm servetini feda edecek bir sevgiyle sevdiğini anlar. Dilfikâr Fazıl'ın fark edemediği bir diğer yarısıdır.

2.1.6.3. Kart Karakter

Kart karakter, *“hedef objeye varmayı engelleyen karşı güçtür.”* (Korkmaz, 1998: 300). Kart karakter, yazar tarafından istenildiği anda başkişinin yoluna çıkartılarak, başkişiyi yolundan etme vazifesiyle romanda yerini alır.

Nadire Hanım, kendi saadeti için oğlu Fazıl'ı sevdiği kızıdan ayırarak, zengin olmanın dışında hiçbir vasfi olmayan Prenses Dilfikâr ile evlendiren karakterdir.

Romanda Fazıl'ın yoluna çıkartılan karşıt güç, annesi Nadire Hanım'dır. Nadire Hanım, hâkim anlatıcı tarafından şöyle tanıtılır: *“Bir ananın, bir babanın tek evladı*

olan Nadire Hanım, derece derece valiliğe yükselen Kâni Paşa'nın karısıdır. Babasının erkek çocuğu olmadığı için kızını iyi yetiştirdi, iyi tahsil ettirdi. Yeni mektepten çıkan Kâni Bey'le evlendiği zaman ilk mülâkatta karı ile kocadan hangisi diğerinin ayağına basarsa onun nüfuzu hâkim olacağına dair mevcut olan kanaat Nadire'nin lehine netice vermiş bulunacak ki, gerek resmi gerek hususi hayatında Kâni Paşa'nın esamesi okunmadı. İlk vazifesi olarak kaymakamlıkta bulunduğu zaman memuriyet hayatının hususi safhalarını Nadire Hanım idare ederdi... Nadire Hanım için hayat ebedi bir eyyam reisliğinden ibaretti. Bir insanın şahsi ve hususi fikri olamazdı. Zaten fikir denilen şeyi ancak bir diğerinin hoşuna gitmek için sarfedilen bir nevi akçe yerine istimal ederdi." (s.12).

Nadire Hanım'ın evi "Ufak bir hükümet timsaliydi." (s.14). Nadire Hanım, hayatı boyunca çevresindekileri baskısı altında tutan, onların hayatlarını kendisinin istediği şekilde yönlendiren, kendisinden başka kimseyi düşünmeyen, para düşkününü bir karakterdir. Nadire Hanım elindekiyle hiçbir zaman yetinmez, sürekli daha fazlasını ister ve Fazıl'a "Benim vekilharca ihtiyacım yok. Ben varidatımızı artıracak bir çare arıyorum." (s.6). Diyerek amacının daha çok paraya ulaşmak olduğunu ve bu uğurda oğlunu feda edebileceğini belirtir. Nadire Hanım'a göre para, "Öyle bir pasaport idi ki o cepte buldukça harekâtından kimseye hesap vermek mecburiyeti yoktu." (s.24).

Nadire Hanım, "Para severdi, tahakküme bayılırdı, adam çekiştirmek, başkalarının kusurunu, ayıbını sayıp dökmek en büyük zevkiydi." (s.17). Olayları ve kişileri kendine göre değerlendirerek, olayların gidişatına göre şekilden şekle girip, doğruluğuna inandığı bir şeyi daha sonra yalanlayabilir. Yeri geldiği zaman Fazıl için;

- Fazıl adam yerine konur mu? O daha dünkü çocuk! Der, maslahat icap ettirirse:
- Koskoca herif oldun. Baban senin yaşında iken çoluk çocuk sahibiydi!" (s.8). demekte bir mahzur görmez, hadisenin şekline göre idare eder.

Nadire Hanım'a göre; bu hayatta her şey paradır. Paradan öte bir şey tanımaz. Parası olan kişiler Nadire Hanım'ın gözünde büyük bir saygı ve sevgiye layıktır. Evinde ortalığı hiddet ve şiddetle kasıp kavuran bu kadın, "- bütün israflarına rağmen- bitmek, tükenmek bilemeyen bu servet yığınlarının sahipleri karşısından nazik, mültefit, tatlı dilli, şakrak, terbiyeli olur, büsbütün başka bir şahsiyet kesp ederdi." (s.23). Nadire Hanım, bu hayatın okumakla değil parayla kazanılacağını düşünür: " ... Zaten ömrümde ne feylesofları severim ne de şairleri... Ne zaman bu adamları düşünsem gözümün

önüne koltuklarının altında yıpranmış çantalarile, yağlı saçlı bir alay parasız adam gelir.” (s.8.) Nadire Hanım’a göre; okumak, aç kalmak, sefil bir hayat yaşamaktır.

Nadire Hanım, Fazıl’ın Münire’yle evlenmek istediğini duyunca “*Amanın a dostlar! İmarete bir dilenci daha geliyor. Gördünmü başıma geleni!.. Bu benim talihsizliğim...*” (s.9). Şeklinde feryat figan eder. O’nun için asıl olan Fazıl’ın değil, kendisinin saadetidir.

Nadire Hanım, çocuklarına küçük yaştan beri tahakküm etmiş, onların kendilerini var etmelerini engellemiş ve onları, “*Oldukları gibi değil, kendisine göre olmaları gereken kimseler gibi görüp değerlendirmiştir.*” (Bookman, 1993: 78). Nadire Hanım yüzünden Fazıl ve Samiye bir birey olamamıştır. İki de annelerinin gölgesinde yaşayan tiplerdir.

Nadire Hanım hedefine ulaşmak için Fazıl’ı kurban eder. Fazıl’ı Dilfikâr ile evlendirerek kendini var eden Nadire Hanım Fazıl’ı da yokluğun kuyusuna atar.

2.1.6.4. Fon Karakterler

Romanda bir görüntüden ibaret olan fon karakterler, olayların gidişatında hiçbir etkiye sahip değildir.

Fazıl’ın kendisini sık sık benzettiği babası Kâni Paşa, Fazıl’ın erkek kardeşi Kenan, Fazıl’ın kız kardeşi Samiye, Nadire Hanım’ın dostu Fitnat, evin hizmetçisi Duhter Bacı, evin emektarı Hacı Dede, Aşçı Agavni, Şadan, Yahya Bey, Tevfik Bey, Hüseyin Ağa, Hüsnü, Cevdet, Cemal, Raci, Hamdi Bey, Rıfkı Bey, Rıdvan, Mis Bartriç, Mebruk Ağa, Ülfet Hanım, Mühendis Ragıp Bey, İlyas Bey, Nazmi, Vasıf Coşkun, Hacı Saim Efendi, Bahri Bey ve karısı Hürmüz Hasene, Dilfikâr’ın üvey oğlu Mahir Paşa, Sarı Fuat ve nişana gelen davetliler, romanın fon karakterleridir. Bunlar, sadece isimleri olan ancak romanda birey olarak yer almayan karakterlerdir.

2.2. Dağlar Kralı Balçıklı Ethem

2.2.1. Romanın Tanıtımı

Dağlar Kralı Balçıklı Ethem, Refi Cevat Ulunay'ın 1955 yılında yayımlanan romanıdır. Üçüncü baskısı 1963'te yapılan romanın dördüncü baskısı 1973'te Bolayır Yayınları tarafından yapılır. Bizim incelediğimiz beşinci baskısı ise 1995 yılında Arba Yayınlarınca yapılmıştır. 360 sayfadan oluşan roman, şu bölümlerden oluşmaktadır:

1. Görülmemiş Bir Firar, 2. Dağlar Başı Dumanlı Dağlar, 3. Bir Tüfek Patladı, 4. Şile Vakası, 5. Müthiş Bir Çarpışma, 6. Hüsmen Yakalandı, 7. Davranma Çavuş, 8. Bir Atıcılık Rekoru, 9. Ovacık'taki Yanık Ağıl, 10. Aşk Öldürür, 11. Çözülme, 12. Ethem'den Ne Haber, 13. Kurtlar Boğuşuyor, 14. Mehmet Pehlivanın Akıbeti.

Romanda, Ethem ve Mehmet Pehlivan çetesinin aracılığıyla eşkıyalık olgusu canlı bir şekilde anlatılmaktadır. Dönemin sosyal ve ekonomik çöküşüyle birlikte devlette görülen bozulma da bu eşkıyalık hikâyesi içerisinde gözler önüne serilmektedir.

2.2.2. Olay Örgüsü

Dağlar Kralı Balçıklı Ethem romanı birden çok vak'a zincirinin iç içe geçtiği helezonik olay örgüsüyle kurgulanır. "...çerçeve vak' a ile iç vak'a arasında çeşitli imkânlarla gerçekleştirilmiş bir takım bağlar ve bağlantılar vardır." (Çetişli, 2000: 23). romanda da bu bağlantı Ethem ve Mehmet'in çeşitli nedenlerle bir araya getirilip ortak bir vak'a zincirinde buluşturulmalarıyla sağlanır.

Romanın ilk vak'a zincirini Mehmet'in hapisaneye götürülürken kaçıp Balçıklı Ethem'in çetesine katılması oluşturur.

Mehmet'in Erenköylü Ömer'i öldürüp ardından mahkeme tarafından on beş yıllık hapis cezasına çarptırılması öngörülmüştür. On beş yıl hapis cezasına dayanamayacağını düşünen Mehmet, mahkemeden çıkartılıp hapisaneye götürülürken büyük bir soğukkanlılık ile jandarmanın elinden kaçmayı başarır. "*Mehmet kapıya yaklaştı. Ayağını atacak, içeriye girecekti... Bir saniye durdu, doğruldu, etrafına bakındı, yüzünde vahşi bir cür'etin gerginliği vardı. Birden, yıldırım sür'ati ile sağında duran jandarmanın suratına bir yumruk indirdi... Kimsenin müdahalesine vakit kalmadı. Mehmet atıldı, arabacının yerine çıktı, terbiyeleri, kamçıyı kaptı. Kuvvetli iki kırbaç yiyen atlar parladılar, dörtnala kapıya doğru saldırdılar.*" (s.11). Mehmet yakalanmamak için cemiyetten uzak kırsal bölgelere yerleşme düşüncesiyle Denizli köyüne gelip Hacı Hüsük'le bağ evine gider, Hacı Hüsük, Mehmet'e, Ethem'i anlatarak

Mehmet'in onun çetesine karışmasını tavsiye eder. *"Hacı bu tafsilatı vermekle Mehmet'e, Ethem çetesine iltihak eylemesi lazım geldiğini anlatıyordu."* (s.33). Mehmet, eşkıyalara katılmayı kendine uygun bulur ve Hacı Hüsük'e, Ethem'i nerede bulacağını sorar. Ethem'in nerede olduğunu söylemeyen Hacı Hüsük, Ethem'le görüşeceğini söyler. Ertesi gün Ethem'in yanına giden Hacı Hüsük, döndüğünde Ethem'in Mehmet'i çetesine kabul ettiği haberini verir.

Bir diğer vak'a zinciri, Kömürcü'nün Mehmet'i alıp Ethem Ağa'ya götürmesi ve Mehmet'in eşkıya Ethem Ağa ile karşılaşması. Bundan sonra Mehmet'in de içinde yer alan kovalamacaların ve çeşitli ölüm olaylarının başlaması ile devam eder ve son olaylardan sonra devletin dikkatini çok çektikleri için bir süreliğine ortada görülmemeleri gerektiğini belirterek çete üyelerinin birbirlerinden ayrılıp başka yerlere gitmeleriyle son bulur. Ethem ve çetesinin maceralarının anlatıldığı olaylar ise aşağıdaki şekildedir:

- Ethem'in çetesinin, fukaraları soyup suçu kendi çetelerine atan Paşaköylülerle karşılaşip hepsini öldürerek yalanlarının ve fukarayı soymalarının cezasını vermesi.

- Laz Oğlunun, *"İt, aslanın yemini paylaşmaya başlarsa neler olur."* (s.148). Lafi üzerine, Ethem'in onu öldürüp aynı lafi tekrar onun kulağına söyleyerek kimin aslan, kimin it olduğunu belirtmesi.

- Ethem ve Mehmet'in, Ömerli'den Yusuf'u görüp onu sıkıştırarak ondan Paşaköylüler ve Şile Yeniköylülerle birleşmeleri üzerine bunlar hakkında kendilerine haber getirmelerini istemeleri.

- Mehmet Pehlivan'ın rüyasında koltuğuna sıkıştırılmış sekiz karpuzu görüp birinin düşerek parçalanması üzerine çeteden birinin öleceğini söylemesi.

- Şile yakınlarında kaymakam ve jandarmaların Ethem ve çetesini sıkıştırarak sarması, orada Kara Yorgi'nin ölmesi, Ethem'in bir jandarmayı omuzundan vurması, Mehmet'in, Kara Yorgi'nin yüzünü belli etmeyecek şekilde parçalayıp tanınmamasını sağladıktan sonra hem ustalığı ile hem de cesareti ile saldırıdan kurtulup kaçması.

- Şile vakasından sonra, Ethem'in çetesinin bir süre ortalıkta görünmeyerek bir yerlere saklanması.

- Mehmet'in değirmende Hiristo Çorbacı'yı öldürerek, Tanaş'ın çetesine pusu kurup tüm çete üyelerinin hepsini öldürmesi.

- Kara Yorgi'nin parasını ailesine göndermek için Hüsmen'in P.T.T.'ye gidip orada para göndereceken yanlış davranmaları sonucunda jandarmalara yakalanması ve Hacı Hüsük'ü çağırması.

- Hüsmen'in yakalandıktan sonra onu götüren askerlerle birlikte giderken şarkılar söyleyerek sesini arkadaşlarına duyurup arkadaşlarının onu kurtarması.

- Hükümet tarafından Çerkes Şakir'e, Ethem ve çetesinin yakalanması için çete kurdurulması.

- Mehmet Pehlivan'ın hastalanıp köyde kalması ve Ethem'in de takipten kurtulmak için Beytullah'la birlikte kendilerini göstererek oradan uzaklaşıp yanık ağıla gelmesi.

- Fettah'ın şikâyeti üzerine Nuri Bey'in askerlerle gelip Ethem'i sıkıştırması, Ethem'in kendisini kurtarmak için önce çavuşu, sonra Nuri Bey'i vurup öldürmesi

- Ethem'in, Beytullah'la kaçtıktan sonra hem aç hem tütünsüz hem de soğuktan dolayı çok zor durumda iken Çoban Rahmi ile karşılaşması.

- Ethem'in kahvede kör numarasını yaparak jandarmalardan kurtulup Beytullah ve diğerlerini de jandarmalardan kurtarması.

- Ethem ve diğerlerinin birbirini Muhtar'ın evinde bulması.

- Muhtarın, Beytullah ile Binnaz'ın seviştiklerini öğrenmesi ve bunu Ethem ve Mehmet'e söyleyip Binnaz ve Beytullah'ı aynı evde yakalatarak ikisinin de Ethem'in emriyle öldürülmesi.

- Beytullah'ın ölümüyle birlikte çetede yavaş yavaş çözümlerinin başlaması.

-Ethem'in çetesinin son zamanlarda cinayetlerinin artması ve devletin dikkatini çekmesi üzerine bir süreliğine ortadan kaybolma kararı alarak dağılması.

Bu vak'a zincirinden sonra, tekrar Mehmet'e dönülerek onun olaylarına devam edilir. Ethem'in çetesinin dağılmasıyla birlikte Mehmet, arkadaşının yanına giderek Osman Çavuş adında sahte bir kimlik çıkartır ve İstanbul'dan ayrılıp tanınmadığı bir yere gitmeye karar verir.

Mehmet, Konya'ya gider. Konya'da gittiği bir kahvede otururken, yan masadaki bir grubun işsiz arkadaşlarına kolculuk için başvurma tavsiyelerini duyar ve kolcu olmaya karar verir. "*Mehmet muhavereden bir ipucu elde etmişti. Reji kolculuğu onun için biçilmiş kaftandı.*" (s.265). Mehmet, hemen kahveden kalkıp Reji Müdürlüğü'ne gider. Reji Müdürü ile görüşükten sonra müdür bir referans mektubu yazarak onu Seydişehir Reji Müdürlüğü'ne gönderir. Mehmet, Seydişehir Reji İdaresi Müdürü

Nikolâki Efendi ile görüşerek kolcu olur. “*Konya Müdür Efendi söylüyor ihaniya ki sen kimse tanımıyor. Seni kolcu yapazayız.*” (s.270). Mehmet bu görevinde eşkıyalığın verdiği tecrübeyle kısa sürede kaçakçıların sonunu getirir ve kolcu başı olur.

Bu vak’a burada bırakılarak tekrar Ethem’in olayına dönülür. Çetenin dağılmasıyla birlikte Ethem, Sadık Efendi’nin evine sığınıp orada saklanır. Sadık Ağa, Kaptan Paşa ile görüşüp Ethem’in affedilmesini ve devlet görevinde hizmete alınmasını rica eder. “*Paşam dedi, siz Padişahımızın teveccühünü kazanmış koskoca bir Kaptan Paşa’sınız, Efendimize arz ediniz, Ethem’i aff-ı Şâhâneye nâil eylesin, Ethem de Padişahımızın uğrunda hayatını feda etsin.*” (s.285). Kaptan Paşa’nın durumu Sultan Abdulhamid’e açmasıyla, Sultan düşünür ve Ethem’i affeder. Paşa, Ethem’in affından sonra O’nu kendi çiftliğine göndererek orada korucubaşı olarak işe alır. “*Köyünde beş on gün kaldıktan sonra benim Kartal’daki ‘Sultan Beyliği’ çiftliğine gideceksin, orada korucubaşı olacaksın.*” (s.311). Çiftlikte korucubaşı olarak devlet görevine getirilen Ethem, devlet adına bölgede asayiş sağlar. Ethem affından sonra, “*son demine kadar sakın bir hayat sürdü.*” (s.335). Ethem’in vak’ası rahat yatağında vefat etmesiyle son bulur.

Ethem’in ölmesiyle birlikte sonlandırılan vak’a zincirinin ardından tekrar Mehmet’in vak’asına geçilir. Seydişehir’de devlet görevinde kolcu olarak bulunan Mehmet’in Osman Çavuş olmadığı anlaşılacak gerçek kimliği ortaya çıkarılır. “*Bu Mehmet Pehlivan dediğimiz adam, adliyeden hapishane arabasıyla firar ederek Balçıklı Ethem’e iltihak eyleyen ve senelerce Karadeniz’den İzmit’e kadar olan sahada eşkıyalık yapan ve nihayet sahte bir kafakâğıdı ile Seydişehir’ne gelerek Reji Kolcusu yazılan Osman Çavuştur.*” (s.340). Mehmet’in gerçek kimliği ortaya çıkınca İstanbul’a götürülür ve hapse koyulur. Burada Zaptiye Nazırı Nâzım Paşa’nın yardımıyla affedilir ve devlet görevine getirilir. “*O günden sonra Pehlivan, Zaptiye Nâzırının muhafızlığını yaptı.*” (s.359). Mehmet, meşrutiyetin ilanı ile kadro harici bırakılır. Sinop’a sürgün gönderilen Mehmet, İstanbul’a döndükten sonra bir gün İttihatçı kabadayılardan biriyle tartışıp onu öldürür. Mehmet, adamı öldürdükten sonra tekrar kaçır. Ancak çok geçmeden yakalanır ve hapse atılır. “*Pehlivan kaçtı. Büyükdere’de yakaladılar. Vapurla İstanbul’a getirilirken vapurdan denize atladı. Tekrar kaçmak istiyordu. Fakat artık yaşlanmıştı. Yine yakaladılar. Hapsettiler.*” (s.360). Mehmet’in vak’ası hapse ölmesiyle son bulur.

Helezonik olay örgüsü ile kurgulanan ‘Dağlar Kralı Balçıklı Ethem’ romanında, ilk önce Mehmet’in vak’ası anlatılır, sonra Mehmet ve Ethem’in vak’aları birlikte anlatılır, daha sonra Mehmet’in ve Ethem’in vak’aları ayrı ayrı anlatılır ve son olarak da Mehmet’in vak’ası anlatılarak roman sonlandırılır.

2.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Roman, tanrısal anlatıcı ve hâkim bakış açısı ile aktarılır. Hâkim anlatıcı, *“zaman ve mekân ile sınırlı değildir. Nerede aranırsa orada hazırdir. Kahramanların bütün geçmişinin, her türlü hususiyetlerini, zihinlerinden geçirdiklerini bilir, iç konuşmalarını duyar.”* (Aktaş, 2000: 90).

Romanda sınırsız bir özgürlüğe sahip olan hâkim anlatıcının, Mehmet’in vak’asından, Ethem’in vak’asına oradan tekrar Mehmet’in vak’asına geçişi, bu sınırsız özgürlüğün bir göstergesidir.

Hâkim anlatıcı, karakterler arasındaki konuşmaları tüm ayrıntılarıyla bilir. Ancak biz bu konuşmaları hâkim anlatıcının anlattığı ölçüde biliriz. *“Mehmet, mahkûmiyetini, firar vak’asını bütün ayrıntıları ile anlattı.”* (s.29). Mehmet’in Hacı Hüsük’e başından geçenleri anlattığını biz okuyucular hâkim anlatıcıdan öğreniriz. Ancak, hâkim anlatıcı konuşmanın detaylarını bize vermez.

Her şeyi bilen, sezen hâkim anlatıcı kişi ve olaylar hakkında tahminde bulunur. *“Bugün Gebze’nin pazarıdır. Paşaköylüler, pazardan dönen köylüleri soymak için dönüşü bekleyecekler. Onları gün ışıyınca bir yerde sıkıştıracağız. Ona göre tetik davranın, bu köpoğulları tilkiye benzerler... Burada sabahı bekleyelim. Uyumak yok. Onları avlayalım derken onlar bizi avlarlar.”* (s.41).

Hâkim anlatıcı, olayların başlangıcını ve sonunu bilir. Hâkim anlatıcı, Ethem ve çetesinin Paşaköylüler ile olan çarpışmasının sonucunun Ethem ve çetesini lehinde olacağını bilir. *“Ethem, son ferdine kadar temizlemeğe karar verdiği Rum çetesinin nısf daire içine girdiğine kanaat getirdikten sonra, martinin namlusunu, elli adım mesafede bulunan delikanlıya çevirdi... Pusu muvaffak olmuştu.”*(s.43). Hâkim anlatıcı daha pusu kurulurken, Ethem’in Paşaköylülerini öldüreceğini bilir.

Kişilerin davranışlarını ve alışkanlıklarını bilen anlatıcı, bunu okuyucuyla açıkça paylaşır. *“Dayısı, sıkışınca Yakup Bey’in çiftliğine gider, bir müddet orada barınırdı.”* (s.49). Biz, Ethem’in her sıkıştığında Yakup Bey’in çiftliğine gitme alışkanlığını anlatıcı sayesinde öğreniriz.

Roman kişilerinin karakterleri, hâkim anlatıcı tarafından aktarılır. “*Beytullah gençtir, cesurdur, ateşe atılır ama daha toydur. Bir işin önünü ardını düşünmez. Koca Mustafa, gözü pektir, dövüştür, sürdüğün yere gider. Altıparmak, merhametsizdir, taş yüreklidir, acımaz vurur. Hüsmen iyi çocuktur ama, burnunun ötesini görmez.*” (s.67). Biz okuyucular, kişilerin fizikî yapısından çok bizim için önemli olan iç yapısını hâkim anlatıcı sayesinde öğreniriz.

Hâkim anlatıcı kişilerin zihninden geçenleri bilir ve kişilerin düşüncelerini çekinmeden açıkça ortaya koyar. “*Ethem, Mehmet Pehlivan’ın değerini anlamıştı. Arkadaşlarından hiçbirinin herhangi bir işi, onun gibi idare edemeyeceğini takdir ediyordu. Hepsi bir âlet olabilirler, fakat bir dimağ vazifesi görmezlerdi. Ötekiler de bunu anlamışlar, Ethem’in Mehmet Pehlivan’a olan muamelesini kıskanmıyorlardı.*” (s.72). Böylece biz, kişilerin birbirleri hakkındaki düşüncelerini hâkim anlatıcı tarafından öğrenmiş oluruz.

Yazar, romanın bazı yerlerinde araya girerek açıklama yapar. “*Okuyucularım bu ‘Ekmekçi’ tabirinin ne olduğunu merak edeceklerdir. ‘Ekmekçi’ bir nevi, (Eşkîya stajyeri)dir. Ekmekçi, büyük sırt çantasında eşkıyanın ağırlığı olan ekmek, katık ve bilhassa fişek taşır. Onun silahı yoktur. Bütün müsademelerde bulunur ve işin püf yerini öğrenir. Ekmek taşımaktan çete efradı arasına girmezdi.*” (s.31). Yazar, bu açıklamayı yaparak hem okuyucuyu bilgilendirir hem de kendi varlığını hissettirir.

Hâkim anlatıcı, kendi geleceklerini bilmeyen kişilerin geleceklerini bilir. “*Mehmet! diyordu. Senin has düşmanın olan zaptiyelerin başına geçip eşkıya kovalamağa gideceğin nereden hatırına gelirdi? Ethem beni böyle görse şaşar.*” (s.280). Hâkim anlatıcı, bazı olayların gelişim sürecinde ipucu vererek okuyucunun zihninde olayın geleceği ile ilgili bazı şeylerin canlanmasını ve tahminde bulunmasını sağlar. “*Yaralıyı sarsmamak için dikkatle arabaya uzattılar. Bu bir yaralı naklinden ziyade bir cenaze alayına benziyordu.*” (s.193). Yaralının bu şekilde götürülmesinin bir cenaze konvoyuna benzetildiğini gören okuyucunun, yaralının öleceğini tahmin etmesi pek zor değildir.

Hâkim anlatıcı, kişilerin davranışlarının sebeplerini bilir ve bunu okuyucuya da aktarır. “*Değirmencinin alaylı lakırdıları Ethem’in hoşuna gidiyor, fakat bütün hayatında hiçbir şeye kakkaha ile gülmediği için değirmencinin tuhafliklarına gülümsemekle iktifa ediyordu.*” (s.227).

Kişilerin geçmişlerini, şimdilerini ve geleceklerini bilen hâkim anlatıcı, kişilerin geçmişlerine dönerek onlar hakkında bilgi verir. “*Binnaz on altısında idi. Kız anasını, babasını kaybettiği için amcasının yanında kalıyordu... Yengesi, kısa fâsılalarla doğurduğu beş çocuğa bakmağa güç yetiştiriyor, amcasının, evin, tarlanın, bağın bütün işi Binnaz’ın zayıf omuzlarına yükleniyordu.*” (s.236).

Dağlar Karalı Balçıklı Ethem romanı her şeyi bilen, gören ve sezme yetenekleriyle donatılmış hâkim anlatıcı tarafından aktarılırken, yazarın, romanın bazı yerlerinde “Okuyucularım” diyerek söze başlayıp açıklamalar yapması hâkim anlatıcının romanın dışında olduğu kadar içinde olduğunu da okuyucuya hatırlatma kaygısından kaynaklanır.

2.2.4. Zaman

Dağlar Kralı Balçıklı Ethem romanındaki olaylar II. Meşrutiyet (1908) öncesinde geçer. Osmanlı İmparatorluğu’nun son zamanlarında İstanbul ve çevresindeki eşkıyalık faaliyetlerinin işlendiği romanda zamanlarla ilgili kesin tarihler verilmemektedir.

Romanın öykü ve öyküleme zamanı birbirinden ayrıdır. “*Sonraları bana bu vak’ayı anlattığı zaman...*” (s.15).

Tarihlerin net olarak verilmemesine karşın, kullanılan bazı ifadelerle vak’aların meydana geldiği tarihler hakkında bilgi edinmemiz sağlanır. “*Sultan ikinci Abdülhamid, biraz öne mâilkaameti, sırtında askerin giydiği aba kumaştan paltosu, göğsünde son harbe ait madalyası, kılıcına dayanmış olarak selamlıyor.*” (s.288). Romanda verilen bu ifadeyle vak’anın II. Abdülhamid döneminde yaşandığı belirtilir.

Romanın ilk sayfasında Mehmet’in yaşının verilmesiyle başlayan vak’alar, romanın son sayfasında, Mehmet’in yaşlanıp ölmesiyle son bulur. “*...jandarmalarla muhafız edilen 23 yaşında bir gence...*” (s.8), “*Fakat artık yaşlanmıştı.*” (s.360). Mehmet 23 yaşındayken başlayan vak’alar Mehmet yaşlanıncaya kadar devam eder. Yine romanın bir diğer önemli karakteri olan Ethem’in yaşı hakkında da net bir bilgi verilmemektedir. Eşkıyalıktan elini ayağını çeken Ethem’in kim olduğu sorulunca eşkıya olduğunun söylenmesi üzerine; “*Böyle eli bastonlu eşkıya mı olurmuş?*” (s.336). cevabıyla Ethem’in de vak’alar sonunda yaşlandığı belirtilir.

Romanda, saat, gün, ay, yıl gibi zaman kavramları sayısal değerler verilmeden belirtilir. “*Kışın soğuk nefesleri hissediliyordu.*” (s.84), “*Beş gün beklediler.*” (s.61), “*Böyle güpegündüz...*” (s.219), “*Ben erken kalkmadım, sen geç uyandın.*” (s.221).

Kendi akışında devam eden zaman, kişilerin ruh dünyasına göre değişime uğrayarak farklı algılanabilir. Romanda Ethem ve çetesinin askere pusu kurduğu ve askerinin geçmesini bekledikleri süre şu ifadelerle anlatılır: “*Beklediler. Dakikalar, saatler kadar uzun geliyordu.*” (s.169), “*Mehmet için birkaç dakikalık bekleyiş, bir asır kadar uzun geliyordu.*” (s.22). gibi kullanılan ifadelerle kişilerin içinde buldukları koşullardan dolayı ruhlarında geçmek bilmeyen bir zaman algısına neden olmaktadır. Toplumun dışında yaşayan bu eşkıyalar için aydınlık olan gündüz karanlık, karanlık olan gece ise aydınlıktır. “*Gecenin karanlığına gömüldü, kayboldu.*” (s.22), “*Gündüz saklanıp gece çıkmak suretiyle, Ethem Ağa’yı bir ağılda buldu.*” (s.31), “*Gecenin karanlığında su, siyah sırlı bir ayna gibi parlıyordu.*” (s.35), “*Sabahın yalancı beyazlığı belirdi... Yavaş yavaş ufukta bir beyazlık belirmeğe başladı. Bugün onlara ne getirecekti? Ya düşmanları ile karşılaşacaklar, belki içlerinden birkaç kişi harcanacak veyahut ölüm piyangosu öbür tarafa isabet edecekti.*” (s.41-42).

Romanda yer yer geriye dönüşler yapılarak kişilerin geçmişi hakkında bilgi verilir.

“*93 muhacirlerinden olan bu genç, an asıl Çırpanlı idi. Müsalaha üzerine tekrar memleketine dönmüş, harman döven bir bulgarın dinine küfretmesi üzerine çardakta asılı duran martini almış, Bulgarı öldürmüş, arkadaşı Kapalı Mehmet’le beraber dağa çıkmış ve nihayet Türkiye’ye geçmeye muvaffak olmuş. O zaman Bulgaristan Türkiye’ye bağlı idi.*” (s.30).

Yazar, içinde bulunduğu sosyal hayatı gözler önüne sererek okuyucunun romanla birlikte bir döneme tanıklık etmesini sağlar. Refi Cevat Ulunay bu romanında, Osmanlı’nın çöküş döneminde meydana gelen bozukluklar ve çatışmaları vermektedir. “*Sosyal ortamın böylesine yoğun çatışmalara sahne olduğu romanlarda dramatik gerilim ve insani duyarlılık kendisini daha bir hissettirir.*” (Özcan, 2000: 105). Eşkîyalığı bırakıp Seydişehir’de kolcu olan Mehmet, kolcuların kaçakçılardan haraç alıp onlara göz yummalarına tahammül edemez. “*Biz orada koca bir ateş yaktık. Bu ateşi gören kaçakçı üstümüze gelir mi? Pusu kuralım dedim. Kolcubaşı beni azarladı... Ben böyle kolculuk yapamam.*” (s.274). diyen Mehmet, daha sonra kaçakçılara göz açtırmayarak hem kaçakçılığı ortadan kaldırır hem de Seydişehir’in asayişini sağlar.

Mehmet, mahkemededen kaçışını o ‘an’ da değil, daha önceki (geçmiş) bir zamanda tasarlar. “*Mehmet araba ile firar plânını yalnız ona açmıştı.*” (s.25).

Zamanın üç hâlini oluşturan geçmiş, şimdi ve gelecek birbirleri ardına ilerlerken, bir yandan da birbirini tamamlarlar. Kişinin geçmişi ve şimdisi onun geleceğini oluşturmaktadır. Çetede çözümler başlayınca Mehmet, arkadaşının yanına giderek onunla dertleşir. Arkadaşı, Ethem’in geçmişte yaptıklarından bahsederek gelecekte de bunları yapabileceğini ima eder ve Mehmet’i uyarır. “*Ethem, böyle değildir. Bakarsın yarın öbür gün bir şeyden sana da alınır, haberin olmadan dan... Bir kurşunla seni de Beytullah’ın yanına gönderir.*” (s.253).

2.2.5. Mekân

Gerçek hayatta kişilerin tutunduğu yer olan mekân, edebi eserde, “*fiziksel çevrenin insanın değerler dünyası ve ‘ben’i ile yeniden kurulmasıdır.*” (Deveci, 2005: 109). Kişilerin hayatlarında, ruh dünyalarında hiçbir etkiye sahip olmayan mekânlar ise çevresel mekânlardır. Romanda geçen şu ifadelerle mekânın insanlarla anlam kazandığı belirtilir: “*Hüsmen için zaman ve mekân mefhumu yoktu. Geçtiği yollar, aştığı dağlar, tepeler hafızasında ufak bir iz dahi bırakmadan silinir giderdi. Arkadaşlarından ayrılacak olsa, bulunduğu yer onun için tamamen meçhul bir mahalden ibaret kalırdı.*” (s.31). Sultanahmet Meydanı, Mehterhane, Ayasofya, Yerebatan, Şengül Yokuşu, Adakale, Demirkapı, Sarayburnu, Kadıköy, Erenköy, Gebze gibi mekânlar sadece üzerinden geçilen mekânlar olarak romanda yer alırlar.

2.2.5.1. Dar- Kapalı Mekânlar

Eşkivalık olgusunun işlendiği Dağlar Kralı Balçıklı Ethem romanında, şehir, bina değirmen, çiftlik, kasaba gibi mekânlar Ethem ve çetesi için dar-kapalı mekânlardır. Çünkü eşkıya hem doğası gereği hem de güvenliği için bir yerde sürekli barın(a)maz.

İstanbul, Mehmet’in cinayeti işlediği ve hapse mahkûm olduğu yer olarak kapalı-dar mekân özelliği taşımaktadır. Mehmet için adliye binası dar-kapalı mekândır. Çünkü Mehmet burada görülen dava sonucunda 15 yıl hapis cezasına mahkûm edilir. Mehmet, bu yaşta ömrünün 15 senesini dört duvar arasında geçirmeğe mahkûm olduğu için buradan kaçır. “*Bilhassa Ethem gibi, Mehmet Pehlivan gibi dağ ve bayır eşkıyası, bir hapishanenin dört duvarı arasında yaşamağa tahammül edemezler.*” (s.178).

Adliyeden ve İstanbul'dan kaçan Mehmet, Ethem'in çetesine katılır. İstanbul, Ethem ve çetesi için rahatça hareket edemedikleri ve yakalanmaları ihtimalinin yüksek olduğu bir kapalı-dar mekândır. Adliyeden kaçan Mehmet, "*Şehirden uzaklaştıkça kendini daha emniyette görüyordu.*" (s.20).

Ethem ve Mehmet'in çiftlikten döndükleri sırada Mehmet'in "*Bir bina içinde kapanıp kalmak bana nefes aldirmiyordu.*" (s.64). Sözleriyle bu mekânların Mehmet'te bıraktığı izlenimler belirtilir.

Romanda yer alan değirmenler, eşkıyalar için dar-kapalı mekânlardır. Çünkü eşkıyalar bu değirmenlerde ya diğer çete ve jandarmalarla çatışır ya da köşeye sıkıştıklarında bu değirmenlere sığınır. "*Dur, otur yok. Bugün Göçbeyli Değirmen'i, yarın Nallı Değirmen... Yürü babam yürü... Sırtımda birer çuval olsa değirmene buğday taşıyan eşekten farkım olmayacak.*" (s.231). Hiristo Çorbacı'nın Değirmeni, Ethem ve çetesinin düşmanını burada yakalayıp öldürdüğü (cinayet işledikleri) mekân olması açısından dar-kapalı mekân özelliğini taşımaktadır. Ayrıcı bu değirmen, Koço ile Hiristo Çorbacı için pusuya düşürüldükleri yer olarak dar-kapalı mekân özelliği taşımaktadır.

Civarda bulunan çiftliklerden biri olan Yanık Ağıl romanda dar-kapalı mekân unsurlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Burada hem Ethem ile Beytullah'ın pusuya düşürülmesi, hem Ethem'in istemeye istemeye Binbaşı Nuri Bey'i vurup onun çocuklarının yetim kalmasına neden olan olayların yaşandığı mekândır. Yanık Ağıl "*İstanbul gazeteleri, 'yanıkağıl' vakasını Ethem'le avanesi hakkında lisanın müsait olabileceği kadar ağır kelimelerle yazdılar. Ethem için: (Kanlı katil), Mehmet Pehlivan için: (Vicdansız haydut)*" (s.197). İstanbul gazetelerinin yanık Ağıl cinayetlerinden bu şekilde bahsetmesi, mekânın dar-kapalı özelliğinin ipucunu vermektedir.

Roman genelinde açık-geniş mekân özelliği taşıyan ormanlar, bazen kişilerin içinde buldukları duruma göre dar- kapalı hale gelebilir. "*Orman onları yakalamak, kısıvrak tutmak istiyormuş gibi, bazan her taraflarına sarılıyor, kulaklarını muhafaza için sardıkları koca sarıkları kafalarından çekip alıyordu. Bu, yürümekten ziyade, ilerleyebilmek için sarpla yapılan bir mücadeleye oluyordu.*" (s.217).

Son dönem olayların fazla dikkat çekmesiyle Ethem bir müddet ortadan kaybolmak için Sadık Ağa'nın çiftliğine gider. Burada sırf güvenlik için kalan Ethem bir süre sonra sıkılır ve Sadık Ağa'ya gitmek istediğini söyler: "*Çok şükür rahatlığına rahatım ama artık sıkılmaya başladım, böyle kaz gibi beside olmak pek işime*

gelmiyor.” (s.293), “Sadık Efendi, dedi, bana bu lafı söyledikten sonra evin duvarları daha sıkışık geliyor.” (s.294), “Ben bugün artık köye gideceğim. Burada içim sıkıldı. Yalılar, köşkler... Adam nefes alamıyor be...” (s.312). Sadık Ağa'nın çiftliği, Ethem için imkânsızlıklar nedeniyle sıkıştırıldığı bir mekân özelliğindedir.

2.2.5.2. Açık-Geniş Mekânlar

Romanda, kişilerin ruh hallerinde olumlu etkiye sahip olan dağlar ve ovalar açık-geniş mekânlardır. Zaten ‘eşkiya/lık’ deyince aklımıza ilk gelen şey ‘dağ’dır. Dağ adeta eşkiyalığın sembolüdür. Çünkü kahraman, gücünü atalar ruhunu barındıran dağlardan alır.

İstanbul ve çevresindeki (Şile-Kartal-Gebze-Yalova-Çınarcık) il ve ilçelerin dağlarında hüküm süren Ethem ile çetesi için bu dağlar-ovalar rahat hareket ettikleri, iç sıkıntılarının olmadığı açık-geniş mekânlarıdır. Karaya inen Mehmet, “Oh! Dedi. Şükür kırlara kavuştuk... Bu dağ etekleri, yarlar, sarp yamaçlar, onların at oynattıkları meydanlardı.” (s.64). Ayrıca Ethem ve çetesi bu mekânlarda kendini güvende hisseder. “Eşkiya için dağ kurtuluş simgesidir. Dağ eşkiyayı bütün kötülüklerden korur.” (Kaplan, 2004: 54). Toplumdan uzaklaşıp bu tenha yerlerde yaşayan kişiler, “Bütün bu havalinin deresini, tepesini, sarpını, açıklığını cepleri gibi biliyorlardı. Hangi patika işlektir, hangisi tenhadır, hepsi onlara malumdu.” (s.148).

Bu eşkiyalar ev olarak çiftlik, köşk, bina gibi dört duvarlar arasını seçmeyip dağı, bayırı mesken tutarlar ve buralar artık onların evleri olur. “Yuva kelimesi onlar için hiçbir mana ifade etmiyordu. Nerede akşam orada sabah...” (s.203).

Dağ ve ovalar gibi ormanlarda genel olarak Ethem ve çetesi için açık-geniş mekânlardır. Jandarmanın uğramadığı bu ormanlar onlar için bir sığınaktır. *Yalova ormanları, o devirde böyle ipten kazıktan kurtulmuşlar için bir sığınak gibiydi. Kimse kimsenin hüviyetini, nerden niçin ve nasıl geldiğini sormazdı*” (s.49). Ayrıca Ethem ve çetesi, ormanın bu vahşi hayatına alıştıkları için burada girdikleri çatışmaların genelinde galibiyetle çıkarlar. “Eşkiyalar ormana gizlenmiş olduğundan, kendilerine teslim olmaları için yapılan uyarılara kulak asmayarak silahla karşılık vermişlerdir.” (s.83).

Dağların sahibi eşkiyalardır. Onlar, girdikleri çatışmalardan galip olarak çıktıklarında mallarını korumanın gururunu yaşarlar. “Haydi kızanım... Yine dağlar, bayırlar bizim oldu.” (s.217). Ethem ve çetesi girdikleri çatışmalarda canlarını savundukları kadar, evlerini (dağları) de savunurlar.

Binnaz'ın Evi, Beytullah ve sevgilisi Binnaz'ın burada buluşup seviştikleri ikisinin de mutlu olduğu mekândır. Beytullah her fırsatta buraya gelip sevdiği kadını görmek ister. Bu açıdan Binnaz'ın evi açık mekân özelliği göstermektedir.

Seydişehir Reji İdaresi, Mehmet için açık-geniş mekândır. Mehmet, Ethem'in çetesi dağıldıktan sonra burada kolcu olarak göreve başlar ve kısa sürede kaçakçıları yakalayarak büyük başarı elde eder. Bununla birlikte Seydişehir'in genel olarak güvenliğini sağlar. Burada herkesin sevgisini ve güvenini kazanan Mehmet için Seydişehir ve Seydişehir Reji İdaresi açık-geniş mekân niteliğindedir.

Ethem ve çetesi sıkıştıkları bazı dönemlerde çiftliklere sığınır. Ancak bir süre sonra burada daralan kişiler buraya ait olmadıklarını ifade ederek kendi mekânlarına gitmek istediklerini belirtirler. *“Kızanlara bir haber uçurup yine ortaya çıkmalı, bizi kır, bayır paklar...”* (s.292).

Roman başında ve genelinde dar-kapalı mekân özelliği gösteren İstanbul, Ethem ve çetesi için devlet tarafından affedildikten sonra açık-geniş mekân haline döner. Ethem ve İstanbul'a getirilip affedildikten sonra İstanbul'da devlet görevinde hizmet eder. Bundan sonra rahat bir hayata kavuşur ve evinde yatağında ölür.

Romanda, eşkıyalığın doğası gereği dağlar, ovalar açık-geniş mekân olarak yer alırken, şehirler, çiftlikler, değirmenler dar- kapalı mekân olarak yer alır.

2.2.6. Kişiler Dünyası

2.2.6.1. Başkişi

Romanı meydana getiren olay örgüsü, zaman ve mekân gibi unsurlar, romanın diğer bir unsuru olan kişilerle canlılık kazanır. Romanda kişiler üstlendikleri rollere göre adlandırılır. Başkişi, *“değişim ve dönüşüm yaşayan, olayların merkezinde yer alan”* (Deveci, 2007: 85) karakterdir.

Dağlar Kralı Balçıklı Ethem romanında başkişi Mehmet Pehlivan, olayların başlangıcından sonuna kadar görülen ve olaylarla birlikte bir değişim gösteren kişidir. Olaylar romanın merkezinde yer alan Mehmet Pehlivan'ın çevresinde cereyan etmektedir.

Mehmet'in değişim süreci, birini öldürüp on beş yıl hapse mahkûm edilmesiyle başlamaktadır. *“Gereği düşünüldü. Hasan oğlu Mehmet'in Erenköylü Ömer'i hiddete kapılarak öldürdüğü deliller ve şahitlerin ifadeleri ve cereyan eden muhakeme neticesinde sabit olmakla Ceza Kanununun 174 üncü maddesine uyularak 15 sene*

müddetle küreğe konulmasına oybirliğiyle karar veridi.” (s.8). Mehmet, ömrünün en güzel yıllarının hapisyanede geçmesine tahammül etmez. Hapishaneye götürülürken kaçır ve Ethem’in çetesine katılarak eşkıya olur. Sıradan bir hayata sahip olan Mehmet, Ethem’in çetesine katılarak büyük bir değişimin içerisinde kendisini bulur.

Mehmet, romanda şu şekilde tanıtılır: *“Bu Mehmet Pehlivan dediğimiz adam, adliyeden hapishane arabasıyla firar ederek Balçıklı Ethem’e iltihak eyleyen ve senelerce Karadeniz’den İzmit’e kadar olan sahada eşkıyalık yapan ve nihayet sahte bir kafakâğıdı ile Seydişehir’e gelerek Reji Kolcusu yazılan Osman Çavuştur.”* (s.340).

Mehmet, eşkıyalık döneminde tam eşkıyalara mahsus giyimi, kuşamıyla başındaki sarığı ile omzundaki martini ile belindeki çapraz mermi bağlayışıyla tam bir eşkıya hüviyetinde karşımıza çıkmaktadır. Mehmet, kısa sürede eşkıyalığın tüm yönlerini öğrenir. Ethem, yapacağı işlerde, alacağı kararlarda mutlaka Mehmet’e danışırđı. *“Çetenin kumandanı Ethem’di. Fakat Mehmet Pehlivan kurmayı gibiydi. Bütün plânları o hazırlıyor, haraca kesilecek çiftlikleri, değirmenleri, o seçiyor, alınacak paranın miktarını o tayin ediyordu. Ve bütün eşkıyalık hayatında Pehlivan bu rolü oynamıştır.”* (s.72).

Mehmet, eşkıyalığı boyunca zenginden alıp fakire verir. Köylüye eziyet eden diğer çetelerle çatırır. Asil bir eşkıya olarak büyük bir saygınlık kazanan Mehmet, köyünde de herkes tarafından sevilen, sayılan, güvenilir bir kişidir. *“Köyde herkes Mehmet’i severdi. Mehmet onlara görünmüş olsa hiçbirinin onu hükümete haber vermeyeceğine şüphe yoktu.”* (s.23). Mehmet’in düştüğü kuşatmalardan kurtuluşu, yapılacak operasyonlara yön vermesi, çok kuvvetli bir kişiliğe sahip olması, pehlivan lakabı ile birbirini tamamlamaktadır. Firarı sırasında jandarma çavuşunu tek yumrukla yere sermesi, kolcu koğuşunda birkaç kolcuyu pataklaması onun nasıl kuvvetli olduğunu ve adının boşuna pehlivan olmadığını göstermektedir.

Mehmet, zeki ve ileri görüşlü bir kişiliğe sahiptir. Olayların hangi noktaya varacağını önceden tahmin etmektedir. Ayrıca Mehmet, çetesini etkileyecek önemli olaylardan önce rüya görür. Bu gördüğü rüyalar, Mehmet’in olayların sonucunu önceden bilmesine yardımcı olmaktadır. *“Rüya irade dışı, kendiliğinden bir ruhsal ürün, doğanın bir sesidir.”* (Fordham, 1994: 124). Fordham’ın dediği gibi, ruhun ürünü olan rüyalar, Mehmet’in içinde bulunduğu durumlarda yönlendirici bir karaktere sahiptir. Mehmet, girecekleri bir çatırımadan önceki gece rüyasında koltuğunda sekiz

karpuz taşıdığını ve bunlardan birisinin yere düşerek kırıldığını görür. Rüyası gerçek olur ve rüyayı gördükten sonraki gün, girdikleri çatışmada bir arkadaşları ölür.

Mehmet, ilk başta hapse girmek istemediğinden gençliğin ateşiyle dağlarda eşkıyalık yaparak devlete başkaldırmıştır. Lakin daha sonra bir değişim göstererek devletin ve milletin bekası için çalışan ve ona hizmet eden bir kişi olmuştur. Ancak Mehmet'in bu değişimi pek uzun sürmez. Siyasî bir tartışmada tekrar birini öldürür ve kaçmaya çalışırken yakalanarak hapse atılır.

2.2.6.2. Norm Karakterler

Mehmet'in değişim ve dönüşüm yaşamasında ona rehberlik ederek sürekli yanında olan kişi Ethem'dir. Ethem, romanda şöyle tanıtılır: *“93 muhacirlerinden olan bu genç, an asıl Çırpanlı idi. Müsalâha üzerine tekrar memlekete dönmüş, harman döven bir Bulgar'ın dinine küfretmesi üzerine çardakta asılı duran martini almış, Bulgar'ı öldürmüş, arkadaşı kapalı Mehmet'le dağa çıkmış ve nihayet Türkiye'ye geçmeğe muvaffak olmuştu.”* (s.30). Ethem'i, kurduğu eşkıyalık çetesi ile etrafta nam salmış, eşkıyalık kanununa göre yaşamayı benimsemiş biri olarak görmekteyiz. Ethem, çetenin reisi olup verdiği kararların tartışılmasına dahi izni olmayan, yanındakilerin üstünde hâkimiyet kuran bir şahıstır. Çok akıllı, zeki ve tecrübeli olan bu kişiyi devlet ne kadar yakalamak istese de bir türlü başaramaz. Sonunda affedilmek şartıyla kendisi teslim olur.

Ethem, çetede karakteriyle, zekiliği ile olaylar karşısındaki tutum ve tavrı ile kendisine en yakın kişi olarak Mehmet'i görür ve her işinde Mehmet'in fikrini alır. *“Ethem Mehmet Pehlivan'ın değerini anlamıştı. Arkadaşlarından hiçbirinin herhangi bir işi onun gibi idare edemeyeceğini takdir ediyordu.”* (s.72). Mehmet ve Ethem birlikte eşkıyalık yaptıkları sürece birbirini tamamlayan tek vücut gibiydiler.

Ethem, köylerde gençleri evlendiren, fakirlere yardım eden, kimsenin ırz ve namusunda gözü olmayan hatta namus için kendi öz yeğenini gözünü kırpmadan öldürtecek kadar namusa düşkün bir kahramandır. Bu özellikleri Mehmet'in dikkatini çeker ve Mehmet'te Ethem'i örnek alarak onun gibi bir eşkıya olur.

Ethem, önceleri devlete isyan edip, devlet içinde devlet kuran; lakin daha sonra devletin bekası için çalışan, çelikten bir vücuda sahip olan bir kişi olarak görülmektedir.

Mehmet'in değişim yaşamasında büyük ve önemli bir role sahip olan Ethem, bu süreçte kendisi de değişim yaşayarak içinde bulunduğu hayattan elini çekip rahat döşeginde ölür.

2.2.6.3. Kart Karakterler

Mehmet'in hayatını olumsuz etkileyen ilk kişi Ömer'dir. Mehmet'in Ömer'le tartışıp onu öldürmesiyle birlikte hayatı darmadağın olur. Mehmet, Ömer'i öldürdükten sonra 15 yıl hapis cezasına mahkûm olur. Ancak Mehmet hapisten kaçarak Ethem'in çetesine karışır. Böylece tüm ömrünü değiştirecek olan bir hayatın içerisinde kendisini bulur.

Ethem ve çetesinin çarpıştığı Paşaköylü ve Yeniköylü çeteler, Mehmet'in karşısında duran karşıt güçlerdir. *“Mehmet'in yüreği çarpıyordu. İlk defa olarak kendileri gibi bir eşkıya çetesi ile çarpışacaktı.”*(s.41).

Hiristo Çorbacı, Ethem ve çetesini hükümete şikâyet eden güvensiz, paragöz bir Rum'dur. Hiristo, çeteyi hükümete şikâyet ettiği ve çöpür Tanaş'ın çetesini desteklediği için Mehmet Pehlivan tarafından kendi değirmeninde öldürülmüştür.

Ayrıca Mehmet'in karşısında bulunan bir diğer karşıt güç, devlettir. Mehmet, devletten kaçıp eşkıya olur, eşkıyalığı döneminde de devletle sürekli çatışma halindedir. Mehmet, devlete yakalanmamak için istemeyerek de olsa bazen bir iki jandarmayı yaralar ya da öldürür. *“Ben emir kulu jandarmaları öldürmek istemem. Şile'de bizi sardıkları zaman isteseydim jandarmasını tâ alınının ortasında vururdum, sadece yaraladım. Ama bir daha üzerime gelirse kefenini beline sarsın da öyle gelsin.”* (s.83). Devlet, Mehmet için sürekli bir kovalamanın olduğu bir yapıya sahiptir. Eşkıyalıktan ayrıldıktan sonra devlet görevinde çalışan Mehmet, sonra devlet görevinden alınır ve birini öldürdükten sonra yine devlet tarafından yakalanarak hapse konulur.

2.2.6.4. Fon Karakterler

Romanın gidişatında hiçbir etkisi olmayan, sadece olayları derinleştiren ve anlatıyı zenginleştiren fon karakterler: Çığırtmaç Hasan, Binnaz, Cinayet Mahkemesi Reisi Hilmi Bey, Mehmet Pehlivan'ın babası Hasan Ağa, Piç Osman, Kayıkçı Kurt Yusuf, Zaptiye Nazırı Nazım Paşa, Karakayalı Koca Mustafa, Beytullah, Üzeyr, Altıparmak Dimitri, Hüsmen, Nikoli Efendi, Sadık Ağa, Hacı Hüsük, Yorgi, kolağası, tabur ağası, baş gardiyan, İbrahim Çavuş, Şakir Çavuş, Katip Hüsnu Efendi, Mucurlu

Ali, Arnavut Kadri, Derbentli Hüsni, Burgazlı Raif, Emirganlı Neşet, Kürt Mustafa, Tayakadınlı İsmail, Beypazarlı Abdullah, Alay Beyi Rüştü, Şihlîli Mustafa, Şaban Kahya, Binbaşı Nuri Bey, Asım Çavuş, Zaptiye Cafer, Agop Paşa, Münir Paşa, Zaptiye Nazırı Kâmil bey, Çoban Rahmi, Murtaza Efendi, Arab Osman ve Balıkçı Ahmet'tir.

2.3. Eski İstanbul Kabadayıları: Sayılı Fırtınalar

2.3.1. Romanın Tanıtımı

Eski İstanbul Kabadayıları Sayılı Fırtınalar romanı adından da anlaşılacağı gibi bir dönem İstanbul'unda yaşanan kabadayılık hikâyeleri anlatılmaktadır. Yazar, bu hikâyelerin çoğunu birinci ağızdan dinleyerek daha sonra romanlaştırdığını belirtmektedir.

Sayılı Fırtınalar'ın ilk baskısı 1955 yılında A Yayınlarından çıkar. İkinci baskısı 1958 yılında Bolayır Yayınlarından, dördüncü baskısı 1973 yılında yine Bolayır Yayınlarından, beşinci baskısı 1994 yılında Arba Yayınlarından, altıncı baskısı ise 2003 yılında Arma Yayınları arasından çıkar. Roman 409 sayfadan meydana gelmektedir.

Roman şu bölümlerden oluşmaktadır: 1. Eski İstanbul Kabadayılığı, 2. Direklerarası Cinayeti, 3. Hayganoş, 4. Racon, 5. Fırtına Başlıyor, 6. Kadırgalı Kör Emin, 7. Hakkı ile Arap Hüsni, 8. Mehterhane Vakaları, 9. İstanbul Tulumbacılığı, 10. Sarraf Niyazi Bey, 11. Semai Kahveleri, 12. Mehterhaneye Dönüş.

2.3.2. Olay Örgüsü

Eski İstanbul Kabadayıları çerçeve vak'a şeklinde kurgulanmıştır. Asıl vak'a Abdullah'ın macerasını anlatırken diğer alt anlatılarda ise İstanbul'un birçok kabadayısının maceraları anlatılmaktadır.

Romanın girişinde aktarılmaya başlanan çerçeve vak'a, alt anlatıların araya girmesiyle sık sık bölünmektedir. Bu alt anlatılar o kadar fazladır ki, M. Bal'ın dediği gibi *“ana metnin içinde sunulan alt anlatı, bizi temel anlatıdan uzaklaştırabilir.”* (Demir, 2002: 40).

Helezonik olay örgüsü ile kurgulanan romanın çerçeve vak'ası olan Abdullah'ın macerasını içerik bakımından üç bölümde inceleyebiliriz.

I. Bölüm

- Abdullah'ın, Hayganoş ile çıkmaya başlaması ve bir süre sonra ondan ayrılması
- Abdullah'tan ayrılan Hayganoş'un namının yayılması ve başka erkeklerle çıkması
- Abdullah'ın, Hayganoş'un başka erkeklerle çıktığını duyması ve Hayganoş'a tekrar sahip olma hırslarının alevlenmesi
- Abdullah'ın, Hayganoş ile zengin biri olan Necip'in birlikte olduğunu öğrenmesi ve Necip'e para bakımından üstün gelememesi düşüncesiyle Hayganoş'u elde etme arzusunun tehlikeli bir hale dönüşmesi
- Abdullah'ın Hayganoş'a haber göndererek yanına gelmesini istemesi ve Hayganoş'un ben öyle birini tanımıyorum diye bu isteğini reddetmesi
- Abdullah'ın kahvede Necip'e Hayganoş'un eski dostu olduğunu söylemesi ve Necip'e Hayganoş'u bırakmasını söylemesi
- Necip'in Hayganoş'u bırakmayacağını söylemesi ve Abdullah ile Necip'in racon kesilmesine karar vermeleri
- Kurul tarafından racon kesilip Abdullah'ın haksız bulunması ve kurul tarafından Hayganoş'un Necip'le birlikteliğinin devam etmesi kararının verilmesi
- Hayganoş'un annesinin evine gitmek için evden çıkması ve yolda Abdullah tarafından kaçırılması
- Necip'in bu kaçırma olayını duyması, fakat bir şey yap(a)maması
- Abdullah'ın Hayganoş'u kaçırdıktan sonra bir eve kapatması ve iki gün birlikte kalması
- Abdullah'ın Hayganoş' u kaçıarak Necip'in elinden alabileceğini ispat etmesi ve tekrar Hayganoş'u serbest bırakarak Necip'e göndermesi

II. Bölüm

- Necip'in bu kaçırma olayını kabadayılığa ters görmesi ve Hayganoş'tan ayrılmaya karar vermesi
- Hayganoş'un eve gelmesi ve bu olaydan sonra evden gitmek istemesi
- Necip'in Hayganoş'u sevdiğini söylemesi ve evden gitmesine izin vermemesi
- Abdullah'ın her yerde Hayganoş'un kendisine geldiğini ve Necip'in buna sessiz kaldığını söylemesi
- Necip'in Abdullah'ı susturmak istemesi ve bunu arkadaşlarına söylemesi
- Necip'le arkadaşlarının Abdullah'ın önünü kesip onu dövme ve Abdullah'ın dövüş sırasında Mehmet'i öldürmesi

III. Bölüm

- Abdullah'ın Mehmet'i öldürdükten sonra kaçması ve polise teslim olmaması
- Necip ve arkadaşlarının Abdullah'tan şikâyetçi olması ve polisin Abdullah'ı araması
- Abdullah'ın Osman Bey'in yanına gidip olayı olduğu gibi anlatarak ondan fikir alması ve polise gidip teslim olması
- Abdullah'ın hapse koyulması ve mahkeme gününün belirlenmesi
- Abdullah'ın bu olayda haklı olduğunu düşünmesi ve serbest kalmak için Avukat Tıngır Simon'u tutması
- Birinci mahkemede hâkimin, Necip'in tarafını tutması üzerine tartışma çıkması ve mahkemenin ertelenmesi
- Mahkemenin Abdullah'ın Mehmet'i öldürmesini nefsi müdafaa olarak görmesi ve Abdullah'a beraat kararı vermesi
- Abdullah'ın serbest kalması ve Abdullah'a Hariciye Nezareti'nde Başkavaslık memuriyetini verilmesi

Asıl vak'ayla birlikte İstanbul'un birçok kabadayısının hikâyelerinin anlatıldığı alt anlatıların vak'a birimlerini şu şekilde verebiliriz:

Tonga Fuad Vak'ası:

- Fuad'ın eğlenmek için baloza gitmesi ve şarkı söyleyen kadına para vererek aynı şarkıyı defalarca tekrar ettirmesi
- Başka bir müşterinin şarkıyı değiştirmek istemesi ve Fuad'ın bu adamla kavgaya girmesi
- Adamın kulağını koparması ve adamın şikâyetçi olması
- Fuad'ın mahkemeye çıkartılması ve birkaç ay hapis yatması

Kadırgalı Deli Hüseyin'in Vak'ası:

- Hüseyin'in mahalleden geçen her kabadayıya kafa tutması ve onlarla dövüşmesi
- Hüseyin'in düzenli bir işte çalışmaması ve tulumbacılarla düşüp kalkması
- Hüseyin'in bir işe girmesini isteyen babasına şart koşması ve birlikte meyhaneye gitmeleri
- Baba ve oğlun meyhanede sarhoş olana kadar içmeleri ve eve dönerken mahallede naralar atmaları
- Babanın kendine gelince Hüseyin'i işe götürmek istemesi ve Hüseyin'in verdiği sözü tutmayarak eski Hüseyin'liğine devam etmesi

Arap Dilâver'in Vak'ası:

- Lütfi Paşa'nın Yemen'den Dilâver'i satın alması ve onu kendi evine getirmesi
- Dilâver'in ve Lütfi Paşa'nın çocuklarının hasta olan yan komşuları Ethem'e deli diye bağırmaları ve komşunun çileden çıkarak bunları kovalaması
- Çocukların Ethem'in elinden zor kurtulmaları ve Ethem'in tekrar akıl hastanesine yatırılması
- Lütfi Paşa'nın Ethem'i bu hale getirenin Dilâver olduğunu öğrenmesi ve Dilâver'i esirce evine göndererek sattırması
- Dilâver'in sultan saraylarından birine satılması ve orada saraylıların bir yere giderken güvenliğini sağlama görevine getirilmesi
- Dilâver'in saray kadınları gezmeye giderken arabanın içerisine bir kâğıt atıldığını görmesi ve kâğıdı atan Sabri Paşa'nın oğlunu dövmesi

- Sabri Paşa'nın Dilâver'i saraya şikâyet etmesi ve şikâyet sırasında Dilaver'in tekrar kavga çıkartarak saraydan kovulması
- Dilâver'in eski bir ahababının yanına sığınması ve olayları ona anlatması
- Arkadaşının Dilâver'e Fehim Paşa'nın yanında yeni bir iş bulması ve Dilâver'in Fehim Paşa'nın konağına yerleşmesi
- Dilaver'in Fransız bir kadının yanındaki çocuğun kafasında şapka görmesi ve kadının Müslüman çocuğa gâvur şapkası taktığını söyleyerek çocuğu kadının elinden alması
- Kadının Dilâver'den şikâyetçi olması ve Fehim Paşa'nın bu olayı duyduktan sonra Dilâver'i kovması
- Dilâver'in yerine gelen işçilerin onun yerini dolduramaması ve Fehim Paşa'nın Dilâver'i buldurup tekrar konağa getirtmesi

Kavanoz Mehmet Vak'ası:

- Kavanoz Mehmet'in bir gazinoyu dağıtması ve nezarete götürülmesi
- Kavanoz Mehmet'in hapse atılması ve sürgün edilmesine karar verilmesi
- Kavanoz Mehmet'in sürgüne gitmek istememesi ve hapisanede olay çıkartması
- Hapishane müdürünün olayları bastıramaması ve Kavanoz Mehmet'i sürgüne göndermekten vazgeçmesi

Arif Bey Vak'ası:

- Matlı Mustafa'nın sarhoşken nara atarak Fehim Paşa'ya küfretmesi ve o an karşı kahvede Arif Bey'in oturması
- Matlı Mustafa'nın Arif Paşa'yı karşıda görmesi ve küfürleri çoğaltması
- Arif Bey ile Matlı Mustafa'nın kavgaya tutuşması ve Arif Bey'in Matlı Mustafa'yı iyice bir dövmesi
- Arif Bey'in Matlı Mustafa ile bir gazinoda karşılaşmaları ve tekrar kavgaya tutuşmaları
- Arif Bey ile Matlı Mustafa'nın birbirine ateş etmesi ve Matlı Mustafa'nın yaralanması, Arif Bey'in de ölmesi

Gani Bey Vak'ası:

- Gani Bey'in Hafız Paşa ile yolda karşılaşması ve bir muhallebiciye giderek sohbet etmesi
- Gani Bey'in cebinden silahı çıkarması ve Hafız Paşa'yı öldüreceğini söylemesi
- Gani Bey'in aşuresinin dökülmesi ve elini yıkamak için tabancayı cebine koyup musluğa gitmesi
- Hafız Paşa'nın hemen silahını cebinden çıkarması Gani Bey'i öldürmesi

Yakup Cemil Vak'ası

A

- Bir kıza tecavüz eden suçlunun yakalanması ve Yakup Cemil'e getirilmesi
- Yakup Cemil'in adamı elektrige bağlaması ve adamın ölmesi

B

- Zengin bir adamın öldürülmesi ve suçlunun yakalanması için Yakup Cemil'e başvurulması
- Yakup Cemil'in şüphelileri sıraya dizip, öldürülen adamın karısına ve kızına, katilin kim olduğunu sorması ve adamı Hıfzı'nın öldürdüğünü anlaması
- Hıfzı'nın suçunu itiraf etmemesi ve Yakup Cemil'in işkencesine maruz kalması
- İşkenceye dayanamayan Hıfzı'nın suçunu itiraf etmesi ve Yakup Cemil'in Hıfzı'yı yakarak öldürmesi
- Çorum Müdde-i umumisi'nin olay yerinden geçmesi ve ne olduğunu jandarmaya sordurması
- Müdde-i umuminin Yakup Cemil'in Hıfzı'yı yakarak öldürdüğünü öğrenmesi ve Yakup Cemil'le adamlarını sürgüne göndermesi

Kadırgalı K r Emin Bey Vak'ası:

A

- Emin'in kumar oynaması ve kasa hırsız Kılınti ile tartışması
- Emin'in balık pazarında Kılınti ile kavga etmesi ve Kılınti'nin silahını çekerek Emin'i öldürmek istemesi
- Kılınti'nin silahının ateş etmemesi ve Emin'in saldırma ile Kılınti'nin yüzünü parçalaması

B

- Düzenlenen bir dost gecesinde Anni'nin tartışma çıkarması ve Emin'le Arap Hulusi'ni kavga etmesi
- Arap Hulusi'nin Emin'i takip etmesi ve gazinoda tekrar kavga etmeleri
- Arap Hulusi'nin silahla Emin'i vurması ve Emin'in ölmesi

Hakkı ile Arap Hüsam Vak'ası:

A

-  zzet'in yolda geçen peçeli bir kadını dostu zannetmesi ve gidip kadının peçesini a ması
- Hüsam ile  zzet'in kavgaya tutuşması ve  zzet'in yenilmesi
- Hakkı'nın araya girmesi ve  zzet'in yanlışlıkla Hüsam yerine Hakkı'nın kafasına vurması
- Hüsam'ın bıçağını çıkarması ve Hakkı'ya saldırması
- Hüsam'ın Hakkı'yı bı aklaması ve olayın kapatılması
- Hakkı'nın Hüsam'dan intikam almak için yolunu kesmesi ve Hüsam'ı yüzünden bıçaklayarak yaralaması
-  evredekilerin araya girmesi ve Hakkı ile Hüsam'ı barıştırması

B

- Komiser Hüsni'nün, Arap Hüsam'ı karakola çağırması ve Hüsam'ın karakola gitmemesi
- Hüsam'ın karakola gittiğinde boşuna çağrıldığını anlaması ve komiser ile kavga etmesi
- Komiserin Hüsam'ı dövmesi ve Hüsam'ın da komiserden intikam alması
- Akif Bey'in araya girmesi ve olayın kapanması

Tahir Vak'ası:

A

- Tahir'in meyhaneye gitmesi ve Kadayıfçı Ali'nin oğlu Hamdi'nin hiç yoktan Tahir'e sataşması
- Tahir'in Hamdi'yi ağır yaralaması ve hapse atılması
- Tahir'in hapishanede Kadayıfçı Ali'den korkması ve silah edinmesi
- Tahir ile İspiro'nun kavga etmesi ve Tahir'in İspiro'yu yaralaması
- Mustafa'nın araya girmesi ve Tahir ile İspiro'nun barışması
- Tahir ve Hamdi'nin mahkemeye çıkması ve Hamdi'nin ceza alması
- Hamdi'nin hapisten çıkması ve Tahir'le barışması

B

- Tahir'in mesireye gitmek için arabaya binmesi ve tulumbacıların arabacıyla kavga etmesi
- Tahir'in kavgaya karışması ve beş kişiyi yaralaması
- Tahir ve tulumbacıların kısa süreli ceza almaları ve Tahir'in tulumbacılarla barışması

2.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Eski İstanbul Kabadayıları: Sayılı Fırtınalar romanı her şeyi bilen, gören konumundaki yazar anlatıcı ve bakış açısı ile nakledilmektedir. Hâkim anlatıcı ve bakış açısı “*anlatı dünyasının hem ‘yapıcı’ hem de ‘yansıtıcı’ unsurudur.*” (Tekin, 2001: 17).

Sınırsız bilme yeteneğine sahip olan hâkim anlatıcı, olayların ve kişilerin şimdisini bildiği gibi, geçmişlerini ve geleceklerini de bilmektedir. Hâkim anlatıcı

Abdullah'ı tanıtırken onun çocukluğundan bahsederek okuyucunun Abdullah hakkında bilmediklerini ortaya çıkartmaktadır. Hâkim anlatıcı geçmişe dönerek kahraman hakkında bilgi verir. Abdullah'ın geçmişine dair şu bilgiler verilir: *“Pek tabîi olarak Abdullah'ın ekibi bütün civarı yıldırmişti... Artık okumasından; ümitlerini kestiler, bir sanat öğrenmesi tarafına gittiler. Abdullah hangi sanata verildi ise tutunamadı. Günden güne de serpiliyordu. Cami avlusunda yapılan tulumba talimlerine giriyor, ramazan geceleri Yeşiltulumba'da, Çeşme Meydanı'nda semaî kahvelerine gidiyor, desteye güreşiyordu.”* (s.32). Kahramanın geçmişi hakkında bilgi vererek kahramanı tanıtmaya çalışır. Zaten bu şartlarda yetişen birinin kabadayı olacağını anlamak kolaydır. Üstün yeteneklerle donatılan hâkim anlatıcı, karakterlerin bilmediklerini, görmediklerini görür ve bilir. *“Abu takip ediliyordu, fakat takip edildiğinin farkında değildi. İki gölge direkleri siper alarak ilerliyorlar. Üç kişi de İbrahim Paşa sebilinin köşesinde kendilerini göstermeyecek şekilde bekliyorlardı.”* (s.12). Abdullah'ın takip edildiğini bilen hâkim anlatıcı sayesinde okuyucu takibin detaylarını öğrenmektedir.

Hâkim anlatıcı, bir durumun ya da olayın sonucunu herkesten önce bilir. Abdullah, Mehmet'i bıçakladığından hâkim anlatıcı tarafından kullanılan ifadelerle Mehmet'in öleceği anlaşılmaktadır. *“Ölmedi ama gidiyor. Baksana arslan gibi adamın rengi bembeyazdı.”* (s.14). Mehmet'in öleceği hâkim anlatıcı tarafından sezdirilmektedir.

Romanda sınırsız bir özgürlüğe sahip olan hakim anlatıcı, istediği zaman bir vak'a dan başka bir vak'aya, bir zamandan başka bir zamana ve bir kişiden başka bir kişiye geçer. Romanda anlatılan bir vak'a içerisinde bir de bakarız ki başka bir vak'a anlatılmaktadır. Bu durum roman genelinde oldukça yaygındır. Hâkim anlatıcı, romanın temel vak'ası olan Abdullah'ın hikâyesi altında birçok hikâye anlatmaktadır. Bu da hâkim anlatıcının sınırsızlığının bir göstergesidir.

Hâkim anlatıcı, olayların sonucunu olaylara başlamadan önce tahmin eder ve bu tahmini doğru çıkar: *“Kavanoz Mehmet bilhassa meyhane kavgalarında emsalsizdi. Tutmağa, ele geçirmeğe, bastırmağa, vurmağa imkân yoktu. Bir tekme ile hasmının ayaklarına doğru masayı yuvarladıktan sonra saldırmayı çekip fırladı mı? Peykeden sandalyeye, masaya atlar, kendisine hücum edenleri anında hacamatlar, bilhassa kendisinin de ufak bir çizinti olmasına dikkat eder. Bu suretle mahkemede ya beraat eder yahut da ufak bir mahkûmiyetle yakayı kurtarırdı.”* (s.131). Hâkim anlatıcının kavanoz Mehmet hakkında ki bu tahminleri daha sonradan doğru çıkar. Hâkim anlatıcı,

karakterlerin kimseye anlatmadıkları, kendi içlerinde tasarladıkları planlarını dışarı yansıtır: “*Hakkı, ne yapacağını bilmiyordu, ağabeyinin intikamını alması lazımdı, ailede bu işi ondan başka yapacak kimse yoktu. Fakat bunu nasıl yapacaktı? Matlı Mustafa Mahkemeden beraat kararını alacak ve serbest kalacaktı, o zaman onu bir yerde sıkıştırıp temizlemekten başka çare yoktu.*” (s.183). Hakkı’nın, kimsenin bilmediği Matlı Mustafa’dan intikam alma planını hâkim anlatıcı çekinmeden açığa çıkararak okuyucuya sunar.

Hâkim anlatıcı, karakterlerin içindekini dışarı yansıtır: “*-Şapı kaynatsan olur mu şeker? Cinsini sevdiğim cinsine çeker! Diye bir başlangıçla girişti, oradakiler Abdullah’ın dilinin altında bir şey sakladığını hissederek etrafına toplandılar.*” (s.106). Bu ifadelerle hâkim anlatıcı hem kişinin (Hayganoş’un) geleceğini bildiğini gösterir hem de etrafındakilere bir şeyler bildiğini, bir şeyler anlatmak istediğini ima eder.

Hâkim anlatıcı, karakterlerin yaptığı ve kimsenin bilmediği davranışların nedenini bilir. Abdullah’ın Mehmet’i vurmasındaki asıl neden, kendini savunmak istemesi ve sonradan haksız çıkartılacağını düşünüp polise teslim olmayarak kaçmasıdır. “*Abdullah, bu meselede kendini haklı gösteriyordu, nihayet hücumu uğramış ve kendini müdafaa etmişti. Fakat kurtulmayı emniyete almadan sıcağı sıcağına yakalanmak, teslim olmak istemiyordu.*” (s.16). Böylelikle okuyucu, hâkim anlatıcı sayesinde olayların altında yatan temel nedenleri öğrenir.

Yazar, romanın birçok yerinde ben diye söze başlayarak, kendi varlığını okuyucuya hissettirir. “*Samatya’da bir tornacının kızı olan bu kadını ‘ben’ ununu eleyip eleğini astığı bir devirde gördüm.*” (s.17). Ayrıca yazar araya girmelerle okuyucunun bilmediği bir konu hakkında açıklama yapar. “*Asıl adı İtalyanca olan racon, İstanbul çapkınlarının, aralarında halledemedikleri meseleleri bir hakem vasıtasıyla karara bağlamalarıdır.*” (s.25).

Hâkim anlatıcı, karakterlerin ruh dünyasında geçenlerin hepsini bilir ve okuyucuya aktarır. “*Bütün sınırları gerilmişti ve yarın olacak vakayı şimdiden yaşıyordu. Ahmet Abdullah’ın böyle düşünceye dalışlarını bir hadise doğuracağını tecrübe ile bildiği için...*” (s.36).

Her şeyi görme, bilme ve sezme gibi üstün yeteneklerle donatılan hâkim anlatıcı tarafından aktarılan bu romanda Ulunay, sık sık yaptığı araya girişlerle kendi varlığını okuyucuya hissettirir.

2.3.4. Zaman

Eski İstanbul Kabadayıları (Sayılı Fırtınalar) romanındaki olaylar, II. Meşrutiyet (1908) öncesi ve sonrasında geçmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde İstanbul'daki kabadayılardan yaşantılarının işlendiği romanda zamanlarla ilgili tarihler ve aralıklar net olarak verilmemektedir. Sadece Sarraf Niyazi'ni tayin edildiği tarih net olarak verilir. *“1909'da Sarraf Niyazi'yi Büyükkada Serkomiserliğine tayin ettiler.”* (s.350). Fakat romanın olay örgüsünün hemen hemen bir yıllık zaman dilimi içerisinde geçtiği söylenebilir. Ancak verilen bazı tarihî kahramanlar, bazı siyasî olaylar ve yer yer de tarih olarak olayların geçmesi, romanın hangi dönemi kapsadığını belirtir. Romanda geçen bazı şahıs ve olaylardan, romanın hangi dönemde yazıldığına dair fikirler edinmekteyiz. *“Kavanoz Mehmed, Eyüplü'dür. Ufak tefek, kalın kemikli, gözü pek bir adamdı. Ben kendisini meşrutiyet ilânı senelerinde tanıdım. O tarihte kıranta bıyıklı, yaşlıca bir adamdı, kulağı da ağır işitiyordu. Ufak tefekliğine rağmen vücudunun yapısı, bilhassa bileklerinin kalınlığı dikkatimi çekmişti.”* (s.130).

Romanda, Arap Abdullah'ın Mirasyedi Necip'in adamlarından Çerkeş Mehmet'i öldürmesi, geçen bir yıllık zaman diliminin sonunda yargılanması ve yargılanma sonucunda olayın nefis-i müdafaa olarak adlandırılarak beraat etmesi anlatılır. Bu zaman dilimi içerisinde romanda birçok hadiseye, müesseseye ve kabadayılara yer verilir. Ulunay, bu vak'aları anlatarak Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yaşanan gerek idari gerekse toplumsal bozulmuşluğu ve karışıklığı gözler önüne sermektedir. Tekin'in dediği gibi, *“Kaleme alınan roman son tahlilde ister 'açık' ister 'ima' yoluyla içinde bulunduğu zamanın bir yorumudur.”* (Tekin, 2001: 125). Ulunay, bu romanında bir döneme ayna tutmaktadır.

Romanda, vak'a zamanı ile anlatma zamanı birbirinden farklıdır. Romanda olaylar olup bittikten sonra hâkim anlatıcı tarafından anlatılmaktadır. *“Ağa Yokuşundaki evine gitmek üzere, daha o zaman kaldırılmamış olan direklerle dükkânlar arasındaki dar kaldırımdan ağır ağır ilerledi.”* (s.11).

Geçmiş ve gelecek arasında merkez durumunda olan şimdi, geçmişten gelenleri geleceğe taşıma vazifesi görmektedir. Romanın girişinde olayların 'şimdi'si tasvir edilir. Böylelikle okuyucu, geçmişten gelen bir husumetin olduğunu anlar ve olayın gelecekte neler sunacağı hakkında fikir edinir.

Anlatıcı, yer yer geçmişe dönerek karakterler hakkında bilgi verir. Abdullah'ın çocukluğu anlatılarak bugünkü kabadayılığının çocuk yaşta başladığı belirtilir.

“Abdullah mahallenin en afacanlarından kurulu bir teşkilatın başında idi. Bunların şerrinden kimse göz açamıyordu... Abdullah’ın ekibi bütün civarı yıldırmişti. Ele avuca sığmayan bu afacanın kafası taştan çeteleye dönmüştü.” (s.32). Abdullah’ın çocukluğu gelecekteki hayatı için bir ön hazırlık dönemi niteliğindedir. Çünkü *“Çocukluk ileriki yaşama ilgili”* (Freud, 1986: 33) deneyimlerin kazanıldığı bir evredir.

Her şeyin bir geçmişi ve her olayın bir nedeni vardır. Yine şimdiki vak’anın temel nedeni de geçmişe dönülerek belirtilir. Hayganoş *“Yeni piyasaya çıktığı zaman Abdullah’ı tanımış, yine o zamanın tabiriyle Abdullah’la çıkmış fakat aralarındaki münasebet Abdullah’ı bağlayacak kadar uzun sürmemiştir. Yalnız aradan bir iki sene geçip de beyler, paşalar ‘Varsa Hayganoş, yoksa Hayganoş’ diye kadına varlarını yoklarını yedirmeye başlayınca, umumi alaka Abdullah’ın hırsını kamçıladi”* (s.17). Abdullah, bu beylerden birinin Necip olduğunu duyunca hemen harekete geçerek olayları başlatır. Ayrıca geçmişe dönülüp bazı vak’alar anlatılarak anlatı zenginleştirilir. Yaşanan vak’a içerisinde kişiler bir anda geçmişe dönerek başka vak’alar anlatmaktadır.

Kabadayılar, kabadayılığın gereği olarak hayatı gece yaşarlar. Bu *“gece kuşları”* (s.22) gündüz, öğlen sonuna kadar uyurlar daha sonra evden çıkıp gece yarısından sonra eve geri dönerler. *“Ben çoktan beri Abdullah’ı görmedim, zaten birbirimizi görmeyiz, o öğleüstü çıkar, gece geç gelir.”* (s.16).

Kabadayılar, kavgalarını genellikle gece yaparlar ve düşmanlarını da gece tuzağa düşürürler. Necip ve arkadaşları da Abdullah’ı gecenin karanlığında sıkıştırır ve kavgaya girerler. Abdullah bu kavgada Mehmet’i saldırmayla vurup öldürür ve gecenin sessizliğinde kaçır. Abdullah, *“Cebinden çıkardığı mendille yüzünden akan kanları silerek bacaklarının bütün süratiyle Çukurçeşmeye doğru koşmaya başladı, karanlığa gömüldü, kayboldu.”* (s.13). Abdullah’ın kaçışı, gece olduğu için kolay olur ve polis, o gece Abdullah’ı aramasına rağmen bulamaz.

Zamanın akrebi ve yelkovanı düzenli bir şekilde birbirini takip ederek zaman kavramını oluşturmaktadır. Ancak kişilerin ruhsal durumuna göre bu zaman bazen uzar, bazen kısalmır. Abdullah, Hayganoş’u kaçırdığı zaman saatler Necip için geçmek bilmez. *“Evde yarım saat kalabildi. Elini yüzünü yıkadı, yanan başını soğuk su ile ıslattıktan sonra dışarı çıktı.”* (s.45). Vak’a zamanı ile anlatma zamanının farklı olarak ilerlediği romanda Ulunay araya sık sık girerek kullandığı ifadelerle bu farklılığı açıkça belirtmektedir.

2.3.5. Mekân

Roman, adından da anlaşılacağı gibi İstanbul'da geçmektedir. Romanda İstanbul'un birçok mekânı olaylar çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu mekânlar: Galata, Çukurçeşme, Eyüp, Çeşmemeydanı, Azapkapı İskelesi, Hacı Mehmet'in Çayhanesi, Erzurum Kiraathanesi, Taştekneler, Bozdoğan Kemerli, Feyziye, Vezneciler, Sokrat'ın Eczanesi, Hasanpaşa Karakolu, Zeynep Hanım Konağı, Zaptiye Nezareti, Osman Baba'nın Türbesi, Samatya, Kadifeli, Tophane, Zehir Ali'nin Kahvesi, Kürekçiler, Bedesten, Büyükdere, Arnavutköy, Yeniköy, Afif Paşa Yalısı, Tekirdağ, Yenibahçe, Üsküdar, Süleymaniye Sancağı, Yeşil Tulumba, Bender fabrikası, Ağayokuşu, Samatya, Langa, Macuncu, Sena Yokuşu, Beyoğlu, Şehzadebaşı, Çekez Mehmet'in Kahvesi, Yorgancı Bahçesi adındaki kır meyhanesi, Mustafa Paşa'nın Konağı, Ayvansaray, Kâğıthane, Emirgan Sarayı, Mısır Çarşısı, Çilingöz Çiftliği, Yenikapı Mevlevihanesi, Beyoğlu'nda Çiçekçi Sokağı, Mannik'in Evi, Kulekapısı Dergâhı, Vefa, Unkapanı, Meyit Yokuşu, Şişhane, Tünel Meydanı, Sultan Ahmet Sarayı, Sandıkburnu, Balıkpazarı, Maksud'un Meyhanesi, Toptaşı Tımarhanesi, Taş Mektep, Çağlayan Korusu, Kumaş Fabrikası, Fransız Konsoloshanesi, Edirnekapı, Hasanpaşa Karakolu, Vefa, Kumkapı, Karagümrük, Fatih, Beşiktaş, Filip'in Gazinosu, Toptaşı Tımarhanesi, Taş Mektep ve İstanbul'un daha birçok yeri anlatımı zenginleştirmek için yer almaktadır.

2.3.5.1. Dar- Kapalı Mekânlar

Roman kişilerinin gerek iç dünyalarında gerekse dış yaşantılarında olumsuz etkilere sahip mekânlar dar-kapalı mekânlardır.

Romanın başlarında cinayet olayının meydana geldiği Direklerarası, Osman Baba Türbesinin yanı, hem romanın başkişisi hem de orada çarpıştığı hasımları için dar/kapalı mekân özelliği göstermektedir: *“Direklerin bittiği noktada, kafes şeklinde demir parmaklıklarla örtülü Osman Baba türbesine yaklaşmak üzereydi... Sanki ansızın müthiş bir rüzgâr, yaprak kümelerini birbirine girift ediyormuş gibi bu altı kişi dertop olmuşlardı. Yumruk, sille tokat birbirine karışıyordu. Küfür yoktu, konuşmak yoktu. Her iki taraf için bu çekinilmeyen, her zaman beklenen bir hadise idi.”* (s.12).

Burada Abdullah ölüm tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Ayrıca altı kişi tarafından dövülen Abdullah, bunlar yetmiyormuş gibi bir de Çerkeş Mehmet'i öldürerek kaçarak katil durumuna düşer. Abdullah, burada nasıl hareket edeceğini nasıl davranacağını

bilmez bir durum içerisine düşer. Bunu yanı sıra karşı taraftakilerin de arkadaşlarından biri ölür. Necip ve arkadaşları için, ölen arkadaşlarının acısı ve üzüntüsü bir yana bir de âlemde küçük düşerler. Buradaki kavga neticesinde her iki tarafta mahkemeye düşerler ve başları belaya girer. Abdullah ise burada Mehmet'i öldürerek hapse girer. Böylece bu mekân iki taraf içinde dar-kapalı mekân niteliğindedir.

İstanbul, adeta bir harp meydanına benzetilmektedir. Bu meydanda yaşanan savaşların kulaktan dolma bilgilerle anlatılamayacağını, ancak bu meydanın içinde olup, bunların yaşanarak yazılabileceğini belirtilirken bir taraftan da İstanbul'daki asayişin yetersizliğine değinilmektedir. *“O zaman Zabtiye Nezareti, harap bir avlu içinde, İstanbul Şehremaneti ile birlikte kullandığı büyük ve harap bir konaktı”* (s.15). Nezaretin bu tasviri ile mekân-insan ilişkisi gözler önüne serilmektedir. Burada çalışanlar da bu mekânlar gibi güçlerini ve itibarlarını kaybetmiş devlet görevlileridir.

Roman genelinde karakterlerin kendilerini sıkıştırılmış, sınırlandırılmış olarak hissettikleri dar-kapalı mekânlar yok denilecek kadar azdır.

2.3.5.2. Açık- Geniş Mekânlar

Açık- geniş mekânlar karakterlerin kendilerini var ettikleri ve rahatça hareket ettikleri mekânlardır.

‘Eski İstanbul Kabadayıları’ romanında kabadayılardan mekânı kahveler, meyhaneler ve sokaklardır. Kabadayılar kendilerini buralarda gösterirler. Kabadayılar birey olduklarının farkına buralarda varırlar. *“İstanbul kabadayılığı başlı başına bir âlemdir. Bu âlemin büyük vakalarını, tanınmış şahsiyetlerini, kulaktan dolma malûmat ile anlatmaya imkân yoktur, o muhit içinde bulunmak, yaşamak lazımdır.”* (s.9).

Romanda bazı mekânlar, karakterlerin unvanlarıyla anılır. Kabadayılardan isimleri genellikle mekân adıyla birleştirilerek telaffuz edilir. *“Bu hadise olduğu zaman, hakem heyeti Üsküdarlı Nafiz Hoca, Zehirli Ali ve Yenibahçeli Halim efendiden kurulu bulunuyordu.”* (s.26).

Kabadayılar için mehterhane kendilerini rahat hissettikleri, kabadayılıklarıyla gururlandıkları ve orada bulunmaktan memnun oldukları mekân olarak verilir. *“ O tarihte Mehterhane, memlekette bütün hapishaneler gibi bir âlemdi. Tutuklu, sanık, mahkûm olanın günlük hayatındaki değişiklik evinden, yahut dükkânından alınarak muayyen bir müddet için ayrı bir binada bulundurulmasından ibaretti. Bir mahpus dört duvar arasında kalıyor, fakat hiçbir şeyden mahrum olmuyordu.”* (s.126).

Hapishaneler kabadayılar için dışarıdaki hayattan daha güvenlidir. Çünkü dışarıda düşmanın kendisinden intikam alacağını bilirler. *“Mustafa emniyeti bakımından tutuklu kalmayı tercih ediyordu.”* (s.171).

Kabadayılardan en geniş mekânlarından bir diğeri de ‘Semai Kahveleri’dir. Semai Kahvelerinde ünlü kabadayılardan hikâyeleri anlatılır. *“İstanbul’un zekâsının kudret ve gelişme sahalarından biri de, semai kahveleridir... Ramazanlarda Aksaray, Çeşme Meydanı, Tophane, Eyüp gibi semtlerde semai kahveleri açılır, bunların adı kahvedir, fakat bir nevi halk edebiyatının müsabaka meydanlarıdır.”* (s.365-366).

Romanda semai kahveleri şöyle tasvir edilir: *“Semai kahveleri ya kahvenin bahçesi yahut bilhassa bunun için hazırlanmış geniş taraçadır. Burası zincir şeklinde birbirine eklenmiş allı yeşilli kâğıtlar, taflan yaprakları, irili ufaklı, renk renk fenerlerle süslenir, büyük lüksler yakılır, ortalık gündüz gibidir. Yüksekçe bir yerde karnata, çiftenara, darbukadan mürekkep kaba saz takımı için bir yer hazırlanmıştır. İstanbul’un uzak semtlerinden gelen meraklılar yavaş yavaş sahayı doldururlar.”* (s.365). Belirli bir yaşam tarzının anlatıldığı romanda, bu yaşam tarzına uygun mekânlar seçilerek romanın inandırıcılığı artırılır. Kabadayılık, bazıları için artık bir yaşam tarzıdır. Bunun için bu kişiler, bu yaşam tarzına uygun mekânlarda bulunarak bu âlemde kendi varoluşlarını tamamlamaya çalışırlar.

2.3.6. Kişiler Dünyası

2.3.6.1. Başkişi

Birçok vak’anın iç içe anlatıldığı romanda asıl vak’a, Abdullah’ın hikâyesinin anlatıldığı vak’adır. Dolayısıyla başkişi de Abdullah’tır. Abdullah, Hayganoş adlı kadın yüzünden Mirasyedi Necip’in adamlarından Çerkeş Mehmet’i öldürür ve romanın sonunda olay nefs-i müdafaa kabul edilerek beraat eder. Abdullah’ın kabadayılık âleminde parlamasında bu hadisenin büyük tesiri olur. *“Ondan sonra Hariciye Nezareti’nde Başkavaslık memuriyeti verildi ve Kilercibaşı Osman Bey’in tavassutu ile Abdullah’a (Mir-ül Ümera) rütbesi verilerek ‘İzzetlü Paşa’ oldu.”* (s.409). Abdullah, romanda şu satırlarla tanıtılır: *“Abdullah lakabına rağmen Arap değildi, Süleymaniye sancağındandı. Telafuzzundaki şive dolayısıyla ona bu lakap verilmişti. Babası oğullarını Abdullah’la Kâmil’i okutmak için küçük yaşta amcasına göndermişti, büyüğü okudu, yetişti, gümrüğe girdi, ilerledi ve Beyrut vilayeti Gümrük Nazarlığına kadar yükseldi. Abdullah okumadı, nasihat, sille, tokat para etmiyordu.”* (s.31).

Abdullah çocukluğundan itibaren kabadayılığa meyilli bir kişidir. Abdullah çocukluğunda mahalle çetesinin başında yer alır. *“Abdullah, mahallenin en afacanlarından kurulu bir teşkilatın başı idi.”* (s.31). Abdullah bu liderliği kabadayılık âlemine girdikten sonra da tek başına korumaya çalışır. Abdullah kabadayılık ününü tek başına elde eder. *“Abdullah bütün kabadayılık hayatında yalnız hareket etmiştir. Kendisini sayanlar ve hürmet edenlerle kiraathanelerde, çayhanelerde oturur, sohbet eder, onlara askınla baskınlar anlatır, düştüğü vartalardan nasıl kurtulduğunu hikâye eder, güler, güldürür, fakat tanıdıklarından kimsenin yardımını istemezdi.”* (s.114). Abdullah, cesur ve kavgayı seven bir kişiliğe sahiptir. Kavga Abdullah’ın ruhunda vardır. *“Fakat Abdullah onlardan korkmuyordu. Maceraperest ruhu bu heyecanı istiyor gibiydi.”* (s.114).

Abdullah’ın düzenli bir hayatı, evi, yuvası yoktur. O, kabadayılığı seçerek bil(mey)erek var olmaktan yok olmayı ve var etmekten çok, yok etmeyi seçmiştir. Ancak Abdullah bu olumsuz hayatın kötülüğünün farkında değildir. Çünkü yaşadığı muhit böyle hayatların yaşandığı bir yerdir. Abdullah’ın *“yok etme eylemi için gerekli tek şey, güçlü kolları bir bıçak ya da bir silahtır.”* (Fromm, 1995: 129). Abdullah gücünü ve bıçağını sadece düşmanlarını yok etmek için kullanır. Ancak bir taraftan düşmanlarını yok ederken diğer taraftan da kendini yok ettiğinin farkında değildir.

Roman başkışisi olan Abdullah’ın hayatında romanın başından sonuna kadar pek fazla bir dönüşüm ve değişim gözlenmez.

2.3.6.2. Kart Karakterler

Başkışinin karşısında yer alarak onun varoluşunu engelleyen karakterleri kart karakterler olarak tanımlamak uygundur.

Roman başkışisi olan Abdullah’ın hayatını olumsuz yönden etkileyen Hayganoş ve Mirasyedi Necip kart karakter olarak verilir. Hayganoş, Arap Abdullah’ın Necip’le kapışmasına, Necip’in arkadaşını öldürmesine ve hapse girmesine sebep olan kadındır. Hayganoş roman boyunca *“yalın kat bir niteliğe”* (Özcan, 2000: 440) sahip olup değişmeyen bir kişidir. Romanda Hayganoş şu şekilde tanıtılır: *“Hayganoş, İstanbul’un sayılı fırtınalarını zaman zaman coşturan, yollarına ne tesadüf ederse yıkıp devirmeğe mecbur eden sayılı baharlarından biriydi.”* (s.16).

Hayganoş, eskiden Abdullah'ın sevgilisidir. Abdullah'tan ayrılan Hayganoş zenginlerle düşüp kalkmaya başlayınca ve güzelliği her tarafa yayılınca Abdullah'ın arzusu kabırır. Bu arzu, sevgiden çok Abdullah'ın erkekliğini gösterme niteliğindedir.

Abdullah'ın hayatındaki bir diğer olumsuz kişi olan Mirasyedi Necip, Hayganoş'u Arap Abdullah ile paylaşmayan kişi durumundadır. Necip, Abdullah'ın hapse girmesine neden olan olayları başlatan kişidir.

Necip, çok zengindir ve bu nedenle etrafında birçok adam bulunmaktadır. Necip'in Abdullah'a karşı olan üstünlüğü sadece para bakımındandır. Abdullah, Necip'ten daha güçlü, daha cesur bir kişidir. Abdullah, Necip'in kendisini güçle kuvvetle yenemeyeceğini bilir. Ancak Necip'in parasıyla bir şeyler yapacağını düşünür. Abdullah, Necip ve arkadaşlarıyla girdiği kavgada Necip'in adamı olan Mehmet'i öldürdükten sonra, Necip'in zenginliğinden ve çevresinin genişliğinden dolayı kendisini hapse attıracağını düşünerek polise teslim olmaz ve kaçır.

Necip, romanın başından sonuna kadar Abdullah'ı ortadan kaldırmanın yollarını arar. Necip, Abdullah'ın hapse girmesi için elinden gelen her şeyi yapmaya çalışır. Ancak Abdullah'ın suçsuz olduğuna karar verilerek serbest bırakılmasıyla Necip'in tüm emekleri boşa gider.

Hayganoş ve Necip, roman boyunca Abdullah'ın karşısında duran karşıt güçlerdir. Bu iki karakter roman boyunca değişmedikleri gibi Abdullah'ın hayatını olumsuz yönde değiştirirler. Dost hayatı yaşayan bu iki karakter anlatıcı tarafından bir arada verilerek, bir bütün haline getirilir.

2.3.6.3. Fon Karakterler

Anlatının zenginleştirilmesi için kullanılan fon karakterler romanda oldukça fazladır. Çeşme Meydanı'nda Azapkapı iskelesinde sandalcılık eden Arap Rayhan Ağa'nın Haddehaneli Kel Eşref'i, Arap Abdullah'ın Köse Manava takıldığı belirtilir. Paris Sefiri Vüzeradan Münir Paşa'nın faytondan tulumbayı seyrettiği, bir zaman sonra hadiseyi oğlu Cemil Münir'e söylediği vurgulanır. Mirasyedi Necip'in arkadaşları, Tatar Ömer, Soyulcu Mehmet, Kazasker'in Haydarı ve Çerkeş Mehmet'ten bahsedilir. Bunlarla birlikte İstanbul'un birçok kabadayısından bahsedilir.

2.4. Mermer Köşkün Sahibi

2.4.1. Romanın Tanıtımı

‘Mermer Köşkün Sahibi’ dedelerinden ve babasından kalan bütün servetini, ‘servetini iki katına çıkaracak bir iş yapacağız’ vaadiyle kendisini kandıran insanlara kaptıran bir mirasyedinin tükenişini anlatır.

İlk baskısı 1959 yılında Bolayır Yayınları’nda yapılan roman, Refi Cevat Ulunay’ın yine Bolayır Yayınları’ndan ‘Eski İstanbul Yosmaları’ adlı romanıyla beraber çıkmıştır. Kitabın 371. sayfadan 501. sayfaya kadar olan kısmı ‘Mermer Köşkün Sahibi’ adını taşır. Bizim incelediğimiz ikinci baskı ise 1995 yılında Arba Yayınları’ndan çıkmıştır. 148 sayfa olan roman, 1. Mal Sahibi ile Kiracı 2. Ahirette İman Dünyada Mekân 3. Mermer Köşk 4. Rüya Değil Bu, başlıkları altında dört bölüme ayrılır.

2.4.2. Olay Örgüsü

Romanda olay örgüsü ve kültür tabakası (düşünsel birikim) birbirlerine pamuk ipliğiyle bağlıdır. Romanın olay örgüsü çok basittir.

Romanın olay örgüsünü zengin bir aileye mensup olan Raşit Bey’in tüm servetini tüketip evsiz kalışının macerası oluşturmaktadır. Roman, yazar tarafından dört başlığa bölünerek anlatılmıştır.

“*Romanı, olay örgüsünü oluşturan vaka birimlerinin sıralanışındaki zaman unsuruna ve sebep-sonuç ilişkisine dikkat*” (Özcan, 2000: 384) ederek üç bölüme ayırabiliriz:

Birinci bölüm, Yaşmakçızadelerden Râşit Bey’in, dede ve babasından kalan mirasını üçkâğıtçı insanların iş yapma vaatleriyle tüketip elinde kalan son sığınağı Taşkasap’taki konağını İbrahim Efendi adında birisine ipotek ettirerek elinden çıkarmasıyla sonuçlanır.

Çevresindeki paragözlerin servetini iki katına çıkarma tekliflerine kayıtsız kalamayan Râşit Bey, sonunda bir kat yatak ve üç beş eşyayla sokakta kalır. Baba evinde kiracı olarak iki sene oturan Râşit Bey, kirayı ödeyemediği gerekçesiyle İbrahim Efendi’nin açtığı davayı da kaybeder. Kendisine iki gün süre verilen Râşit Bey’e, iki gün sonra evden çıkması söylenmiştir. İki gün sonra evsiz kalacağını bilen Râşit Bey kalacak bir yer arar. Fakat gittiği eski dost kapılarından eli boş dönünce vefanın parayla olduğunu geç de olsa anlar.

İkinci bölümde Râşit Bey, rüyasında babasını ve dedesini görür. Ertesi gün kabirlerine gidip onları ziyaret eder ve elinde mal mülk olarak dedesinin yaptırdığı bu harap türbeden başka bir şey kalmadığını düşünür. Râşit Bey, mezarlıkta ikâmet eden ve kendisinin Bektâşi tarikatından olduğunu söyleyen Avni Baba'yla tanışır. Durumunu anlattığı Avni Baba, O'na buraya gelip (mezarlığa) kendileriyle kalabileceğini söyler. Kendisine verilen iki günlük sürenin bitmesiyle evi boşaltan Râşit Bey çaresizlik içinde mermer köşke (mezarlığa) taşınır.

Üçüncü bölümde, mezarlıkta su kuyusu aramaya çıkan Raşit Bey, bir mezarın üzerinde sessizce yatan bir kadın görür ve kadının yüzüne su dökerek onu uyandırır. Bu kadın, dört kez evlenen Nazikter Hanım'dır. Râşit Bey, Nazikter Hanım'la karşılaşır karşılaşmaz bu şartlar altında yaşamaktansa onun beşinci kocası olmaya razıdır. Bir gün Nazikter Hanım, Râşit Bey'i evine mevlide çağırır. Davete giden Râşit Bey, evde mevlid okutulmadığını öğrenir. Bir süre sonra Nazikter Hanım, makyaj yapmış ve üstünü değiştirmiş olarak odaya girer. Râşit Bey, Nazikter Hanım'a; "*Kendisini gördükten sonra adeta yeniden dirildiğini*" (s.132) belirterek ona âşık olduğunu ifade eder. Aslında Râşit Bey, Nazikter Hanım'ın hayatında kendi eski hayatını görmüş ve ona âşık olmuştur. Bunun dışında Nazikter Hanım, onun için mezarlıktan kurtulma yoludur. Nazikter Hanım, Raşit Bey için yeniden dünyaya gelmenin bir yoludur. Birbirleriyle iyice tanışan Râşit Bey ve Nazikter Hanım evlenme kararı alırlar. Bu durumu Avni Baba'ya anlatan Râşit Bey'in diriliş olarak gördüğü bu evliliği, Avni Baba ölüm olarak görür. Çünkü ona göre; Râşit Bey mezarlıkta (mermer köşk'te) yaşarken ölmeden ölmüştür. "*Senden evvelikler yaşıyorlardı, öldüler, sen yaşamıyorsun ki ölesin. Azrail'in seninle ne alışverişi olacak?*" (s.148). Roman, başkarakter konumundaki Raşit Bey'in Nazikter Hanım'la evlenmek üzere mezarlıktan ayrılmasıyla son bulur.

Tek zincirli vaka örgüsü üzerine kurulu romanda her şey sebep ve sonuç ilişkisi üzerine kurulmuştur. Romanın klasik yapısında çok ender olmak üzere okuyucuyu şaşırtan durumlar vardır. Örneğin Raşit Beyle Nazikter Hanım'ın tanıştıkları mezarlık sahnesi ve hızla sonuçlanan evlilikleri hariç her şey normal seyredir. Romanın olay örgüsü çok basittir.

2.4.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatma esasına bağlı edebi türlerde, her şey anlatıcıya göre şekillenir. Bunun için romanda anlatım paktı ve anlatım düzlemi dediğimiz unsurların önemli bir rolü vardır. Mermer Köşkün Sahibi romanında hâkim bakış açısı ve kahraman anlatıcı bakış açısı bir arada kullanılmıştır.

Romanın genelinde anlatımlar her şeyi bilme, görme, sezme yeteneğine ve sınırsız bir özgürlüğe sahip olan hâkim anlatıcı ile nakledilir. Anlatı kişilerinin tüm yaşamlarına, duygu ve düşüncelerine hâkim olan anlatıcı, Râşit Bey'in düşündüklerini okuyucuya aktarır:

“Varlıklı zamanımda biri benim gibi olsa da evinizde bedava oturayım dese, hayır demezdim. Fakat dünya değişmiş. Kimse kimseye hatır için eyvallah demiyor. Şu İbrahim Efendi milyonluk adam. Ne olur benden para istemese. Elimiz genişleyince verirdik. Düşüncesinin arkasını yine kendi tamamladı:

-Verirdik diyorum ama ne ile?” (s.15). Her şeyi bilen hâkim anlatıcı, Râşit Bey'in insanların değiştiğini ve bu değişim içerisinde kendi çaresizliğini düşündüğünü belirtiyor.

Anlatı kişilerinin geçmişleri, şimdileri ve gelecekleri hakkında bilgiye sahip olan hâkim anlatıcı Râşit Bey'in geçmişine dönerek, önceki ve gelecekteki hayatıyla ilgili ipuçları verir. *“Gözü mumun titrek ziyasına daldı. Babası da acayip bir adam olduğu için evde petrol lambası yaktırmazdı. Büyük odalarda kırk mumluk âvizeler bulunur, bütün konakta gümüş, bakır, prinç, şamdanlarda mumlar yakılırdı. Râşit Bey, hayatının panoramasını gözünün önüne getirdi. Sünnet cemiyeti, mektebe başlama merasimi, bir film gibi geçti.”* (s.41- 42).

Geçmişteki o muhteşem hayatını kendi elleriyle yok eden Râşit Bey'in pişmanlık ve çaresizlik içerisindeki durumu anlatıcının sınırsız bilme gücünü göstermektedir.

İsteddiği zaman olaydan-olaya, mekândan mekâna, kişiden-kışıye, düşünceden-düşünceye geçerek sınırsız bir özgürlüğe sahip olan hâkim anlatıcı, bu özelliğiyle olayları ve kişileri yönlendirir. Râşit Bey'in ölen babasını mezarda konuşurarak, evsiz kalan Râşit Bey'in türbeyi ev gibi kullanmasını sağlamıştır: *“Ne var Râşit, diyordu, nihayet bu hâle mi geldin? Biz nasıl kefenle kaldıksa sen de âlemden evvel kendini bize benzettin... Şimdi ne yapacaksın? Ev yok, bark yok, yer yok, yurt yok. Senin bizden ne farkın var? İki gün sonra sokakta kalacaksın. Elinde mal mülk olarak şu harap türbeden*

başka bir şey kalmadı... Zavallı yaşayan ölü... Bari yolun düşmüşken gel, yanımıza gel. Seni burada kimse rahatsız etmez.” (s.53-54). Hâkim anlatıcı ölüyü konuşurarak Râşit Bey’e yeni bir hayatın kapılarını açmıştır. Bunu da anlatıcının sınır tanımaz özgürlüğüne borçluyuz.

Her şeyi bilen gören ve sezen hâkim anlatıcı, anlatı kişilerinin düşüncelerini, duygularını geçmişlerini ve rüyalarını açık bir şekilde okuyucuya aktarır: *“Babasının nazik, hayal meyal hatırladığı büyükbabasının vakur çehreleri bu yalnızlıkta teselli veriyorlarmış gibi ona yaklaşıyorlardı ve bütün gece rüyasında onu terketmediler.”* (s.41). Aslında Raşit Bey, bu rüyada yukarıda bahsettiğimiz gibi hâkim anlatıcı tarafından çizilen kaderine adım atmıştır.

Romanın genelinde her şeyi gören, bilen hâkim bakış açısı kullanırken, roman kahramanlarının kendilerini anlattıkları kısımlarda ‘kahraman anlatıcı ve bakış açısı’ kullanılmıştır.

Kahraman anlatıcı yazarın sözünü emanet ettiği kişidir. *“O, eserin vakasını hem yaşayan, hem de değerlendirecek anlatan insan durumundadır.”* (Aktaş, 2000: 95).

Romanda kahraman anlatıcının en belirgin olarak görüldüğü yer olarak Râşit Bey’in kendisini anlattığı kısmı gösterebiliriz: *“Ben serveti dolandırıcılara kaptırdıktan sonra fülüs-ı ahmere muhtaç bir vaziyette kaldım. Ecdadımdan kalan evi de ipotek ettiğim adam zapt etmişti. Mahkemeye gittik, davayı kaybettim. Beni evden attılar. Benim yerimde başka birisi olsa intihar ederdi, vaktiyle sayemde zengin olan adamlarıma bir şey istememek şartıyla müracaat ettim. Hiçbirisi bana yüz vermedi. Büyük bir yeis içinde kaldım... Lütfen bana bırakılan eşyayı bir arabaya doldurdum. Türbeye getirdim, karyolamı koydum, bir kenara mutfak levazımını yerleştirdim ve bu suretle mesken meselesini hallettim.”* (s.142-143). Yazarın kahraman anlatıcıyı kullanmaktaki maksadı, olayları bizzat yaşamış şahısların ağzından anlatarak daha inandırıcı olmak istemesidir. Böylece kendi öyküsünü anlatan Raşit Bey aracılığıyla romana ait ayrıntıları daha sağlıklı ve sağlam bir biçimde öğrenebiliyoruz. Ancak romanın büyük bir bölümünde hâkim bakış açısının egemen olduğu görülmektedir.

2.4.4. Zaman

Mermer Köşkün Sahibi romanında zaman net olarak verilmemiştir. Yalnız romandaki günlerin takibinden romandaki reel zamanın bir haftalık bir süreyi kapsadığını söyleyebiliriz. Romanın başında mahkemenin perşembe günü olduğu

belirtilir ve Râşit Bey'e evi tahliye etmesi için iki gün süre verilir. *"Bugün günlerden Perşembe. Cumartesi günü sabahleyineve gelir anahtarı alırım."* (s.10-11). Cumartesi günü evi tahliye eden Râşit Bey, mezarlığa taşınır. O gece bezm-i cem yapılır. *"Beyefendi, dedi, kudumiyye olarak bu akşam köşkte bir bezm-i cem yapalım."* (s.71). Ertesi gün yüzünü yıkamak için Avni Baba'nın bahsettiği kuyuyu arayan Râşit Bey, Nazikter Hanım'la tanışır (Pazar günü). Salı günü Nazikter Hanım'la mezarlıkta tekrar karşılaşır. *"Râşit Bey, Nazikter Hanım'ın yolunu gözlüyordu. İntizarları uzun sürmedi, iki gün sonra kadının siyahlara bürünmüş endâmını uzaktan gördü..."* (s.118). Nazikter Hanım yarın akşam evinde merhum kocası için hatim indirileceğini söyleyerek Râşit Bey'i davet eder. *"Yarın akşam Şevket'in ruhu için bizim evde bir devir hatimi yapılacak. Acaba gelmez misiniz?"* (s.127). Râşit Bey ertesi gün (Çarşamba) Nazikter Hanım'ın evine gider ve o gün evlenmeye karar verirler. Râşit Bey, son kez o günün (Çarşamba) akşamında mezarlığa gider ve durumu Avni Baba'ya anlatır. Hemen gitmesi gerektiğini söyleyerek vedalaşır. Görülüyor ki perşembe günü başlayan roman ertesi hafta çarşamba günü son bulur. Dolayısıyla romandaki reel zaman altı gündür. Bu altı gün, Râşit Bey için hayatın birçok yönünü öğrendiği, yaşamını sorguladığı, farklı duyguları bir arada yaşadığı bir zaman olmuştur.

Romanda olaylar kronolojik karakterli bir yapıda anlatılırken yer yer geçmişe dönülerek kişinin şimdiki durumunun oluşumu gösterilmektedir. *"Eski kâhyalar, uşaklar, lalalar, Râşit Bey'e akıl hocalığı yaparak onu çapraşık ticaret işlerine sokuyorlar. Evvela ufak kârlarla gözünü boyadıktan sonra ağır zararlara uğrattıyorlardı. Râşit Bey'in en büyük felaketi bir yakınının teşvikiyle borsa oynaması oldu. Hava oyunu Yaşamakçızadelerin uzun seneler didine didine edindikleri muazzam serveti havaya inkılâp ettiriverdi."* (s.13-14). Burada Râşit Bey'in eşsiz bir konak hayatından sonra mezarlığı mesken tutmasındaki asıl nedeni hâlden geriye dönüşlerle aktarılıyor. Ayrıca, Râşit Bey, *"Geçmişini şimdiki an'a taşıyarak unutulmaktan alıkoymaktadır."* (Özcan, 2012: 80).

Romanda vakanın -yaşanılan zaman doğrudan doğruya söylenmezse de kullanılan ifadelerle- bir yaz mevsimi diliminde geçtiğini anlıyoruz. *"Abam yok da ondan. Sırtımdaki şu eski hayderiyi de yakarsam yarın öbür gün zemheride ne halteredim?"*(s.114). *"Baba erenler! Bunun kışı var, yağmuru var, karı var. O zaman ne yapıyorsun?"* (s.117).

Zaman ve mekân birbiriyle ilişkili iki unsurdur. Bazen zaman, mekânı etkilerken bazen de mekân, zamanı etkilemektedir. Mermer Köşkün Sahibi'nde mahkeme koridorları işlevselliği açısından insanların bir an önce kurtulmak istedikleri yerdir. Bu koridorlarda zaman geçirmek onların ruh halini bozmaktadır. *“Bu sıralarda beş dakikadan fazla kimse oturamaz. ...Yasak değil, fakat buraya gelen iş sahipleri davacı olsun, davalı olsun hepsi tabiatıyla sinirlidirler. Ancak beş dakika ilişirler, ondan sonra hemen kalkarlar, yer boşalır.”* (s.5).

Zamanı bireysel zaman olarak ele alırsak kişilerin ruh hallerine bağlı olarak şekillendiğini görmekteyiz. Birkaç yer dışında zamanla ilgili açık ifadeler bulunmamaktadır. *“Akşam oluyordu. Bütün serviler, mezar taşları, kubbeler koyu eflâton bir gazeye bürünüyordu.”* (s.81). *“Yirmi dört saat içinde hayata gözlerini kapadı.”* (s.123). *“Nazikter Hanım, minimini kol saatine baktı.”* (s.127). Bütün bu ayrıntılar Nazikter Hanım'a ait zaman dilimini göstermektedir.

Genellikle kahramanların kendilerini anlatırken geçmişe dönüş yaparlar. Nazikter Hanım'ın kendisini anlattığı kısımlarda bir geçmişe dönüş vardır: *“İlk zevcimin karsı değil torunu olabilirdim. Evlendik. Zevcim elli beşlik, ben ise on dört yaşında yüksük kadar bir çocuktum.”* (s.121).

Râşit Bey dedesiyle babasını rüyasında görerek geçmiş ve şimdikiyi birleştiriyor. Bu rüya *“...ataların hayaletlerinin/ruhlarının şimdide buluşma”* (Deveci, 2011: 722) sahnesidir.

“Babasının nâzik, hayâl meyal hatırladığı büyükbabasının vakur çehreleri bu yalnızlıkta teselli veriyorlarmış gibi ona yaklaşıyorlardı ve bütün gece rüyasında onu terk etmediler.” (s.42).

Anlatıcı geçmişi ve şimdikiyi karşılaştırarak insanların bu zaman çemberi içerisindeki durum ve tavırlarını ortaya koymaktadır. Râşit Bey'in servete sahip olduğu dönemlerde etrafında birçok insan vardı. Fakat servetini kaybedince bu insanları da kaybeder. *“Râşit Bey bu suretle tertemiz olunca etrafındakiler uçtular. Taşkasap'taki konakta ihtiyar Çerkez dadısı Neş'edil Kalfa ile babadan miras kalan Hurşit Ağa'dan başka kimse kalmadı.”* (s.14). Aynı zamanda Avni Baba geçmiş ile şimdikiyi karşılaştırarak geçmişe duyduğu özlemi belirtir: *“...o eskiden birbirlerini görünce şarkadak düşüp bayılan âşıklar şimdi yok. Zamane aşkları, böyle başlıyor. Hayvan koklaya koklaya, insan konuşa konuşa... Sizde konuşmaya başladınız oldu demektir.”* (s.115).

Avni Baba'da zaman bireysel bir algıdan öteye geçmemiştir. O bu dünyanın işlerinden elini ayağını çekmiş, ölmeden ölmüştür. Ölen insan için zaman diye bir şey olmadığı gibi Avni Baba'da da zaman kavramı yoktur. *“Benim için zaman mefhumu diye bir şey yok. Yalnız gündüzle gece var.”* (s.47).

Gece karanlıktır, yalnızlıktır, acıdır ve bir hesaplaşmadır. Gündüz, insanı ne kadar zamanın içine sürüklerse, gece de bir o kadar zamanın dışına iter ve onu başka âlemlere götürür. Hem Râşit Bey'de hem de Nazikter Hanım'da geceyi bu anlamda ele alabiliriz. Râşit Bey, gece olunca yaşadıklarını daha yoğun hisseder, gece rüyasında ceddinin kendisini azarladığını görür. *“Râşit Bey yapayalnız kaldı. Bulunduğu yerin dekoru artık onu ürkütmüyordu. Elbisesi ile uzandığı yatakta uyuyabilmek için gözlerini kapadı. Fakat fikrine yüz bin hayâl hücum ediyor, yorgun olduğu halde uyuyamıyordu.”* (s.101). Yine Nazikter Hanım da kocasını bir gece vakti kaybetmiştir. O geceyi her hatırlayışında o acıyı tekrar yaşamaktadır. *“Bir gece... Ah bunu hatırladıkça hâlâ tüylerim diken diken olur, bir gece uyandım... Baktım zevcim yok.”* (s.125).

Geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşan zaman kavramı her şeyini kaybetmiş ve bir mezarlıkta yaşamaya başlayan Râşit Bey için ilk geceden anlamını yitirmiştir. O da bezm-i cem'den sonra tıpkı Avni Baba ve diğerleri gibi bir zamanın dışına çıkmıştır. *“Hal ve istikbal bakımından düşünceli değildi. Mâzi ile ister istemez alakasını kesmiş, hâlin ne olduğunu görüyor, istikbal ise tam mânasıyla ona vız geliyordu.”* (s.101).

Anlatıcı romanda reel ve irreal zamanı birlikte vererek anlatıma bir derinlik katmak istemiştir. Bezm-i cem'de içilen otla (esrar) zaman birbirine karışmış ve Râşit Bey esrarın etkisiyle on dakikalık bir zaman diliminde bulunduğu ortamdan ayrılmış ve hâyal dünyasına dalarak zamanda yolculuk yapmıştır. *“Ben bütün gece bir başka âlemde yaşadım. Siz nefesi çektikten sonra on dakika ya oldu, ya olmadı.”* (s.97). Anlatıcı durmayan, akan zaman karşısında insanoğlunun bu akışa ayak uydurması gerektiğini belirtir. Hayatta kalabilmek için zaman çarkı içerisinde çarkın dişlerine takılmadan ilerlemesi gerektiğini belirtir: *“Toprak nasıl mevsim değişikliğine dayanıyorsa insanın da dayanması lazım.”* (s.117). Burada tabiatın bir parçası olan toprağın yine tabiatın diğer bir parçası olan mevsimlere karşı tavrı verilirken, diğer yandan da evrenin bir parçası olan insanın yine evrenin diğer bir parçası olan zamana karşı tavrının nasıl olması gerektiği belirtilir.

Anlatıcı kronolojik bir zamanla olayları anlatırken yer yer geriye dönüşler yaparak hem anlatıya derinlik katmış hem de romanın daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır.

2.4.5. Mekân

Bir romanda olay örgüsünü gerçekçi kılan en önemli unsurlardan biri de mekândır. Nasıl ki insanoğlu, Tanrı tarafından dünyaya atılıp kaderini yaşıyorsa, roman karakteri de romancı tarafından bir mekâna atılıp kaderini yaşar. “*Mekân, tabiri caizse romanın ayağının yere basmasını sağlar.*” (Tekin, 2001: 129). Fizikî bir yapı olan mekân, karakterlerin psikolojik durumlarına göre şekillenerek ruhsal bir durum kazanır ve dar-kapalı, açık-geniş mekânlar olarak karşımıza çıkar. Ruh kazanan bu mekânlar “*tematik bağların kurulmasında da*” (Arslan, 2011: 169) etkilidir. Bu etkiyi ileride tematik inceleme sırasında geniş bir şekilde ele alacağız.

Mermer Köşkün Sahibi adlı roman İstanbul’da geçmektedir. “*...İstanbul havası kaşarlanmış oruspuya benzer, şimdi neşelenir, şimdi somurtur, şimdi güler, şimdi ağlar.*” (s.56). İstanbul’u bir hayat kadınına benzeten anlatıcı, hem İstanbul’un hava durumu hakkında bize bilgi vermektedir hem de bu şehirde türlü türlü hayatların ve insanların olduğunu, kiminin gülerken kiminin ağladığını, bozulan düzeni göstermektedir. Çevresel mekân olarak birçok semtin adı geçmektedir. Râşit Bey’in kirada oturduğu konak Taşkasap denilen bir yerdir: “*Taşkasap’taki konağı her gün halkın mercii olmuştu.*” (s.13). Râşit Bey mahkemeden çıkınca Sultanahmet Meydanı’na nazır kahvehanelerden birine doğru yürür: “*Râşit Bey adliyeden çıktıktan sonra ne yapacağını bilmeyen adamların kararsızlığı ile Sultanahmet’e doğru yürüdü.*” (s.12). Raşit Bey, Hacı Osman’dan yardım istemek amacıyla Akbıyık’a gider. “*Hacı Osman’ın evinin bulunduğu Akbıyık’a doğru yürüdü.*” (s.16). Hacı Osman’ı ziyaretinden sonra Divanyolu’na geçer: “*Yürürken arkasından Hacı’nın koşması ihtimalini düşünerek rastgele sokaklara sapıyor, izini belli etmemeğe çalışıyordu. Dolaşa dolaşa Divanyolu’na çıktı.*” (s.20). Râşit Bey zaman zaman da Üsküdar’daki aile kabristanına ziyaret için gider: “*Köprüden Üsküdar vapuruna bindi, Üsküdar’a çıktı. Yavaş yavaş büyük mezarlığa doğruldu.*” (s.42). Râşit Bey arabacıya eşyaları eniştesinin alacağı ve Erenköy’e götüreceği yalanını söyler. Topal Osman Dede’nin Eyüp’te dilencilik yaptığı ve Hacı Dahdah’ın Tophane’de ocak işlettiği belirtilir. Küplü meyhanesi ve Kör Muslu’nun esrar kahvesi de zikredilen mekânlar arasındadır. Râşit

Bey, Sirkeci’de bir kahvede dinlediği şarkıyı hatırlar: “*Bir tarihte Sirkeci’de bir çalgılı kahvede topladığı parsa ile geçinen bir şarkıcı dinlemişti.*” (s.55). Nazikter Hanım, Râşit Bey’i ölen kocasının devir hatmine davet ederken oturduğu yeri söyler: “*Ben İmrahor tarafında oturuyorum. Akasya sokak 24 numara.*” (s.127).

Bu yüzeysel mekânlardan sonra insan ruhunu derinden etkileyen dar-kapalı ve açık-geniş mekânları belirtebiliriz:

2.4.5.1. Dar – Kapalı Mekânlar

Karakterlerin kendilerini var edemedikleri, kendilerini bir sığıntı gibi hissettikleri ve bir türlü ait olamadıkları mekânlar dar- kapalı mekânlardır. Refi Cevat Ulunay’ın bu romanında mekânın işlevselliği açısından dar-kapalı mekânlar geniş bir yer tutar.

Romanın girişinde bu dar-kapalı mekânın (mahkeme koridorunun) tasviriyle karşılaşırız: “*Oturanlar şimdi kalkarlar,malum a.. Bu sıralarda beş dakikadan fazla kimse oturamaz...buraya gelen iş sahipleri davacı olsun, davalı olsun hepsi tabiatıyla sinirlidirler. Ancak beş dakika ilişirler, ondan sonra hemen kalkarlar, yer boşalır.*” (s.5). Mahkeme koridorları hem davayı kazanan hem de kaybeden için olumlu bir mekân değildir. Her iki taraf da dava süresince gergindir. Her iki tarafın da davadan çıkacak kararlar ilgili beklentileri vardır ve bu süreçte beklentiler karakterlerin ruhlarında izler bırakmaktadır. İşte bu sebeple karakterler bu izlerin derin olmaması ya da bu izlerin derinliğinin acısını daha fazla yaşamamak için bu koridorlardan kaçarcasına çıkmak isterler. Evin yeni sahibi İbrahim Efendi bu dava sürecinde çektiği maddi ve manevi sıkıntıları şöyle ifade ediyor: “*...neler çektiğimi biliyorsunuz, etek dolusu para sarfettim, üzüntü çektim, işimi gücümü bıraktım, şu adliye merdivenlerinin ağzı dili olsada söylese...*” (s.6).

Romanın asıl kahramanı olan Râşit Bey tüm servetini iş kurma vaadiyle yitirir ve elinde kalan tek şey: Dedesinden babasından kalan konak da İbrahim Efendi tarafından ipotek edilir ve sonunda konak da elinden çıkar. Râşit Bey’in yaşadığı evden çıkarılması ruhundaki kırılmalarının başlamasının temel nedenidir. Çaresizlik içerisinde sığınacak bir yer arayan Râşit Bey çaldığı her kapıdan yine çaresizlikle döner ve konağından başka hiçbir mekâna sığ(a)madığının geç de olsa farkına varır. Kendi mekânından başka her mekân onun ruhunda yeni kırılmalara neden olacaktır. Sığınmaya çalıştığı her mekândan “*daha bir yıkılmış olarak çıkar.*” (Özcan, 2000: 407). “*...orada*

bir oda işgal etmenin imkânsızlığını gördü, hemen kalktı, gürültü yapmamağa gayret ederek yavaşça taşlığa çıktı, terlikleri çıkardı, papuçlarını giydi; kundura bağlarını bile bağlamadan sokak kapısını gürültü etmeden ihtiyat ile açtı, sokağa fırladı, hızlı adımlarla köşeyi döndü. Ayakkabılarını bağladı. Kendi kendine:

- *Bir hırsız bile bu kadar gürültüsüz çıkamaz.*

Dedi. Sonra acı bir tebessümle düşündü:

- *Benim de bir hırsızdan ne farkım var! Ben de bu adamların rahatını çalmağa gelmiştim. Buna hakkım var mı?" (s.20).*

İbrahim Efendi, Râşit Bey'in sadece evini/mekânını elinden almamış aynı zamanda anılarını, geçmişini ve hatta onurunu da elinden alarak her insan gibi bu dünyada mekâna tutunarak yaşayan Râşit Bey'i mekânsızlaştırarak zaten mizaç olarak naif biri olan Râşit Bey'in yokluğa adım atmasını hızlandırmıştır. Râşit Bey buna mani olmak istese de ne aileden aldığı terbiye ne de acziyeti buna müsaade etmez. *"Kanun size evinizi tahliye ettirmek hakkını veriyor, beni sokağa atmak hakkını da veriyor, fakat beni tahkir etmeye hakkınız yok. Ben kimseyi atlatmak fikrinde değilim. Çünkü asaletim buna manidir."* (s.9).

Romanda en önemli mekân, kuşkusuz romana adını veren 'Mermer Köşk' olarak nitelendirilen mezarlıktır. Evsiz/mekânsız kalan Râşit Bey bu dünyada tutunacak bir yeri kalmadığı için ölmeden evvel ölür ve yolu mezarlığa düşer. Babasını rüyasında gören Râşit Bey ziyaret için mezarlığa gittiğinde babasının mezarı başında sesini duyar gibi oluyor: *"Şimdi ne yapacaksın? Ev yok, bark yok yurt yok. Senin bizden ne farkın var? İki gün sonra sokakta kalacaksın. Elinde mal mülk olarak şu harap türbeden başka bir şey kalmadı... Sen sözde ekber ve tek evlat olman hasebiyle mütevellî idin, bir kere buraya uğramadın... Sen nerede idin? Bugün on parasız kalınca bizi ziyaret etmek hatırına geldi. Zavallı Râşit! Zavallı yaşayan ölü... Bâri yolun düşmüşken gel, yanımıza gel. Seni burada kimse rahatsız etmez."* (s.54-55). Başlangıçta bu çağrıya duyarsız kalmaya çalışan Râşit Bey elinde bu türbeden başka bir mülk olmadığını ve kimsesiz olduğunu düşününce hem bir mekâna ait olmak hem de ceddini yanında hissetmek için *"geçmiş ve geleceğin şimdideki sürekliliğinin mekânsal düzeydeki görünümü olan bu mezarlığa"* (Deveci, 2005: 115) yerleşmeye karar verir.

Romanda en önemli yer durumundaki Mermer Köşk şöyle anlatılır: *"İşte... Mermer Köşk karşısında duruyordu. Babası öbür dünyadan ona aynı hitapta bulunmuştu. Bu mermer köşk onu malı idi. Burada oturmasına kimse karışmazdı. Bu*

fikir burgu gibi dimağına işlemeğe başladı. Râşit Bey, ayağa kalktı. Yıkık türbeyi bu sefer bir inşaat ustası gibi gözden geçirmeğe başladı. Türbenin servinin sükutundan kurtulan kısmı saçak vazifesini gören çıkıntılardan sarkan yabani salkımlarla sımsıkı örölmüş gibi idi. Sarmaşıklar kurşunsuz kubbenin üstünden aşarak servinin kuru gövdesine atlamışlar, orada yenişemeyen pehlivanlar gibi birbirine kenetlenerek kalmışlardı. Parmaklıkları koparılan pencereleri arsız baldıranlar, aylandoz ağaçları kapamıştı. Yıkık yerlerde kendi kendine biten yabani gladisyanlar, uzun dikenleri ile her tarafı kenetlemişlerdi. Bu dikenli şüceryeler yüzünden türbenin açık kapısından bile girerken dikkat etmesi lazımdı. Râşit Bey, fırtınalar, rüzgârlarla kopan kuru dalları dışarı attı. Sağ taraftaki açıklığa demir karyolasını koyabilecek hatta başucuna ufak bir masa da yerleştirecekti. Büyük dedesinin eğri kavuklu mezarı ile büyükbabasının yan tarafındaki açıklığa bir masa ile bir iskemle sığabilirdi, karyolanın altına da valizini yerleştirirse mermer köşk döşenmiş olacaktı.” (s.55-56). Aslında burada Mermer Köşk ile birlikte Râşit Bey’in de tasviri yapılmıştır. Karakterin imkânsızlığı, mekânın darlığı\kapalılığı ile tasvir edilir. Mekânla aynileşen Râşit Bey de dünyadaki yerini kaybettikten sonra bu harap vaziyetteki türbeden farksızdır.

Ölmeden ölen Râşit Bey ile bu ölü mekân birbirlerini tamamlıyorlardı. Her ikisi de kimsesiz, her ikisi de sessiz ve kendi içerisine dönerek dünya ile olan bağlantılarını kesmişlerdi. Bu mezarlık Râşit Bey’in bedeniydi, iç dünyasının dışı yansımasıydı. Fakat Râşit Bey bu bedene bir türlü sığamadı, sanki Râşit Bey türbeye\mezarlığa yerleşmedi de türbe onun üzerine yerleşti. Türbede geçirdiği ilk gecede bu mekânın tüm ağırlığı onun ruhuna ve bedenine sindi: “Yavaş yavaş, bütün vücudunu bir rehavet kapladı. Bu uyku değildi, sanki üzerine çöken bir yükün ağırlığı gibi idi.” (s.102). Râşit Bey’le birlikte bu ölü mekânda yaşayan birkaç kişinin de hem bedenlerinde hem de ruhlarında bu sıkıştırılmışlığın, imkânsızlığın etkilerini görebiliriz. “Râşit Bey, Babanın âdeta kumandası altında bulunan bu insan pıhtılarına baktı. Bektaşî babasının “Hacı Dahdah” dediği yüzünün habeşi cildi kemiklerine yapışmış... Arapçayı unutmuş, Türkçeyi öğrenememiş, İstanbul’un sefalet dişlisine kendini kaptırmış, sürüne sürüne, nihayet ölmeden mezarlığa düşmüştü.” (s.68). Bunların içerisinde en şanslısı yine Râşit Bey’di en azından onun bu mezarlıkta başını soktuğu bir türbesi vardı, diğerleri de açıkta yatıp kalkıyorlardı. “Bizim gibi yuvaları olmayanlar da bir dalda tünüyorlar, bir kovukta kıvrılıyorlar.” (s.60).

İslamî inanışta Tanrı ile insan arasında bir iletişim mekânı, huzur mekânı ve ruhî dinginliğin elde edildiği bir mekân olarak kabul edilen türbe, Râşit Bey'in gözünde böyle bir değere asla sahip olmamıştır. Ona göre burası hayvanlarla insanların, ölülerle ölmeden ölenlerin birlikte yaşadıkları bir çukurdan başka bir şey değildir. *“Yatağının üzerine doğru gerilmiş kocaman bir örümcek ağını, bir dal parçasıyla bozdu.*

- *Örümcek efendiye bir şey yapmayacağız, dedik ama kendi malikânemde bu tasarruf lâübaliliğine tahammül edemem.”* (s.115). diyen Râşit Bey kendini bu mekânda hayvanlarla eş seviyede görmüştür.

Bir mekâna anlam ve değer kazandıran şey, insan ve insanın sahip olduğu eşyalardır. Râşit Bey'in konağındaki eşyalar bir asaletin belirtisiyken, bu türbedeki/mezarlıktaki eşyalar bir tükenişliğin belirtisidir. Konaktaki şamdanlar, avizeler, Râşit Bey'in babasının üniformalı resmi yerini mezarlıkta/türbede teneke kutularına, ispirto şişelerine, bir kilime, bir yatağa bırakmıştır. Râşit Bey zaman zaman *“geçmişin soylu nesnelere”* (Özcan, 2000: 415) hatırlayarak içinde bulunduğu vaziyetin imkânsızlığını tekrar tekrar yaşamaktadır. *“ ... ben baba ocağından iki pırtı ile çıkıyorum.”* (s.64). *“Bunu yol kenarında buldum. Galiba bir tabutluktan atılmış olacak. Belki işe yarar.”* Râşit Bey bu cansız mekânda kendisini ve arkadaşlarını da cansız birer varlık olarak görmekte ve bu hayatı masaya arkadaşlarını da masanın dört ayağına benzetmektedir. *“ Sefalet masasının dördüncü ayağı da gelmişti.”* (s.76).

Hayattan kopanların mekânı olan mezarlık, başlangıçta Nazikter Hanım içinde güzel ve huzurlu bir mekân değildir. Nazikter Hanım buraya ölen kocasını ziyaret etmek için gelir. *“Henüz taşı yapılmamış mezarlardan birinin yanında siyah mantosu yukarıdan aşağıya iliklenmiş, başında siyah bir başörtüsü, genç ve güzel bir kadın olduğu yere yığılmış gibi oturmuştu. Gözleri kapanmış...”* (s.109). Nazikter Hanım da bu matem yuvasına matem rengi ile gelerek buraya uyum sağlamaktadır. Eşini bu çukura göndermenin elemiyle her geldiğinde fenalaşan Nazikter Hanım sanki burada biraz fazla kalsa kendisi de bu çukura düşecekmiş gibi ziyaretini kısa tutup hemen oradan ayrılır. Nazikter Hanım'ın mezarlığa her geldiğindeki ruh hali şöyle ifade edilir: *“Nazikter Hanım elini kalbinin üzerine koydu.*

- *Ne zaman buraya gelsem yüreğim öyle çarpar ki...”* (s.119).

Râşit Bey bu dar/kapalı mekânın sıkışmışlığından rüya âlemindeki bir başka mekâna kaçarak kurtulmaya çalışır. Râşit Bey içtiği rakı ve esrarın etkisiyle kendinden geçer ve keyifli bir mekâna doğru yolculuğa çıkar. Ayrıca bu yolculuğa çıkarken de

arkadaşlarını unutmadı onları da yanında götürdü. Kiminin sultan, kiminin halife kiminin de bir tarikat lideri olduğu bu rüya âleminde türbe ona saray, mezar taşları da bu sarayı süsleyen birer mermere dönüşmüştü. *“Râşit Bey: Tenezzül ettiniz, kulunuzun bu köhne sarayına teşrif buyurdunuz... Avni Baba başında on iki dilimli Bektaşî tacı... Bağdat halifesi olan Filika Hüseyin...”* (s.87-88). Rüyadaki sarayında zevk ve sefa içerisinde yaşayan Râşit Bey, rüyanın sonuna doğru sanki gerçek hayatta yaptığı müsrifliğin cezasını çekmek üzere cellatın önüne atılır. Tam başı gideceği sırada gerçek hayatta olduğu gibi Avni Baba ve arkadaşları yardımına koşar. *“Geçmiş ve yaşadığı mekâna tutunamayan”* (Özcan, 2000: 407). Râşit Bey rüya mekânında da kendine bir yer bulamaz ve kafasına dökülen suyla gerçek hayata geri döner.

Nazikter Hanım servet ve refah içerisinde cemiyette bir yere sahip olmasına rağmen oturduğu bu güzel evde mutlu değildir. Yalnız yaşayan Nazikter Hanım için bu ev bir yuva değil, sadece barındığı, korunduğu bir yer niteliğindedir. Yine Râşit Bey ile aynı kaderi paylaşan mezarlık komşuları için de Nazikter Hanım’ın evi dar-kapalı mekân özelliği taşır. *“Onlar hayatı olduğu gibi kabul eden adamlardır. Üstte yok, başta yok, bugün aç, yarın tok. Cemiyet, sahra atar gibi bunları atmış, artık bir daha ona avdet edemezler. Etmezler de... Küskündürler.”* (s.145). Karakterlerin kendilerine ait olmayan mekânlara bırakıldıklarında kendi iç dünyalarına yönelerek kapalı bir ruh hali ile başbaşa kaldıkları görülür.

2.4.5.2. Açık-Geniş Mekânlar

Dar mekânların imkânsızlığında sıkışıp kalan birey, dış dünyaya açılarak kendisini var edebileceği açık-geniş mekânlara yönelir. Bu arayışını başarılı bir şekilde tamamlayan birey, yeniden varoluşunu gerçekleştirir.

Romanda Râşit Bey’in yeniden hayata dönüp kendini bulduğu açık-geniş mekân Nazikter Hanım’ın evidir. Ölü bir mekânda ölü bir insan olarak yaşayan Râşit Bey’e *“bu noktada dıştan gelen “uyarıcı öznenin” devreye sokularak, eriyen bilincin toparlanması için gerekli müdahale”* (Özcan, 2000: 108) Nazikter Hanım tarafından yapılır ve Râşit Bey’in tekrar hayat bulması sağlanır. Mezarlıkta yaşayan biri için servetle donatılmış ev, elbette ki bir ev olmaktan ziyade bir dünyadır. Nazikter Hanım’ın evi Râşit Bey’in geçmişte sahip olduğu fakat müsrifliği ile kaybettiği konak ile eşleşir. *“Salonun kapısı aralandı. Hizmetçi üzeri kristal sürahiler kadehler, mezelerle dolu kocaman bir gümüş tepsi ile girdi.”* (s.139-140). Bu eşyalar, Râşit Bey’e

kendi servetini ve unvanını hatırlatır. Geçmişine özlem duyan Râşit Bey, Nazikter Hanım'ın eviyle geçmişini yeniden kurmak ister. Nazikter Hanım'ın evi Râşit Bey'in dar mekânda yaşadığı sürede sürekli bilinçaltında olan “*arzu edilen ve geçmişte yaşanmış olan*” (Özcan, 2000: 412) konak niteliğindedir. Râşit Bey, Nazikter Hanım'ın evlilik teklifini kabul ederek düştüğü dar mekândan kurtulup geniş mekâna kavuşmuştur.

Romanın başından beri Râşit Bey tarafından dar mekân işlevselliğine sahip olarak karşımıza çıkartılan mezarlık, roman sonlarında yine Râşit Bey tarafından geniş bir mekâna dönüştürülür. Râşit Bey'in mezarlıkta Nazikter Hanım ile karşılaştıktan sonra mekân algısı değişmiştir. Ruhtan ibaret olan mekân ve Râşit Bey, Nazikter Hanım'la birlikte canlanıp, hayat bulur. “*Mezarlıkta ölüm vardır, ben hayat buluyorum. Daha ömrümde budala gibi kaptırdığım paralara hiç acımamıştım, şimdi acıyorum, demek ben yaşamaya başladım.*” (s.113). Nazikter Hanım'la karşılaşan Râşit Bey birden eski asaletini ve kibarlığını geri kazanarak bir Yaşmakçızade vaziyetine geçer. “*Râşit Bey, sanki salonda bir madama kolunu takdim ediyormuş gibi bir vaziyet aldı.*” (s.110).

Eskiden türbede üzerinde daima bir yük varmış gibi hisseden Râşit Bey, Nazikter Hanım'dan sonra bu yükten kurtulmuş hatta türbeyi sahiplenmiştir.

“- *Tuhaf şey! Dedi, burası artık beni sıkıyor. Âdeta hoşuma bile gidiyor... Avni Baba'ya söyleyelim de kubbenin yıkık tarafına bir uydurma tavan yapalım. Bir de kapı kısmını tamir etmeli...*” (s.115).

Karakterlerin ruh dünyalarına göre şekillenen mezarlığı, Avni Baba, romanın başından sonuna kadar açık-geniş mekân olarak algılar. Bektaşî tarikatı mensubu olan Avni Baba mezarlıkta olgunlaşma sürecini tamamlamıştır. Tüm tarikatlarda ortak olan ölmekten ölme prensibine Avni Baba mezarlıkta sahip çıkmaktadır. O, dünyanın bütün işlerinden elini ayağını çekmiş, kendi ruh dünyasında Bektaşîliğin gerektirdiği şekilde bir yaşam sürmektedir. Râşit Bey'in istemeyerek, kaderin cilvesiyle mezarlıkta yaşamasına karşın Avni Baba, kendisi mezarlıkta yaşamayı tercih etmiştir. Avni Baba bunu şöyle ifade ediyor: “*Ben biraz vaktinden evvel gelmiş oluyorum. Beni buraya kendi arzum getirdi. Sen ise öyle değilsin. Seni buraya zaruret getirdi. Fakat hâlâ öbür âlemle alakanı kesemedin.*” (s.129-130).

Avni Baba, kendisini her türlü dünyevi arzudan soyutlayarak mezarlığa yerleşmesini gerçek âleme gerçek bir âdem olarak giderken konaklayacak bir yer olarak

belirtir. *“İnsan bu yolda öyle bir hüviyet kesbeder ki kâinat ona vız gelir.”* (s.107). Mekânı özel hale getiren figürlerden biri de eşyadır. Avni Baba mekândan vazgeçtiği gibi mekâna ait eşyadan da vazgeçmiştir. O, bu dünyaya ait her şeye lüks olarak bakmaktadır. *“Bunlar lüks Beyim... Bizim gibi rintlerin eşyası, bir hurka bir posttur.”* (s.67).

Ölmeden dünyadan göçen Avni Baba bu mezarlıkta bir ağaç kovuğunda sükut içerisinde huzurlu bir şekilde yaşamaktadır.

“Râşit Bey etrafına bakındı:

- Baba erenler dedi, sizin kovuk burası mı?

Avni Baba:

- Hayır, dedi, burası salon... Gel yatak odasını da göstereyim.

Ayağa kalktı, biraz ötede kocaman bir çitlembik ağacının yanına götürdü. İki üç kişinin kucaklayamayacağı kadar geniş olan ağacın ya ihtiyarlıktan yahut bir yıldırım isabetinden gövdesi boşalmıştı, bir adamın uzanacağı genişlikte olan bu boşluğa kerevete benzeyen bir tahta konulmuştu.

Râşit Bey:

- Allah sâfay-ı hatır versin, dedi, fakat yatağı göremedim.

Avni Baba oturduğu pöstekeyi gösterdi:

-İşte yatak. Hem de yün...

Râşit Bey:

- Mükemmel, dedi, fakat üstüne ne örtersin?

- Bir post daha var. Onu da üstüme çekerim olur biter .(s.116-117).

Karakterlerin kendilerini buldukları, olgunlaştıkları ve huzur buldukları bu mekânlar açık-geniş mekânlar olarak verilir.

2.4.6. Kişiler Dünyası

2.4.6.1. Başkişi

Bir romanda olay örgüsünün kurulmasında birinci derece sorumluluğa sahip olan asıl kahramandır. *“Romanın sosyal ortamında baş kahraman bir merkez görevini yaparken”* (Özcan: 2000: 433), diğer kahramanlar yanında ya da karşısında yer alarak başkişiye göre şekil bulurlar.

Mermer Köşkün Sahibi romanının başkişisi Râşit Bey, dedesinden ve babasından kalan mirası yedikten sonra bir türbede/mezarlıkta yaşamak zorunda kalan

bir mirasyedir. Râşit Bey'in geçmişi romanda şöyle anlatılır: *“Hayatın bundan sonra alacağı şeklin ne olacağını bilmiyordu. Onda daima bir enerji zaafı vardı. Herhangi bir meseleyi halledemez, kesip atamazdı. Kaderine daima hadiseler hakim olurdu. Râşit Bey bu hadiselerin cereyanını bir kararla değiştiremezdi. Babasından amcalarından büyük bir miras yemiş, bu serveti idare edemeyerek tefecilerin eline düşmüş ve hemen hemen bütün hayatı ipotekler, senet tazelemeler, yok pahasına satışlarla geçmişti. Belli başlı bir sefahati yoktu. Fakat gelirine göre masraf etmediği için açığı kapatmak üzere her sarrafın uzattığı senede imzasını basmıştı.”* (s.12-13).

Hayatı boyunca her türlü maddi arzusunu elde eden Râşit Bey, bırakın zevki, karnını doyurmak için bile para bulamaz duruma düşmüştür. *“Büyük bir hüznle yeleğinin cebindeki bozuk paraları çıkardı, avucuna döktü, saydı.”* (s.28). Düştüğü bu sefalette bile asilzadelikliğini kaybetmemiş olan Râşit Bey, romanın sonuna kadar bu asaletini ve onurunu korumuştur. *“İzzet-i nefsimi korumak şartıyla acaba kimin misafirperverliğine güvenmeli?”* (s.16). Bütün mirasını tüketen bu mirasyedinin atalarından kalan tek serveti unvanıdır. *“Râşit Bey, herşeyi kaybetmiş olduğu halde bir şeyi muhafaza ediyordu: Yaşamakçızadelik.”* (s.15).

Hayatının değişmesine sebep olan olay, Râşit Bey'in bedeninde ve ruhunda kendisine hemen bir yer edinir. Sefalet hayatına önce bedeniyle adım atan Râşit Bey, arkasından ruhunu da bu sefalete sürükler. *“O zaman elbisesinin yorgunluğunu, yoksulluğun yüzüne çökerttiği ümitsizliği daha iyi farketti...”* (s.18).

Râşit Bey'in aşırı kibar, terbiyeli ve aciz kişiliği, bu durumdan kurtulmasına engeldir. Bu dünyadaki tek yapabildiği şey *“dipsiz bir çukuru para ile doldurmak”* (s.17) olan Râşit Bey, belki biraz mücadele etseydi evini kurtarabilecekti. Fakat o bu gücü gösteremeyerek *“kendini mahveden uysallığı ile”* (s.64) sonunu belirler. İbrahim Efendi'ye evi teslim etmek için yapılan yasal işlemin sırasında bile Râşit Bey; *“Şimdi hemen evin anahtarını teslim edeyim. Beni bekleyen zulmete dalıp gideyim.”* (s.36) diyerek kaderine baştan teslim olur E. Fromm'un dediği gibi; *“Karakter, insanın kaderidir.”* (Fromm, 1994: 91). Karakteri, Râşit Bey'in kaderi olmuştur.

Evsiz kalan Râşit Bey, mezarlığa yerleşerek dış dünyayla bağı koparıp iç dünyasına yönelir. İmkânsızlığın dört bir koldan sardığı bu mezarlık, önceki hayatında bulunduğu mekâna sığamayan Râşit Bey'in ruhsal değişimini gösterir. Yaşamını sürdürdüğü mekânı elinden gidince kendini ölü gibi hisseden Râşit Bey, mezarlıkla kendisini özdeşleştirip, toprağın altındakiler gibi *“hiçbir hareket yapmak istemiyor, bir*

bataklıkta gömülür gibi” (s.86), yok olup gitmek istiyor. Hatta mezarlıkta yürürken genç yaşta ölen birinin mezarını görünce önce üzülür sonra da yaşamın başına getireceklerini düşünerek kendisi gibi yaşayacağına “*nâz-ü-naim içinde*” (s.43) ölmüş olmasını bir isabet olarak görür. Kaderin tokadıyla mezarlığa düşen Râşit Bey, geçmişini hatırladıkça derin bir hüzne boğulur, pişmanlık ve çaresizlik içerisinde ait olmadığı bu mekânda bir sığıntı gibi yaşamaya devam eder.

Rüya âlemine dalan Râşit Bey, bir süreliğine de olsa bu kısırıldığı mekândan kaçıp, özlemine duyduğu mekânda mutlu olur. *Hayaller, gerçek hayatın sefaletini dayanabilir hale getirmektedir.*” (Fromm, 1994: 21). Fakat Râşit Bey, rüyadan uyandığında kendisini yine bu sefil hayatın en sefil yerinde bulur.

Mezarlığa bir türlü alışamayan, buraya aitlik hissedemeyen Râşit Bey, mezarlık ziyaretine gelen Nazikter Hanım’la karşılaşarak değişim yaşar. Râşit Bey’in şu ifadesiyle değişime uğradığını belirtir: “*Mezarlıkta ölüm vardır, ben hayat buluyorum. Daha ömrümde budala gibi kaptırdığım paralara hiç acımamıştım, şimdi acıyorum, demek ben yaşamaya başladım.*” (s.113).

Nazikter Hanım’la evlenme kararı alan Râşit Bey, ait olmadığı dünyadan özlem duyduğu ve arzuladığı dünyaya geri dönerek değişimini tamamlar.

Râşit Bey, roman başkişisi olarak aldatılmaya müsait ve saf bir kişilikle karşımıza çıkarılmaktadır. O, daha çok hazır yiyici bir kişiliğe sahiptir. Ancak romanın sonunda aldatıldığının farkına varmıştır.

2.4.6.2. Norm Karakter

Romanda “*başkişilerin yansıtıcısı ve tamamlayıcısı rolü*” (Özcan, 2000: 438) norm karaktere aittir. Norm karakter yolunu arayan başkişinin hem yol arkadaşı hem de rehberidir.

Romanda Râşit Bey’in yol göstericisi, akıl hocası Avni Baba’dır. Rüyasında dedesini ve babasını gören Râşit Bey, onları ziyaret için gittiği mezarlıkta aile mezarlığını bulamaz. Râşit Bey, aramaya devam ederken karşısına Avni Baba çıkar ve aile mezarlığının yerini gösterir. Böylece Avni Baba ilk başta Râşit Bey’e fizikî yönünü buldurur. Evsiz kalıncaya kadar aklına gelmeyen mezarlığa uzun süredir gelmeyen Râşit Bey, eğer Avni Baba olmasaydı aile mezarlığını bulmayacaktı ve türbeye yerleşemeyecekti. Avni Baba’nın Râşit Bey’e söylediği, “*Yalnız başınıza pek bulamazdınız.*”(s.45). İfadesiyle Râşit Bey’in evini bulmasını sağlayanın Avni Baba

olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca Râşit Bey'in türbeye taşınma fikrini eyleme geçirmesinde de Avni Baba yardımcı olur. *“Burada soran yok, karışan yok. Mesele kendini bu hayata alıştırmaktır.”* (s.100). Avni Baba, Râşit Bey'in hem mezarlığa taşınmasına hem de buradaki hayata alışmasına yardım eder.

Râşit Bey'in *“kırçıl saçı fitillenmiş sakalına karışmış, sırtında parça parça bir entari, belinde belgami toka bir kemer, uzunca boylu bir adam...”* (s.44). Olarak tasvir ettiği Avni Baba, Bektaşî tarikatı mensubudur. Râşit Bey'e söylediği, *“biz bilerek dünyadan geçtik, sen bilmeyerek”* (s.107) ifadesi, Râşit Bey'in aksine onun mezarlığa kendi isteği ile yerleştiğini gösterir. Avni Baba, evi olan mezarlıktaki hayatını; *“Benim devlethanem bu mezarlıktır, akşam olunca buranın sakinlerinden birinin koinuna girerim. Bir müddet baykuşların konserini dinlerim. Rehavet bastırır, gözlerim kapanır, deliksiz bir uyku çekerim. Sabahleyin beni kargalar uyandırır.”* (s.47). Şeklinde anlatarak burada mutlu olduğunu belirtir.

Avni Baba'nın dünya malına değer vermemesi, Râşit Bey'i, Avni Baba'ya karşı hem hayrete hem de hayranlığa düşürür. Çünkü Râşit Bey'in çevresindekilerin hiçbiri böyle değildir. Onlar, sırf para için Râşit Bey'in etrafındadırlar ve para bitince de etraftan çekilmişlerdir. Oysa Râşit Bey ve Avni Baba'yı bir başka bağ birleştirmiştir: *“Ruhum ruhunla kaynaştı. Oradan hissettim ki sen bizim gibi bu fâni dünyaya bir yuf borusu çekmişsin... Öteki taraftan bizim tarafa kamaço etmişsin.”* (s.59).

Romanda Râşit Bey'den sonra ruhsal derinliği yaşayan karakter Avni Baba'dır. Râşit Bey'i yönlendiren Avni Baba, bir bakıma kendini de olgunlaştırır. Dünyadan elini eteğini çeken Avni Baba, mezarlığa yerleşerek ölmeden ölmüştür. Çünkü *“yaşam onun uykusu, ölüm uyanışıdır.”* (Campbell, 2000: 295).

Dünyanın maddiyatından geçen Avni Baba, *“çoğa sahip olan insan değil de, çok şey olabilen insandır.”* (Fromm, 1994: 53). İnsan olarak asıl mekâna gitmeden önce geçilecek olan mekâna erkenden gelip hazırlık yapan Avni Baba, *“biz nefsimizi her şeyden tecrit etmişiz, ruhun ten kafesinden azat olmasını bekliyoruz.”* (s.77). Diyerek gerçek âleme gitmeyi bekler. Mezarlıkta dünyanın tüm maddi arzularından nefsinin sıyrılan Avni Baba, Bektaşî tarikatının gerektirdiği gibi yaşayarak olgunlaşmasını tamamlar: *“Ben Bektaşiyim ama Bektaşiliği sade rakı içmekte bulanlar gibi değilim. Biraz düşünürüm... Ben ihtiras, şehvet, gazap, emel kafeslerini açtım, hepsi uçtu, hiçbir ihtiras kalmadı, şimdi kafesler bomboş.”* (s.61).

Kendi olgunlaşmasını tamamlayan Avni Baba, kendisiyle birlikte başkalarının da Bektaşî tarikatında pişmesine yardımcı olmuştur. Râşit Bey'in yanındakilere sizin arkadaşlar demesi üzerine “*arkadaşlar deme. Sizin evlâtlar de... Bunların hepsi benden nasip aldılar.*” (s.60). diyerek kendisinin tarikatın yol göstericisi olduğunu belirtir. Mezarlıkta yaptığı bezm-i cem'e Râşit Bey'i de alarak, onun ham olan nefsinin pişirmesine yardım eder.

Râşit Bey'in “*deryadil*” (s.61) olarak gördüğü Avni Baba, her konuştuğunda Râşit Bey'in “*ruhunun pasını*” (s.61) alır. Tanıştığı ilk günden beri onun aklına, bilgisine, görmüş geçirmişliğine hayran olan Râşit Bey, Avni Baba'nın ağzından çıkan her söze itibar eder, her tavsiyesini yerine getirirdi. Nazikter Hanım'ın eve daveti üzerine Râşit Bey ne yapacağını bilemez. “*Bu işin içinden çıkamayacağım.*” (s.129). Deyip “*Baba Erenler ile istişare*” (s.128) etmeye karar veren Râşit Bey, Avni Baba'nın git demesiyle davete gider ve arzuladığı hayata kavuşur.

Kısacası başkişiyi yönlendirmesi ve ona tecrübelerini aktarmasıyla Avni Baba, Raşit Bey'in kişiliğinin oluşmasına önemli bir katkıda bulunur.

2.4.6.3. Kart Karakter

Roman boyunca tek boyutlu olarak karşımıza çıkan ve başkişinin karşısında duran karakter, kart karakterdir.

Başkişiyi çatışma içerisinde olan kart karakter İbrahim Efendi'dir. Râşit Bey'in konağının sahibi olan İbrahim Efendi, apartman yaptırmak için konağı yıktıracaktır. Bu yüzden iki yıldır kirayı vermeyen Râşit Bey'i mahkemeye verir ve Râşit Bey'i konaktan attırır.

Bu dünyada hiçbir değere sahip olmayan İbrahim Efendi maldan, paradan başka bir şey düşünmez. Râşit Bey'in konağını elinden aldığı zaman; “*Şimdii'lam da çıkaracağız, bir de onun masrafı var.*” (s.6). diyerek malına mal katarken bile cebinden üç kuruş gitmesine razı olmayan birisidir. İbrahim Efendi her işini bedava yaptırmak ister. Fakat para vermesi gerekince “*Buralarda nefes almak bile harç vermeden olmuyor.*” (s.7). diyerek sitem etmekten geri kalmaz. Kendisi para düşkünü olduğu için başkalarının da öyle olduğunu düşünen İbrahim Efendi, Râşit Bey'in birkaç gün müsaade istemesi üzerine “*Bu adam bizi atlatmak istiyor.*” (s.9) derken aslında kendi kişiliğini ortaya çıkarır.

Anlatıcı, İbrahim Efendi'yi “*lekeli fötrünün altında ter habbeleri beliren alnının, ütüsüz pantolonunun cebinden çıkardığı büyük bir köylü mendili ile sildi.*” (s.8). şeklinde tasvir ederek onun fizikî görünüşüyle birlikte olumsuz ruhsal durumunu göstermek ister. Kendinden başkasını düşünmeyen İbrahim Efendi, davayı kaybeden Râşit Bey'e söylediği “*Nereye giderseniz gidin. Ben evi yıkturup yerine apartman yaptıracağım. Bir an evvel malıma sahip olmak isterim.*” (s.8) sözleriyle zor durumda olanların durumunu fırsat bilerek onların sırtından kazanmayı kendisine iş edindiğini anlatır. İbrahim Efendi, parasıyla üstünlük taslayan, hiçbir zaman parasını kaybetmeyeceğini düşünen ve düşkünlere yukarıdan bakan bir karakter olarak karşımıza çıkar: “*Varlıklı adamların yoksullara karşı takındıkları eda ile: Râşit Bey dedi, siz tam manasıyla iflas etmişsiniz, ona göre hareket edin.*” (s.9).

“*Roman boyunca herhangi bir değişme dileği olmayan*” (Özcan, 2000: 440) İbrahim Efendi, para düşkünü, çıkarıcı ve sömürücü olarak halinden memnun bir şekilde varlığını devam ettirir. O, insanın değişmeyen yanlarının bir temsilcisidir. İbrahim Efendi, kendi menfaatinden başka hiçbir şeyi düşünmeyen bir stereotiptir.

2.4.6.4. Fon Karakterler

Roman boyunca birey olarak değil de bir “*dekoratif unsur*” (Aktaş, 2003: 142) olarak karşımıza çıkan karakterler fon karakterlerdir. Fon karakter, romanda herhangi bir etkiye sahip olmayan fakat etkide bulunan karakterlerin arkasında yer alan karakterlerdir.

Romanda, Râşit Bey'i iş yapma vaadiyle kandıran Lütfi Bey, Râşit Bey'den borcunu isteyen bakkal, Râşit Bey'in eşyalarını konaktan mezarlığa götüren arabacı, avukat Hüseyin Bey, Avni Baba'yla birlikte mezarlıkta yaşayan Hacı Dahdah, Filika Hüseyin ve Topal Osman Dede, Nazikter Hanım'ın kocaları: Müteahhit Cafer Nakib Bey, İsmet Bey, Hâfız Neşâti Bey ve Şevket Bey. Avukatın yanındaki Kâtip Feyyaz Bey, Râşit Bey'in eski çalışanı Hacı Osman, Râşit Bey'in büyük cediti Kazasker Yaşmakçızade Ubeydullah Efendi, Ubeydullah Efendi'nin zevcesi, Râşit Bey'in büyük annesi Hatice Hanım, Ubeydullah Efendi'nin üç oğlu: Nebil Efendi, Zekâi Efendi ve Serasker Naki Paşa, Râşit Bey'in babası Settâr Bey, Serasker Naki Paşa, türbeleri tamir eden Nikoli kalfa, musikişinas ve ud ustası İbrahim Mûsili, Cellat, Halife Müzevvik Billah, Hurşit Ağa, Neş'edil Kalfa, Maksud, Hidiv İsmail Paşa hepsi romanda sadece isimleri geçen fon karakterlerdir. Râşit Bey mezarlığa ulaştığında mezar taşlarının

üstündeki yazıları okur: Elhac'dan Ömer Ağa'nın ruhuna, Bahriye Paşası merhum Kapudan Ahmet Paşa, Devlet-i Aliyyeden Beylikçi Mustafa Hidayet, Fatma Hanım, Sikkezen Başılardan Hacı Yakup, şehzadelerden biri için tuğra yaptığı için idam edilmiştir. Bu şahıslar dekoratif kişiler olarak yer almaktadır.

2.5. Eski İstanbul Yosmaları

2.5.1. Romanın Tanıtımı

Eski İstanbul Yosmaları romanı, ilk olarak 1959 yılında Bolayır Yayınları'ndan çıkar. Bizim incelediğimiz ikinci baskısı ise 1995 yılında Arba Yayınları'ndan çıkar. Roman 388 sayfadır. Ra'nâve Kel İpek adlı iki hayat kadınının anlatıldığı roman, Ra'na, Açılan Gonca, İkincisine Başlarken ve Kel İpek, Kel İpek Anlatıyor adlı başlıklar altından verilir.

Roman arka kapak yazısında şöyle tanıtılır: *“Geçmiş zamanlara ait bu gravürleri canlandırırken eski İstanbul'u tanımış olmanın günahını, vebalini de yüklenmek lazım geliyor. Anlatılan vakialarda realist olmak icap eylediğini göre Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi gibi üstatların eğer günah ise, bu ma'siyetten (asilik, günah) kendilerini tenzih edememişlerdi. Bu itibarla bu yazılarda bir nevi 'itiraf-ı zünûb' (günahların itirafı) gibi oluyor... Yaşanmayan hayat yaşatılmaz. Mazinin yosmalarını dair yazdığım hatıralarda rivayet tarikiyle (yoluyla) gelenler olduğu gibi belki yakından tanıdıklarımda olmuştur. Okuyuculardan – nasılsa hâlâ yaşayan- ne pimpon zampara dostlarım var ki onlara açtığım bu tarih sayfelerini okuduktan sonra bana rastladıkları zaman, gözlerinde – ama yalnız gözlerinde- uyanan bir neşvenin hazzı ile koluma girerek bir sır tevdi eder gibi kulağıma ‘ Ah azizim ben de Ra'nâ'yı tanıdım... Ne kadındı o? Diyenler oldu. O halde eğer şimdi küllenen bu aşk hatıralarının mangalını kalemimle karıştırırken bir günah işliyorsam hepimiz cürüm ortağı oluyoruz. Ben yazdığım siz okuduğunuz için...” (Ulunay, 1995).*

2.5.2. Olay Örgüsü

Çok zincirli vak'a örgüsünden oluşan romanda, bir dönemin İstanbul'unda yaşayan iki hayat kadınının maceralarını anlatılır. Romanın ilk vaka birimini Ra'nâ'nın hikâyesi anlatılırken, ikinci vaka biriminde Kel İpek'in hikâyesi anlatılır. Romanda, zaman ve mekândan hareketle bu iki olay örgüsünün birleştirebiliriz.

Hâkim anlatıcı ve bakış açısı ile aktarılan romanın ilk bölümü yazar tarafından Ra'nâ ve Açılan Gonca ve İkincisine Başlarken başlıkları altında toplanmıştır. Romanın bu bölümünün olay örgüsü, genç bir kızın istemediği halde babası tarafından zorla evlendirilmek istenmesiyle başlar ve evden kaçarak hayat kadını olmasıyla son bulur.

Olay örgüsünü oluşturan ilk bölümde, Ra'nâ, babası İsmail Ağa tarafından Remzi ile zorla evlendirilmek ister. İsmail Ağa, Ra'nâ'ya *“Ben de Yemiş'te bir ufak dükkân edinmek istiyorum. Bu kolay değil sermaye lazım. Allah, bize bu fırsatı verdi. Yorgancılar Kâhyası seni oğluna almak istiyor. Bu adamaların hali vakti yerindedir.”* (s.39) diyerek asıl niyetinin kızının mutluluğunun olmadığını, kızını evlendirip eline geçecek olan başlık parası ile dükkân açma olduğunu belirtir.

Ra'nâ bu evlilikle içinde bulunduğu hayattan kurtulamayacağını baba evindeki yaşamını hiçbir değişiklik olmadan koca evinde de sürdüreceğini düşünür. Hâlbuki Ra'nâ *“Biliyordu ki bu çarık çürük evden başka kanarya kafesi gibi yapılmış oymalı evler, kapılarında ejderha gibi atlar koşulmuş gümüş fenerli arabaların çıktığı konaklarda vardı. O arabaların içinde elmaslara garkolmuş güzellerin olduğunu da biliyordu.”* (s.31). İşte Ra'nâ'nın arzuladığı hayat buydu. Bu evlilik ise Ra'nâ'nın arzularına ulaşmasına engeldi. Ra'nâ'nın tüm itirazlarına rağmen İsmail Ağa, kızını Remzi ile sözler.

İkinci bölüm, Ra'nâ'nın, istemediği halde evlendirileceğini Arapça dersi aldığı Hoca Hanım'a söylemesiyle başlar. Ra'nâ bulunduğu mahalledeki kızlarla aynı dünya görüşüne sahip olmadığını düşünerek arkadaşlık kurmaz, bu nedenle içinde bulunduğu sıkıntıları anlatacağı tek kişi olarak Hoca Hanım'ı görür. Bir gün Hoca Hanım, Ra'nâ'ya ders vermek için eve geldiğinde Ra'nâ konuyu açar ve Remzi'ye *“varmamak için her şeyi yapacağım.”* (48) der. Hoca Hanım, Ra'nâ'nın derdine bir çare bulabilmek için ablası Hafız Hanım'a durumu anlatır. Hâfiz Hanım, Ra'nâ'yı gördüğü ilk gün Ra'nâ'nın annesine; *“Allah ona bu güzelliği ihsan ettikten sonra, saraylara yakışan bir gelin, paşazadeleri huzurunda diz çöktüren bir zevce olur.”* (s.34) diyerek Ra'nâ'nın kendisi için paha biçilemez bir sermaye olduğunu düşünür. Hâfiz Hanım, kardeşi Hoca Hanım'ın Ra'nâ'nın durumunu kendisine anlatır anlatmaz harekete geçer ve Hoca Hanım'la birlikte Ra'nâ'nın evine ziyarete giderler. *“Bu, bir ziyaretten ziyade Ra'nâ'nın istikbaline tesir edecek kararların alınacağı bir içtimaa benziyordu.”* (s.49) Hafız Hanım, avını yakalamanın mutluluğu içerisinde Ra'nâ'ya evden kaçıp kendi evine yerleşebileceğini söyler.

Ra'nâ'nın düşünceden eyleme geçtiği üçüncü bölümde, Ra'nâ, evliliği kabul etmeyeceğini babasına tekrar söyleyince babasından dayak yer. Ra'nâ, *“o gece uyuyamadı. Bu çıkmaz sokakta bir selamet geçidi arıyordu. Doluya koydu, boşa koydu, nihayet karar verdi. Hafız Hanım'ın teklifini kabul edecekti. Geride acıyacak, teessüf edecek nesi ve kimi vardı?”* (s.59). Evden kaçma kararını alan Ra'nâ birkaç gün sonra kararını uygulamaya geçirerek Hafız Hanım'ın evine kaçır. Hâfız Hanım büyük bir memnuniyetle Ra'nâ'yı evine kabul eder. Ra'nâ *“yeni uçmağa hazırlanan bir kuşun kanatlarını açışı gibi”* (s.33) kanatlarını açmış ve Hafız Hanım'ın evine konmuştur. Hafız Hanım'ın evinde tanıştığı Safyeddin Paşa'yla kendi isteğiyle cinsel ilişkiye giren Ra'na, böylece bundan sonra yaşayacağı hayatla ilk olarak Hafız Hanım'ın evinde tanışmış olur. Bu kaçışla birlikte Ra'nâ yeni bir hayata daha doğrusu arzuladığı hayata adım atar ve kendi isteğiyle ‘hayat(ın) kadını’ olur.

Romanın ikinci olay örgüsünü oluşturan ve Kel İpek'in hayatını anlatan bölüm, yazar tarafından Kel İpek ve Kel İpek Anlatıyor başlıkları altında verilir. Genellikle yazarın sözünü emanet ettiği kahraman anlatıcı ve yer yer de hâkim anlatıcı tarafından aktarılan olay örgüsü, sevgilisiyle basıldıktan sonra ailesi tarafından evden kovulup hayat kadını olan Kel İpek'in macerasından meydana gelmektedir.

Olay örgüsünü oluşturan ilk bölümde, İpek güzelliğiyle, işvesiyle mahallede-kadın, erkek- herkesin dikkatini çeker. Fakat İpek bundan rahatsız olmaz, aksine erkekler ona baktığı zaman daha bir fıkırdar. İpek genç bir kız olduğunda mahalle delikanlıları onun için deli olur. İpek, Kâzım ile tanışır. Bir müddet gizli gizli buluşup konuşurlar daha sonra bu konuşmaların yerini sevişme alır ve İpek Kâzım'dan hamile kalır. İpek ilk zamanlarda bu hamileliği gizler fakat bu uzun sürmez. İpek'in anne ve babası kızlarının hamile olduğunu öğrenir ve İpek'i döverek evden kovarlar. Bu olay İpek tarafından şöyle aktarılır: *“Bizim evin arkasında bir bostan vardı, evdekiler uyuduktan sonra mutfak kapısından bahçeye çıkıyor, bostanın yıkık duvarından Kâzım'la konuşuyordum. Evvela konuştuk, sonra duvarı aştık, öpüştük, ondan sonra da olan oldu. Kâzım hemen hemen her gece geliyordu. Ben günden güne kendimde bir değişiklik hissediyordum. Öğütlüler başladı, bunu annemle babam haber aldılar, mükemmel bir dayaktan sonra üstümdeki üstümde, başımdaki başımda beni sokağa attılar.”* (s.229).

İkinci bölümde, sokakta kalan İpek doğrudan Kâzım'a gider ve hamile olduğunu, evden atıldığını anlatır. Kâzım hemen bir çare bulur. İpek'i Kasımpaşa'da

Şahin adında bir kadının yanına götürür. Kâzım, İpek'e "*hemen bir ev bulur tutarım, yatak matak alırım, ondan sonra nikâhımızı kıyar, karı koca olur otururuz.*" (s.233). diyerek evden gider. İpek, Kâzım'ın söylediklerinin yalan olduğunu bildiği halde ses çıkarmaz ve Şahin'in evinde kalır. Kalış o kalıştır. Kâzım bir daha da gelmez. Şahin bir süreden sonra artık sermayesini işletmeye karar verir ve öncelikle İpek'in karnındaki çocuğu alır. Bundan sonra İpek Şahin kerhanesinde çalışan bir hayat kadınıdır. İpek, "*fuhuş hayatının elifbasını*" (s.235) ilk olarak burada öğrenir.

İpek'in hayatının anlatıldığı bu olay örgüsünün diğer bölümlerinde İpek'in fuhuş hayatındaki maceraları anlatılır. İpek'in maceraları benzerdir. Sadece kişi, zaman ve mekân bakımından değişiklik gösteren bu maceralar, İpek'in hayatında herhangi bir değişiklik yaratmaz. İpek'in hayatı sadece çocukluktan genç kızlığa adım atar atmaz değişir ve yaşlanıncaya kadar da hayat kadınlığı yapar.

Çok zincirli olay örgüsünden oluşan Eski İstanbul Yosmaları'nda iki olay örgüsü de birbirinden farklı bir şekilde meydana gelir. Fakat "*zaman ve mekân bakımından*" (Özcan, 2000: 385) Ra'nâ ve Kel İpek'in hayatları bir noktada birleşir.

Roman boyunca birbirleriyle hiçbir şekilde karşılaşmayan Ra'nâ ve Kel İpek bir gün bir eğlence meclisinde birbirinden habersiz biraraya gelirler. Genç, yakışıklı ve zengin olan Abdullah ve İshak kardeşler eğlenmek için Ra'nâ ve Kel İpek'i evlerine getirtirler. Kel İpek, Ra'nâ ile ilk karşılaşmalarını şöyle anlatır: "*Ra'nâ'nın methini çok işitmiştim. Fakat hiçbir yerde beraber bulunmamıştık... Ben Ra'nâ'yı tetkik ediyordum. O kadar tetkik ettiğim halde karının kusurunu göremedim. Boy, pos... Endam, kaş, göz bir harika idi. Ra'nâ'nın güzelliğinden başka kibar bir hâli vardı. Sonra da her tarafından bir kadınlık fıskırıyordu. O zaman onun üstünlüğünü anladım. Ra'nâ'nın en kuvvetli silahı albenisiydi.*" (s.307). Yaşam tarzları benzer olan, fakat ilk defa aynı eğlence meclisine katılarak tanışan Ra'nâ ve Kel İpek, böyle bir yaşamı kendileri isteyerek seçmişlerdir. Onlar aslında bir hayatın aynı zamanında yaşayan iki farklı oyunculardır.

2.5.3. Bakış Açısı

Romanın, ilk olay örgüsünü oluşturan Ra'nâ'nın hayatı, hâkim anlatıcı ve bakış açısı ile aktarılırken, ikinci olay örgüsünü oluşturan Kel İpek'in hayatı kahraman anlatıcı ve bakış açısı ve hâkim anlatıcı ve bakış açısıyla aktarılır. Yazar tarafından beş başlık altında toplanılan romanın, Ra'na, Açılan Gonca, İkincisine Başlarken ve Kel

İpek, adlı bölümlerin hepsi hâkim anlatıcı ve bakış açısı ile aktarılır. Kel İpek Anlatıyor adlı bölüm ise, genel olarak kahraman anlatıcı ve bakış açısı ile aktarılırken yer yer hâkim anlatıcı ve bakış açısıyla aktarılır.

Her şeyi gören, bilen ve sezen hâkim anlatıcı romana başlar başlamaz Ra'nâ'nın hikâyesinin sonundan bir sahne vererek olanı ve olacak olanı bildiğini gösterir. Ancak, bunu romanın başında göstermesi bir kusur olarak kabul edilebilir. Çünkü, okuyucu romanı okumaya başladığı andan itibaren, hâkim anlatıcının verdiği bilgilerle romanın sonunu görür. Bu da okuyucunun merak etmemesine yol açarak romanın sürükleyiciliğini engeller. Hâkim anlatıcı, Ra'nâ *“burma bıyıklı tuvanâ iki hamlacının, derenin bulanık suyunun üzerinde tüy gibi kaydırıldığı açık maun rengi piyade de, etrafında ber vuslat ve şehvet fırtınaları kopararak geçiyordu... Biraz vesmelenmiş, ince kaşlarının altında birer siyah pırlanta gibi parlayan kadife gözlerindeki süzüklik bütün İstanbul'u deli ediyordu.”* (s.7) derken Ra'nâ'nın bir hayat kadını olduğunu anlıyoruz.

Kimsenin bilmediğini bilme gücüne sahip olan hâkim anlatıcı, sıradanmış gibi görünen olayların arkasında yatan asıl neden ve sonuçları görür. Hâkim anlatıcının, Hafız Hanım'ın Hoca Hanım ile birlikte Ra'nâ'nın evine yaptığı ziyareti, bir ziyaretten ziyade *“Ra'nâ'nın istikbaline tesir edecek kararların alınacağı bir içtimaa”* (s.49) olarak görmesi, onun ileri görüşlülüğünü gösterir. Çünkü bu ziyaret gerçekten bir ziyaret değil, Ra'nâ'yı yeni bir hayata başlatmanın ikna çalışmasıydı.

Hâkim anlatıcı karakterlerin zihninden geçenleri bilir ve bize aktarır. Ra'nâ'nın kaynanasının eve istedikleri kadar hizmetçi alabilecek servete sahip olduklarını, fakat hizmetçilerin yaptıkları işleri ve yemekleri beğenmedikleri için hizmetçi tutmadıklarını söylemesi üzerine Ra'nâ; *“bu tafrafürüşlülükler mümkün olsa Hafız Hanım'ın telkinleri neticesi olarak içinde kaynayan cümlelerle ne güzel mukabele edecekti.- İlahi hanım, sizin azametinizi kaçırırım. Servet dediğiniz şey bir sarhoşa meze olmaz. Siz oğlunuza karı, kendinize gelin almıyorsunuz. Evinize pencikli (parası sayılıp alınan esir) yesir alıyorsunuz.”* (s.55). Fakat Ra'nâ bunlardan hiçbirini söyleyemez. Ancak, biz hâkim anlatıcı sayesinde Ra'nâ'nın söylemek istediklerini de biliriz.

Karakterlerin geçmişini ve geleceğini bilme gibi üstün bir yeteneğe sahip olan hâkim anlatıcı, karakterin kendisinin bile planlayamadığı ve ne olacağını bilmediği geleceğini bilir. Ra'nâ için, *“O'nda kendisinin bile farkına varmadığı bir ihata kudreti vardı. O, Üsküdar'dan İstanbul'a dolmuş yapan bir kayak gibi hayatın ufak limanında dolaşmayacak, bütün yelkenlerini fora etmiş dört direkli bir sefine gibi enginlere*

açılacaktı.” (s.59) diyen hâkim anlatıcı, Ra'nâ'nın içinde bulunduğu hayattan sıyrılacağına ipucunu verir.

Olağanüstü özelliklerle donatılan hâkim anlatıcı, karakterlerin davranış ve tutumlarının altında yatan sebepleri bilir. Remzi ile evlenmek istemeyen Ra'nâ, evden kaçmaya karar verir ve babasını bir iki gün oyalamak için babasına, *“Babacığım, akşam bir terbiyesizlik ettim. Kusurumu affediniz. Dün gece seni hiddetlendirdim diye teessürümden gözümü yumamadım.”* (s.63) yalanını uydurur. Hâlbuki Ra'nâ'nın uyuyamamasındaki neden, evden kaçmayı düşünmesiydi. Bu yalanla Ra'nâ babasının gönlünü hoş tutacak ve dikkat çekmeden rahatça evden kaçacaktı.

Karakterlerin geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki hayatlarını bilen hakim anlatıcı, karakterlerin geçmişine ait bilgiler vererek geleceğin temellerini atar. *“Ra'nâ, ilk defa yaşmak ferace ile sokağa çıktığı gün, geçtiği her yerde bir kuyruklu yıldızın seyri gibi arkasından gözleri kamaştıran bir iz bırakmıştı.”* (s.19) . Bundan sonra da Ra'nâ hayat kadınlığı yaptığı sürece sokaktaki tüm gözlerin dikkatini kendisine çekecektir.

Davranışlarından özgür olan hâkim anlatıcı, karakterler hakkında tahminlerde bulunmaktan çekinmez. *“Ra'nâ, Remzi ile evlenecek, mahalleli ilahiyle güveyi gerdeğe koyacak. Kapamacılardan hazır alınmış gelinlik esvabı. Bedestandan kira ile kaldırılmış elmaslarla süslenerek bütün hüviyeti yorgancılar kâhyasının oğlu olmasından ibaret olan bu gencin koynuna girecek ve pek tabî olarak biraz sonra da eteğini beline sokarak kaynana tahakkümü altında bütün evin işini görecektir, saçını süpürge edecekti.”* (s.32).

Ra'nâ'nın hayatının anlatıldığı birinci olay örgüsünde hâkim anlatıcı diyaloglara geniş yer vererek olayları ve kişiler arasındaki münasebetleri daha gerçekçi kılmaya çalışır. Ayrıca hâkim anlatıcı ikinci olay örgüsüne geçmeden önce, İkincisine Başlarken başlığı altında kendisini saklamadan anlattığı ve anlatacağı olaylar hakkında açıklama yapar.

Romanın ikinci olay örgüsünü oluşturan, Kel İpek'in hikâyesinin anlatıldığı bölümlerde hâkim anlatıcı yerini kahraman anlatıcıya bırakır. Fakat yer yer müdahalede bulunarak varlığını okuyucuya hissettirir.

Yazarın, İpek'in hayatını kendisine anlatmasını istemesiyle kahraman anlatıcı sahneye çıkar ve *“peki... O'nu sana tanıtayım. Karşıma otur ve beni dinle. Bu senin için beklemediğin bir tesadüf, daha doğrusu bir fırsat”* (s.226) diyerek anlatma görevini üstlenir. İkinci vak'anın kahraman anlatıcısı, başkişi İpek'tir.

Kahraman anlatıcı ile aktarılan bölümlerde okuyucunun olay, kişi, zaman ve mekân hakkında öğrendikleri kahraman anlatıcının öğrettikleri ile sınırlıdır. Kahraman anlatıcı bize neyi, ne kadar aktarırsa biz de o kadarını biliriz. Romanın başkişi olan İpek’i ben anlatıcının (kendisinin) anlattıklarıyla tanırız. İpek kendisini, “*Her kadın gençliğinden bahsederken güzel olduğunu söyler, ben de söyleyeceğim. Fakat bunu kendimi methetmek için söylemiyorum. Çünkü insan güzel olur da soğuk olur, güzel olur da albenisi olmaz, güzel olur da etrafındakilere heves, istek vermez. Ben öyle değildim, hem de rüzgârım vardı.*” (s.227) ifadeleriyle tanıtır. Fakat biz İpek’in bu söylediklerinin doğruluk derecesinden emin olamayız. İpek’in kendisini böyle tanıtmayla kahraman anlatıcının objektif olmadığını görürüz.

Okuyucu, roman kahramanının geçmişini ben anlatıcının anlattıklarıyla öğrenir. “*Kadınlar bu kış gecelerinde fincan oynarlarken biz de akran çocuklarla ‘El el üstünde kimin eli var?’ gibi oyunlar oynardık. Aramızda erkek çocuklar da vardı, bunlarla halka olup ‘balıklarda kovuklardan’ oynamayı pek severdim, erkek çocuklar balıklardan kovuklardan derken bacaklarımızı, butlarımızı sıkıştırırlar, çimdiklerler, bizi bağırtırlardı. Fakat ben hem bağırrım, hem de bu oyunu hepsine tercih ederdim.*” (s.228).

Romanın diğer karakterlerini, kahraman anlatıcının anlattıklarıyla tanırız. “*Kâzım, işi alaya vurmak istiyordu ama ben malımın ne olduğunu anlamıştım. Bunu söylerken yalan ağzından dökülüyordu. Ben de bunu gayet iyi anlıyordum.*” (s.232-233).

Kahraman anlatıcı, karakterler arasında ki münasebetleri aktarıırken objektif bir tutum sergilemez ve ikili ilişkileri taraflı bir şekilde aktarır. “*Şahin, her tarafından islim salıveren delik kazan gibi hışlayarak karşımıza dikildi... Seni hınzır kahpe seni yüzünü gözünü yolayım da seni fino köpeğine döndüreyim. Diye üzerime yürüyünce, Hayri, koltuğunun altından hart diye koca bir saldırma çekti, bıçağın yassı tarafı ile Şahin’in anlına öyle bir vurdu ki Şahin, boş bir fıçı gibi yere yuvarlandı, fakat kendini kaybetmedi, iri cüssesinden umulmayacak bir çeviklikle camı çerçeveyi kırarak evi yerinden sarsacak bir nara attı.*” (s.239).

Kahraman anlatıcı anlatmaya devam ederken hâkim anlatıcı birden araya girerek kendi varlığını hissettirir. “*Kel İpek, baygınlaşan nazarlarında bu gürültülü maziye tekrar canlandırıyormuş gibi düşündü, hafif içini çekti.*” (s.260). Hâkim anlatıcı bu

araya girişle hem kendisini unutturmaz hem de istediği zaman kahraman anlatıcıya müdahale edebileceğini göstererek üstünlüğünü belirtir.

Hâkim anlatıcı araya girerek kendi düşüncelerini de aktarır. “Sözlerine itiraz edecek değilim, eğer bu vasıta karının peşine takılıp buraya gelmesen kimse seni zorla sürükleyip getirmezdi. Mademki Hayri’yi, anasını, onların mütevazı fakat tertemiz evlerini düşündüğün zaman yüreğin cız dedi, yahut diyecekti hasna karısının teklifini kabul etmezdin olur biterdi.” (s.251-252).

Hâkim anlatıcı bazen anlatıyı gerçekleştirirken kendisini saklama gereği duymaz ve söze ‘ben’ diye başlar. “Ben, okursun okursun... dedim. Hele iki tane daha patlat.” (s. 208).

2.5.4. Zaman

Eski İstanbul Yosmaları romanında yazar, eski İstanbul hayatında yaşayan kadınların hayat hikâyelerini ele alır. Romanın hiçbir yerinde belli bir tarih verilmediği görülür. Romanda Ra’nâ ve Kel İpek adlı iki hayat kadınının genç kızlıklarından olgunluklarına kadar olan süreçler anlatılır. Romanda ay ve yıl gibi zaman dilimlerinden söz edilir fakat bu zaman dilimleri romandaki vakaların hangi yıllarda geçtiği hakkında bilgi verilmez. “Kazım’ı bir daha görmedim. Bu evde altı ay kaldım.” (s.235). “Bahri’nin evinde iki sene kaldım. Evin kalburüstü kadını bendim.” (s.260). Yalnız romanın Kel İpek’in hikâyesinin anlatıldığı bölümde, Kel İpek, yazara tüm hayat hikâyesini bir gecede anlatır.

Romanda tarihler net olarak verilmemektedir. Fakat kullanılan ifadelerden anlıyoruz ki, vaka 19. yüzyılda geçmektedir. “Paşa, Yıldız’a davet edilerek Başkâtip tarafından isticvab edildi.” (s.189). Yıldız Sarayı, 19. yy.’de Sultan Abdülhamit ve Sultan Vahdettin dönemlerinde kullanılmıştır. Romanda, Yıldız Sarayı’ndan bahsedilerek 19. yy işaret edilir.

Geçmiş, şimdi ve gelecek zaman zincirinde, geçmiş; şimdiye, şimdi ise geleceğe gebedir. Bu zincirde en önemli halka ‘şimdi’dir. “Yaşamın kendisini de ifade eden ‘şimdi’, geleceğe doğru yenilenerek akandır ve bu kesintisiz akışta, geçmiş ve geleceğin yapıcısı durumundadır.” (Deveci, 2011: 717). Romanda, her iki olay örgüsünün başlangıcında Ra’nâ ve Kel İpek’in şimdiki hayatlarından birer sahne verilir. Böylece karakterlerin geçmişleri hakkında okuyucunun zihninde bazı şeylerin canlanması sağlanır. “Ra’nâ, etrafını saranların gözlerinden, gönüllerinden taşan ihtiras ve

arzuların sıcak nefeslerini saçlarında hissediyormuş da belli etmek istemiyormuş gibi gözlerini süze süze mağrur bir eda ile geçiyordu.” (s.9). Ra'nâ'nın geçmişte edindiği tecrübelerle şimdi, İstanbul'un gözde hayat kadınlarından biri olmuştur. Şimdi, geçmişin zemini üzerine kurulu. Ra'nâ da birdenbire hayat kadını olmaz. O, geçmişte girdiği çamurlu yollarda yürümeye devam eder. İkinci olay örgüsünde ise Kel İpek'in bu çamurlu yollarda ki yürüyüşünün sonuna geldiği bir sahne verilir: “*Çehresinde gençliğe asılan bir süslenmenin ihtimamı belli oluyordu. Yaşı, artık bu hayata bigâne olması lazım gelen bir çağda idi.*” (s.215). Kel İpek'in şimdiki yaşı bu hayatı sürdürmesine engeldir. Şimdi bulunduğu erkekler onu “*...orospu değil, Haminne...*” (s.215) olarak görür. Fakat geçmişe dönülerek Onun bir dönem İstanbul'un gözdesi durumunda olduğu belirtilir. Özcan'ın dediği gibi; “*İnsan, zamanın çizdiği bir kader dairesi içerisinde yaşamaktadır ve bu dairenin rotası bellidir.*” (Özcan, 2012: 77). Ra'nâ ve Kel İpek'in de rotaları genç kızlığa adım atar atmaz çizilir ve hayatları boyunca bozulmaz.

Anlatıcı yer yer geçmişe dönerek o dönemin sosyal ortamı hakkında bilgi verir. “*O devir öyle bir devirdi ki, ırz ehli kadınlarla dillenmiş kadınlar arasında dolmaz bir uçurum vardı. Kâmil Paşa'dan evvel Ra'nâ yine İstanbul'un tanınmış yosmalarındandı. Kâmil Paşa'nın O'nu – o zamanki tabire göre- resmen bir Mantineto, bir kapatma yapması Ra'nâ'nın hayatında içtimâi bir tasfiye yapmıştı.*” (s.18).

Romanda, Ra'na'nın ve Kel İpek'in yaşları ve hayat kadınlığına ne zaman başladıkları tam olarak verilmemektedir. Fakat kullanılan ifadelerle her iki karakterin de yaşları hakkında ortalama bir fikre sahip oluruz. Ra'nâ'yı istemeye gelenlere, annesinin; “*kızım daha on iki yaşında... siz onun boyuna posuna bakmayın. Bu yaşta kız gelin edilirmi?*” (s.19). sözlerinden Ra'nâ'nın yaşını öğreniriz ve “*günler, haftalar, aylar geçtikçe Ra'nâ serpilmeğe ve daha ziyade güzelleşmeğe başladı.*” (s.21) ifadeleri ile de Ra'nâ'nın yine on iki yaşında hayat kadını olduğunu anlayabiliriz. Çünkü, hâkim anlatıcı gün, hafta ve ay ifadelerini kullanıp yıl ifadesini kullanmayarak olayların bir yıl içerisinde geçtiğini belirtir. Bunların dışında Ra'nâ'nın şimdiki yaşıyla ilgili bilgi verilmemektedir.

Kel İpek'in, İshak Bey'le olan macerasını anlattığı bölümde, anlatıcıyla (yazarla) aralarında geçen konuşmalardan Kel İpek'in yaşı tam verilmese de kaç yaşında hayat kadınlığına başladığını, şu an kaç yaşında olduğunu aşağı yukarı tahmin edebiliriz:

“- *Ne söylüyorsunuz küçük bey, dedi. Ben o zaman yirmi beş yaşında idim.*

- *Şimdi de öylesiniz.*
- *Billûr gibi bir kahkaha attı:*

- *Geceleri saymıyorsunuz galiba...*” (s.336). Bu konuşmada, Kel İpek yirmi beş yaşında İshak Bey’le ilişki yaşadığını söyler. İshak Bey’e gelene kadar Kel İpek’in başından birçok macera geçtiğini düşünürsek on beş- yirmi yaşında hayat kadını olduğunu ve şimdiki yaşının da elli-elli beş olduğunu söyleyebiliriz.

Zaman, karakterlerin ruh dünyalarıyla şekillenir. Ra’nâ’nın evden kaçtığını anlayan annesi için, zaman bir türlü geçmiyor, “*dakikalar asırlar kadar uzun geliyor, iç sıkıntısından bayılacak gibi oluyordu.*” (s.67). Fakat Kel İpek’in kendi hayatını anlattığı gecede yazarla aralarında geçen konuşmada ise zaman çok çabuk geçmiştir. “*Sabahu etmiştik... İpek yerinden kalktı. Birden bana sordu:*

- *Bu uzun kış gecesi nasıl geçti?*

- *Nasıl geçtiğini ben de anlamadım.*” (s.386). Netice itibarı ile zaman aynı çizgide akıp gitmesine rağmen karakterlerin iç dünyalarında farklı boyutlara ulaşır.

Gece ve gündüz arasında mekik dokuyan birey, bir süre sonra bu zamanlarla aynileşir. Gündüzün çapalayan, umutlu insanı, geceleyin yerini sefalet içindeki umutsuz insana bırakır. “*İstanbul mahallelerinin hüznü geceleri başlamıştı. Sokaktan bir sürücü beygirinin nal sesleri geldi. Kafeslide kafayı çekmiş bir sarhoşun narası aksetti, yan sokaklarda bekçi, sopasını vurarak saati haber veriyordu.*” (s.30). Gündüzün aydınlığı gecenin karanlığında kaybolur. Kel İpek’in maceraları tıpkı gece gibi karanlıktır. Onun macerasının hiçbir aydınlık tarafı yoktur. “*İpek’in maceraları, gecenin karanlığı, lambanın kör ziyası ve bunları tamamlayan kırık dökük eşya ile pek güzel imtizaç ediyordu.*” (s.295). Bu karanlık gecede, kendi karanlık hikâyesini anlatan Kel İpek de artık geçmişindeki parlaklığını, etrafına ışık saçan güzelliğini kaybedip karanlığa doğru yol alır.

Anlatıcı, kullandığı özetleme tekniği ile hem zamandan tasarruf eder hem de olayların akıcılığını engelleyecek uzun anlatımlara girmez. “*Günler, haftalar, aylar geçtikçe Ra’nâ serpilmeğe ve daha ziyade güzelleşmeğe başladı.*” (s.21). “*İsmail Ağa her akşamki gibi sordu.*” (s.25).

Birbirinden farklı iki olay örgüsünden oluşan romanda, Ra’nâ ve Kel İpek’in tek ortak noktaları zaman ve mekândır. İki farklı maceranın kahramanları aynı zamanda yaşarlar ve bir gece içki meclisinde bir araya gelirler.

Ra'nâ'nın hikâyesinin aktarıldığı olay örgüsünde, vak'a zamanı ile anlatma zamanı paralel bir şekilde iken, Kel İpek'in hikâyesinin aktarıldığı olay örgüsünde, vak'a zamanı ortalama otuz beş yıl, anlatma zamanı ise 'bir gece'dir. Kel İpek tüm hayatını, eğlen(dir)meye getirildiği evde, yazara bir gecede anlatır. Sabah olunca İpek'in söylediği "*bu uzun kış gecesi nasıl geçti*" (s.386) ifadesiyle anlatma zamanı belirtilir.

2.5.5. Mekân

Gerçek dünyada bireyin ayaklarını bastığı ve varlığını somut olarak anlamlandırdığı yer olan mekân, anlatı türlerinde "*kurgusaldır ve içinde yaşayan insanların bakış açıları, algı kapasiteleri ve duyuşsal gelişmeleri doğrultusunda şekillendirilmiştir.*" (Korkmaz, 2005: 435). Bu şekillenme romanda açık-geniş ve dar-kapalı mekân olarak adlandırılır.

Eski İstanbul Yosmaları romanı adından da anlaşılacağı gibi İstanbul'da geçmektedir. Romanda geçen "*bunun burası İstanbul*" (s.69) ve "*Biz İstanbul'un kenar semtindeniz*" (s.227) gibi ifadelerle de vak'anın İstanbul'da geçtiği açıkça belirtilir. 19. yy İstanbul'unda geçen vakalarda bazı mekânların sadece isimleri zikredilerek anlatıya zenginlik katılır. Bu mekânlar: Yeniköy, Göksu, Çengelköy, Meyvehoş, Sabuncular Hanı, Üsküdar, Sarıgözel, Nişantaşı, Çamlıca, Göztepe, Aksaray, Balık pazarı, Kadıköy, Kasımpaşa, Eyüp Sultan, Topkapı, Mahmutpaşa Yokuşu, Mısır ve Tunus'tur.

2.5.5.1. Dar-Kapalı Mekânlar

Romanda dar-kapalı olarak adlandırdığımız mekânlar, fiziksel olarak değil karakterlerin olumsuz psikolojilerine göre daralan mekânlardır.

Ra'nâ'nın yaşadığı ev "*iki kattan ibaret aşı boyalı, çarpık çurpuk*" (s.19) bir evdir. Ra'nâ bu evi hem fiziksel olarak beğenmemekte hem de kendisinin dışarıya açılmasında bir engel olarak görmektedir. Anlatıcının evi, "*İsmail Ağa, loş merdivenin kademelerini çatırdatarak yukarı kata çıktı, ceketini attı, kollarını sıvadı, aralıkta musluk takılmış gaz tenekesinden suyu açtı, abdest aldı.*" (s.25) ifadeleriyle tasvir edişinden evin nasıl bir durumda olduğunu anlamak pek zor değildir. Ra'nâ, "*biliyordu ki bu çarık çürük evden başka kanarya kafesi gibi yapılmış oymalı evler, kapılarından ejderha gibi atlar koşulmuş gümüş fenerli arabaların çıktığı konaklar da vardı.*" (s.31). Ra'nâ oturduğu ev gibi bu evde yaşayan anne ve babasıyla da iletişimsizlik

yaşamaktadır, onlarla sohbet edecek ortak noktalar bulamamaktadır. Evi gibi mahallesini de beğenmeyen Ra'nâ, bu küçük mahallede yaşayan insanların düşüncelerinin de tıpkı mahalle gibi küçük ve dar olduğunu düşünür. Tüm dünyaları bu mahalleden ibaret olan insanlar, hayatın kendilerine sunduklarıyla yetinir ve dış dünyaya açılma ihtiyacı duymazlar. Hayatı bu mahallenin dışında gören Ra'nâ, küçük dünyanın küçük insanları olduğu için, mahallede ki diğer kızlarla arkadaşlık kurmaz. Ra'nâ komşu kızları hakkında şöyle düşünür: *“ufak düşünceli mahlûklardı, onlar için gaye ne olursa olsun, kim olursa olsun bir kocaya varmaktı.”* (s.47). Böyle bir ortamda toplumla iç içe olmayan Ra'nâ, dış dünya ile iletişimini keser ve kendi içine yönelir. Hafız Hanım, Ra'nâ'yı *“süprüntü teknesinde bir pırlanta...”* (s.49) olarak görür ve onun saraylara, köşklere layık olduğunu düşünür. Ra'nâ da mahalleden, hatta evden dışarı çıkmadığı halde, dışarıda farklı bir hayatın olduğunu bilir. Fakat babası Ra'nâ'yı mahalleden Remzi'ye verecek ve onun ömür boyu bu mahallede kalmasına sebep olacaktır. Ra'nâ için Remzi ile evlenmek *“o küçük hayatın devamından başka bir şey değildi. O'nu kendilerine gelin yapmak için Feyzullah Ağalar belki her masrafı ihtiyar edeceklerdi. Fakat O, bir küçük evin gelini olmaktan başka bir hüviyet edinemeyecekti.”* (s.31). Ra'nâ böyle bir hayatı kabul etmez ve bu hayattan kurtulmasına engel olacak Remzi'ye *“varmamak için herşeyi yapacağım!”* (s.48) der ve evden kaçar.

Kel İpek, hayat hikâyesini anlatmaya başladığında ilk olarak mahallesini tasvir eder. İpek bu tasviri yaparak şimdiki hayatına haklı bir neden gösterme niyetindedir. *“Zira kişi, biraz da mekânın ürünüydü ve bireyin mekândan soyutlanması mümkün değildi.”* (Tekin,2001: 136). Kel İpek oturduğu mahalleyi şöyle tasvir eder: *“Biz İstanbul'un kenar semtindeniz. Oturduğumuz mahallede kavga dedikodu eksik olmazdı, buna rağmen uzun kış gecelerinde evlerde toplanır, tandır başı safaları olurdu. Def, darbuka, zilli maşa ile türküler söyler, pek geç vakitlere kadar eğlenirdik. Ben daha bacak kadarken, pek güzel oynardım, göz süzmek, gerdan kırmak, omuz titretmek, ağırlamalarda defin, darbukanın temposuna ayak uydurmakta bir tane idim.* (s.227). Kel İpek'in bu ifadeleriyle, gelecekte Onu nasıl bir hayatın beklediğini tahmin etmek pek zor değildir. Bu mekân, İpek'in *“gelecekteki macerasında yönlendirici olacak kadar fonksiyonel bir nitelik taşımaktadır.”* (Özcan, 2000: 405). Kel İpek gelecekte de bu mahalledeki hayatından pek farklı olmayan bir hayat yaşayacaktır. İpek bu mahalleden kurtuluşunu şu şekilde anlatır: *“Evvela mahalleden Kâzım'la seviştik. Bizim evin arkasında bir bostan vardı, evdekiler uyuduktan sonra mutfak kapısından bahçeye*

çıkıyor, bostanın yıkık duvarından Kâzım'la konuşuyordum. Evvela konuştuk, sonra duvarı aştık, öpüştük, ondan sonra da olan oldu.” (s.229). Kel İpek, mahalleyle, gelecek hayatı arasındaki duvarın kalkmasıyla mahalleden çıkar ve başka bir hayata yelken açar.

Birey, içinde bulunduğu mekândan kaçarak kendini var etmeyi ister. Fakat, gerçekten kaçan birey hayallerle oluşturduğu mekânın kaygan zemininde ayakta duramaz ve bir başka gerçeğin içerisine düşer. Bu mahalleden evden kovulan Kel İpek, Kâzım'la evlenip kendi evini kurma ümidindedir. Fakat Kâzım, Kel İpek'i Şahin'in evine götürerek İpek'in ümidini bir anda yok eder. Kel İpek'in hayalleri daha yoldayken bir pisliği içerisine düşüp yok olur. İpek, kullandığı *“Kasımpaşa'ya geldik. Boklu derenin yanında ilerledik. Kazım birbirinin üzerine binmiş harap evlerden birinin kapısını çaldı.”* (s.231) ifadelerle, bundan sonra kendisini nasıl bir hayatın beklediğinin ipucunu verir. *“Mutfağın ortasındaki kuyu”* (s.234) İpek'in bundan sonra içerisinden çıkılmaz bir hayata adım attığının sembolüdür. İpek'in Şahin'in evindeki ve daha sonraki hayatı dipsiz ve kapkaranlık bir hayattır. İpek, *“fuhuş hayatının elifbasını bu evde”* (s.235) öğrenir. Bundan sonraki yaşadığı evlerde de bu hayata devam eder.

İçinde bulunduğu mekânda sıkışan birey bir başka mekâna kaçarak bu daralmadan kurtulmak ister. Fakat sığındığı yeni mekân onda bir değişiklik yaratmaz. İpek'i bu Şahin'in evinden kurtaran ve kendi evine götüren Hayri'nin evi başlangıçta İpek için bir kurtuluş mekânı gibi görünse de İpek bu mekâna alışamaz ve kısa sürede sıkılır. *“Kaynanam bundan memnundu ama ben değildim. İçim sıkılıyordu, gözünü Şahin'in evinde açan bir kadın sabahtan akşama kadar pencereden karşıdaki imaretin duvarını seyretmekten ne zevk alır.”* (s.245) diyen İpek buradan çıkıp gitmek ister ve kısa süre sonra bunu gerçekleştirir. Hayri'nin evinden kaçan İpek *“Zina Yokuşu”* (s.249)ndan geçerek kendini Bahri'nin evinde bulur: *“Kapı açıldı, ağaçları, çalıları birbirine karışmış harap bir bahçeye girdik. Bir tarafta kurnaları kırılmış, fiskiyesi koparılmış kuru bir havuz vardı, renkli çakıl taşları zamanla sökülmiş bir yoldan yürüyorduk. Geniş bahçenin tam ortasında konak yavrusu bir büyük ev vardı. Etrafıma bakındım, her taraf yangın duvarı gibi yüksek duvarla çevriliydi.”* (s.251). Bahri'nin evi de tıpkı Şahin'in evi gibi bir kuyudan farksızdı. Burası da bir genel evdi. İpek buraya gelince *“ anlaşıldı, Şahinden sonra bir derece daha yukarı çıkmış, Bahri'nin evine gelmiştik.”* (s.251) diyerek bir bataklıktan diğer bataklığa düştüğünü belirtir. Bu genel evlerde meclis odaları *“basık tavanlı, ya bodrumdan, ya mahzenden bozma bir taş oda”*

(s.254)*dir*. Bu odalar, bu hayatın bir simgesi durumundadır. Buradaki karakterler, karanlık içerisinde yaşayan ve tüm duygularından arınıp taş yürekli bireyler haline gelen karakterlerdir. Bu genel evler, “*rezillik dolu sefahatın egemen olduğu dumanlı batakhaneler*”(Alexandrian, 1993: 288)*dir*.

Mekân ne kadar geniş ve güzel olursa olsun, bireyin ruhunda bıraktığı izle anlam kazanır. İpek, Osman ve İshak Beyefendiler’in evini şöyle tasvir eder: “*Duvarda karşılıklı iki tane adam boyunca yağlı boya resmi asılı... Büfenin üstünde oymalı bir semaver var, som gümüş. Ayrıca yine duvarlarda kocaman beyazlı mavili kuzu tabaklar asılı duruyor..*” (s.315). Bu köşk ne kadar gösterişli olursa olsun İpek, burada ki resmiyetten, kibarlıktan sıkılır ve harabe bir evde, kurulan eğlence meclisinde hayat hikâyesini anlattığı yazara “*bence burada kırık fincanla yumruk mezesi ile içtiğim rakı daha lezzetlidir.*” (s.328) diyerek bu harabe mekânı, saray yavrusu köşkten daha güzel gördüğünü belirtir. İshak Bey’le cinsel ilişkiye giremeyen İpek, bir an önce köşkten ayrılmak ister. Çünkü O asıl arzusuna ulaşamamıştır. Bu nedenle de bu köşk İpek için bir hapishaneden farksızdır. “*Bazı hoşlanmadığımız zamparalar olur, onlardan erken kurtulmak için uydurma teyzemizin hastalığı... gibi yalanlar uydururuz ve ekseriya tuttururuz ve bu, bize sabahın ala karanlığında sokak köpeklerini çiğneye çiğneye kendimizi dışarıya atmak imkânını verir. Köşkten çıktığım zaman yine öyle oldum. Halbuki İshak Bey’den pek hoşlanmıştım. O’nda aradığımı, istediğimi bulmuş olsaydım, günlerce kalabilirdim.*” (s.354). İpek’in bu ifadeleriyle bu muhteşem mekânın onda bir anlam ifade etmediğini ve bu mekânı sadece arzusuna ulaşmak için bir vasıta olarak gördüğünü anlarız.

2.5.5.2. Açık-Geniş Mekânlar

Ahlâksız bir hayatın anlatıldığı romanda, mekânlar genellikle doğal olarak kapalı-dar mekânlardır. Ancak karakterlerin kendilerini mutlu hissettikleri mekânlar az da olsa mevcuttur.

Romanda açık mekân olarak karşımıza çıkan Kalender, anlatıcı tarafından şöyle tasvir edilir: “*Kalender, denize uçacakmış gibi dik yamaçta bir mesire idi. Burası İstanbul’un kibar halkının tercih ettiği bir gezinti yeri idi. Rıhtımda konak arabaları sıralanır, kayıklarda, sandallarda, kıklarında hanımlar, hanımefendiler, paşazadeler, mirasyedi beyler birbirlerini görmek ve kendilerini göstermek ihtiyacını tatmin ederler...*” (s.10). Ra’nâ, Kalender’e gittiği zamanlarda kendini mutlu hisseder.

Ra'nâ'nın, *“Kalender'e gidişi orada bir hayranlık fırtınası koparırdı.”* (s.10). Orada kadın erkek herkesin Ra'nâ'ya bakışı Ra'nâ'nın kadınlığını okşar, güzelliğiyle ve şehvetiyle herkesi kendisine hayran bırakan Ra'nâ kendisiyle gurur duyar.

İçinde bulunduğu dar mekândan kurtulmak isteyen birey, farklı bir mekâna sığınarak bu sıkıştırılmışlıktan/imkânsızlıktan kaçmak ister. Ra'nâ, baba evinden kaçıp Hafız Hanım'ın evine gelir ve bu ev Ra'nâ'nın hayal ettiği dünyanın kapısıdır. Ra'nâ bu kapıdan (Hafız Hanım'ın evinden) geçerek hayal ettiği dünyaya kavuşur. Ra'nâ bu eve geldiğinde *“evin her tarafında bir refah, bir varlık havası esiyordu.”* (s.80). Ra'nâ'nın bu evde kaldığı pembe boyalı ve pembe döşemeli oda O'nun hayallerinin simgesidir. Pembe renk mutluluğun simgesidir. Ra'nâ da Hafız Hanım'ın evinde hayallerine kavuşur.

Ra'nâ'nın zenginliğe adım attığı ilk ev, Safyeddin Paşa'nın Çamlıca'daki köşküdür. Ra'nâ ilk olarak bu köşkte Sayfeddin Paşa ile cinsel ilişkiye girer ve bundan sonra da hayatını böyle köşklerde zenginlik içerisinde geçirir. Safyeddin Paşa'nın Çamlıca'daki Köşkü, *“etrafı duvarlarla çevrilmiş iki yüz dönümlük bir arazinin tam ortasında idi. Mısır kadılarından Yekta Efendi isminde bir zata ait olan bu mekân menba suları, korusu, meyvalığı bağı, bahçeleriyle cennet gibi bir yerdi.”* (s.194). Hayatı paradan, gösterişten, zenginlikten ve zevkten ibaret olan Ra'nâ için köşkler,yalılar her zaman geniş-açık mekânlardır.

İshak Bey'in muhteşem köşkünde arzusuna ulaşamayan İpek, nefisini tatmin etmek için köhne bir kulübeye girer ve buradan arzusuna ulaşmış olmanın mutluluğu ile çıkar. Bu kulübe; *“Büyük bir ceviz ağacının yanında üstü ve yanları paslı gaz tenekeleri ile örtülmüş bir kulübeye geldik. Penceresi olmadığı için içerisi karanlıktı, hiçbir şey farkedemedim. Kapının içinde ilerlemeye cesaret edemeyerek, ayakta durdum. Bir köşede ufacık bir ocak vardı. Ocağın dumanlık şahnişinin kenarına bir lamba konmuş, duvara sırları dökülmüş çerçevesiz bir ayna asılmıştı. Yere çuval atılmıştı.”* (s.357-358). bütün bu fiziki olumsuzluklara rağmen bireyin arzusuna ulaşmasında vasıta olan bu kulübe açık-geniş mekân olarak belirtilir.

2.5.6. Kişiler Dünyası

2.5.6.1. Başkişi

Romanda, olayların merkezinde yer alan karakter başkişidir. Diğer kişiler ise başkişinin değişim yaşamasında olumlu, olumsuz ya da dekor olarak yer alan karakterlerdir.

‘Eski İstanbul Yosmaları’ romanında, birinci bölümün başkişisi Ra’nâ, ikinci bölümün başkişisi ise Kel İpek’tir.

Ra’nâ Arapça bir sözcük olup, “*hoş, güzel, lâtif, çekici, parlak, revnaklı, cazibeli*” (Parlatır, 2006: 1389) anlamına gelmektedir. Okuyucunun daha bu adı görür görmez kendisini nasıl bir hikâyenin beklediğini tahmin etmesi pek zor değildir.

Ra’nâ fakir bir ailenin kızıdır. Babası Ra’nâ’yı Remzi ile evlendirerek alacağı başlık parasıyla bir dükkân açmayı amaçlar. Ancak Ra’nâ bu evliliği istemez ve çare olarak evden kaçar. Evden kaçan Ra’nâ farklı bir hayata geçiş yapar. Bu hayat Ra’nâ’nın kadınlığıyla var olduğu bir hayattır. Yani Ra’nâ yeni hayatı ‘hayat kadınlığı’dır. Ra’nâ ailesinden ve içinde bulunduğu muhitten memnun değildir. Romanda şöyle tanıtılır: “*Puf yaşmağın kenarlarından taşan koyu kumral saçlar mevsimine bağlı olmayan ıtır kokulu bir sümbül demetinin kıvrımlarını, büklümlerini yaşatıyordu. Biraz vesmelenmiş, ince kaşların altında birer siyah pırlanta gibi parlayan kadife gözlerindeki süzülük bütün İstanbul’u deli ediyordu... Ağızlarda tılsım gibi bir isim dolaşıyordu: Ra’nâ Ra’nâ...*” (s.7).

Ra’nâ, ailesinden ve yaşadığı muhitten memnun değildir. Ra’nâ’ya göre bu küçük mahallede yaşayan insanların yaşantıları da, düşünceleri de, hayata bakışları da küçüktür. Bu yüzden, “*kendisinin yetiştiği muhiti, kişiliğinin gelişimi için yeterli göremeyen kahraman büyüme sürecini bir başka mekân boyutunda gerçekleştirebileceğine inandığı için*” (Özcan, 2000: 101) sürekli bu evden ve bu mahalleden kurtulmanın hayalini kurar.

Ra’nâ Remzi ile evlendiğinde hayatında hiçbir değişiklik olmayacağını düşünür. Ra’nâ’nın hayalini kurduğu hayat zengin ve gösterişli bir hayattır. Ra’nâ bu hayatla birlikte zengin erkekleri de arzular. Ona göre bu zengin erkekler Remzi’den çok daha farklıdır.

Ra’nâ sonunda arzuladığı hayata geçiş yapar. Ancak bu hayat Onu gerçeğin zeminine düşürür. Ra’nâ kaçtığı Hafız Hanım’ın evinde hayat kadınlığı yapmaya başlar. Bu kötü hayata rağmen Ra’nâ bu hayattan memnundur. Ancak bu hayat Ra’nâ’ya

arzularını elde etmekten başka bir şey sunmaz. “*Arzu, arzulamanın tadını çıkarır; ondan doyum sağlar, ama ona bir şey katmaz, verecek hiçbir şeyi yoktur.*” (Gasset, 2005: 13). Ra'nâ böyle yaşayarak sadece nefsinin tatmin eder.

Romanın ikinci bölümünün başkişisi olan İpek, yaşadığı hayattan ve bulunduğu muhitten memnun olmayan ve farklı bir hayat arzulayan bir karakter olarak karşımıza çıkar. İpek, “*hayallerinin kaygan zemininden gerçeğin katı zeminine düşen ve orada hem kendi gerçeğini, hem de içinde yaşadığı toplumun sosyal gerçeklerini- bu gerçekle karışsın veya karışmasın- bulan kişidir.*” (Çetişli, 2004: 39). İpek, bu gerçekleri buluncaya kadar oldukça ağır bedeller öder.

İpek, yazarın sözü emanet ettiği kişi olarak kendi hayat hikâyesini anlatır. İpek'in anlatıcı görevi üstlenmesi, okuyucu için hem olumlu hem de olumsuz bir durumdur. Karakterin kendisini anlatırken objektif olmasını beklemek imkânsızdır. Bu yüzden okuyucu karakterin kendisini anlattığı ölçüde tanır. Fakat karakterin ruhi derinliğini en iyi şekilde anlatacak olan da yine kendisidir. Böylece okuyucu, karakterin iç dünyasında kopan fırtınaları daha inandırıcı bir şekilde görür.

Başkişi İpek, anlatıya geçmişe dönüp kendisini tanıtarak başlar: “*Her kadın gençliğinden bahsederken güzel olduğunu söyler, ben de öyle söyleyeceğim. Fakat bunu kendimi methetmek için söylemiyorum. Çünkü insan güzel olur da soğuk olur, güzel olur da albenisi olmaz, güzel olur da etrafındakilere heves, istek vermez. Ben öyle değildim, hem de rüzgârım vardı.*” (s.227). İpek, kendisini tanıtırken objektif olduğunu belirtir. Fakat biz bunun ne kadar doğru ne kadar yanlış olduğunu bilemeyiz.

Kişinin kendisini tanıtırken, bahsettiği özellikleri onun karakteri ve gelecekte yaşayacağı hayatı hakkında ipucu verir. İpek, kendi fizikî özelliklerinden bahsederken normal bir tasvirden (göz rengi, ten rengi, boy-pos) ziyade cinsi (kadınlık) bir tasvir yapar. “*Belim ince, kalçalarım mevzun, göğüslerim daha o yaşta basma entarimi delecekmiş gibi dimdik, endamım sürahi gibiydi.*” (s.227). İpek, bu tasviriyle küçük yaştan itibaren kadınlığının farkına vardığını ve ilerde yaşayacağı hayatı şimdiden arzuladığını belirtir.

İpek, asıl adının “*Adviye*” (s.228) olduğunu ve babasının kendisini “*ipek kızım*” (s.228) diye sevdiği için mahallede herkesin kendisine “*İpek*” (s.228) dediğini, ancak okulda arkadaşından kaptığı hastalıktan dolayı kel kaldığı için adının mahallede “*Kel İpek*” (s.228) olarak kaldığını belirtir.

İstanbul'un kenar mahallesinde, bir kenarda yaşayan Kel İpek'in hayatı mahalleden Kâzım'la seviştikten sonra değişir. Birkaç defalık arzu, Kel İpek'in tüm hayatına mal olur. *“Evvela konuştuğ, sonra duvarı aştık öpüştük, ondan sonra da olan oldu. Kâzım hemen her gece geliyordu. Ben günden güne kendimde bir değişiklik hissettim. Öğürtüler başladı, bunu annemle babam haber aldılar, mükemmel bir dayaktan sonra üstümdeki üstümde, başımdaki başımda beni sokağa attılar.”* (s.229). Anne ve babası tarafından sokağa atılan Kel İpek'in sığındığı Kâzım onu Şahin'in evine bırakır ve bir daha geri dönmez.

Birey, bu dünyada aklı erdiği andan itibaren kendi varoluşunu gerçekleştirmeye çalışır. Fakat bazen de hayatın kendisine sunduklarına razı olup, yokluğa doğru yol alır. Kel İpek'te, hayatın kendisini attığı bu çamurdan kurtulmak için hiçbir şey yapmaz ve bu sefil hayatta oradan oraya sürüklenerek yaşar. *“Kötülüğe hemen kendini bırakan kötü, oyunu kaybedecek olan bir çaylaktır.”* (Bataille, 1993: 192). Kel İpek, Şahin'in evine ilk düştüğü anda oradan kurtulmak için çaba gösterseydi belki de bu çamurdan, bu kadar derine batmadan çıkabilecekti.

İçinde bulunduğu hayattan memnun olmadığını düşünen karakter, arayış içerisine girer ve tam aradığını bulduğunu zannettiği anda yanıldığını anlar ve eski hayatına geri döner. Hayri'nin evinde kalan İpek'e, Hasna kadın; *“İpek, dedi, ne söylersen söyle. Sen böyle küçücük evde yalancı nikâhla oturacak kadın değilsin.”* (s.247). Kadının dediklerini düşünen Kel İpek, Hayri'nin evinden kaçarak eski hayatına geri döner.

Genç kızlığa adım attığı andan itibaren yaşadığı hayattan farklı bir hayat arzulayan başkişi çok geçmeden kendisini bu hayatın içerisinde bulur. Bu karakter yaşadığı hayatla ilgili bazen gel-gitler yaşasa da bu hayata devam eder.

2.5.6.2. Norm Karakterler

Norm karakter, başkişiyi olumlu yönde etkileyen ve başkişinin atacağı adımlarda ona yön gösteren karakterdir. Romanda Ra'nâ'nın hikâyesinin anlatıldığı birinci bölümünde norm karakter Hafız Hanım iken, Kel İpek'in hikâyesinin anlatıldığı ikinci bölümün norm karakteri Hayri'dir.

Birinci bölümün norm karakteri Hafız Hanım, Ra'nâ'yı içinde bulunduğu ortamdan kurtaran kadındır. Hafız Hanım romanda şöyle tanıtılır: *“Hoca Hanım'ın*

kardeşi, kırk beşlik, buğday benizli bir kadındı, cami tamamen yıkılmadığı için mihrap yerindeydi.” (s.33).

Ra'nâ, Hafız Hanımı daha ilk gördüğünde ona hayran olur. Hafız Hanım Ra'nâ'nın evinden gittikten sonra, Ra'nâ'nın annesi Hafız Hanım'ın çok bilmiş ve yalancı biri olduğunu söyler. *“Fakat Ra'nâ hiç böyle düşünmüyor... Hafız Hanımı, onun mahdut düşüncesine daha geniş ufuklar açan bir hâlâskâr gibi görüyordu.” (s.36).*

Hafız Hanım'ın Ra'nâ'nın hayatında ki rolü oldukça önemlidir. Ra'nâ eğer Hafız Hanım olmasa o küçük muhitten asla kurtulamayacak ve hayatın bir köşesinde sessizce yaşayıp gidecektir. *“Ra'nâ: Hoca Hanım dedi, ablanız olmasa ben şimdi ister istemez Remzi'ye varacaktım...” (s.87).* Hafız Hanım Ra'nâ'yı hem istemediği bir evlilikten kurtarır hem de ona yeni bir hayatın kapılarını açar. Hafız Hanım, Ra'nâ ile kendi muhitindeki erkekler *“arasındaki iletişimi sağlayan” (Stevick, 2004: 170)* bir aracı durumundadır.

Ra'nâ Hafız Hanım'ın evine geldikten sonra onun sözünden dışarı çıkmaz, istediği her şeyi sorgusuz sualsiz yerine getirir. Hafız Hanım, Ra'nâ'ya her fikrini sorduğunda *“bilmem ki efendim? Siz nasıl münasip görürseniz...” (s.90)* cevabıyla karşılık verir.

Hafız Hanım, Ra'nâ'nın olmak istediği kişidir. *“ ... sizin gibi olmak isterim, sizin karşınızda alim erkekler bile ağız açmak cür'etini gösteremezler.” (s.93).* Hafız Hanım, Ra'nâ'nın eksikliklerini ortaya çıkarır. Ra'nâ ise bu eksiklikleri yine Hafız Hanım sayesinde tamamlar.

Hafız Hanım, Ra'nâ'nın hayatında hem bir kurtarıcı hem de bir rehber durumundadır. Hafız Hanım, Ra'nâ'yı yaşayacağı bu yeni hayata hazırlar. Bu yeni hayatın tüm detaylarını Ra'nâ'ya öğretir. Ra'nâ'nın değişimi Hafız Hanım sayesinde gerçekleşir.

Romanın ikinci bölümündeki norm karakter, Kel İpek'le Şahin'in evinde tanışan ve Kel İpek'i bu hayattan kurtarmak isteyen Hayri'dir. Hayri, Kel İpek'e *“Senin gibi genç, güzel bir kıza yazık değil mi? Bu Şahin kaltağının elinde sen mahvolacaksın.” (s.236)* diyerek onu gelecekteki hayatı hakkında uyarır. Fakat Kel İpek'in bu uyarıyı dikkate almaması üzerine işi daha ileriye götüren Hayri, Kel İpek'in yap(a)madığını yapar ve Şahin'le büyük bir mücadeleye girer. Bu mücadelenin sonunda Hayri, Kel İpek'i Şahin'in evinden çıkarır ve annesi ile yaşadığı eve götürüp ona yalandan nikâh kıyar.

Norm karakter ve başkişi birbirlerini tamamlayan iki karakterdir. Hayri, hovarda bir kişi olsa da Kel İpek'i eve getirdikten sonra düzenli bir hayat yaşamaya başlar. Hayri'nin annesi, İpek'e "*Hayri, seni almadan evvel günlerce eve gelmezdi, gelirse de çamaşır değiştirmek için gelirdi. Şimdi her akşam elinde çıkını geliyor.*" (s.244). Şeklinde bir ifade kullanması, aslında bu iki karakterin birbirini tamamladığını gösterir.

Norm karakter, başkişinin hayatında olumlu yönden şekillendirmek için vardır. Fakat bazen başkişi, norm karakterin bu rehberliğinden faydalanmaz ve değişim yaşamaz. Kel İpek'te Hayri'yi bir kurtarıcı olarak görmenin ötesinde, arzusunun nesnesi olarak görür. Kel İpek; "*Ben Hayri'yi sevmemiştim. Yalnız onun tahakkümü hoşuma gitmişti. Zaten ben erkekte tahakkümü severim... Şahin'in evinde düş önüme dediği zaman benim üzerimde hiçbir hakkı yoktu, kuzu kuzu önüne düşüp gitmeyebilirdim. Fakat O'nun buna hükmetmemesi bana adeta iliklerime kadar işleyen bir zevk vermişti.*" (s.248) diyerek Hayri'nin kendinde nasıl bir anlam ifade ettiğini belirtir.

Hayri'nin mütevazi evindeki, mütevazi yaşamdan sıkılan Kel İpek, bu evden kaçarak Bahri'nin evine gider ve eski hayatını yaşamaya devam eder. İpek, Hayri'nin evinden kaçtıktan sonra "*... Hayri'yi düşündüm, beş vakit namaz kılan kaynanamı düşündüm. Şimdi Hayri'nin tertemiz evinden tekrar çirkefe düşmüştüm.*" (s.16) diyerek aslında gizliden bir pişmanlık duyduğunu belirtir.

2.5.6.3. Kart Karakterler

Başkişiyle çatışma içerisinde olan ve onu olumsuz şekilde etkileyen kart karakterdir. Romanın birinci bölümünün kart karakteri Ra'nâ'nın babası Kantarcı İsmail Ağa'dır. Romanın ikinci bölümünde ise Kâzım kart karakter rolünü üstlenmektedir.

Birinci bölümün kart karakteri olan İsmail Ağa, Ra'nâ'nın babasıdır. İsmail Ağa, Ra'nâ'yı iki yüz altın karşılığında Feyzullah Ağa'nın oğlu Remzi ile evlendirmek ister. Fakat Ra'nâ, bu evliliği kabul etmeyerek evden kaçır.

İsmail Ağa, paradan başka bir düşüncesi olmayan, hatta para için kızını bile feda etmekten çekinmeyen bir karakterdir. İsmail Ağa'nın tek düşüncesi Ra'nâ'yı Remzi ile evlendirerek alacağı parayla dükkân açmaktır. "*Ben de yemişte bir ufak dükkân edinmek istiyorum. Bu kolay değil, sermaye lâzım. Allah bize bu fırsatı verdi. Yorgancuların kâhyası seni oğluna almak istiyor. Bu adamların hali vakti yerindedir.*" (s.39)

İsmail Ağa, evde büyük bir otoriteye sahiptir. Karısı ve kızı İsmail Ağa'nın sözünden dışarı çıkmaz ve ondan korkarlar. Evde sadece İsmail Ağa'nın kararları

geçerlidir. “Ben bir şeyi münasip gördükten sonra bu evde ona aykırı gitmek kimin haddine düşmüş?” (s.38). İsmail Ağa sinirlendiğinde gözü hiçbir şeyi görmez, önüne gelen her şeyi dağıtır. “İsmail Ağa'nın Arnavut damarları kabarırsa artık önüne geçilmezdi, hırsını teskin edemezse evde ne var, ne yok kırar döker, hepsini bahçeye yığar, yakardı ve ertesi sabah da mezada gider ve yeni baştan evi döşerdi.” (s.38).

İsmail Ağa, Ra'nâ'nın evden kaçışına sadece kaybedeceği paralar için üzülür. İsmail Ağa, Ra'nâ'nın eve dönmesini kendi menfaati için ister. Hafız Hanım İsmail Ağa'nın bu düşüncesini bildiği için, İsmail Ağa'ya para göndererek onu susturacağını gayet iyi bilir. “İsmail Ağa avucunda parayı görürse o zaman Feyzullah Kâhya'ya cevap vermesini bilir.” (s.175) . Hafız Hanım, İsmail Ağa'ya dükkân için para gönderir ve İsmail Ağa bundan sonra kızını umursamaz ve geri dönüp dönmeyeceğini de merak etmez.

İsmail Ağa, romanın başından sonuna kadar değişmeyen paracı, sömürücü ve kendi menfaatinden başka bir şey düşünmeyen bir karakter olarak görülür.

Romanın ikinci bölümünün kart karakteri olan Kâzım, düzenli bir işi ve hayatı olmayan, hovardalık peşinde koşan bir karakterdir. Kel İpek'i hamile bırakan Kâzım, ona sahip çıkmak yerine onu Şahin'in evine götürür ve Kel İpek'in çamurlu bir hayata düşmesine sebep olur. Kâzım ve Kel İpek Şahin'in evine birlikte gittikleri zaman, Şahin'in, Kâzım'la; “Ayol bu süt kuzusunu hangi sürüden kaptın? ... Elâlemin yüksük kadar, çocuklarını baştan çıkarıyorsun.” (s.233). gibi ifadelerle konuşması, Kâzım'ın nasıl bir karakter olduğunu gösterir.

Romanın başında ortaya çıkartılan bu karakter, anlatıcı tarafından uzun süre sahneye çıkarılmaz ve beklenmedik bir anda anlatıya zenginlik katmak amacıyla tekrar görünen kart karakter hiçbir değişikliğe uğramamıştır. Hayri'yi, romanın girişinde fiziki özelliklerinden ziyade davranış ve tutumlarıyla tanırız. Hayri, daha sonra Kel İpek'in fizikî özelliklerini tasviriyle ortaya çıkar: “Başında kalıba vurulmuş olmasına rağmen eskiliğini haykıran bir fes, sırtında havı gitmiş bir pardesü vardı. Öpüp kokladığım o güzel yüzün taraveti kalmamış, güldüğü zaman sedef gibi parlayan dişler sararmış, küfkü tutmuştu.” (s.274). Aslında Hayri'nin fiziğindeki bu bozulma, onun, vak'anın başından beri sahip olduğu bozuk karakterinin düzelmediğini ve daha da kötüye gittiğini gösterir.

2.5.6.4. Fon Karakterler

Romanda olay örgüsünün akışında ve başkişinin hayatında hiçbir etkiye sahip olmayan karakterler, fon karakterlerdir. Ra'nâ'nın evlendirilmek istendiği Remzi, Remzi'nin babası Feyzullah Kâhya, Feyzullah Kâhya'nın eşi Zehra Hanım, Ra'nâ'yı Hafız Hanım'la tanıştıran Hoca Hanım, Tevfik Bey, Ramiz Bey, Fuat Bey, Halil Paşa, Safyeddin Paşa, Kâmil Paşa, Hasna, Yenibahçeli Mehmet Ali, İpek'in ilk çalıştığı evin sahibi Şahin, İshak Bey, Osman Bey, Arnavut Bağcı, Macit, Çerkez İsmail, Mengeneli Haydar, diğer hayat kadınları, Naciye, Vesime, Zülfiyar, romanda yer alan fon karakterlerdir.

2.6. Bir Başka Âlem

2.6.1. Romanın Tanıtımı

Bir Başka Âlem romanı, ilk olarak 1964 yılında Ak Kitabevi tarafından yayımlanır. Bizimde incelediğimiz bu ilk baskı 336 sayfadan oluşur. Yazar, romanı Bir Başka Âlem ve Pınarlı Çiftliği başlıklarıyla iki kısma ayırır.

Roman, 'Bir Başka Âlem' ve 'Pınarlı Çiftliği' adını taşıyan iki bölümden oluşur. Bir Şeyhe bağlı olan Murat'ın olgunlaşma sürecini anlatır. Hindistan'da başlayan roman, Hindistan'da son bulur.

2.6.2. Olay Örgüsü

Bir Başka Âlem romanının olay örgüsü tek zincirli olay örgüsü üzerine kurulmuştur. Bu olay örgüsünü mekândan hareketle ikiye bölebiliriz: 1. İstanbul'un merkezinde geçen metin halkası, 2. Pınarlar Çiftliği'nde geçen metin halkası. Hindistan'la ilgili kısımlar çok çabuk geçilmiştir. Ancak her iki metin halkası birbirinin devamı niteliğindedir.

Olayın gelişme çizgisini şu şekilde takip ediyoruz.

A. Hindistan'daki metin halkası aşağıdaki olay birliklerinden oluşmaktadır.

- Birinci Dünya Savaşı'na giden Murat, İngilizlere esir düşerek Hindistan'ın Pencap eyaletine götürülüyor.
- Savaş bittikten sonra serbest bırakılıyor.
- Burada İsmini ve şöhretini duyduğu Şeyh Zindabad'ı ziyarete giderek onun müridi oluyor.
- Bir müddet onunla yaşayarak mucizelerine şahit oluyor.

- Kendi istememesine rağmen şeyhi tarafından İstanbul'a gönderiliyor.
- B. İstanbul'daki metin halkası aşağıdaki olay birliklerinden oluşmaktadır.
 - Murat'ın İstanbul'a gelerek Sirkeci'deki otele yerleşmesi.
 - Şeyh Gaffar'ın Murat'ın ziyaretine gelmesi ve tanışmaları.
 - Murat'ın bir çiftlik alma deneyimi.
 - Otelci Raşit'le birlikte Alemdağ'daki alacakları çiftliğe gitmeleri ve çiftlik kâhyasıyla tanışmaları.
 - Çiftliği satın almak için otelci Raşit ve kâhyayla birlikte çiftlik sahibi olan Mısırlı Prens'in Emirgân'daki yalısına gitmeleri.
 - Prensle anlaşarak çiftliği satın alması.
 - Hacı Gaffar'a giderek Şeyh Zindabad'ın verdiği zümrütleri bozdurması.
 - Çiftliğe giderek eskicilerin kâhya'dan satın aldığı demirlerin satışına engel olması.
 - Çiftlik kâhyasının işi bırakması.
 - Murat Ağa'nın çiftlikte köklü bir değişikliklere giderek onarım yapması ve yeni hayvanlar alması.
 - Zarar eden çiftliği kâra geçirmesi.
 - Hacı Gaffar'ın Şeyh'ten haber getirerek Murat Ağa'yı Hindistan'daki şeyhin yanına göndermesi.
 - Murat Ağa'nın kendisini çağıran şeyhinin yanına (Hindistan'a) gitmek üzere hazırlıklara başlanması

Bir Başka Âlem'in olay örgüsü klasik vaka örgüsündeki sebep sonuç ilişkisi üzerine kurulmuştur. Olayın başlangıç ve bitiş noktası Hindistan'dır. Bu olay örgüsü, mitlerin mitolojik çevrim ve psikolojin erginleşme evresi dediği bir özellik içermektedir. İçsel ve dışsal yolculuğu anında karşılaştığı engellerin üstesinden gelen başkarakter konumundaki Murat, sınavların sonunda erginleşmektedir. Onun sınavı, şeyhinin öğrettiği sırrı saklamaktır. Ödülü ise şeyhiyle birlikte olmaktır. Çiftliği satın alarak düzene koyması da sınavının bir diğer tarafı oluyor. Böylece başkarakter konumundaki Murat, meselelerden alınının akıyla çıkarak bir aydınlanma ve büyüme sürecini yaşamaktadır.

Bu romanda dramatik aksiyona ilk hareketi kazandıran güç, Murat'ın Şeyh Zindabad'la tanışmasıdır. Şeyhle tanışması, hem vak'anın yürüyüşünü hem de başkarakter konumundaki Murat'ın kader çizgisini değiştirmektedir. Murat'ın bundan

sonraki yolculuğu daha çok içsel bir yolculuğa dönüşmektedir. Çiftlik bir bakıma onun kendisiyle yüzleştiği bilinçaltıdır. Bilinçaltıyla yüzleşen Murat, iyi olmak yolunda bir hayli mesafe kat etmektedir

2.6.3. Bakış Açısı

Bakış açısı bir anlatma problemidir. Bunun için romanın yapısına ait bütün unsurlar bakış açısına göre şekillenmektedir. Bir Başka Âlem romanının birinci bölümünü oluşturan 155 sayfadan ibaret olan kısımda dış anlatıcının egemen olduğu Tanrısal bakış açısı söz konusudur. Bu anlatıcı, içerisinde bulunduğu dünyaya ait bütün oluşumları bilen ve gören anlatıcıdır. Örneğin anlatıcının bu özelliğini romanın giriş cümlesi niteliğindeki birinci cümlede görebiliyoruz:

“Şişesi isten siyahlanmış üç numara bir petrol lambasının kör bir ziya ile aydınlatabildiği ahırda el ayak çekildikten, ahırcı ile yardımcısı yataklarına uzanıp uykuya daldıktan sonra bilmediğimiz bir âlemin kapısı açıldı.” (s.3). *Açıldı*, edilgen fiiline bağlı olarak tespit ettiğimiz yukarıdaki paragraf görme duyusunun ön plana çıktığı bir özelliğe sahiptir. Ancak gören göz, olaylara dışarıdan bakan ve her şeyi gören bir konumdadır. Birinci bölüm süresince anlatıcının bu tavrı değişmemektedir. Sonraki kısımlarda anlatıcıyla eserin kahramanları arasındaki geçişler *sordu*, *dedi* fiilleri aracılığıyla sağlanmaktadır. Şimdiki zamanda hazır ve nazır bulunan anlatıcı, roman kahramanlarının geçmişte yaşadıklarını geriye dönüşler halinde anlatmaktadır. O, roman kahramanlarının geçmişlerinde olup bitenleri bildiği gibi şimdide olanlarını görmekte ve geleceğe ait tasarılarını da aktarmaktadır.

Bunun için Doru katırın yıllar öncesinde üzerine binen ağaya suyun ortasında yaptığı eşek şakasını bizzat görmüş biri olarak anlatmaktadır.

“Süleyman paçalarını sıvarken baban inattan mı; sıcaktan mı? Her nedense olduğu gibi suya çöküverdi yan üstü yattı. Ağa üstünden atlayacak vakit bulamamış, tepeden tırnağa sıvırsıklam kesilmişti.” (s.6). Hatta o gün konuşanları bile duymuştur. *Kalktı. Babana baktı, bağıra bağıra: “Ulan! dedi, ben senin ne eşsoğlu eşek olduğunu bilirdim ama bir kere ki doru katır demiş bulunduk.”* (s.6). Hadiselere, hâkim bir tepeden bakan Tanrısal nitelikli bir anlatıcıdır bu. Bunun için romanın birinci kısmı hâkim bakış açısıyla yazılmıştır. Romanın başkarakteri konumundaki Murat Ağa'nın Birinci Dünya Harbi'nde İngilizlere esir düştüğünü anlatıcının ifadelerinden öğreniriz.

Romanın ikinci kısmını oluşturan Pınarlı Çiftliği'nde olup bitenler de çift bakış açısıyla anlatılmıştır. Daha inandırıcı olmak isteyen yazar, kendisini gizleyerek hayvan masalarının anlatımını başkalarına devretmiştir. Her hayvan masasının bir başka anlatıcı tarafından nakledilmesi, zincirleme anlatım tarzı dediğimiz bir anlatım biçiminin ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Yazarın bu tercihinin daha inandırıcı olma ve anlatıma zenginlik/farklılık kazandırmak isteğinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu masalardan Saraylı Hanım'la kedisi Mestan'ın öyküsünü Veteriner Hüseyin Efendi, Bir kocakarı ile Zekiye tavuğun ve tavuğun altına koyulan ördek yumurtasından çıkan Yegâne'nin ördek ve tavuklarla ilişkisinin anlatıldığı öyküyü Osman Bey üstlenmiştir. Buradaki anlatıcılar ete ve kemiğe bürünen anlatıcılardır. Ancak öyküsü anlatılan Mestan'ın yumurtalarının alınmasında bizzat rol aldığı için Veteriner Hüseyin Bey, bu öyküde kahraman anlatıcı konumunu üstlenmiştir. Olaya hem içeriden hem de dışarıdan bakan anlatıcılar aracılığıyla anlatım paktı bakımından bir hayli, genişlik kazanmaktadır. Kahraman anlatıcıların birden fazla olması romana zincirleme anlatım tarzının anlatım çeşitliliğini kazandırmaktadır.

2.6.4. Zaman

Bir Başka Âlem romanının sosyal zamanı Birinci Dünya Savaşı'nın hüküm sürdüğü 1914-1918 yıllarıdır.

“Çiftliğin sahibi Murat Ağa zengin adamdı. Feleğin çemberinden geçmiş, hayatında görmediği kalmamıştı. Birinci Dünya Savaşı'nda İngilizlere esir düşmüş, onlar da Murat Ağayı Hindistan'a esir kampına göndermişlerdi. Harpten sonra serbest bırakıldı, fakat genç adam memlekete dönmedi, bir müddet bu esrarlı diyarı gezip görmek istedi.” (s. 7).

Burada uzun bir süre kalan Murat, Şeyh Zindibad'ın emriyle birlikte İstanbul'a gelerek Pınarlı Çiftliği'ni satın alarak uzun bir zaman diliminde mamur bir hale getirir. Ancak anlatma zamanı şimdiki zamana ait bir gündür. Roman, *“şişesi isten siyahlanmış üç numara bir petrol lambasının kör bir ziya ile aydınlattığı ahırda ihtiyar öküzle eşeğin”* (s. 3) konuşmalarıyla başlamakta ve yine onların konuşmalarıyla son bulmaktadır. Aynı zaman dilimine ve aynı şahıs kadrosuna ait bir sahne ikiye bölünerek yarısı romanın giriş bölümünü, yarısı da sonuç bölümünü oluşturmuştur. Vak'a zamanı geriye dönülerek Murat'ın Hindistan'daki hayatı, İstanbul'a gelişi ve tekrar Hindistan'a dönüşü şeklinde anlatılmaktadır. Bunun için iç vak'a dediğimiz asıl vak'a, şimdiki

zamandan geçmiş zamana doğru yapılan bir sapma şeklindedir. Bu sebeple akronolojik karakterli bir zamandır. Bir günden ibaret olan çerçeve vakanın içindeki zaman dilimiye Murat'ın şeyhini hatırladığı mikroskobik anları hariç tutacak olursak zamansal sapmaların olmadığı kronolojik karakterli bir zaman anlayışıyla yazılmıştır. Hindistan'da geçirdiği hayatının uzunluğuna dair ipucu niteliğindeki ibareleri ablasının konuşmalarından çıkarabiliyoruz:

“Kız kardeşinin oturduğu evin, harap bir türbenin yanında olduğunu biliyordu. Fakat o kadar zaman geçmişti ki bir türlü evin bulunduğu sokağı tayin edemiyordu.” (s.36). Yine eniştesi Nâfiz Efendi'nin konuşmalarında da zamanın bir hayli geçtiğini çıkarabiliriz.

“-Ey Murat Efendi, dedi; bu kadar sene gurbette kaldın, yediğini içtiğin senin olsun, biraz gördüğünden bahset bakalım.” (s.41).

Yine Hindistan'da geçirdiği hayatının uzunluğunu göstermesi bakımından otel kâtibinin söylediği; *“Şimdiye kadar niye dönmedin? Harp biteli nice oldu?”* (s.28). ibaresi de kayda değerdir. Ancak bütün uzunluğuna rağmen asıl vaka İstanbul üzerine kurulmuştur. Romanın vak'a örgüsünde Hindistan çok az yer tutmaktadır. Asıl vak'anın geçtiği İstanbul ve Âlemdağ'daki Pınarlı Çiftliği'ne ait zaman dilimi ise çiftliğin satın alınması ve düzenli bir hale getirilmesi göz önüne alınacak olursa birkaç yılı kapsamaktadır.

“Murat, kendini pınarlı çiftliğine öyle vermişti ki bütün mevcudiyeti orada toplanmıştı, ektiği tohum meyve veriyordu. Süthanesi, yoğurthanesi, tavukhanesi mükemmel işliyor, her gün kamyonetler çiftlikten istihsal edilen gıda maddelerini şehre indiriyordu.” (s.262).

Atıl haldeki çiftliğin bu hale gelmesiyle ilgili zamana ait ibareleriye yine romanın girişindeki öküz ve eşeğin konuşmalarından anlıyoruz.

“-Ah bu kadın! Ağaya hayatı zehir ediyor. İki oğlunu da berbat etti. Zavallı adam, birinin kumarına ötekini de sefahatine para yetiştiremiyor.” (s.6).

İstanbul'a gelen Murat'ın bekâr olduğunu düşünecek olursak evlenmesi ve kumar oynayabilecek sefahate düşkün iki oğul sahibi olmasının en az yirmi yıl alacağını tahmin edebiliriz. Buradan hareketle Murat'ın Hindistan'dan geldikten sonra İstanbul'da ve çiftlikte en az yirmi yıl yaşadığını çıkarabiliriz. O halde İstanbul'a ait zaman dilimi yirmi yıllık bir süreyi kaplamaktadır. Yirmili yaşlarda savaşa gittiğini düşünecek olursak, uzun bir süre Hindistan'da geçirdiği zaman dilimiyle birlikte

Murat'ın İstanbul'a geliş yaşının otuz civarında olduğu tahmin edilebilir. İstanbul'da geçirdiği yirmi yılla birlikte romanın vaka zamanının otuz yıllık bir süreyi kapsadığı görülecektir. Romanın sonunda Murat elli yaş civarındadır. Murat'ın esir düştüğü tarihi 1915-1916'lı yıllar şeklinde kabul edersek bunun üzerine on yıl Hindistan'daki süreyi ve yirmi yılda İstanbul'daki devreyi koyduğumuz takdirde vaka zamanının bitiş tarihinin 1945'li yıllar olduğu görülecektir.

2.6.5. Mekân

Bir Başka Âlem romanındaki mekânları şu şekilde adlandırabiliriz. Şeyh Zindabad'ın Hindistan'daki dergâhı, Murat'ın konakladığı İstanbul Sirkeci'deki otel, Prens'in Emirgân'daki yalısı, Hacı Gaffar'ın Yazıhanesi, Murat'ın kız kardeşinin Sarıgül'deki evi ve Mısırlı Prens'in Alemdağ'daki Pınarlı Çiftliği.

2.6.5.1. Dar-Kapalı Mekânlar

Romanda dar-kapalı mekân olarak karşımıza İstanbul çıkmaktadır. Yirminci yüzyıl İstanbul'unun anlatıldığı romanda Sirkeci, Erenköy, Alemdağ, Fatih semtlerinin bir resmigeçidi yapılmaktadır. Öncelikle Sirkeci semtindeki bir otele yerleşen Murat, Pınarlı çiftliğini satın alıncaya kadar burada kalıyor. Daha çok yoksul insanların ikişerli ve üçerli kaldıkları odalardan müteşekkil olan otel kirli ve çirkin görünümüyle dar mekân konumundadır. *“Otelin giriş yeri altındaki kahve dükkânından kontrplakla bölünmüş dar bir koridordu. Bu koridorun nihayetinde cilâsı gitmiş siyah bir yazıhane, yazıhanenin başında da traşı uzamış; saçları taranmış kara yağız bir genç oturuyordu.”* (s.27).

Yoksul ve hasta insanların doldurduğu otel bir bakıma in gibidir. Sabahleyin otele çalışmak üzere çıkan insanlar sadece gece yatmak için otele dönmektedir. Odaları yatak olarak kiralanan otelde her şey bir düzensizliğin işaretidir. *“Köşede çarşafı, battaniyesi yere sarmış bir karyolayı gösterdi.*

-İşte senin firâş!... Amma ben Nazif çarşaf koyacak...

Yüz yastığının üzerinde kırmızı bir leke vardı. Murat, parmağı ile lekeyi gösterdi.

-Bir şey değil... Burada bir mariz vardı. Bugün hastaneye gitti. “ (s.29).

Murat'ın imkânlarının olmasına rağmen onun böyle bir mekânda kalmasının sebebi bir önceki paragrafta açıklanmaktadır. O, şeyhi gibi gösteriştan uzak ve müsrif olmayan bir hayat tarzından yanadır.

“Yürüyerek köprüyü geçti, Sirkeci'ye geldi. Burada hemen hemen bütün oteller “Palas”tı. Palaslar lüks oldukları için bunlarda bir oda tutmanın lüzumsuz bir masraf olacağına hükmet. Levhasında palas yazılı olmayan bir otele girdi.” (s.27).

Murat, sıradan insanların kaldığı sıradan bir mekânda kalmayı tercih etmiştir. Böylece onun bu tavrıyla İstanbul'un sıradan insanların dünyalarını yakından görürüz.

Çerçeve mekânın İstanbul'un oluşturduğu bu mekânlardan birisi de annesinden kalma kız kardeşi Hayriye Hanım'la eniştesi Nazif Efendi'nin oturduğu Sarıgüzel'deki evdir. Bu mekân, bir bakıma içerisinde yaşayan insanların yoksulluğunun bir dilidir. *“Kadın çıktı. Evin her tarafından yoksulluk belli oluyordu. Duvarda yaldızı dökülmüş çerçevelerde Mesudiye zırhlısının taş basması resmi ile gayet kötü yazılmış bir maşallah vardı.”* (s.39).

Mekân sanki bütün işlevselliğini yitirmiş ve bir yerlerde donmuş gibidir. Hayata dair ender izlerin olduğu bu dar mekân, yoksulluktan başka hiçbir anlam üretmemektedir. Mekâna ait bu ayrıntıyı Murat'ın ifadelerinde de görebiliyoruz. *“Murat, burada bulunmaktan ruhun da bir inşirah duymuyor, kendisini yabancı hissediyordu. Sanki bu harap hane içinde bulunanlara kendi köhneliğini telkin etmiş onlardan neşeyi, huzuru esirgemiş, hayatı bir geçim çilesi haline getirmişti .”* (s.39).

Mekân, burada bir kötü durum şeklinde içerisinde yaşayan insanların alın yazısını ve kaderini belirleyen bir niteliğe sahiptir. İşlevsel bir mekân olarak insanın yaşama alanını daraltmaktadır. Bu yönüyle olgusal bir mekân olarak dar mekân olma özelliğine sahiptir.

İlgili romanda bir mekân olarak prensin yaşadığı yalı da özellikleriyle dikkat çekici bir mekândır. Hazır yiyici sınıfa ait olan prensin yozlaşmış kişiliği sanki mekâna da sirayet etmiştir. Onun hayatında gördüğümüz dağılma ve erime, oturduğu yalının da en büyük özelliği gibi görülmektedir. *“Girdiler. Bahçe birbirine sarılmış sarmaşıklerle tarak görmemiş bir zenci saçına benziyordu. Sarmaşıklar manolyalara sımsıkı yapışmışlar onları boğmaya çalışıyorlardı. Tarhların aralarında dikme çakıllarla yapılan yollar bozulmuş, yer yer harçlar meydana çıkmıştı.”* (s.99).

Yalya ait bahçedeki bitki kültürü, insanî bir durumu (prensın içerisinde bulunduğu durumu) anlatmak için kullanılmaktadır. Sarmaşıklar nasıl manolyaları

boğmaya çalışıyorsa tefeci Nikolaki ve yalının kâhyası Hanifi Efendi de prensi öylesine kuşatıp boğmaya çalışmaktadır. Böylece sömürü ve yozlaşmanın boyutu mekân düzeyinde verilmektedir.

2.6.5.2. Açık- Geniş Mekânlar

Bu mekânlar işlevsel (olgusal) özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Romanın ilk açık-geniş mekânı Şeyh Zindabad'ın Hindistan'ın Pencap eyaletindeki doğaya dönük kovuğudur. Bu mekâna giden yolun güçlüğünü göstermesi bakımından aşağıdaki cümleler önemlidir:

“Murat, bir hayli yürüdüktan sonra kül rengi tepelikleri aştı, dik bir yamaca tırmandı. Yamacın ortasında büyük sellerin açtığı yarıklardan atlayarak bir keçi yolunu çikmağa başladı. Yamaçta ufak bir düzlük vardı. Burada tabiat o kadar vahşi, o kadar sertti ki, kalbini korkuya benzer bir his kaplamıştı.” (s.8).

İnsana, ezici vehmiyle birlikte sunulan bu doğa anlayışı bir mekân olarak özünde yaşayan insanın yalnızlığını ve yüceliğini anlatmaya çalışmaktadır. *“Ufak düzlük, yamaçta bir kovuğun şahnişine benziyordu. Murat düzlüğün hâkim olduğu manzaranın azametinden de ürktü. Yer yer görünen bodur dikenlerden kül rengi çalılıklardan başka bir şey yoktu. Kovuğun kapısı olan delik oyulmuş bir göze benziyordu.”* (s.8).

Şeyh Zindabad'ın yaşadığı bu mekân, onun dünya malına karşı gösterdiği ilgisizliği göstermesi bakımından önemlidir. Başkarakter konumundaki Murat'ın Kalküta, Bombay, Madras, Bengalor gibi büyük şehirleri geçerek geldiği bu mekân, şeyhin uzletini ve münzeviliğini göstermesi bakımından da dikkat çekicidir. Kaplumbağayla kabuğu gibi şeyhin kişiliğini gösteren bu mekân egzotik bir mekân olarak da şehrin yozlaşmış hayatının karşısına çıkarılmış bir hayat tarzının simgesidir.

Romanda diğer iki önemli mekân Pınarlar Çiftliği ile Prens Erenköy'deki konağıdır. Pınarlar Çiftliği'nin romanın dünyasında önemli bir rolü bulunmaktadır. Başlangıçta Prens mülkiyetinde olan bu mekân, kâhya ve prensin etrafındaki diğer insanların ihmalleri ve istismarlarıyla bir hayli yıpranmıştır. Her şeyin alt üst olduğu bu mekân bütün işlevselliğini yitirmiş ölü bir mekândır. *“Hayvanların yattığı yerdeki tahtalar çürümüş, yer yer kopmuş, delikler açılmıştı, göl haline gelen tezek ve idrar birikintilerinden yükselen keskin bir koku Murat'ın boğazını tahriş ediyordu.”* (s.88). Tabiri caizse çiftlik bir bataklık gibidir. Aynı zamanda yozlaşma ve bozulmanın mekânıdır. Her değer ve güvenin istismar edildiği çiftlikte bütün bu olumsuzluklardan

sorumlu tek kişi vardır: Kâhya. Romanın başkarakteri konumundaki Murat'ın sınavı ise bu kötü mekânı herkese rağmen yaşanılacak bir mekâna dönüştürmektir.

Romanın başında yılların ihmali ve istismarıyla yaşanılmayacak kadar dar bir mekâna dönüşen çiftlik, Murat'ın gayretiyle kâra geçen ve kendisine yeten geniş bir mekâna dönüşmüştür. “Üç ay sonra her şey tamamlanmıştı. Prens kendisine tahsis eylediği köşk tanınmaz hâle gelmişti. Ahırlar şimdi dolmuştu. Yavaş yavaş satın alınan ineklerin adedi yirmiyi bulmuştu.” (s.194).

Murat, üç ay gibi kısa bir zamanda çiftliği onararak işlevsel bir mekâna dönüştürmüştür. Böylece ölü bir mekân, yeni sahibinin elinde yeniden doğarak yaşanılan bir hale getirilir. Bunun temelinde müsavat ve sevgi vardır. Bu durumdan sonra mekân üretici ve yeni anlamlar üreten anne, mekân konumuna yükselir. Birinci dönemde insan (kâhya ve diğerleri) eliyle bozulan ve hiçbir anlam üretemeyecek bir hale getirilen Pınarlı Çiftliği, Murat'ın devreye girmesiyle insanın uzamı haline gelen üretici bir mekâna dönüşmektedir. İnsanlık için olumlu bir etkinlikte bulunan Murat'ın bu sınavından alınının akıyla çıktığını söyleyebiliriz.

Romanda, mekân ve insan arasındaki ilişkiler fonksiyonel bir biçimde işlenmiştir.

2.6.6. Kişiler Dünyası

2.6.6.1. Başkişi

Romanın başkarakteri Birinci Dünya Savaşı'nda İngilizler tarafından esir alınarak Hindistan'a sürülen İstanbullu Murat'tır. Otuz yaşları civarındadır. Askerlik yapmak üzere gitmiş ve esir düşmüştür. Romanda Murat şöyle tanıtılır: “Çiftliğin sahibi Murat Ağa zengin adamdı. Feleğin çemberinden geçmiş, hayatında görmediği kalmamıştı.” (s.11). Murat'ın ailesi İstanbul'da ikâmet etmektedir. Roman süresince ailesinden sadece kız kardeşi Hayriye Hanım'la karşılaşmaktayız. Hayriye Hanım, dikiş dikerek geçimini sağlamaktadır. Gümrük memuru Nafiz Efendi'yle evli ve iki çocuk sahibidir.

Murat, romanın başında Şeyh Zindabat'la karşılaşmakla bir bakıma kendi yolunu kendisi çizmiştir. O, bilerek ve isteyerek şeyhin huzura çıkmıştır. Böylece ruhsal erginleşmesinin eşiğinde şeyhle tanışmış olması, onun bundan sonraki kişisel çevriminin yönünü tayin etmiştir. Şeyh Zindabat tarafından İstanbul'da görevlendirilmesi onun için bir sınava tabi tutulması demektir.

Murat, kafası ve kalbi arasında bir denge kurarak İstanbul'daki bütün sınavlarından alınının akıyla çıkmasını becerir. *“Dünyanın içinde yuvalanan kahraman, beninin eşliğinden çıkarak kolektif bilinçdışına uzandığı serüvende erginlenme döneminin aşamalarını başarıyla tamamlamıştır.”* (Özcan, 2003: 6). Murat'a bu erginlenme yolu sürecinde norm karakter konumundaki Şeyh Gaffar da önemli yardımlarda bulunur. Otelci Murat, Çiftlik kâhyası, Prens Vekilharcı Hanifi ve Tefeci Nikolaki'nin tuzağına düşmeyerek çiftliği kurmak ve bu süre boyunca dürüst kalmak adına önemli görevleri yerine getirir. Ödülü ise ariflerin kutbu konumundaki şeyhine dönmek ve onun tarafından kabul görmektir. Bu durumun en güzel örneğini Hacı Gaffar'ın ifadesinde buluyoruz: *“Sen Allah'ın ne bahtiyar kulusun ki onu ziyarete gittin, seni geri çevirmedi, hatta sana ufak bir lûtufta da bulundu. Sonra seni benim vasıtamla potasında eritti, tahlil etti, sana servet ve refah verdi. Şimdi birden emrediyor: ‘Hepsini bırak, bana gel.’ Ve sen ufak bir elem duymadan bütün varlığından tecerrüt ederek ona koşuyorsun.”* (s.275).

Ruhsal gelişim evresini başarıyla tamamlayan Murat, şeyhiyle yani iyi ve güzelle birlikte olmakla ödüllendirilmiştir. Bu sınav onun düz bir karakterden çok yönlü bir karaktere dönüşmesine yardımcı olur.

2.6.6.2. Norm Karakterler

Şeyh Zindabat, kahramanın eksiklerini tamamlar. Erginleşme yolunda tecrübeleriyle kahramana yardımcı olur. Mitlerin ve masalların yüce bireyi konumundadır. Bunun için kahramanın aklından geçenleri bilir. *“Biliyorum. Ben senin düşüncelerini en ufak teferruatına kadar biliyorum. Böyle olduğu için seni kabul ettim.”* (s.13). Onun görevi başkaraktere erginleşme yolunda bilgisi ve görgüsüyle yardımcı olmaktır. Başkarakter konumundaki Murat'ın roman boyunca örnek aldığı ve olmak istediği kişidir. Murat, roman süresince onun çizdiği bir yolda yürüyerek aydınlanmasını gerçekleştirir. O, âlemin sırlarına vakıf ve yüce kişidir. Romanda Şeyh Zindabat'ın ailesine dair hiçbir bilgi yoktur. Biz, onu romanın başında ve sonunda olmak üzere iki kez görürüz. Onun en büyük özelliği hayvanların dilinden anlamasıdır. Bu sırrını romanın başkarakter konumundaki Murat'la paylaşmaz. Ona da bahşeder. Aslında Şeyh Zindabat, Murat'ın ulaşmak istediği hayat tarzının kendisidir. Kendisini kendi ifadesiyle şöyle anlatır. *“Ben ruhen duyduğum büyük hazzı hiçbir şeyde bulamadığım için her şeyden müstağniyim ve yanlı da değilim.”* (s.13). Roman

süresince sınavlardan geçen Murat, romanın sonunda Şeyh Zindabat tarafından kabul görülür.

Hacı Gaffar romanda, norm karakter konumundadır. Altmış, altmış beş yaşları civarındadır. “İstanbul’un Çakmakçılar semtindeki Asmalı Han’da ticaretle uğraşmaktadır.” (s.65). Başkarakter konumundaki Murat’ın büyüme sürecine olumlu katkıda bulunur. Çiftliğin alınışı sırasında Murat’a maddi ve manevi bir hayli yardım eder. O, İstanbul’da kaldığı süre içerisinde Murat’ın en büyük hamisidir. Bir bakıma insan sarrafıdır. Romanın başkarakteri konumundaki Murat, her sıkıştıkça Hacı Gaffar’a müracaat eder.

Hacı Gaffar, aynı zamanda yazarın sözünü emanet ettiği kişidir. Şeyhe ulaşma yolunda akli, bilgisi ve görgüsüyle Murat’a yardımcı olur. Anlatıcının ifadelerinden onun da Şeyh Zindabat gibi ermiş bir kişiliğe sahip olduğunu öğreniyoruz. “Murat artık işittiklerinden hiç hayret etmiyordu. Hacı Gaffar, vasıl olduğu merteye ile onun fikrini, kalbini kitap gibi okuyordu.” (s.76). Romanın sonunda da Murat’a Şeyh Zindabat’a ulaşma yolunda gerekli çileyi çektiğini belirterek onu şeyhin yanına gönderen aksakallı bilge kişidir.

Romanda kadın karakterin olmaması düşündürücüdür. Bu, romanın temasının tasavvuf ağırlıklı olmasından kaynaklanmaktadır.

2.6.6.3. Kart Karakterler

Kart karakter, bir düşüncenin emrindeki insandır. Onun değişmek gibi bir dileği olmaz ve roman süresince aynı düşüncenin sözcülüğünü yapar.

Prensın vekilharcı Hanifi, Tefeci Nikolaki ve Otelci Raşit bu görevi üstlenmiştir. Bunlar sömürücü karakterlerdir. Hepsinin hedefi Prensın servetini yiyip tüketmektir. Asıl zenginliklerinin kaynağı da Prensın malı ve mülküdür. Hanifi ise Prense ait Emirgân’daki konak sayesinde yapmıştır. Romanda bu üç kişi bir arada verilerek şöyle tanıtılırlar: “Burada üç domuz var: Birisi Hanefi Efendi, bu bizim Prensın vekilidir, ama domuzun büyüğüdür, sonra sarraf Nikolaki, Valde Hanında ikinci domuzdur, bir de bizin kâhya Feyyazdır... Bu üçü kumpanya kurmuşlardır. Prensı yolarlar.” (s.94).

Murat’ın karşısına çıkan ilk kart karakter Otelci Raşit’tir. Otelci Raşit, tam bir parazit tiptir. Onun bütün hedefi çiftliğin satışından mümkün olduğunca kârlı çıkmaktır. “Ben senin istediğin gibi bir çiftlik bulurum. Fakat bunun için evvela notere giderek komisyon hakkını sağlama bağlarız, ondan sonra ben paçaları sıvarım.” (s.52). Otelci

Raşit, menfaatinin gerektirdiği herkesle anlaşmaya hazırdır. Raşit, çiftlik kâhyası ile gizli bir anlaşma içerisine girer. İkisi de bu satıştan Kârlı çıkabilmek için birbirlerini desteklerler. Murat, Raşit ile çiftliğe bakmaya gittiğinde bu iki kişi Murat'a çiftliği beğendirmek için her türlü yalanı sıralamaktan çekinmezler. *“Raşit Bey de: Öyledir öyle... Bizim kâhya bey gibi bu işlerden anlayan yoktur.”*(s.88).

Prens döneminden beri çiftliği soyup soğana çeviren Çiftlik Kâhyası, çiftliği Murat'ın alacağına niyetlendiğini öğrenince Murat'a türlü türlü yalakalıklar yapar. *“Ah! Beyefendi... dedi. Benim senin gibi bir efendim olmalı idi, o zaman çiftlik cennet olurdu, inşallah burayı alın da benim sizin yanınızda nasıl hizmet edeceğimi görürsünüz.”* (s.81). Kâhya, servetini Prense ait Pınarlı Çiftliği'nde kazanır. Çiftlik kâhyası tam bir parazittir. Bütün amacı prensin varını yoğunu yiyerek palazlanmaktır. Bu uğurda Pınarlı çiftliğini yok etmekten çekinmez. Prens vekili Hanefi de çiftlik satışı mevzusuna dahil olarak bir taraftan Prensi, diğer taraftan da Murat'ı satışa razı etmeye çalışır. Murat, Prens'in evine gidip çiftlik için pazarlık yapar. Ancak bu pazarlıkta Murat ve Prens anlaşamaz. Murat tam evden çıkacakken Raşit, Murat'ı geri çağırır ve Murat'ın kulağına eğilerek *“memnun olacağınız bir teklifte bulunacaklar. Siz de kabul ediverin de...”* (s.104) diye fısıldar. Murat Prens'in yanına gittiğinde bu ikilinin prensi kandırdığı pazarlığı Hanefi'nin devralmasıyla anlaşılır. *“Efendim, dedi, teklifiniz hakkında görüşüldü. Prens hazretleri, çiftlik için istedikleri beş yüz bin liradan fedakârlık etmeği kabul ediyorlar. Siz de tesbit eylediğinize biraz ilave ederseniz bir anlaşmak imkânı hasıl olur.”* (s.104).

Nikolaki Efendi'nin bu pazarlığın ortasına gelmesiyle birlikte şeytan üçgeni tamamlanır. Murat ikinci pazarlıkta da anlaşamayınca bu defa araya Nikolaki girer ve Murat'ı ikna etmeye çalışır. *“Hele bir oturun bakalım. Ben bir ucunu tuttuğum pamuk ipliğini kolay kolay koparmam. Karşı taraf çekerse ona doğru giderim, çekmezse o zaman onu yanıma çekerim. Şimdi pamuk ipliğini siz çekiyorsunuz.”* (s.106). Nikolaki'nin bu ifadesiyle Onun bu pazarlıkta ne Murat'ın ne de Prens'in tarafında olduğu görülür. Nikolaki tarafsız durarak kazanç sağlamanın peşindedir.

Bu adamlar Prens'in parasıyla geçinen paragöz, çıkarıcı ve sömürücü kişilerdir. Bunlar sayesinde Prens servetinin çoğunu kaybetmiştir ve kaybetmeye de devam etmektedir.

2.6.6.4. Fon Karakterler

Çiftçi Süleyman, Tantavi Bey, Abdülğafur Asvanı, Kâtip Hacı, Otel Kâtibi Faruk, Murat'ın kız kardeşi Hayriye, Murat'ın eniştesi Gümrük Memuru Nafiz Efendi, Eyüp Sultandaki kahveci Tefvik, Kuyumcu ırağı Vahan, Kuyumcubaşı Haronaçi ve oğlu Jak, Bozacı Hacı Zeynel, Yanaşma Ali, Veteriner Hüseyin Bey, Hurdacı Niyazi, Kır Bekçisi Zeynel, Ermeni kuyumcu Samik Efendi, Korucu Arnavut İslam romanda yer alan fon karakterlerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ROMANLARIN TEMA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

3.1. Tasavvuf-Bektaşilik

Tasavvufî yönelimin bir şeklini Bir Başka Âlem romanında görmekteyiz. Tasavvufun Seyr-i Süluk ve Devir Nazariyesi, mitlerin Mitolojik Çevrim, psikolojinin ise Ruhsal Gelişme Evresi olarak isimlendirdiği bu süreç, roman süresince başarılı bir biçimde canlandırılmaktadır. Bunu Şeyh Zindabat'ın aşağıdaki ifadelerinde görüyoruz.

“İki Kollarını açtı. Mükevvenattaki daimi devrin, muayyen tesadüflerinden ibarettir. İnsan, daima dost ile beraber bulunursa yalnız değildir.” (B.B.Â. s.24).

Bu süreç, romanın başkışisi Murat'ın şahsında dile getirilirken tasavvufta olması gereken *“Şeyh imgesi”*(Eraydın, 1994: 116). Şeyh Zindabat'ın şahsında simgeleştirilmektedir. *“Şeyh manevi alandaki araştırmaların yöneleceği 'kutup', tasavvufi uruç'un (yükselmenin) çevresinde helezoni bir biçimde evrileceği 'eksen' dir.”* (Chevalier, 1993: 80) Şeyh Zindabat, aynı zamanda mitlerin yüce bireyi konumundadır. O, her şeyi bilen ve gören ve kendisine teslim olan mürşidi görgüsü ve bilgisiyle bu ve öteki dünyaya hazırlayan insandır. Aynı görevi bir başka biçimde Hacı Gaffar da yerine getirmektedir. Tasavvuf, sırrı duyuş ve düşünüş sistemidir ve bu düşünce sisteminin İslâm ile ciddi bağlarının olduğunu biliyoruz. Roman süresince bütün kahramanların şahsında tasavvufun üç önemli unsurunun tecelli bulunduğunu görüyoruz. Bu üç özellik tasavvufi terminolojiyle “terk-i ukba, terk-i dünya ve terk-i terktir. Bu terminolojiyi daha çok Şeyh Zindabat ve Hacı Gaffar'ın konuşmalarında görüyoruz.

“Halbuki ben bir beşerden başka bir şey değilim. Kurt kuzuyu yiyecektir. Çünkü üç tekâmül merhalesinin geçişi ancak bu suretle mümkün olabilir.” (B.B.Â. s.24).

Başkarakter konumundaki Murat büyük uğraşılardan sonra Pınarlar Çiftliğini satın alıp işleri düzene koyar. Adayın ilk amacı, *“Gündelik yaşama düzen getirmektir, yaşamın güçlüklerinden kaçmak değildir, yaşamın bütün yönlerini kabul etmektir.”* (Jung, 1997: 28). Murat tam semeresinin meyvelerini yiyecekken her şeyi olduğu gibi bir başkasına bırakarak Şeyh Zindabat'a ulaşmak üzere yola çıkar. Murat'ın bu konuda bir an için tereddüt etmediğini görürüz. Yine Hacı Gaffar karşılıksız olarak Murat'a birçok kez maddi yardımda bulunur.

Romanın başkarakteri konumundaki Murat, aydınlanmak üzere kendisini Şeyh Zindabat'a emanet eder. Murat'ın kendisini Şeyh'e emanet etmesinden sonra 'sülûk' başlar. Sülûk, "yola gitmek ve sâlik yolcu demektir... Allah'a kavuşmaya istidat kazanmak için ahlâkı temizleyip güzelleştirmekten ibarettir." (Ayni, 1992: 275). Murat, Şeyhinden ayrılmak istemez. Ancak Şeyh Zindabat'ın tavsiyesi başka yöndedir. "Daima onu düşün! dedi. Unutma ki her şey odur." (B.B.Â. s.25). O, müridinden kendisinin yerine Allah'a bağlanmasını ve Allah'ı sevmesini ister. Bunun yolunun öncelikli olarak kendisin ve diğer insanları sevmesinden geçtiğini belirtir. Bunun için de çilesini ve tekâmülünü cemiyet içerisinde tamamlamasını istemektedir. "Şeyh: ben senin cemiyete olan vazifeni yapmanı istiyorum. Sen, orada tekâmül edeceksin." (B.B.Â. s.59). Böylece Şeyh Zindabat'ın cümlelerinde İslam'ın ve Tasavvuf'un insan ve cemiyetle olan bağlarını öğreniyoruz. Asıl sevgi Allah'adır. Bu dünya ve insanlar da Allah'ın varlığının bir aynası olduğu için Allah'ın sevgisine ulaşmak isteyen önce insanları sevmesi gerekir. "Hakk, Kendini bildi, Kendinde âlemi bildi ve âlemi Kendi suretinde çıkardı." (Arabî, 1992: 39).

Hindistan'daki şeyhinin çilesini çekmek üzere İstanbul'a gönderdiği roman başkarakteri konumundaki Murat, buradaki sınavını başarıyla tamamlayarak (çilesini çekerek) erginleşme yolunda önemli bir aşamadan geçer ve şeyhi tarafından kendi yanına gelmekle ödüllendirilir. Ona bu müjdeyi veren kendisi gibi hak yolunun yolcusu olup Şeyhi tarafından huzura bir türlü kabul görmeyen Hacı Gaffar'dır. "Evet, dedi. Ben bu saadete erişemeyeceğim. Seni âriflerin kutbu vâsıl-ı ilallâh olanların gavvı istiyor, bu, senin için ne büyük mertebedir." (B.B.Â. s.279).

Romanın tasavvufi dünyası başkarakter Murat'ın seyr-i uruç'uyla tamamlanır.

Tasavvuf, İslâmî hayata göre yaşamaya çalışma şekli, tarikat ise, "tasavvufun teşkilatlanmış hali'dir (Fığlalı, 1994: 181). Tarikatı, Allah'a ulaşmak isteyenlerin kendine rehber edindikleri bir yol olarak düşünebiliriz. Her tarikatın prensiplerinde farklılıklar olsa da ulaşmak istedikleri hedef ortaktır.

Bektaşî tarikatı da bu tarikatlar arasında yer alır. Bektaşîliği "Hacı Bektaşî Veli'ye bağlı olan onun yolunda giden" (Eröz, 1990: 52) olarak tanımlayabiliriz.

Romanda karakterlerin olgunlaşma süreci, Bektaşî Tarikatı içerisinde verilir. Râşit Bey'in kendini aradığı dönemde karşılaştığı Avni Baba, giyinişiyle, yaşayışıyla, görüş ve sözleriyle tam bir Bektaşî babasıdır. Bektaşîlikte Baba, "Bektaşî tarikatına

giren insanın sebat ve ilimle elde edebildiği...” (Sezgin, 2001: 65) bir mertebedir. Avni Baba'nın görüşleri ve davranışları doğrultusunda 'Bektaşilik' ile ilgili bilgiler verilir.

Bütün tasavvufta gördüğümüz “'ölmeden ölme', 'kendini manevi olarak kurban etme'”(Eröz, 1990: 264) kaidesi, Bektaşilik'te de vardır. Avni Baba da olgunlaşma sürecinde önce kendini bütün dünyevi şeylerden soyutlamış ve ölmeden evvel ölmüştür. Avni Baba bu dünya hayatından kurtuluşunu şöyle ifade eder: “*Bir ev nedir? Kira ise aybaşında para vermeyi düşüneceksin. Kendi malın ise vergisi, tamiri, hülâsa mütemadiyen onunla meşgul olacaksın. Yatak, koltuk... Döşemeci, yorgancı... Kap kacak... Kış geldi yakacak... işi gücü bırakıp bunlarla uğraşacaksın. Söyle uzanıp efkâra dalmaya mükevvenâtın sırrını düşünmeye vakit yok. Ne oluyorum? Dedim. Alayına bir tekeme vurdum, postu mezarlığa serdim, zaten nasıl olsa er geç burada buluşacağız. Ben biraz vaktinden evvel gelmiş oluyorum.*” (M.K.S. s.129). Avni Baba mezarlıkta ölmeden evvel ölüp bir âlemden başka bir âleme geçmiştir.

Avni Baba “*aslolan kalbin terbiyesini*” (Eraydın, 1994: 80) nefisini ihtiras, şehvet ve emel gibi dünyevi arzularından kurtararak gerçekleştirir. Nefisini ıslah edip, kötü huylardan kurtulan Avni Baba, Allah'a ulaşma yolundaki en büyük engeli kaldırmış ve Allah'ın varlığında kendi varlığını bulmuştur.

Etrafindaki insanların iş vaadiyle kendisini kandırdığı Râşit Bey, tüm servetini kaybedinceye kadar bu aldatmaların farkına varmayıp hesap kitap yapmadan harcama yapmaya devam eder. Râşit Bey'in geleceği görmesi ona pahalıya mal olmuş ve tüm servetini kaybetmiştir.

Evini kaybederek bu dünyadaki varlığını da kaybeden Râşit Bey'in yolu istemeyerek mezarlığa düşer ve mezarlıkta kendisini bulmasına yardımcı olacak Avni Baba ile karşılaşır. Avni Baba'nın rehberliğinde kendini yeniden bulan Râşit Bey'in, yokluktan varlığa dönüşümü 'var olanda yok olanların' yanında gerçekleşir. Râşit Bey, Avni Baba'nın her sözünde bir hikmet, her davranışında da bir ibret bulur. Râşit Bey, Avni Baba'ya “*sen çok deryadil bir adamsın, ruhumun pasını aldın.*” (M.K.S. s.61). diyerek Avni Baba'dan önceki hayatının kendisini ne kadar tükettiğini belirtir. Eraydın'ın dediği gibi, “*Mürşidlerin sohbetleri, gönüllere şifa sunan manevi bir ilaçtır.*” (Eraydın, 1994: 132). Râşit Bey de “*bir araya gelme yolu*” (Fığlalı, 1994: 326) olan bezm-i cem ve Avni Baba ile ayrıca yaptığı sohbetlerde şifasını bulur.

Râşit Bey, tam olgunluğa erişeceği sırada Nazikter Hanım'la karşılaşır ve olgunlaşma sürecini tamamlayamadan yine geldiği yere; yalancı dünyaya döner. Avni

Baba, Râşit Bey'in bu durumunu şöyle ifade eder: *“Gitme desem yine gideceksin. Çünkü sen daha pişmedin. Benim yaşadığımdaki sultanlığın zevkini tatmış değilsin.”* (M.K.S, s.130).

Eraydın'a göre makam: *“Çalışarak kazanılan ahlâki özelliklerdir; hâlin zıddı olarak kulun gayreti neticesidir.”* (Eraydın, 1994: 153). Râşit Bey'in bu yolda tam olarak gayret göstermediğini, kendini dünyevi arzulardan soyutlayamadığını, kalbini ıslah edip nefsi arzulardan kurtulmadığını anlarız. Böylece roman boyunca dünya ve öteki dünya çatışması yaptığını gördüklerimizden dünyayı isteyenler dünyaya, öteyi isteyenler ötekine yönelirler.

3.2. Yozlaşma

Refi Cevat Ulunay'ın romanlarında en önemli temalardan birisi de yozlaşmadır. Yazar, yaşadığı dönemden seçtiği temalarında, dönemine ayna tutmak maksadıyla toplumsal yapıda gördüğü yozlaşmayı anlatmıştır. Örneğin Köle romanının kart karakteri konumundaki Nadire Hanım, daha rahat yaşamak uğruna oğlu Fazıl'ın hayatını hiçe saymaktan çekinmez. Fazıl'ı sevdiği Münire'den ayırarak zengin olan Dilfikâr'la evlendirir. Onun oğlunun sevdiği Münire hakkındaki aşağıdaki düşüncelerinin konuya açıklık kazandıracağını zannediyoruz:

“Nadire Hanım, müstakbel gelininin mali vaziyetini öğrenir öğrenmez iki ellerini dizlerine vurarak bir feryat kopardı:

Amanın a dostlar! İmarete bir dilenci daha geliyor. Gördün mü başıma geleni!... Bu benim talihsizliğim”... (K. s.9).

İyi bir kadın yerine zengin bir kasa arayan Nadire Hanım, ne yapıp eder oğlu Fazıl'ı zengin olan Dilfikâr'la evlendirir. Böylece romanda pragmatizm aşka ve iyiye karşı galip gelmiş olur. Nadire Hanım, pragmatist bir tiptir. Onun her davranışı belirleyen güç para- mal- para düzenidir. O, oğlunu bile paraya değiştirebilecek kadar bu düzene bağlıdır. Fazıl'ın bu evliliğe itirazıyla birlikte oğlunu bu evliliğe ikna etmeye çalışan Nadire Hanımın aşağıdaki cümleleri onun bu konudaki düşüncesini göstermektedir.

“Sonra Dilfikar Hanımefendi, tam erkeği mesut edecek bir kadındır. Ayda üç bin İngiliz lirası varidat. Kocasından kalan nakit, Mısır'daki fettanlar... Hangi birini sayayım... Servet saadettir. Servetin saadet olmadığını söylemek fukara tesellisidir.” (K. s.8).

Nadire Hanım'da gördüğümüz kişi düzeyindeki yozlaşma, aslında romanın tüm sosyal hayatında mevcuttur. Nadire Hanımın bütün ilişkileri kendisinden daha zengin olan bu insanlardır. Bu insanlar, Nadire Hanım'ın olmak ve yaşamak istediği hayatın yansıtıcılarıdır. Bunun için Nadire Hanım'ı roman süresince bu tür insanların buldukları mekânlarda görürüz. Bu insanlar da yiyip içip eğlenmekten başka hiçbir idealleri olan yozlaşmış tiplerdir. Roman kahramanlarından Prens Münebbise, Samiye Hanımefendi, Refika Hanımefendi vb. bu tipin en belirgin örnekleridir. Bu tipler, yanlış batılılaşmayı kendilerine örnek edinmiş tiplerdir. Hayatlarında diğer insanlara karşı geliştirdikleri tek bir olumlu düşünceleri yoktur.

Yozlaşma temasını 'Mermer Köşkün Sahibi' romanında da az da olsa görmekteyiz. Roman başkarakteri konumundaki Raşit Bey, iyi gününde dost görünen bir dizi arkadaşına sahiptir. Ancak babasından kalan serveti tüketince dost bildiklerinin tümü onu terk eder ve koca konakta tek başına kalır. Daha sonra borçlarından dolayı hacze verdiği konağını kaybetmemek üzere dost bildiklerine müracaat edince büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Borç istemek üzere hangi kapıya müracaat ederse etsin eli boş döner. Yine evini hacze verdiği İbrahim Efendi de hatır gönül tanımayan yozlaşmış bir tiptir. Raşit Efendi'ye verdiği sözleri unutarak en kısa zamanda evini boşaltmasını ister. Daha sonra mahkemeye başvurarak tahliye ettirir. Bu romanda üç, dört erkekle evlenerek servetine servet katan Nazikter Hanım da bu yozlaşmış tiplerden birisidir.

Yozlaşma temasının ağırlıklı yer tuttuğu bir diğer roman 'Bir Başka Âlem' romanıdır. Bu tipleri roman süresince daha çok mısır asıllı olan Prens'in etrafında görürüz. Bunların en önemlisi çiftlik kâhyası Feyyaz'dır. Pınarlı Çiftliği'ne çok genç yaşta yoksul bir köylü olarak gelen kâhya, uzun yıllar içerisinde Prens'in çiftliğe yaptığı bütün yatırımları sömürerek epeyce zenginleşmiştir. Kâhya Feyyaz, çiftliği içten içe sömüren ve asıl görevini unutan yozlaşmış bir tiptir. Diğer yozlaşmış tipler olan otelci Raşit, Prens'in vekilharıcı Hanifi, Tefeci Nikolaki ile işbirliği yaparak Prens'in servetini gün gün eritirler. Örneğin çiftliği satın almaya kalkan Murat'ı dolandırmanın yollarını arar. Kâhya, bu alım satımdan kendine bir tiriz çıkarmak için:

"Ah! Beyefendi... dedi. Benim senin gibi bir efendim olmalı idi, o zaman çiftlik cennet olurdu. İnşallah burayı alın da benim sizin yanınızda nasıl hizmet edeceğimi görürsünüz." (B.B.Â. s.81).

Kâhya, roman süresince en çok yalan konuşan kişidir. Amacı Prens'i kandıracağı gibi Murat'ı da kandırmaktır. Zaten Murat'ın, çiftliği almasıyla birlikte çiftlikte demir

aksamlı ne varsa eskicilere satarak bu eylemini devam ettirdiği için Murat tarafından kovulur. Kâhyanın kişiliğiyle ilgili en doğru tespiti çiftlikteki yanaşmadan öğreniriz. “*O kalacaksa burada bir şey kalmayacak, dedi. Koca bir döver biçer vardı, sattı. Yukarıdaki büyük aynalı tabak dolabını da geçen hafta sattı.*” (B.B.Â s.164).

Aynı romanın şahıs kadrosunda yer alan vekilharç Hanifi’yle, Tefeci Nikolaki de işbirliği yaparak yıllarca prensi sömüren tiplerdir. Bütün amaçları çiftliğin satışından elde edilecek parayı ele geçirmektir. Romandaki asıl yozlaşmış tiplerden birisi de babadan kalan servetini har vurup harman savurarak yaşamaya çalışan prenstir. O, ecdadından kendisine kalana Mısır ve İstanbul’daki mülkiyetini acımasızca har vurup harman savuran müflis bir tiptir. Romandaki bu olumsuz tipler aracılığıyla roman başkarakteri Murat’ın yaşadığı ortamın (İstanbul’un) çirkin iç yüzü gözler önüne serilmeye çalışılmıştır.

Refi Cevat Ulunay’ın ‘Dağlar Kralı Balçıklı Ethem’ romanında da yozlaşma bir tema olarak az da olsa ele alınmıştır. Yazar, bu romanında yozlaşmayı daha çok devlet kurumları ve bu kurumlarda çalışanların şahsında göstermeye çalışmaktadır. Romanın başkarakteri konumundaki Mehmet, sahte kimlikle Konya’ya giderek kolcu olarak yeni bir hayata başlar. Bu görevi süresince kaçakçıları yakalamaya çalışan Mehmet, kaçakçılardan rüşvet alan arkadaşlarının yanlış yerlerde pusu kurmaları yüzünden bir türlü kaçakçıları yakalayamaz. “*Mehmet vaziyeti anlıyordu. Kolcularla kaçakçıların arası iyi idi.*” (D.K.B.E. s.272).

Bu romanda devlet kurumlarının acizliği ve yozlaşmışlığı karşısında eşkiyanın güçlü durumu ortaya konulmaktadır:

- *Efendimiz, dedi, kulunuzun çiftliği nisbeten sapadır, onların eşkiyalıklarını sürdürdükleri sahada değildir. Fakat irâde-i Seniyyelerişerefsâdır olur ise derhal bunları ortadan kaldırmak mümkündür. Sultan Hamid, kaşlarını çattı:*

- *Evet, Dahiliye nâzırı Paşa ile Zaptiye Nâzırı da bana aynı şeyi söylüyorlar, kendilerine selâhiyet de verdim, yine de bir şey yapılamıyor. Üzerlerine asker mi çekelim? Koskoca bir devlet bir avuç eşkiya ile başa çıkmak için hey’et-i seferriyye mi gönderecek?”* (D.K.B.E, s.281). Roman, devletin merkezi gücünün zayıflığını ve yetersizliğini ortaya koyan eleştirel bir romandır.

Yozlaşma, Refi Cevat Ulunay’ın romanlarında yazarın yaşadığı dönemin eleştirisi üzerine kurulmuştur. Romancı bir bakıma bu temayla dönemine ayna tutmaktadır.

3.3. Eşkivalık- Kabadaylık

Arapça ‘şaki’ nin çoğulu (Parlatır, 2006: 420) olarak Türkçeye geçen eşkıya; Kırsal ve dağlık bölgelerde yol kesen, hırsızlık yapan ve adam öldüren, eli silahlı, azgın tipler olarak tanımlanabilir.

Eşkivalığı işleyiz tarzına göre iki gruba ayırmak mümkündür: Birincisi zenginden alıp fakire verirken, ikincisi zengin-fakir gözetmeksizin halkı ezen eşkıyalardır. *“Bunlardan ilki eşkıyalığın romantik bir kucaklamayı içerecek denli geniş bir kabulle karşılanırken, ikinci eşkıyalar, siyasal iktidardan ziyade halkla çatışan unsurlar olarak görülür.”* (Öztürk, 2006: 138). Bu eşkıya gruplarından ilkinin ‘sosyal eşkıya’ (Kaplan, 2004: 54) tipi olarak sınıflandırabiliriz.

Tarihin her döneminde farklı şekillerde mevcut olan eşkıyalık, ülkenin siyasî ve ekonomik durumuna göre boyut kazanır. Örneğin; devlet yönetiminin zayıf olduğu dönemlerde ya da ülke ekonomisinin kötüye gittiği dönemlerde eşkıyalık artar. Osmanlı döneminin toplumsal ve ekonomik çöküşünün sonucu olarak ortaya çıkan eşkıyalık, I. Dünya Savaşı’ndan sonra gittikçe büyümüştür.

Ulunay ‘Dağlar Kralı Balçıklı Ethem’ romanında, İkinci Meşrutiyet öncesinde İstanbul ve çevresinde eşkıyalık yapan Balçıklı Ethem ve çetesini anlatır. Ethem ve çetesini, yukarıda belirttiğimiz birinci eşkıya grubu içerisinde görürüz. Ethem, köylünün malına ve canına asla zarar vermez. *“Abe.. elin fakir fıkarcasının uğraşa didine edindiği üç beş kuruşa biz tamah eder miyiz.”* (D.K.B.E. s.38). Hatta Ethem ve çetesi köylüye zarar veren diğer çetelerle sürekli mücadele içerisinde. Ethem, köylüleri soyan Paşaköylüler çetesini ortadan kaldırmak için pusu kurar: *“Paşaköylüler, pazardan dönen köylüleri soymak için dönüşü bekleyecekler. Onları gün ışığında bir yerde sıkıştıracağız.”* (D.K.B.E s.41).

Sosyal eşkıya, halktan ziyade devletle bir çatışma içerisindedir. Mehmet Pehlivan’ın devlete karşı başkaldırışı ilk olarak bireyseldir. Şehirde kazara birini öldüren Mehmet, 15 yıl hapis cezasına çarptırılır. Bu kadar uzun yıllar hapisanede kalamayacağını düşünen Mehmet hapisaneye götürülürken kaçar. Mehmet daha sonra dağa çıkarak Ethem’in çetesine katılır.

Erdem sahibi bir eşkıyada bulunması gereken tüm özellikler, Ethem ve Mehmet’te mevcuttur. Halk da erdem sahibi olan bu eşkıyalarına sahip çıkar. *“Eşkivalıktaki liderler, egemen güçler tarafından haydut asi, hırsız ve çapulcu olarak nitelendirilmesine rağmen halk tarafından bir kahraman gibi karşılanabilir.”* (Başaran-

Haykıran, 2009: 158). Yanıkağıl vakasından sonra İstanbul, “*Ethem için: Kanlı katil, Mehmet Pehlivan için: Vicdansız haydut*” (D.K.B.E. s.197) gibi ağır kelimeler kullanır. Ancak Ethem ve çetesinin bulunduğu muhitte halk bunları destanlaştırır. Köylü, kahvede bir araya geldiğinde Ethem ve çetesinin karıştığı olaylardan bahseder ve kendilerine yardım eden bu çeteyi yüceltir.

Eşkîya, yaşam alanı olarak genelde kendilerine dağlar, ormanlar gibi devletin zor ulaşacağı ve yaşam koşullarının oldukça zor olduğu yerleri seçer. Dağlar, onlar için kurtuluştur. Ormanlar, Ethem ve çetesini tüm çatışmalarda korumuş bir sığınaktır.

Eğer eşkıya, şanını devam ettirmek istiyorsa erdemini korumak ve sürdürmek zorundadır. Ethem’in yeğeni Beytullah geçici olarak kaldıkları köyde bir kadınla ilişki yaşar ve bunu duyan Ethem; “*biz ırz düşmanı olursak bizi on gün yaşatmazlar. Bizden çok dayanıklı ne eşkıyalar bilirim ki, uçkuruna sağlam olmadıkları için az zamanda tepelenmiştir.*” (D.K.B.E. s.236) diyerek gözünü kırpmadan yeğeni Beytullah’ı ve kadını öldürtür. Ethem, bunu kendisinden bahsedilmesi için yapmamıştır. Bu eşkıyalığın kanunuydu. Eşkîya, mala, cana, kasteder, fakat ırza dokunmaz. Namus konusunda şakası olmayan Ethem’in gözünü kırpmadan yeğenini öldürmesi, etrafta onun lehinde bir propagandaya vesile olur.

Morselli’nin ifade ettiği gibi, “*Tipik bir eşkıya varlığının uzun sürmesini isterse, gücünün yettiği kadar insan öldürse ve soysa bile hayır yapan biri olmak ya da kendini öyle göstermek zorundadır. Aksi taktirde halkın sevgisini kaybetme ve adi bir katil ya da soyguncu muamelesi görme riskiyle karşı karşıya kalır.*” (Hobsbawm, 2011: 24). Eşkîyalığın tüm ayrıntılarını bilen Ethem, sosyal eşkıya tipini tercih ederek erdemli bir üne sahip olur. Ethem, çete arkadaşlarına nasihatte bulunur. *Bu köyde kaç tane yetim kız çeyizledim. Kaç fikara delikanlı everdim. Balçıklı Ethem, böyle Ethem oldu.*” (s.243).

Romanda, devlet, eşkıyalara karşı güçsüz durumdadır. Devlet, eşkıyaları yakalamak için sürekli iz sürer; fakat bir türlü yakalayamaz. Devlet eşkıya guruplarını birbirine düşürerek onları birbirine kırdırmaya çalışır. Romanda Ethem ile başa çıkamayan devlet, sonunda Ethem’e devlet için çalışmasını teklif eder. Devlet böylece hem güçlü bir eşkıya ve çetesinden kurtulacak hem de eşkıyalığı çok iyi bilen Ethem sayesinde diğer eşkıyaları ortadan kaldıracak ve Ethem’in bulunduğu muhitte güvenliği sağlamış olacaktır.

Roman sonunda Ethem ve Mehmet, şehre inip devlete hizmet ederler. Mehmet Konya’da kolcu olarak başladığı devlet görevinde tütün kaçakçılara nefes aldirmayarak

kısa sürede tüm Konya’da asayişini sağlar. “*Sosyal eşkıya adı suçlu olmadığı için, kanunla arası düzeldiğinde saygın bir kişi olarak topluluğuna geri katılmakta hiçbir güçlük çekmez.*” (Hobsbawm, 2011: 70).

Dağdaki eşkıya, şehirde yerini kabadayıya bırakır. Eşkialık ve kabadayılık kökeninde bir birlerine benzerlerdir. “*Eşkialığın ortaya çıkış ve yayılma nedenlerini nesnel koşullardan ziyade öznel koşullar sonucuna bağlayan gelenek literatüründe eşkıyalık, külhanbeylik ve kabadayılık kavramları bazen iç içe girer.*” (Öztürk, 2006: 141). Romanda yer alan kabadayılar kendilerine külhanbeyi denmesinden hoşlanmaz hatta bunu hakaret olarak algırlar. “*Külhanbeyler makbul sayılmazdı. Hatta kabadayılar birini küçültmek isterlerse: “Külhanbey” derlerdi... Bunlar kabadayıdan ziyade vurucu, kırıcı kasa hırsızları idi. Her şeyden evvel namuslu adam olmak iddiasında olan şehir kabadayılara bu güruhu karıştırmak doğru değildir.*” (E.İ.K. s.291). Eşkialık ve kabadayı arasındaki fark ise, biri kırsalda diğeri ise şehirde toplum içerisinde varlığını devam ettirir. Ayrıca eşkıyalık, kabadayılığa göre toplum için daha tehlikeli bir durum arz eder.

Kabadayılık bir gelenektir. Kabadayılar toplumda kendilerini kahraman olarak görürler. Onlar, kendi kendilerine mahallenin güvenliğini, namus bekçiliğini görev olarak kabul ederler. Eşkialıkta olduğu gibi kabadayılıkta da kendine ait kanunlar vardır ve bu kanunlara racon adı verilir. Kabadayılar kendi aralarında çıkan anlaşmazlıkları racona göre hallederler. Romanda, Abdullah ve Necmi arasında çıkan anlaşmazlık racona göre çözülür. “*Bu işin raconunu ben şöyle kesiyorum. Bu kadından ikiniz de elinizi çekeceksiniz.*” (E.İ.K s.28).

Kabadayılar, cahildirler. Anlatıcı bu cahil kabadayılardan şöyle bahseder: “*Çoğu cahildir, fakat terbiyeli adamlardır, büyüklerin muhitinde buldukları zaman kendilerine söz düşmezse konuşmazlar.*” (E.İ.K. s.9). Kabadayılar, cahil oldukları kadar cesurdurlar. Kavga etmek için bahane ararlar ve ilgileri olmadığı halde gördükleri kavgaya hemen katılırlar. Kabadayılık bu insanlar için bir hayat tarzıdır.

Kabadayılar için kadın gücün nesnesidir. Onlar kadınları ya birbirlerine üstünlüklerini göstermek ya da kendi egolarını tatmin etmek için bir vasıta olarak görürler. Abdullah başlangıçta Hayganoş’un dostu olduğu halde O’nun diğeri erkeklerle görüşmesine ses çıkarmaz. Fakat Hayganoş’tan ayrıldıktan sonra onun Necmi ile birlikte olduğunu duyunca bunu kendisine yediremez ve Hayganoş’u kaçırarak bir gece

yanında alıkoyduktan sonra serbest bırakır. Böylece Abdullah, Necip'e karşı üstünlüğünü göstermiş olur.

Kabadayılar iktidarın ve yıkıcılığın sembolleridir. Kabadayılar, iktidar olabilmek için sürekli kendi aralarında mücadele/kavga ederler. Ayrıca delikanlılıkları, onurları ve namusları için de kavga ederler.

Kabadayılar genellikle kahvelerde karşımızda çıkarlar ve raconlarını da bu kahvehanelerde keserler. Yalnızca erkeklerin bulunduğu yer olan kahvehaneler onların birbirlerine karşı üstünlüklerini göstermek için bir meydan niteliğindedir.

Eşkivalık-kabadayılık, Refi Cevat Ulunay romanlarında oldukça derin bir şekilde ele alınmıştır. Ulunay, işlediği bu temalarla bir dönem İstanbul'un sosyal yapısına ayna tutar.

3.4. Cinsellik- Aşk

Cinsellik, bireyin karşı cinsle bedensel olarak birleştiği ve bu birleşmeden haz alarak veya çoğalarak ayrıldığı bir dürtü olarak tanımlanabilir.

İnsan doğasının bir gereği olarak var olan cinsellik, Refi Cevat Ulunay'ın 'Eski İstanbul Yosmaları' romanında insan doğasının bir unsuru değil, bu doğanın kendisi olarak görülür. Ulunay'ın, romanında cinselliği daha çok kadın üzerinde işlemesi, Türk toplum geleneğinde yer alan kadının seçen değil seçilen bir birey olarak varlığını sürdürmesiyle bir zıtlık gösterir. Geleneksel aile yapısının mevcut olduğu bir ortamda yaşayan Ra'nâ'nın bedeni ve ruhu burada ailesi ve mahalleli tarafından baskı altındadır. Ra'nâ bir türlü kendisini buraya ait hissetmez. Ra'nâ'nın okuduğu aşk kitapları "*O'nda küllendirilmek istenilen hisleri okşuyor(du)*" (E.İ.Y. s.22).

Ra'nâ dışarıda farklı bir dünyanın olduğunu bilir ve sürekli bu dünyada yaşamayı arzular. Ra'nâ'nın bu arzusu mahalleden Remzi adında bir gençle evlendirilmek istenmesiyle eyleme dönüşür ve sonunda Ra'nâ, "*yaşamın büyüsunü bedensel arzular için tahrip eder.*" (Şahin, 2010: 32). Ra'nâ'da "*ufak ev hayatına tahammül edecek bir karakter yoktu, erkekleri başka türlü, tahayyül ediyor, onların herhalde Remzi'ye benzemediklerine hükmediyordu.*" (E.İ.Y. s.47). Eğer Ra'nâ, Remzi ile evlenirse "*bir küçük evin gelini olmaktan başka bir hüviyet edinemeyecekti.*" (E.İ.Y. s.31). Ra'nâ böyle yaşamayı kesinlikle istemediği için evden kaçarak Hafız Hanım'ın evine gider. Burada karşılaştığı hayatın nasıl bir hayat olduğunu bilmesine rağmen bu

hayattan vazgeçmez ve kendisini bile bile feda eder. Ra'nâ, “*sevginin soyut cazibesini inkâr ederek salt bedensel zevklerini tatmin etme yolunu seçer.*” (Arslan, 2011: 86).

İlk cinsel ilişkisini Hafız Hanım'ın evinde yaşayan Ra'nâ, o ilişkiden sonra ‘hayat kadını’ olarak yaşamaya devam eder. Ra'nâ artık özgürdür. Bundan sonra hayatı hesapsız yaşayan, istediği erkekle yatıp istediği erkekle kalkarak seçme ve yaşama özgürlüğünü elde eden Ra'nâ, “*her zaman, değişik biçimlerde vücuduna zevk veren birine*” (Alexandrian, 1993: 14) âşık olur. Ancak bu aşk tensellikten öteye gidemez. Cinselliği bir yaşam tarzı olarak kabul eden hayat kadınlarının aklarından daha çok nefisleriyle hareket ettikleri görülür. “*Nefislerinin tesirinden kendilerini kurtaramadıkları için bu hayata düşmüşlerdir.*” (Sakallı, 2011: 90).

Cinselliği sınıf atlamada bir vasıta olarak gören Ra'nâ'nın, bu üst seviyedeki insanlarla (erkeklerle) iletişimi cinsel boyuttan öteye gitmez. Çünkü Ra'nâ bu üst sınıfın yaşamına dair hiçbir şey bilmemektedir ve bu sınıftaki insanların sahip olduğu vasıfların hiçbirine sahip değildir. Bu yüzden cinsellik böyle ortamlarda Ra'nâ için, “*ikinci bir dildir. Bir uzlaşma ve konuşma biçimidir.*” (Özcan, 2000: 421). Ra'nâ, Hafız Hanım'ın evine gelen zengin ve asil erkeklerin kullandıkları güzel cümleleri anlamaz ve susmayı tercih eder. Ancak yatakta tüm bedenini konuşurarak o asil erkeklerin ağızını ve dilini bağlar.

Cinsellik, ruhu yerine bedenine yönelen bir dürtüdür. Bu yüzden beden, cinselliğin vitrinidir. İpek kendisinden bahsederken karakterinden çok kadınlığını gözler önüne serer. “*Belim ince, kalçalarım mevzun, göğüslerim daha o yaşta basma entarimi delegecekmiş gibi dimdik, endamım sürahi gibiydi.*” (E.İ.Y. s.227). Bu karakterler kendilerini insandan öte cinsel bir meta olarak görmektedir. Bunlar, kadınlıklarını sergileyerek erkeklerin cazibe merkezi olmaktan büyük bir haz duyarlar. Ra'nâ bu hazı yaşamak için sık sık Kalender'e gider ve burada kendisini sergiler. “*Ra'nâ etrafını saranların gözlerinden, gönüllerinden taşan ihtiras ve arzuların sıcak nefeslerini saçlarında hissediyormuş da belli etmek istemiyormuş gibi gözlerini süze süze mağrur bir eda ile geçiyordu.*” (s.9).

Freud, cinsel yaşamın başlaması hakkında şöyle düşünür: “*Cinsel yaşam ancak buluşla başlamaz mı? Tersine, bizim bulgularımıza göre, cinsel iç tepkiler daha doğuştan beri yaşama eşlik eder ve özellikle bu iç tepkiler yüzünden çocuksal Ben kendini savunma için geriye itimlere el atar.*” (Freud, 1994: 37). Cinsellik, bireylerin bilinçaltında var olan ancak bireyden bireye boyut olarak farklılık gösteren bir dürtüdür.

Cinselliği yaşam tarzı olarak gören kişilerde, daha çocuk yaşta cinsellik dürtüsünün harekete geçtiği görülür. İpek bu dürtünün kendisinde de çocuk yaşta harekete geçtiğini itiraf eder. “*Aramızda erkek çocuklar da vardı, bunlarla halka olup ‘balıklardan kovuklardan’ oynamayı pek severdim, erkek çocuklar balıklardan kovuklardan derken bacaklarımızı, butlarımızı sıkıştırırlar, çimdiklerler, bizi bağırtırlardı. Fakat ben hem bağırtır, hem de bu oyunu hepsine tercih ederdim.*” (E.İ.Y. s.228). Oyunda erkeklerin ellemelerinden hoşlanan İpek, böylece ilk cinsel temasını küçük yaşta gerçekleştirir.

Dünyayı, cinselliğini gerçekleştirebileceği bir yer olarak gören bireyin yolu baştan çizilmiştir. Yaşanılması gerekenler bellidir ve birey bu doğrultuda yaşayacaklarına hazırlık yapar. İpek’in de yolu baştan çizilmiştir ve gideceği yolun ipucu ruhuna üflenmiştir. İpek’in kullandığı; “*zaten oldum bittim, erkek temasından hoşlanırım... O zamanlar kendi kendime: ‘ah bir an evvel büyüseem serpilsem...’ derdim. İçimde kaynayan, taşan ve teskin edilmek isteyen bir erkek hasreti vardı.*” (E.İ.Y. s.228) ifadeleriyle kendisini bekleyen yaşamın belirtileri sunulur.

Bu romanlarda nefsinin tatmin etmek için bedenini bir erkeğe sunan kadının arzusu, o kadar büyür ki erkeğin kendisine uyguladığı şiddetten bile zevk alır. “*Acı çekme şansı ne kadar büyük olursa o kadar, acının sevilen varlığın tam anlamını ortaya çıkmasını sağlaması kolay olur.*” (Bataille, 1993: 23). Sevginin değerinin ölçülmesinde acıyı ölçüt alan Bataille, bu düşüncesiyle acı ve hazzı paralel bir düzeyde ifade eder. İpek de Kâzım’ın kendisini vurmasıyla zevkin doruk noktasına ulaşır. “*İnanır mısın beyim, dedi. Bu tokat bende bir isyan yapmadı. Kadın, sevdiği erkeğin tahakkümü altında bulunmaktan hoşlanır. Mendilimi burnuma tuttum ve ağlamaya başladım fakat bu gözyaşları biraz da tatmin edilmiş olmanın verdiği zevke benziyordu.*” (E.İ.Y. s.270). İpek, Kâzım’ın dayağını tutkuyu sergilemenin bir yolu gibi görür ve insani olan şeylerden gittikçe uzaklaşır.

Fromm’un belirttiği gibi: “*Cinsellik doyum ve mutluluk için en temel ve güçlü fırsatlardan birini sağlar.*” (Brown, 1989: 49). Ra’nâ ve İpek de cinselliğin verdiği bu imkândan yararlanarak mutluluğu pembe odalarda, ipek çarşafalarda bulduklarını zannederler. Aslında gerçeğin farkındadırlar ama bu hazzın büyüğü dünyasından ayrılmak istemedikleri için kendilerini mutlu kabul ederler. Ra’nâ ve İpek, baba evlerinde mutlu olmadıkları için kaçıp bu hayatı seçmişlerdir. Onlar için mutluluk, “*kalbin değil beden keşfi*” (Özcan, 2009: 152) ile başlar.

Cinselliğin karşısında saf bir şekilde yer alan aşk, Ulunay'ın romanlarında yok denilecek kadar azdır. Yazarın, 'Köle' romanında görülen aşk, Münire - Fazıl ve Dilfikâr- Fazıl etrafında şekillenir. Romanda, aşk Münire tarafından şöyle anlatılır: *"Ben hayatı ve aşkı anlayan bir kızım. Seni fikrinden, kararından döndürecek değilim. Aşk o kadar kuvvetli bir şeydir ki onun önünde hayatın o bir takım mecburiyetleri pek kolay düzelebilir."* (K.s.59).

Aşk, bir kalbin başka bir kalbe akarak orada kendisine yaşama imkânı bulması olarak ifade edebiliriz. Olumlu bir duygu olan aşk, Ulunay'ın 'Köle' romanında olumsuzluklarla bir arada verilir. Münire-Fazıl arasındaki aşk, olumlu boyutta olup karakterlerin kendilerini bir varlık olarak görmelerini sağlar. Hayatın zorlukları içerisinde mücadele eden Fazıl ve Münire bu mücadele gücünü aşklarından alırlar. Aşk, onlar için buldukları hayattan kurtulup özgürlüğe kavuşmadır. *"Kafesinden kurtulmuş bir yabani kuş hüviyeti sevincile civıldayarak bir mevzudan bir mevzuya atlayan Münire..."* (K. s.56).

Aşk onların geleceğe umutla bakmasını sağlar. Ancak Fazıl'ın annesi bu aşka karşı çıkarak onların kendi benliklerini oluşturmalarını engeller. Maddi gücü yeterli olmayan Fazıl, annesini dinleyerek âşık olduğu Münire'den ayrılır ve sevmediği Dilfikâr ile evlenir.

Fazıl, bir gün merak edip aşk kelimesinin kökünü araştırır ve bulduğu anlamın ne kadar doğru olduğunu düşünür: *"'Aşk'ın (sarmaşık otu) manasına gelen arapça (aşke) den geldiğini anlamıştı. Hakikaten bu his surnaşık, arsız, yapışkan bir ot gibi insanları sarmış ve asırlardan beri ne budanmakla, ne kesilmekle, ne kökünde sökülmele kurtulmaz bir hale gelmişti."* (K. s.89). Fazıl, aşkı Münire ile yaşarken elde edilemez bir mutluluk olarak görür. Ancak Dilfikâr'da bu aşk bir felâkete dönüşür: *"Etrafındakilerin hepsi bütün bu rahatsızlıklarını, felâketlerini aşka borçlu idiler. Evvela babasını düşündü. Annesinin o çekilmez kadının mevcudiyetlerinde sürdürdüğü cehennem hayatına tahammül etmek için yalnız yumuşak huyluluk kifayet edemezdi. Mutlaka âşık olmak lazımdı. O zaman babasını teslimiyetini düşündü. Bu sarmaşık otu onu sımsıkı, kısıvrak bağlamış, şikâyete bile imkân bırakmamıştı."* (K. s.90).

Dilfikâr ise, bu dünyada istediği her şeye sahip olan ancak sevgiden yoksun bir kadındır. Ölen kocası Muhammed Paşa onun için bir sevgiliden ziyade para kasasıdır. Muhammed Paşa'nın ölümüyle hayatındaki en büyük eksiklik olan aşkı arayan Dilfikâr, bunu şöyle dile getirir: *"Nadire Hanım, demişti. Bundan sonra ben de yaşamak isterim."*

Merhum Paşa benim dengim değildi. Ahlâk itibarile gayet âlicenap bir adamdı, fakat benim gözümü ve gönlümü dolduramamıştı...” (K. s.25). Dilfikâr aradığı sevgiyi Fazıl’da bulur. Ancak Fazıl’ın kalbi başkasına ait olduğu için onun aşkına karşılık veremez.

Annesinin zoruyla Dilfikâr ile evlenen Fazıl, kendisini seven Dilfikâr’dan nefret eder. Çünkü Fazıl’a göre Münire ile evlenmesinde engel Dilfikâr idi. Bu yüzden aralarında sürekli bir mücadele mevcuttur. “*Sevgi ve nefret sürekli etkindirler; sevgi, uzaktan olsun, yakından olsun özellikle yüceltici, övücü, olumlayıcı, okşayıcı, bir tutum içindedir. Nefret de, nesnesini aynı tutkulu havayla sarar ama zedeler. kızgın sam yeli gibi kavurur, iyice aşındırır ve yok eder.*” (Gasset,2005: 13). Fazıl, nefret ettiği bu kadından kurtulmak için ağzına gelen her şeyi söylemekten çekinmez. “*Kibar bir hüviyet altında bayağı bir ruh taşıyorsunuz, dedim. Senelerle oynadığınız meşru kahpelik rolü sizi ahlâkça çok düşürmüş... terbiyesizliği, sarhoşluğu ve deliliği, sizin mevkiinizde bulunmağa tercih ederim.*” (K. s.183).

Birey, sevdiği kişiye ulaşamayınca, kendi benliğinden uzaklaşır ve kendisinden hiç beklenmedik davranışlar sergiler. Amacı zorla da sevdiğini elde etmektir “*Dilfikâr artık eski Prenses Dilfikâr Hanım Efendi değildir. Bundan sonra aşkını müdafaa eden bir kadındır. Ve kadın bir defa bu mevkie gelecek olursa kaplan kadar yırtıcı olur.*” (K. s.236).

Her şeyini Fazıl’ın güzel bir sözüne feda edebilecek kadar çok seven Dilfikâr için, “*Sevgi ve elde edememek veya sevilen varlığın dışına düşmek*” (Özcan, 2007: 94) kabul edilemez bir durumdur. Çünkü Dilfikâr, bu hayatta bulamadığı sevgiyi Fazıl’da bulur ve bu sevgisine karşılık bulmamasına rağmen Fazıl’ı sevmeye devam eder. Bu zoraki aşkın mimarı olan Nadire Hanım ölünce Dilfikâr’ın ruhunda “*dipte sevilen bir varlığı kaybetmenin hüznü de kök salmaktadır.*” (Özcan, 2005: 134). Çünkü Dilfikâr, Nadire Hanım’ın ölmesiyle birlikte bu evliliği ayakta tutacak bir şey olmadığını düşünerek, Fazıl’ın kendisini terk etmesi korkusuyla yaşamaya başlar. Ancak bu korkuyla birlikte sevgisini kazanma mücadelesine de devam eder. Dilfikâr, sonunda Fazıl ile arasındaki servet duvarını yıkarak tüm servetini bir vakfa bağışlar. Aralarında bulunan para engelinin kalktığını gören Fazıl, Dilfikâr’ın sevgisinden emin olur ve O’nun bu sevgisine karşılık verir. Dilfikâr ve Fazıl arasında ki bu aşk, “*bütün farkları aşmakla başlayan kutsal bir diriliştir.*”(Korkmaz-Deveci, 2011: 135).

Ulunay'ın romanları cinsellik ve aşk merkezli ele alınmıştır. Yani bu romanlarda cinselliğe ve aşka yön veren karakterler kadındır. Bu iki roman dışında yazarın diğer romanlarında cinselliğe ve aşka rastlanmadığı gibi kadın karakterlere de nerdeyse hiç rastlanmaz.

SONUÇ

Türk tarihinde, yüz ellilikler olarak bilinen grup içerisinde yer alan Ulunay, sanatın her dalıyla ilgilenen bir şahsiyettir. İyi bir gazeteci, iyi bir eleştirmen ve iyi bir fikra yazarı olarak karşımıza çıkan Refi Cevat Ulunay'ın romancılık yönünün çok güçlü olmadığını söyleyebiliriz. Romanlarında kullandığı temalar birbirlerine oldukça yakındır. İmla ve noktalama konusunda ise savruk ve özensizdir.

Daha çok gazeteci kimliği ile öne çıkan Ulunay'ın, hür ve ateşli bir kaleme sahip olduğu görülür. Gazeteci kimliği, üslubunun didaktik nitelikli olmasına yol açmıştır. Roman sanatına ait ayrıntıları başarılı bir biçimde kullandığını söyleyemeyiz.

Ulunay, romanlarında, yaşadığı döneme adeta bir ayna tutmuştur. Bunun için eleştirel gerçekçi olduğunu söyleyebiliriz. Neredeyse yazdığı tüm romanlarda o devrin hayatlarını gözler önüne serer. Eski İstanbul Yosmaları romanında 19. yüzyılın toplumsal çıkmazlarını anlatır. Zaten, Refi Cevat Ulunay büyük bir çoğunlukla romanlarının konusunu gerek sürgünde gerekse İstanbul'da dinlediği gerçek hayat hikâyelerinden almıştır. Sürgünde Mehmet Pehlivan'dan dinlediği hayat hikâyesiyle 'Dağlar Kralı Balçıklı Ethem' romanını kaleme alır. Yazar, dinlediği bu hikâyelerdeki isimleri değiştirmeden kullanır.

Ulunay, hayvanlara karşı çok büyük bir sevgi ve ilgi duyar. Bir Başka Âlem romanında hayvanlara yer vererek bunu gösterir. Bir bakıma Mevlana'nın Mesnevisi'ndeki hayvan masallarını roman sanatına uygulamaya çalışmıştır.

Ulunay, romanlarında kadın karakterlere çok az yer vermiştir. Romanlarında daha çok tasavvufa ve yıkıcılığa ağırlık vermiştir. İnsan yıkıcılığının zararlarını göstermeye çalışırken bu yıkıcılığa çözüm yolu olarak da tasavvufu ön plana çıkardığını görmekteyiz. Romanlarında tasavvufun neredeyse bütün özelliklerini yansıtması, Ulunay'ın Mevlevi tarikatına mensup olduğunu ve bu tarikatın tüm inceliklerini bildiğini gösterir. Bu durumda Mevlana'nın torunu olmasının da katkısı vardır.

Ulunay'ın nükteli kişiliği, romanlarında kullandığı özdeyişlerle ortaya çıkmaktadır. Musikiyi seven yazar, yine romanlarında şarkılara, türkülere yer vermektedir. Divan edebiyatına hayranlığını, montaj tekniğinden yararlanarak kullandığı beyitlerden anlamaktayız.

Politikayla da yakından ilgilenen Ulunay, politikacı kimliğiyle sanatçı kimliğini hiçbir zaman karıştırmaz. Politik görüşleri yüzünden uzun yıllar vatan hasreti çeken

Ulunay'ın yurda döndükten sonra politikadan elini çekip sanatla ilgilenmesi, sürgünden sonra yazdığı romanların daha kaliteli olmasını sağlamıştır.

Bir romancı olarak Cumhuriyet dönemi Türk romanını etkileyecek ve yönlendirecek bir güce sahip değildir. Zaten döneminin roman dünyasında da çok fazla iddialı olduğunu söyleyemeyiz. Ancak farklı yönleri, edebiyata ve sanata olan ilgisi ile birlikte birçok alanda düşünmüş ve yazmış olması, çalışmamıza konu olmasını sağlamıştır.

KAYNAKÇA

Yazarla İlgili Kaynakça

- Ayışığı, Metin, (1994), **Refi' Cevad Ulunay'ın Milli Mücadele Devri Makaleleri**, İnci Ofset, Balıkesir
- Ozansoy, Halit Fahri, (1970), "Refi Cevad Ulunay 55 yıllık Dostumdu" "Edebiyatçılar Çevremde" Sümer Banle Kültür Yayınları, (s.77-81) Ankara
- Özcan, Mustafa, (2003), "Refi Cevad Ulunay'ın, Mevlana, İhtifaller ve Konya Üzerine Yazıları", Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Konya
- Özcan, Mustafa, (2005), "Refi Cevad Ulunay'ın Tiyatro Üzerine Görüşleri" Altınarı Ofset, Konya
- Sakallı, Fatih, (2011), "Refi Cevat Ulunay'ın Romanlarında Temalar", **III. Genç Bilim Adamları Sempozyum Kitabı**, III.Genç Bilim Adamları Sempozyum Kitabı, (s.67-73), Ankara
- Ulunay Refi Cevat, (2003), **Eski İstanbul Kabadayları Sayılı Fırtınalar**, Arma Yayınları, İstanbul
- Ulunay Refi, Cevat, (1995), **Eski İstanbul Yosmaları**, Arba Yayınları, İstanbul
- Ulunay, Refi Cevat, (1944), **Köle**, Güven Basımevi, İstanbul.
- Ulunay, Refi Cevat, (1964), **Bir Başka Âlem**, Ak Kitabevi, İstanbul
- Ulunay, Refi Cevat, (1995), **Dağlar Kralı Balçıklı Ethem**, Arba Yayınları İstanbul
- Ulunay, Refi Cevat, (1995), **Mermer Köşkün Sahibi**, Arka Yayınları, İstanbul
- Ulunay, Refi, Cevat, (1962), **İhtişam Diyarı Hindistan**, Rafet Zaimler Yayınevi, İstanbul
- Ulunay, Refi, Cevat, (1999), **Sürgün Hatıraları Menfalar, Menfiler**, (Haz. H. Hüsnü Kılıç), Arma Yayınları, İstanbul
- Yardım, Mehmet Nuri, (2007), "Muhelif Bir Mevlevi Torunu: Refi Cevat Ulunay" mehmetnuriyardim.com
- Yücebaş, Hilmi, (1969), **ULUNAY Hayatı – Hatıraları – Eserleri**, Arkın Dağıtım İstanbul

Genel Kaynaklar

- Aktaş, Şerif, (2000), **Roman Sanatı ve Roman İncelenmesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara
- Alexandrian, (1993), **Erotik Edebiyat Tarihi**, (Çev. Işık Ergüden), Mitos Yayınları, İstanbul
- Arabi, İ, (1992), **İlâhi Aşk**, (Çev. Mahmut Kanık), İnsan Yayınları, İstanbul
- Arslan, Fatih, (2011), **Değişim ve Dönüşümler Sarmalında Muhalif Bir Söylem Şinasi İlhan Tarus**, MEB Yayınları, Ankara
- Ayni, M.Ali, (1992), **Tasavvuf Tarihi**, (Sad. Hüseyin Rahmi Yanalı), Kitabevi, İstanbul
- Bataille, Georges, (1993), **Erotizm**, (Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), Bilkamat Basım, Ankara
- Bookman, Michael, (1993), **İnsanda Kişilik Gelişimi**, (Çev. Hüseyin Başar), Düşünen Adam Yayınları, İstanbul
- Bourneur, Roland – Queller Real, (1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi**, (Çev. Hüseyin Gümüşi), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Brown, Bruce, (1989), **Marks, Freud ve Günlük Hayatın Eleştirisi**, (Çev. Yavuz Alagon),Ayrıntılı Yayınevi, İstanbul
- Campbell, Joseph, (2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev. Sabri Gürses, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Chevalier, Jeanç (1984), **Sûfilik**, (Çev. Ahmet Kotil), İletişim Yayınları, İstanbul
- Çetişli, İsmail, (2004), **Metin Tahlillerine Giriş 12 Hikâye- Roman- Tiyatro**, Ankara
- Demir, Yavuz, (2002), **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Deveci, Mutlu, (2004), “Devlet Ana, Romanında Kişiler Dünyasının İşlevsel Analizi”, Türk Dili, s.636, Aralık
- Deveci, Mutlu, (2005), “Cengiz Aytmatov’un Romanlarında Mekânın İşlevsel Açısından İncelenmesi” Türk Kültürü, s.503-504, Yıl : XIII, Mart – Nisan
- Deveci, Mutlu, (2007), “Anahtar Romanının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi” Erdem Dergisi, Mustafa Necati Sepetçioğlu Özel Sayısı (s.49), Ankara

- Deveci, Mutlu, (2011), “Yahya Kemal’in Süleymaniye’de Bayram Sabahı Şiirinde Zamana Diyalektik Bir Bakış”, Turkish Studies International Periodicay For the Languages, Literature and History of Turkey of Turkey (Prof. Dr. Ramazan Korkmaz Armağanı), Volume 6/3, p.715-729
- Deveci, Mutlu, (2012), **Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferid Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek**, Akçağ Yayınları, Ankara
- Eraydın, Selçuk, (1994), **Tasavvuf ve Tarikatlar**, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul
- Eröz, Mehmet, (1990), **Türkiye’de Alevilik ve Bektâşilik**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Fırlıklı, Ethem Rûhi, (1994), **Türkiye’de Alevilik Bektâşilik**, Selçuk Yayınları, Ankara
- Fordham, Frieda, (1994), **Jung Psikolojisi**, Say Yayınları, İstanbul
- Freud, Sigmund, (1986), **Günlük Yaşamın Psikopatolojisi**, (Çev. Erdem Öndoğan), İnkılap Yayınevi, İstanbul
- Freud, Sigmund, (1994), **Kendi Kendine Psikanaliz**, (Çev. Tahsin Büyükkören), Düşünen Adam Yayınları, İstanbul
- Fromm, Erich, (1993), **Sevme Sanatı**, (Çev. Nilhan Eray), Olgu Yayıncılık, İstanbul
- Fromm, Erich, (1994), **Çağımızda Kişilik Sorunu İnsan Davranışlarının Kökenleri**, (Çev. Yasemin Kalaycıoğlu), Düşünen Adam Yayınları, İstanbul
- Gasset, Jos’e Ortega Y, (2005), **Sevgi Üstüne**, (Çev. Yurdanur Salman) YKY, İstanbul
- Hobsbawm, Eric J, (2011), **Eşkıyalar**, (Çev. Ahmet Katil), Agora Kitaplığı, İstanbul
- Korkmaz, Ramazan, (1997), **Sabahattin Ali-İnsan ve Eser**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Korkmaz, Ramazan, (2007), “Romanda Mekânın Peotigi”, Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen’e Armağan, Ankara
- Korkmaz, Ramazan, Deveci, Mutlu, (2011), **Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü**, Grafikler Yayınları, Ankara
- Özcan, Tarık, (2000), “Oktay Rifat’ın Şiir ve Roman Dünyası”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Elazığ (Yayınlanmamış Doktora Tezi)
- Özcan, Tarık, (2000), “Romanda Sosyal Ortam”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt. 10, 2 Temmuz
- Özcan, Tarık, (2003), “Osmancık Romanının Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlemesi”, Bilig 26, Yaz

- Özcan, Tarık, (2005), **Şair ve Sözün Mahşeri Oktay Rifat**, Akçağ Yayınları. Ankara
- Özcan, Tarık, (2007) , **Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Trajik Durum**, Manas Yayıncılık, Elazığ
- Özcan, Tarık, (2009), **Aykırı ve Şair İlhan Berk**, Popüler Yayıncılık İstanbul
- Özcan, Tarık, (2012), “Tanpınar’ın Şiirlerinde Zaman Anlayışı”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi c.22, s.1, ss.75-84, Ocak- Şubat
- Öztürk, Serdar, (2006), “Eşkiyalar, Kabadayılar, Külhanbeyler ve Silah Toplama”, Bilgi ve Bellek, s.5, ss.136-159.
- Parlatır, İsmail, (2006), **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Yargı Yayınları, Ankara
- Sezgin, Abdulkadir, (2001), **Alevilik Deyince**, Burak Yayınevi, İstanbul
- Spiegelman, J, Han, P, Fernandez, T, (1997), **Jung Psikolojisi Ve Tasavvuf**, (Çev. Kemal Yazıcı, - Ramazan Kutlu) İnsan Yayınları, İstanbul
- Stevick, Philip, (2004), **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu) Akçağ Yayınları, Ankara
- Şahin, Veysel, (2010), “Aynadaki Ben/lik “Handan”ın İmgesel Halleri ve Varoluş Süreci” Doman Kahramanları, s.3, Temmuz – Eylül
- Tekin, Mehmet, (2001), **Roman Sanatı Roman Unsurları 1**, Ötüken Neşriyat, İstanbul

ÖZ GEÇMİŞ

1983 yılında Elazığ'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimi Elazığ'da tamamladı. 2003 tarihinde Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili Edebiyatı Bölümünü kazandı. 2007 tarihinde bu bölümden mezun oldu. Aynı yıl başladığı Fırat Üniversitesinde Sosyal Bilimler Enstitüsünde Tezsiz Yüksek Lisans Programından 2008 yılında mezun oldu. 2010 yılında Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalında yüksek lisans öğrenimine başladı. Yabancı dili İngilizcedir.