

T.C.

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEHMED CELÂL'İN HİKÂYE VE ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KADER AKTAŞCI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ANKARA, 2022

T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEHMED CELÂL'İN HİKÂYE VE ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KADER AKTAŞCI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

PROF. DR. AYŞE DEMİR
DANIŞMAN

ANKARA, 2022

ONAY SAYFASI

Kader AKTAŞCI tarafından hazırlanan "Mehmed Celâl'in Hikâye ve Romanlarında Yapı ve İzlek" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ		Kurumu	İmza
Prof. Dr. Ayşe DEMİR		AYBÜ	
Kabul	Red		
Prof. Dr. Münire Kevser BAŞ		ASBÜ	
Kabul	Red		
Dr. Öğr. Üyesi Cengiz KARATAŞ		AYBÜ	
Kabul	Red		
Kabul	Red		

Tez Savunma Tarihi:

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Ünvan Adı Soyadı:
Doç. Dr. Seyfullah YILDIRIM

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda patent ve telif haklarını ihlal edici etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tezde kullanılmış olan tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

(. .2022)

İmza

Adı SOYADI: Kader AKTAŞCI

TEŞEKKÜR

Uzun bir çalışma sürecinin sonucunda ortaya çıkan bu çalışmada hayatımdaki değerli birkaç kişiye teşekkür etmek bir vefa borcudur.

Öncellikle lisans eğitiminden bu yana sorduğum sorulara yeni sorular yönelterek bakış açımı her defasında genişleten, kütüphanesinden, bilgilerinden istifade ettiğim, sevinçlerimi de üzüntülerimi de içtenlikle dinleyip bana yeni yollara çıkmamı telkin eden kıymetli Hocam Prof. Dr. Ayşe Demir'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Hayatıma girdiği ilk günden bu yana birlikte çok şey yaşadığım, çalışmamın ilk cümlesinden son cümlesine kadar beni dinleyip pes ettiğim noktada beni cesaretlendiren, yükümü benimle birlikte omuzlayan sevgili eşim Özgür Aktaşcı'ya bana arkadaş, dost olduğu için; yüksek lisans sürecimin en başından bu yana beni, dünyanın bütün kirlenmişliğine rağmen iyi kalmanın güzelliğine inandıran sevgili oğlum Göktuğ Aktaşcı'ya minnettarım.

Çocukluğumdan itibaren çoğunlukla uzağımda kalan lakin dualarıyla uzaktayken bile beni sarmalayan, aile olmanın kıymetini her geçen gün daha iyi idrak etmeme vesile olan ailemin her bir kıymetli üyesine; eşimle birlikte hayatıma dâhil olan ve o günden beri bana her koşulda destek olan, kendi aileme olan özlemimi sevgileriyle yumuşatan eşimin güzel ailesine ve kan bağı olmadan da bana aile olan arkadaşlarıma en kalbî duygularımla teşekkür ederim

ÖZET

MEHMED CELÂL'İN HİKÂYE VE ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

AKTAŞCI, Kader

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Danışman: Prof. Dr. Ayşe DEMİR

Mayıs 2022, 272

Türk Edebiyatı'nda Tanzimat ikinci nesli ile Servet-i Fünun arasında kalan yazarlar grubu Ara Nesil olarak adlandırılmaktadır. Mehmed Celâl, roman, hikâye, şiir ve tercüme türlerinde farklı eserler ortaya koyması ve azımsanmayacak bir eser külliyatına sahip olması ile dönemin önde gelen şair ve yazarlarındandır. Bu çalışmada daha çok şiirleri, hikâyeleri ve romanları bilinen yazarın, hikâye ve romanları yapı ve izlek bakımından incelendi.

Çalışmanın temelini oluşturan inceleme kısmı iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde yazarın 18 eseri yapı bakımından; üçüncü bölümde ise bu 18 eseri tematik açıdan incelendi. Yazarın hikâye ve romanları, yapısal ve izleksel kurgu açısından incelenirken, roman teorisinin yanı sıra psikoloji, sosyoloji, felsefe ve tarih gibi disiplinlerden de yararlanıldı.

Mehmed Celâl, hikâye ve romanlarında aşk/sevgi, intihar, ihanet, yozlaşma ve kaçış gibi daha çok bireysel izleklerin yoğunlukta olduğu dikkat çekti. Sonuç bölümünde, Mehmed Celâl'in hikâye ve romancılığı üzerine çalışma boyunca göze çarpan çıkarımlar ortaya konuldu.

Anahtar Kelimeler: Mehmed Celâl, hikâye, roman, yapı, izlek

ABSTRACT

STRUCTURE AND THEME IN MEHMED CELAL'S STORİES AND NOVELS

AKTAŞCI, Kader

Master's Thesis, Depertmant of Turkish Language and Literature

Supervisor: Prof. Dr. Ayşe DEMİR

May 2022, 272

In Turkish Literature, the group of writers between the second generation of Tanzimat and Servet-i Fünun is called Ara Nesil. Mehmed Celâl is one of the leading poets and writers of the period, with his creation of different works in novels, stories, poems and translations, and a substantial body of work. In this study, more poems, stories and novels are known to the author, stories and novels were examined in terms structure and theme.

The examination section, which is the basis of the study, consists of two parts. In the first part, 18 works af the author in terms of structure; in the third part, these 18 works were examined in thematic terms. While the author's stories and novels were examined in terms of structural and thematic fiction, disciplines such as psychology, sociology, philosophy and history were also used, as well as novel theory.

Mehmed Celâl, drew attention to the fact that in his stories and novels, there are mostly individual themes such as love, suicide, degeneration and escape. In the conclusion section, the outstanding inferences from Mehmed Celâl's stories and novels throughout the study were revealed.

Keywords: Mehmed Celâl, history, novel, structure, theme

İÇİNDEKİLER

ÖZET i
ABSTRACT ii
İÇİNDEKİLER iii
TABLOLAR DİZİNİ viii
GİRİŞ 1
1. Mehmed Celâl Hikâye ve Romanlarında Yapı 10
1.1. Leman 10
1.1.1. Romanın Konusu 10
1.1.2. Romanın Olay Örgüsü 10
1.1.3. Romanın Kişiler Dünyası 12
1.1.4. Romanda Zaman 15
1.1.5. Romanda Mekân 16
1.1.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı 18
1.2. İsyan 21
1.2.1. Romanın Konusu 22
1.2.2. Romanın Olay Örgüsü 22
1.2.3. Romanın Kişiler Dünyası 24
1.2.4. Romanda Zaman 27
1.2.5. Romanda Mekân 29
1.2.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı 33
1.3. Kuşdilinde 36
1.3.1. Romanın Konusu 36
1.3.2. Romanın Olay Örgüsü 36
1.3.3. Romanın Kişiler Dünyası 38
1.3.4. Romanda Zaman 42
1.3.5. Romanda Mekân 44
1.3.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı 45
1.4. Nedâmet Yâhud Bir Şairin Ser-Nüvişti 47
1.4.1. Romanın Konusu 47
1.4.2. Romanın Olay Örgüsü 48

1.4.3. Romanda Kişiler Dünyası 49
1.4.4. Romanda Zaman 50
1.4.5. Romanda Mekân 51
1.4.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı 51
1.5. Venüs 52
1.5.1. Hikâyenin Konusu 53
1.5.2. Hikâyede Olay Örgüsü 53
1.5.3. Hikâyede Kişiler Dünyası 55
1.5.4. Hikâyede Zaman 58
1.5.5. Hikâyede Mekân 59
1.5.6. Hikâyede Anlatıcı ve Bakış Açısı 60
1.6. Cemile 61
1.6.1. Romanın Konusu 62
1.6.2. Romanda Olay Örgüsü 62
1.6.3. Romanda Kişiler Dünyası 68
1.6.4. Romanda Zaman 73
1.6.5. Romanda Mekân 74
1.6.6. Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı 77
1.7. Dehşet Yahut Üç Mezar 81
1.7.1. Romanın Konusu 82
1.7.2. Romanda Olay Örgüsü 82
1.7.3. Romanda Kişiler Dünyası 84
1.7.4. Romanda Zaman 84
1.7.5. Romanda Mekân 86
1.7.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı 88
1.8. Aurora 90
1.8.1. Romanın Konusu 90
1.8.2. Romanda Olay Örgüsü 91
1.8.3. Romanda Kişiler Dünyası 93
1.8.4. Romanda Zaman 97
1.8.5. Romanda Mekân 100
1.8.6. Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı 102
1.9. Margerette 104

1.9.1. Romanın Konusu 105
1.9.2. Romanın Olay Örgüsü 105
1.9.3. Romanda Kişiler Dünyası 108
1.9.4. Romanda Zaman 113
1.9.5. Romanda Mekân 117
1.9.6. Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı 119
1.10. Vicdân Azapları Yâhud Bilinmeyen Kıymet 121
1.10.1. Hikâyenin Konusu 122
1.10.2. Hikâyede Olay Örgüsü 122
1.10.3. Hikâyede Kişiler Dünyası 124
1.10.4. Hikâyede Zaman 128
1.10.5. Hikâyede Mekân 130
1.10.6. Hikâyede Anlatıcı ve Bakış Açısı 132
1.11. Muhabbet-i Mader-âne 134
1.11.1. Romanın Konusu 135
1.11.2. Romanını Olay Örgüsü 135
1.11.3. Romanın Kişiler Dünyası 137
1.11.4. Romanda Zaman 141
1.11.5. Romanda Mekân 141
1.11.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı 141
1.12. Küçük Gelin 142
1.12.1. Romanın Konusu 143
1.12.2. Romanın Olay Örgüsü 143
1.12.3. Romanın Kişiler Dünyası 146
1.12.4. Romanda Zaman 148
1.12.5. Romanda Mekân 150
1.12.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı 155
1.13. Zehra 158
1.13.1. Romanın Konusu 158
1.13.2. Romanın Olay Örgüsü 159
1.13.3. Romanın Kişiler Dünyası 161
1.13.4. Romanda Zaman 167
1.13.5. Romanda Mekân 169

1.13.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı 171
1.14. Mükâfat 173
1.14.1. Romanın Konusu 173
1.14.2. Romanın Olay Örgüsü 173
1.14.3. Romanda Kişiler Dünyası 175
1.14.4. Romanda Zaman 177
1.14.5. Romanda Mekân 178
1.14.6. Romanda Anlatıcı Ve Bakış Açısı 179
1.15. Bî-vefâ 180
1.15.1. Romanın Konusu 181
1.15.2. Romanın Olay Örgüsü 181
1.15.3. Romanın Kişiler Dünyası 183
1.15.4. Romanda Zaman 187
1.15.5. Romanda Mekân 188
1.15.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı 189
1.16. İskâmbil 191
1.16.1. Hikâyenin Konusu 191
1.16.2. Hikâyenin Olay Örgüsü 191
1.16.3. Hikâyede Kişiler Dünyası 192
1.16.4. Hikâyede Zaman 193
1.16.5. Hikâyede Mekân 193
1.16.6. Hikâyede Anlatıcı ve Bakış Açısı 194
1.17. Sefîd Ser 194
1.17.1. Hikâyenin Konusu 194
1.17.2. Hikâyenin Olay Örgüsü 194
1.17.3. Hikâyede Kişiler Dünyası 195
1.17.4. Hikâyede Zaman 198
1.17.5. Hikâyede Mekân 199
1.17.6. Hikâyede Anlatıcı Ve Bakış Açısı 200
1.18. Dâmen-âlûde 200
1.18.1. Romanın Konusu 201
1.18.2. Romanın Olay Örgüsü 201
1.18.3. Romanın Kişiler Dünyası 202

1.18.4. Romanda Zaman 210
1.18.5. Romanda Mekân 211
1.18.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı 212
2. Eserlerdeki Yapı Unsurlarının Değerlendirilmesi 214
3. Mehmed Celâl Hikâye ve Romanlarında İzlek 222
3.1.Aşk/Sevgi 222
3.2.İhanetin Erkeği/Kadını 225
3.3.İntihar 228
3.4.Kaçış 230
3.5.Yalnızlık 231
3.6.Yozlaşma 234
3.7.Verem 236
SONUÇ 246
KAYNAKLAR 253

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Olay Örgüsünün Kronolojik Sıralaması

Tablo 2. Olay Örgüsünün Romandaki Sıralaması

Tablo 3. Cemile Romanında Zıtlıkların Konumlandırılışı

Tablo 4. Aurora Romanında Yazar-Anlatıcının Konumu

GİRİŞ

Türk Edebiyatı, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren farklılaşmaya ve köklü bir değişikliği uğramaya başlamıştır. Bu farklılaşmanın temelinde sanatçı ve aydınlarımızın kendi edebiyat anlayışlarından farklı ve görece yeni olan batı medeniyetiyle tanışmaları yatmaktadır. Bu tanışma ile birlikte batı medeniyeti, dönem sanatçı, aydın ve yönetimi için sadece edebiyat alanında değil medeniyetimizin bütün sosyal kurumlarıyla birlikte takip edilmeye başlanmıştır. Tanışılan yeni medeniyetin etkileriyle ortaya çıkan ilk eserlerle birlikte hem dönemin yazarlarının hem de toplum yapısının bu değişim karşısındaki tavrı ve etkileri ortaya konulmuştur.

Tanzimat sonrası edebiyatı olarak adlandırılan dönemde, edebiyatımızdaki değişim ve yenileşmenin ilk etkilerinden sonra yenileşme belirgin bir şekilde görülmeye başlanmıştır. İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan neslinden sonra gelen nesil, onların edebiyata getirmeye çalıştıkları yeniliklerin etkisiyle edebiyatımızın uğradığı yeniliğin daha köklü bir zemine oturtulmasında etkili olmuşlardır. Nitekim Servet-i Fünûn edebiyatçılarının yenileşmeyi önemli şekilde temsil etmeleri de kendilerinden önceki dönemin etkilerini açıkça ortaya koymaktadır. İşte Tanzimat dönemi ile Servet-i Fünûn arasında köprü görevi gören bu nesil, edebiyat tarihçisi Mehmet Kaplan tarafından "Ara Nesil" olarak adlandırılmıştır (Kaplan, 1993:22). Mehmet Kaplan'a göre ara nesil dönemi "Küçük ve günlük hassasiyetler devri" dir. Mehmet Kaplan'ın ilk adlandırması ve çalışmalarından bu yana bu dönem ile ilgili detaylı araştırmalar ve çalışmalar yürütülmektedir. Yapılan çalışmalarla bu dönemde yapılan bütün edebî faaliyetlerin edebiyatımıza getirdikleri ve etkilerinin daha iyi anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

Hasan Akay, Ara Nesil için o yıllardaki romantiklerden yapılan tercümelerle beslendiklerini ifade ederek tıpkı Mehmet kaplan gibi dönemi "küçük hassasiyetler"i olan bir nesil olarak değerlendirmektedir (Akay, 1989:509).

Necati Birinci'ye göre Ara Nesil dönemine mensup yazar ve şairler hem kendilerinden önceki bütün edebî tartışmaların, yeniliklerin içinde bulunmaları sebebiyle hem de 1860 sonrası açılan okullarda disiplinli bir eğitim almalarıyla kendilerini geliştirip yabancı dilden eserler okuyabilmeleri sebebiyle Servet-i Fünûn sanatçılarını bariz bir şekilde etkileri altında bırakmışlardır (Birinci, 2000:89-109).

Orhan Okay, Mehmet Kaplan'ın adlandırmasını reddetmemesine rağmen Ara Nesil gibi bir adlandırmanın sunî bir kullanım olduğunu düşünmektedir. Orhan Okay'a göre edebiyatımızdaki modernleşme hareketlerinin dönemin siyasi ve kültürel gelişmelerinden ayrı bir şekilde değerlendirilmemelidir. Orhan Okay, Tanzimat birinci nesil, Tanzimat ikinci nesil, Ara Nesil ve Servet-i Fünûn ifadeleri yerine bütün bir dönemi kapsayan "Abdülhamid Devri Edebiyatı" adlandırmasının daha doğru ve kapsayıcı olduğunu değerlendirmektedir (Okay, 1990:10-11).

"Ara Nesil" adlandırması üzerindeki görüş ayrılıklarına rağmen ifade zaman içerisinde benimsenip kullanılmıştır. Dönemin adlandırması üzerindeki görüş ayrılıkları dönem içerisinde eser veren şair ve yazarların isimleri noktasında da bulunmaktadır. Örneğin M. Fatih Andı Ara Nesil ifadesi yerine "aktarıcı nesil" ifadesini kullanmakta ve dönemin temsilcileri olarak Nabizade Nazım, Beşir Fuad, Selanikli Fazlı Necib, Mustafa Reşîd, Andelib Faik Esad, Menemenlizade Mehmet Tahir, Tepedenlizade Kamil, Müstecabizade İsmet, Fatma Aliye Hanım, İbnü'r-rifat Samih, Tevfik Lâmih, Receb Vahyi, Halîl Edib, Ahmed Rasim, Faik Reşad ve Mehmed Celâl isimlerini zikretmektedir (Andı, 1993:II).

Mahmut Babacan Ara Nesil şair ve yazarlarının faaliyet gösterdiği yılları 1885-1896 olarak değerlendirmekte ve faaliyet gösteren sanatçıların arasında yukarıdaki isimlere ek olarak Abdülkerim Sabit, Ali Kemal, Ali Suad, Faik Hilmi, Münci Fikri, Mehmed Salahi gibi isimleri de zikrederek yaklaşık 59 kişiden oluşan bir kadrodan bahsetmektedir (Babacan, 1993: V-VI).

Yukarıda verilen bilgilerden de anlaşılacağı üzere Ara Nesil döneminin hem faaliyet gösterildiği yıllar noktasında hem edebî faaliyet gösteren isimler noktasında hem de isimlendirmesi noktasında belirsizlikler bulunmaktadır. Nazlı Memiş Baytimur'a göre araştırmacılarca bu belirsizliklerin açığa kavuşturulamamasının en büyük sebebi dönem sanatçılarının 'muayyen bir yayın çıkarmamalarından ve edebî anlayış çizgisinde toplanmamalarından' kaynaklanmaktadır (Memiş Baytimur, 2018:19). Nitekim Cafer Gariper de dönemin bu belirsizliklerine ek olarak dönem sanatçılarının eserlerinden dahi ortak bir prensip belirlemenin güç olduğuna dikkat çekmektedir (Gariper, 2009:109).

Ara Nesil dönemine dair bütün belirsizlik ve karışıklığa rağmen kesinliği olan bir şey var ki o da bütün araştırmacıların bu dönemin Servet-i Fünûn'un hazırlayıcısı olarak değerlendirdiğidir. Nitekim Servet-i Fünun devri ile alakalı fikir beyan eden bütün edebiyat

tarihçilerinin buluştuğu ortak payda bu devrin edebi anlamda "yenilikler devri" olduğudur. Böylesi yeniliklerle dolu bir devri şekillendiren dinamikleri ve bu dinamiklerin kökleri kendinden önceki devirde aranmalıdır, diyebiliriz. Bir devrin arka planında kendisinin oluşumunu hazırlayan muhakkak bir ön hazırlık süreci olduğunu ifade eden Cafer Gariper, bu anlamda Servet-i Fünûn'un da "asıl başlatıcısı ve uygulayıcısı" olarak Ara Nesil mensuplarına işaret etmektedir (Gariper, 2009:121)

Ara Nesil dönemi yazar ve şairleri romantizm ve realizm akımlarının sürekli olarak çarpıştıkları bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla dönem içerisinde eski ve yeni tartışmalarına ek olarak yenilikçi olarak nitelendirilen şair ve yazarlarında kendi içlerinde birtakım tartışmalar yaşadıkları da görülmektedir. Örneğin "*Hayalliyyûn-Hakikuyyûn*" adıyla zikredilen romantizm-naturalizm tartışması bu edebi tartışmalardan bir tanesidir. Dönem şair ve yazarları hem içerik hem şekil hem de üslup üzerinden bu gibi birçok tartışma etrafında edebiyatımızın yenileşme ve Batı tarzı bir edebiyatın yerleşip gelişmesinde etkili oldukları görülmektedir. Bu anlamda kendinden sonraki devir olan Servet-i Fünûn edebiyatının daha sağlam ve bütünlüklü bir yenilik anlayışı sürdürmelerinde öncülük etmişlerdir.

Mehmed Celâl, Ara Nesil şair ve yazarlarının edebiyat tarihçileri tarafından üçe ayrılan "eski edebiyatı savunucuları", "eski ve yeni arasında kalanlar", "yeniliğin savunucuları" gruplardan "yeniliğin savunucuları" grubunda değerlendirilmektedir. Yeniliği savunan şair ve yazarlar, Sultan II. Abdülhamit döneminin baskıcı tavırlarının yoğun olduğu bir dönem içerisinde eser vermektedirler. Dönem yönetiminin baskıcı politikaları, yazarların politika ve ülke gündeminden uzak durarak kendi iç dünyalarından beslenme gayretine girişmelerine sebebiyet vermiştir. Dolayısıyla dönem yazarların eserlerinde bireysel konuların ele alıp kendi hassasiyelerini yansıttıkları göze çarpmaktadır. Dönem şair ve yazarları aldıkları eğitimlerin de etkisiyle Batı tarzı eserleri okuyup, o eserlerden hareketle de yapı ve içerik olarak yeni bir şeyler denemeye yönelmişlerdir. Mehmed Celâl de içerik ve yapı bakımından okuduğu yabancı, özellikle Fransız kaynaklardan aldığı bilgilerden hareketle kaleme aldığı eserlerde bu bilgileri bireysel izlekler etrafında dönüştürerek uygulamaya çalışan yazarlardandır.

Mehmed Celâl, 1867 (1284) yılında İsmail Hakkı Paşa'nın ikinci oğlu olarak İstanbul'da doğmuştur. Babası İsmail Hakkı Paşa'nın memuriyeti dolayısıyla çocukluğu çok farklı şehirlerde geçirdiği için düzenli bir eğitim alamamıştır. M. Fatih Andı, düzenli

bir eğitim alamamasının bir sebebi olarak da küçüklüğünden itibaren karakterindeki istikrarsızlık ve sebatsızlığı işaret etmektedir (Andı, 1993:3). Babası İsmail Hakkı Paşa'nın kendisine tuttuğu özel hocalar ve kendisinin de desteğiyle Mehmed Celâl Farsça ve edebiyat dersleri almıştır. Çocukluğunu geçirdiği Anadolu illerinde halk edebiyatına ve kültürüne ilgi duymaya başlamasıyla birlikte saz çalmayı öğrenmiş, halk hikâyelerini ezberlemiştir. Edebiyat ile olan ilgisini Adana'da *Seyhan* isimli yerel bir gazetede ilk yazısını yayınlatmasıyla edebiyat dünyasına girmiştir. Ailenin İstanbul'a dönüşüyle birlikte Mehmed Celâl'in edebiyatla olan meşguliyeti de artmaya başlamıştır. Daha sonra yazdığı ilk şiirleri Muallim Naci yönetimindeki Tercümân-ı Hakikât'e göndermiştir. M. Fatih Andı yazdığı doktora tezinde yazdığı şiirlerinden ilkinin tarihini 5 Mart 1884 belirlemiştir. İlk şiirlerinde Muallim Naci etkisinde olduğu görülmüştür.

Mehmed Celâl'in ilk gençlik yıllarında âşık olup kavuşamadığı Anna'nın onun ruhunda açtığı yaralar şiirine ve eserlerine melankoli olarak yansımıştır. Kırk beş yıllık yaşantısında beş defa evlenmesine rağmen Anna'yı hiçbir zaman unutamamıştır. Öyle ki kaleme aldığı *Küçük Gelin* romanında Anna'yı Adel isminde bir Rum kızı olarak zikretmiştir (Andı, 1993:11).

Mehmed Celâl, zaman zaman şiirlerini zaman zaman da hikâye ve romanlarını Anna'ya olan aşkı üzerine kurgulamış, ona âşık olduğu Büyükada'yı ise eserlerinde mekân olarak kullanmıştır. Bunun neticesinde de "Ada Şâiri" olarak anılmıştır (Ali Canib, 1927:5).

İlk evliliği çok uzun sürmeyen Mehmed Celâl, ikinci evliliğinde de aradığı mutluluğu bulamamıştır. İkinci eşi Fehime ve çocuğu doğum esnasında hayatını kaybetmişlerdir. M. Fatih Andı'ya göre *Küçük Gelin* romanı Fehime Hanım ile olan evliliği ve onun ölümüne binayen kaleme alınmıştır. Peş peşe yaşadığı talihsizlikler Mehmed Celâl'i içki âlemlerine sürüklemiştir. Ahmed Rasim, Mehmed Celâl'in adım adım alkol ve cinnete sürüklenişini ayrıntılarıyla birlikte *Muharrir Şâir Edib* adlı eserinde ele almıştır. Geçirdiği kötü günler ve fazlaca tükettiği içki karaciğerine zarar vermiş ve Mehmed Celâl 25 Ocak 1912 yılında 45 yaşında iken vefat etmiştir.

Mehmed Celâl, yazar ve mütercim kimliği ile döneminin en üretken yazarları arasında yer almaktadır. Ancak edebiyat tarihi ve edebiyat eleştirilerinde genellikle ismi ya ayrıntıya girilmeden zikredilmekte ya da göz ardı edilmektedir. Örneğin en temel edebiyat

tarihi olan *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi'*nde Ahmet Hamdi Tanpınar, Muallim Naci ve Ahmed Rasim isimlerini ayrıntı vermeden zikrederken:

"Onun Şehzadebaşı kahveleri için yazdığı bazı parçalar edebiyatımızda ilk şehir kronikleridir ve denebilir ki bu küçük denemelerle Ahmed Rasim'i hazırlar." (Tanpınar, 2003:610) Mehmed Celâl ismini hiç yer vermeyerek eserini bitirmektedir.

Edebiyat tarihlerinde kendisine çok fazla yer bulamayan Mehmed Celâl, İnci Enginün tarafından da şöyle değerlendirilmektedir:

"Yaşantı ürünü bazı canlı sahnelerin yer aldığı eserlerinde, gevşek bir yapı, mantık bozuklukları da bulunmaktadır." (Enginün, 2016:324)

Mehmed Celâl ile çağdaş olan Sâmi Paşazâde Sezâi için övgü dolu ifadeler kullanan Orhan Okay da tıpkı İnci Enginün gibi Mehmed Celâl'in eserlerini "basit ve hissî aşk konularını işleyen uzun hikâyeler" olarak değerlendirmektedir (Okay, 2005:134).

Mehmed Celâl, edebiyat tarihçileri ve araştırmacıları tarafından, Ara Nesil dönemi içerisinde ele aldığı çok sayıda hikâye ve romanıyla popüler edebiyat geleneği öğelerini barındırması sebebiyle popüler edebiyat geleneği içerisinde değerlendirilmektedir.

Vasfi Mahir Kocatürk, *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yaptığı gibi Mehmed Celâl'in adına yer vermemektedir. Kenan Akyüz ise Mehmed Celâl'in adını Ahmed Rasim, Mustafa Reşid, Vecihî gibi isimlerle birlikte zikretmekte ve onları Namık Kemal'in tarzını basit bir düzeye indirerek hızlı bir şöhret yakaladıklarına işaret etmektedir (Akyüz, 2020:141-144).

Mustafa Nihat Özön de Mehmed Celâl için benzer ifadeler kullanmakta ve onu "dar bir sanat ufkuna" sahip olarak değerlendirmektedir (Özön, 1941:223).

Yukarıda adı geçen edebiyat tarihçilerinin Mehmed Celâl'i değerlendirme noktasında takındıkları tutumlara rağmen son yıllarda yapılan çalışmalar gösteriyor ki Ara Nesil dönemi içerisinde özellikle hikâye türünde en çok kalem oynatan yazar Mehmed Celâl ilk sırada yer almaktadır (Baytimur, 2018:43). Bu anlamda hikâye ve romanlarda görülmeye başlanan yeniliklerin henüz tam bir zemine oturtulmadığı ama yeni tarzların denendiği ve yeni bir duyuşun temelinin atıldığı Ara Nesil dönemi içerisinde Mehmed Celâl'in nitelik ve nicelik olarak özellikle hikâye türündeki eserleri önem arz etmektedir. Özellikle yazarın hikâye ve roman türlerinin henüz birbirinden tam olarak ayrılmadığı bir

süreçte sayısı yüzü geçen küçük hikâye yazması hikâye türündeki yenilikleri denemesi açısından oldukça kıymetlidir.

Mehmed Celâl'in hayatı ve sanatı çalışmamızın kapsamında olmadığı için yukarıda kısaca verdiğimiz bilgiler dışında çalışmamızda hayatına ve sanatına dair bilgilere değinilmemiştir.

Ancak edebiyat tarihçilerinin hikâye ve romancılığını genellikle birkaç cümle ile geçiştirmelerine rağmen Mehmed Celâl'in sanatçı kimliği hakkında yapılan kapsamlı çalışmalar da bulunmaktadır.

Mehmed Celâl'in özellikle hayatı ve sanatı üzerine yapılan en kapsamlı çalışma M. Fatih Andı'ya aittir. M. Fatih Andı 1993 yılında yazdığı "*Ara Nesil Şâiri Mehmed Celâl Hayatı, Görüşleri ve Şiirleri"* isimli doktora tezinde, yazarın hayatı, sanatı ve şiirlerini oldukça detaylı bir şekilde ortaya koymuştur. Titiz ve meşakkatli bir sürecin ürünü olan çalışma, Mehmed Celâl'in sanatının ve özellikle şiir anlayışının anlaşılması açısından önem arz etmektedir. Ayrıca bahsi geçen çalışma Mehmed Celâl'in tarihi bilinmeyen eserlerinin tarihlerinin belirlenmesi ve şiir, hikâye, roman türleri dışında kalan eserleri hakkında faydalı bilgiler içermesi noktasında da son derece yol gösterici bir konuma sahiptir.

Yılmaz Daşcıoğlu'nun 1995 yılında yazdığı yüksek lisans tezi bunlardan bir tanesidir. Yılmaz Daşcıoğlu, çalışmasında Mehmed Celâl'in on dokuz romanını "popüler edebiyat geleneği" ışığında değerlendirmiştir. Romanlar "Romanın kimliği", "Romanın tertibi", "Romanın Konusu", "Olay örgüsü", "Anlatıcı ve Bakış Açısı", "Zaman", "Mekân", "Romanın Şahısları" başlıklarıyla incelenmiştir. Çalışma Mehmed Celâl'in romanları ve romancılığı üzerine ilk çalışma olması açısından önem arz etmektedir. Yine Mehmed Celâl'in eserlerindeki popüler edebiyat geleneğine ait öğelerin tespit edilmesinde çalışmanın önemi yadsınamaz niteliktetir.

Mehmed Celâl ile ilgili bir diğer çalışma da Himmet Uç'a aittir. *Mehmed Celâl'in Hikâye ve Romanları* ismi verilen çalışma yazarın metinlerinin genel bir değerlendirmesi olarak nitelendirilebilir. Çalışmada Mehmed Celâl'in yüze yakın hikâye ve romanının ismi zikredilmektedir. Çalışma Mehmed Celâl'in küçük hikâyelerinin belirlenmesi açısından önem arz etmektedir.

Mehmed Celâl'in eserlerinin Türkçeye aktarılması konusunda Nurcan Şen'in 2014 yılında titiz bir çalışması bulunmaktadır. Nurcan Şen, yazarın aynı kitap altında "*Mehmed Celâl'in Hikâye ve Romanları*" ismiyle dokuz eserini Türkçeye aktarım çalışması alandaki büyük bir eksikliği gidermiştir. Aynı şekilde Umut Düşgün'ün gayretli bir çalışma ile Mehmed Celâl'in eserlerini Türkçeye aktararak Mehmed Celâl'in eserlerinin daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmasının önünü açmıştır. Umut Düşgün, yazarın dokuz eserini 2020 yılında "*Romanlar ve Büyük Hikâyeler"*ismiyle iki cilt halinde; on bir küçük hikâyesini de "*Hikâyeler*" ismiyle Türkçeye aktarmıştır.

Bu çalışmada Ara Nesil yazarlarından önemli bir isim olan Mehmed Celâl'in 18 hikâye ve romanını yapı ve izlek başlıkları altında iki bölüm halinde inceledik. Tezin temeli Mehmed Celâl'in hikâye ve romanlarındaki yapı ve izlek üzerine kurulmuştur.

Araştırmanın Amacı ve Önemi: Bu araştırmanın amacı Ara Nesil şair ve yazarlarından olan Mehmed Celâl'in on dört romanı, iki büyük, iki küçük hikâyesini roman ve hikâyenin yapı unsurları ile izleksel kurgusunu ayrıntılı bir şekilde, ilmi kriterlere bağlı bir şekilde inceleyerek, yazarın hikâye ve romancılığının ortaya çıkarılmasıdır. Mehmed Celâl'in hikâye ve romanları farklı disiplinlerden katkısıyla kapsamlı bir çalışmaya tabi tutulmaya müsait nitelikte ve niceliktedir.

Araştırmanın Sınırları: Çalışmamızda yer alan eserler belirlenirken yazarın döneminde ses getiren en çok okunan eserleri dikkate alınmıştır. Ancak yazarın çok bilinen *Rene* (çeviri), *Bir Kadının Hayatı* ve *Elvâh-ı Sevda* isimli eserleri dâhil edilmemişlerdir. Çalışmamızın kapsamında bulunan hikâye ve romanlar *Leman, İsyan, Kuşdilinde, Nedâmet Yâhud Bir Şairin Ser-nüvişti, Venüs, Cemile, Dehşet Yahut Üç Mezar, Aurora, Margerette, Vicdân Azapları Yâhud Blinmeyen Kıymet, Muhabbet-i Mader-âne, Küçük Gelin, Zehra, Mükâfat, Bî-vefâ, İskâmbil, Sefid-ser, Dâmen-âlûde* şeklindedir. Hikâye ve romanlar incelenirken Mehmed Celâl ya da basıldığı matbaa tarafından üzerine not düşülen tarihler dikkate alınmış olup kronolojik bir sıralama, tarihsel bir bütünlük gözetilip farklı kaynaklarla da bu sıralama desteklenmiştir. Ancak *Leman, İsyan*, *Kuşdilinde* ve *Nedâmet Yâhud Bir Şairin Ser-nüvişti* eserlerinin tam olarak hangi tarihte kaleme alındığı veya hangi tarihte basıldığı belirtilmediğinden bu dört eser incelenen eserlerin başına yerleştirilmiştir.

Araştırmanın Yöntemi: Çalışmamızın ana çıkış noktası yazarın inceleme altına aldığımız hikâye ve romanlarıdır. Çalışmamızın temelini "Mehmed Celâl'in Hikâye ve

Romanlarında Yapı" "Mehmed Celâl'in Hikâye ve Romanlarında İzlek" isimli bölümlerden oluşturmaktadır. Yapı bölümünde yazarın eserlerinin kurgusunu meydana getiren yapı unsurlarının bir araya gelirken ortaya koydukları anlamlar açıklanmaya çalışıldı. Yazarın 18 hikâye ve romanı yapısal açıdan, eserler hakkında kısa bilgiler verildikten sonra, "Roman/Hikâyenin konusu", "Roman/Hikâyenin olay örgüsü", "Roman/Hikâyenin Kişiler Dünyası", "Roman/Hikâyede Zaman", "Roman/Hikâyede Mekân", "Roman/Hikâyede Anlatıcı ve Bakış Açısı" başlıkları altında detaylı bir şekilde incelenmiştir. Birinci bölümde incelenen yapı unsurları Şerif Aktaş'ın *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*; Mehmet Tekin'in *Roman Sanatı Romanın Unsurları*; Paul Ricoeur'un *Zaman ve Anlatı* serisinin dört cildi; Yavuz Demir'in *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi;* Ramazan Korkmaz'ın *Yazınsal Okumalar*; Zeynel Kıran ve Ayşe Eziler Kıran'ın *Yazınsal Okuma Süreçleri* gibi temel kuram kitapları ışığında değerlendirmeye tabî tutuldu. Birinci bölümün sonunda yapı unsurlarının 18 eserden hareketle "Eserlerdeki Yapı Unsurlarının Değelendirilmesi" başlığıyla genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde birinci bölümde incelenen eserlerde işlenen ortak temlerden hareketle izleğin ele alınış ve ifade ediliş şekli değerlendirilip eserlerde ortak olan izlekler izleksel kurgu açısından psikoloji, sosyoloji, felsefe, tıp ve tarih gibi çeşitli disiplinlerden de faydalanılarak incelenmiştir.

Sonuç bölümünde Mehmed Celâl'in hikâye ve romanlarında yapı ve izlek başlıklarından hareketle genel bir değerlendirme yapılmıştır. Yazarın incelemiş olduğumuz 18 eserinden hareketle ulaştığımız genel izlenimlere, yazarın özellikle çağdaşı olan yazarlardan farklı olarak işlediği meselelere yer verilmiştir. Ayrıca yine bu bölümde Mehmed Celâl'in eleştirel açıdan çok incelenmemiş hikâye ve romanlarında sorunsallaştırdığı bazı noktalardan bahsedilmiştir.

Çalışmanın kapsamından hareketle Mehmed Celâl ile ilgili yeni çalışmalarda, Mehmed Celâl'in büyük hikâye ve romanlarının hepsini kapsayacak genel bir söylem analizi ile Mehmed Celâl'in eserlerindeki erkeklik tartışması; yine büyük hikâye ve romanlarından hareketle yazarın "femme fatale" kadına olan bakışı ve bununla birlikte "femme fatale" imgesinin inşa süreci irdelenebilir. Mehmed Celâl'in sayısı yüzü geçen küçük hikâyelerinin büyük bir bölümü eski yazı olarak bulunmaktadır. Yazarın küçük hikâyelerinin Türkçeye aktarılması başlıca bir çalışma konusu olabilir. Türkçeye aktarılan

ve eski yazı olarak kalan küçük hikâyeler üzerinde detaylı okumalar yapılarak bu eserler literatüre kazandırılabilir.

Mehmed Celâl'in hayatı ve eserleri üzerine yapılan birçok çalışmaya görece çalışmamız mümkün olduğu kadar ön yargı ve ideolojik düşüncelerden uzak bir tutum ile yürütülmeye gayret edilmiştir. Buna rağmen hata ve eksiklerimizin olmadığını söylemek mümkün değildir. Elinizdeki çalışma, yapılacak yeni ve yapıcı yorumlara daima açık olacaktır.

1. Mehmed Celâl Hikâye ve Romanlarında Yapı

1.1. Leman

Leman romanı, İstanbul'da, "Meşrutiyet" Matbaa ve Kütüphanesi'nde yayımlanmıştır. Ancak eser üzerine yapılan çalışmalar, eserin üzerinde herhangi bir yayın tarihine rastlanılmadığına işaret etmektedir. Himmet Uç, romanın sonunda Mehmed Celâl'in *İsyan* isimli romanın yayımlanacağının ima edilmesi ve bahsi geçen romanda meşrutiyet için kullanılan ifadelerden yola çıkarak, meşrutiyet sonrasında kaleme alınmış olabileceğini düşünmektedir.

Mehmed Celâl ile ilgili kapsamlı bir araştırma yapmış olan M. Fatih Andı, hazırladığı doktora tezinde roman için herhangi bir tarihe işaret etmemekte, romanın tarihine dair "tarihsiz" ibaresini kullanmaktadır.

Eser, Nurcan Şen tarafından 2014 yılında Kurgan Edebiyat Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Nurcan Şen'in çevirisine aittir.

Roman toplamda yirmi üç bölümden meydana gelmektedir. Roman, bölümler arasında hacim ve içerik olarak bir ayrım gözetilmeksizin düzenlenmiştir. Bazı bölümler kendi içerisinde *** işareti ile ayrılmıştır.

1.1.1. Romanın Konusu

Leman romanının konusunu, öz değerlerinden uzaklaşmış, kendilerine kalan miras ile geçim derdi olmadan, günü gününü gün eden bir ailenin yozlaşmaları neticesinde yaşadıkları felaketler oluşturmaktadır.

1.1.2. Romanın Olay Örgüsü

Leman romanının olay örgüsünü meydana getiren bir kaç metin halkası bulunmaktadır. Romanda "…her metin halkası, kendi iç birimi olan vaka birimciklerini şekillendirerek" (Şahin, 2014:389) olay örgüsünü meydana getirmektedir.

Romanın olay örgüsünü meydana getiren vaka halkaları arasında sağlıklı bir ilişki kurulamaması olay örgüsünde sağlam olmayan bir sebep-sonuç ilişkisini de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla nedenselliğin çok önemsenmemiş olması romanda bazı noktalarda gerçeklikten uzaklaşmasına yol açmıştır.

Dokuzuncu bölüme kadar Leman ve ailesi tanıtılarak ailenin Ferid ile olan ilişkileri anlatılmaktadır. Anne Nebire Hanım kızının da rızasını alarak, onu, Ferid bey için hazırlamaktadır. Ancak dokuzuncu bölümde Ferid'in, arkadaşı Servet'in evlenmek isteğini öğrenince ona Leman'ı tavsiye eder. Romanın bu noktasında sebep-sonuç iyi kurulamamıştır. Çünkü bu kısma kadar Ferid Leman'ın güzelliğinden fazlasıyla etkilenmiştir. Buna rağmen Leman'ı Servet'e tavsiye etmesi sağlam bir zemine oturtulmadığından burada metinde bir kopukluk oluşmuştur, diyebiliriz.

Sebep-sonuç ilişkisinin zayıfladığı hatta sekteye uğradığı bir kısım da Leman'ın annesinin onu hem Ferid ile hem de Servet ile evlendirmek istemesine tepkisiz kalıp, boyun eğmesidir. Çünkü Leman romanda çizilen portresi itibariyle, serbest büyümüş, istediğini yapan bir kadın hissi uyandırmaktadır. Bunlara rağmen annesinin onun hakkında aldığı evlilik kararlarına boyun eğmesi yeterince inandırıcı bir havada işlenmemiştir.

Olay örgüsündeki nedenselliği sorgulatan bir kısım da, Füsunsâz ile Leman'ın ahlak dışı bir ilişki yaşamalarına rağmen aynı zamanda birbirlerinin evlenip yuva kurmaları noktasında oldukça ılımlı, iyi niyetli olmalarıdır. Böylesi hemcinslerine karşı ilgi duyan iki kadının, aynı zamanda iki farklı erkeğe ilgi duyup, evlenmek istemeleri mantıklı bir çerçeveye yerleştirilmemiştir. Burada yazarın her ne kadar ailenin yozlaşmışlığının boyutuna vurgu yapmayı amaçladığı anlaşılsa da roman kişilerinin hem ahlak dışı hem de ahlakî ilişkilerinde bir tutarsızlık söz konusudur.

Yukarıda olay örgüsünde sebep-sonuç ilişkisinin sağlam kurulamadığı bazı noktalardan bahsettik. Şimdi de romanın olay örgüsünü meydana getiren vaka halkalarını inceleyeceğiz:

-Leman ve ailesinin tanıtılması, Leman'ın şarkı söyleyip piyano çalması

-Ömer'in Ferit Bey'i bulup evlerine davet etmesi ve bu güzel haberi evdekilere anlatması

-Füsunsâz, Leman ve Nebire Hanım'ın pikniğe gitmesi

-Füsunsâz ile Leman'ın ahlak dışı ilişkilerin aktarılması

-Ömer'in Ferit Bey ile buluşup onu köşklerine getirmesi ve köşkte müzikli eğlence yapılması

-Ferit Bey'in Füsunsâz ve Leman'ın güzelliklerinden çok etkilenmesi

-Nebire Hanım'ın Ferit ile ahlaksız ilişkisine rağmen Leman'ı Ferit ile evlendirme istemesi

-Füsunsâz ile Ömer arasındaki duygusal yakınlaşmanın fiziksel yakınlaşmaya dönüşmesi

-Ferit Bey'in Servet adındaki arkadaşının artık evlenmek istediğini öğrenince arkadaşına Leman'ı tavsiye etmesi

-Servet'in ablası Piraye aracılığı ile Leman ve ailesine evlenme isteğini iletmesi

-Leman ve ailesinin Servet'in evlenme teklifine olumlu cevap vererek düğünün başlaması

-Leman ve Servet'in güzel bir düğünle evlenmesinden sonra Füsunsâz'ın hastalandığına dikkat edilmesi

-Füsunsâz'ın Ömer ile evlendirilmesine karar verilmesinden bir süre sonra gençlerin evlenmesi

-Füsunsâz'ın vereme yenik düşmesiyle Ömer'in intiharının ardından Nebire Hanım'ın yatağa düşmesi

-Leman ve Eleni'nin ahlaksız ilişki yaşaması

-Nebire Hanım'ın ölmesi

-Servet'in Ferit Bey'i evine davet etmesi ile Ferit ve Leman arasında yasak ilişki yaşanması

-Eşini Ferit ile yakalayan Servet'in ikisini de öldürmesiyle polis tarafından tutuklanması

1.1.3. Romanın Kişiler Dünyası

Romanın başkişisi, romana da ismini veren Leman'dır.

Leman annesi ve erkek kardeşiyle birlikte, babasından kalan miras sayesinde geçim derdi olmadan yaşayan bir genç kadındır. On altı yaşında olan Leman, piyano çalıp şarkılar

söylemektedir. Erkek kardeşi Ömer ile bir gün bahse girerler. Ömer, müzisyen olan Ferit'i bulup ikna ederek eve getirir ve dolayısıyla bahsi de kazanır. Ferit Bey'den etkilenen Leman annesinin onu Ferit ile evlendirme isteğine karşı çıkmamaktadır. Ancak daha sonra kendisine Ferit aracılığıyla görücü gelen Servet ile evlendirilir.

Ahlakî açıdan yazar-anlatıcı tarafından olumsuzlanarak aktarılan Leman, tüm bunlar yaşanırken önce evdeki esir kız Füzunsâz ile daha sonra onun ölümü üzerine evin hizmetçisi Eleni ile ahlak dışı ilişki yaşamaktadır. Ahlaksız ilişkilere yatkınlığı olan Leman, bir gün kocası tarafından eve misafir olarak getirilen Ferit ile de yasak ilişki yaşar ve kocası tarafından öldürülür.

Romanın başkişisi olmasına rağmen Leman, canlı olmayan, psikolojik derinliğine yer verilmeyen bir karakter olarak kurgulanmıştır.

Leman, romanda olay örgüsünün kendi etrafında döndüren bir karakterdir. Onun müzik ve sanat sevgisi, kadınlarla yaşadığı çarpık ilişkiler, evliliği, ölümü olay örgüsünün temelini oluşturmaktadır. Ancak bütün bunlara rağmen, olay örgüsünü şekillendiren hiçbir çatışmaya kişiliğiyle katılmadığı göze çarpmaktadır. Hatta nerdeyse hiçbir çatışmaya girmemektedir.

Anlatıcı-yazarın vermek istediği mesajlara uygun kurgulanmış, yazarın tezini doğrular nitelikte hareket etmesi dışında, karakterinin herhangi bir hareketliliği bulunmamaktadır.

Ferit, Servet, Nebire hanım, Ömer, Piraye hanım romanın diğer karakterleridir. Ancak onların da hiçbir derinliği bulunmamakla birlikte herhangi bir çatışmaya da katılmadıkları görülmektedir.

Yazarın karakterleri bu denli bütün çatışmalardan uzak tutmasına dair Yılmaz Daşcıoğlu:

"… gelişmeler karşısında duygu ve düşüncelerini yansıtacak derinliği sahip kişiler değillerdir. Yazar belki de bu eksikliği hissettiği için bol bol şiir alıntılayarak esere duygusal bir hava vermek istemiş olabilir." (Daşcıoğlu, 1995:125) tespitinde bulunmuştur. Bunun yerinde bir tespit olduğu açıkça görülmektedir. Nitekim Servet'in ablası Piraye'yi Leman için görücü olarak gönderdiğinde sabırsız bir şekilde akşam olmasını beklemektedir. Bu kısımlar, Servet'in psikolojisinin işlenmesine çok müsait olmasına rağmen sürekli şiir okumakla ilgilenmiş, bu kısımlara uzun soluklu şiirler eklenmiştir.

Romanda çok az bir kısımda da olsa derinliğine işaret edilen tek karakter Füsunsâz'dır. Romanın diğer karakterlerine nispeten daha duygusal, daha içli bir karakter görünümünde olan Füsunsâz, Leman'ın evlenme kararında da, Ömer'e olan hislerinde de, hastalığının ilerlemesinde de oldukça duygusal bir tavır içerisinde görülmektedir:

"Sevda mı desem, ihtiras mı desem, cinnet mi desem, bilmem nasıl bir his Ömer'i de Füsunsâz'ı da gündüzleri muztarib, geceleri uykusuz bırakıyordu: İkisi de muztarib idi." (Mehmed Celâl, 2014:304)

"Günden güne düşüyordu… Bu sükût-ı hazîn arasında, çocukluğunu, gençliğini, sevdâsını, gelinliğini düşünüyordu.

…

Günden güne düşüyordu… Yanına girdikleri vakit Nebire Hanım'a, kocasına, Leman'a, herkese… Herkese… "Bakınız, nasıl eriyorum, nasıl ölüyorum!" mânâsını ifade eden bir nazarla bakar, sonra, gülmeye çalışırken, boğazından hafif bir hıçkırık kopardı! O zaman gözleri bütün bütün bayılırdı!" (Mehmed Celâl, 2014:352-353)

Yukarıdaki alıntılarda da görüleceği üzere, Füsunsâz, kısmen de olsa bazı zihni çatışmalar yaşamaktadır. Bu çatışmalar çok fazla derinleştirilmemiş olsa da, karakterin derinliğine dikkat çekilmesi noktasında önemli bir yer teşkil etmektedir. Özellikle vereme yakalandıktan sonraki kısımlarda hasta psikolojisinin insanda yarattığı ölüme yakınlık fikri Füsunsâz da da hissedilmektedir. Romanın son kısımlarında kendisini ziyarete gelenlere bunu hissettirecek bakışlar attığı yazar-anlatıcı tarafından aktarlmaktadır. Veremin insan psikolojisi üzerinden yarattığı yıkımlar Füsunsâz üzerinden irdelenmektedir.

Eleni, Mariyonka Tuti, diğer hizmetçiler, Leman ve Servet'in düğününe katılan davetliler vb. kalabalıklar romanın fon şahıslar kategorisinde değerlendirilebilir.

Romanda genel olarak verilmek istenen mesajlar doğrultusunda, derinleştirilmemiş ilişkiler kurgulanmıştır. Dolayısıyla romanın başından sonuna kadar değişmeyen, verilen rolün dışına çıkmayan, ciddi çatışmalar yaşamayan bir kişiler dünyası bulunmaktadır.

1.1.4. Romanda Zaman

Leman romanında, zaman unsuruna dair kullanılan "…bu şeb-i mu'attar nisanın sükûnetini…" (Mehmed Celâl, 2014:267) ve "Eylül mürûr ederek, teşrîn-i evvel hulûl etmiş…" (Mehmed Celâl, 2014:367) ifadelerinden yola çıkarak vaka zamanının niceliksel olarak yedi aylık bir zamana tekabül ettiğini söyleyebiliriz.

Kullanılan "nisan" ve "eylül-ekim" ifadeleri dışında nicel, net bir tarih ibaresi görülmemektedir. Ancak yazar-anlatıcının sosyal yapı ve toplumsal hayata dair kullandığı "… o güzelim adanın hevâ-yı nesîmi hürriyetini ihlâl eden komiserlerin kırmızı fesleri yoktu! Onların yerinde ara sıra genç, Türkiye'nin genç meşrûiyetin, genç polisleri görünüyordu." (Mehmed Celâl, 2014:352) ifadelerden yola çıkarak esere konu edilen olayların, Meşrutiyet'in (1908) ilanından sonraki bir zaman diliminde gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

Sosyal düzen için kullanılan ifadeler, romanın, bir siyasi çevreyi, zamanı işaret ederek belirli bir zemine oturtulması noktasında önem arz etmektedir. Sosyal yapı ve düzenin değişimine işaret eden yukarıdaki alıntı aynı zamanda yazarın düşünce dünyasının, bu değişim ve dönüşüm karşısındaki tavrını da barındırmaktadır. Nitekim "hürriyeti ihlâl eden komiserler" ifadesi ile yazarın tarafgirliği de açıkça anlaşılmaktadır.

Romanda vaka zamanı ile anlatma zamanının yer yer örtüştüğü ancak bazı yerlerde de ayrıştığı görülmektedir. Örneğin, romanın ikinci bölümünde, Leman, Nebire Hanım ve Füsunsâz'ın pikniğe gittikleri kısımda yazar-anlatıcının kişileri tanıtmak amacıyla kullandığı aktarım ifadelerinden vaka zamanı ile anlatma zamanının örtüştüğü netlik kazanmaktadır:

"Araba, Haydarpaşa'ya varıncaya kadar şu arabadaki üç kadını biraz daha hususî tedkîk etsek, onları daha iyi anlamış oluruz:" (Mehmed Celâl, 2014:278)

Ancak hemen sonrasında bu üç kadının geçmişlerinin aktarılmasıyla birlikte vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında bir ayrım oluşmaktadır: "Fakat bir sabah zavallı hikmet Efendi habersizce öteki dünyaya göçmüştü!" (Mehmed Celâl, 2014:278)

Geriye dönüş ile üç kadının geçmişi, özetlenerek vaka zamanına taşındığı görülmektedir.

Romanda birçok kısımda kişilerin geçmişleri hakkında bilgi vermek, onların tanınmasını sağlamak maksadıyla geriye dönüşler yapılmıştır. "Roman boyunca bu tür geriye dönüşlerin olması, roman zamanının da genişletilmesini sağlar." (Sevim, 2016:79)

Geriye dönüşler dışında roman zamanının kronolojik bir düzlemde ilerlediğini söyleyebiliriz. Yazar-anlatıcı olay örgüsü boyunca, zaman unsurunu vurgulayarak zamanın akışkanlığını hissettirmektedir:

"Sabahını, akşamını bülbüllerin alkışladığı bu gün de bitmişti." (Mehmed Celâl, 2014:282)

"Göksu. Akşamüstü saat on bir. Güneş ta orada meyyâl-i ihtifâ." (Mehmed Celâl, 2014:307)

Yukarıda değindiğimiz kısımlar dışında zaman unsurunun kullanımına ilişkin olarak "Dört beş gün böyle geçti." (Mehmed Celâl, 2014:304) ifadeleri ile zaman akışının hızlandırıldığı görülmektedir.

Zaman unsurunun akışına müdahale edilmesinin genellikle olayların içeriğiyle ilişkili olduğunu vurgulayan Baktygul Kulamshaeva bu durumu şöyle açıklamaktadır:

"Olayın kendisinin anlatılmadığı yerde onun yerini zaman doldurur. Örneğin, *aradan aylar, yıllar geçti, birkaç gün sonra* gibi zaman belirteçleriyle ara kapatılır." (Kulamshaeva, 2008:100)

Leman romanında yukarıdaki alıntıya örnek teşkil edecek zaman kullanımları görülmektedir. Örneğin, Leman ve Servet'in nikâhlarının kıyıldığı kısımda zaman akışı "Bir hafta sonra" (Mehmed Celâl, 2014:329) şeklinde hızlandırılarak doğrudan düğün günü aktarılmaya başlanmaktadır.

1.1.5. Romanda Mekân

Leman romanında, mekân unsurunun kullanımına ilişkin, yazarın incelediğimiz birçok roman ve hikâyesinden farklılıklar bulunmaktadır. Diğer roman ve hikâyelerin aksine *Leman* romanında, mekân tasvirleri oldukça fazladır. Dolayısıyla mekân unsuru, geri planda bırakılmadan, kullanılmıştır, diyebiliriz.

Leman romanında, çevresel mekân olarak kullanılan mekânlar, İstanbul ve semtleridir. Bu mekânlar genişletilmeden verilmiş olup, romanda dekor olarak kullanılmıştır. Romanda ismi geçen semtler Göztepe, Maltepe, Heybeli, Unkapanı ve çevresidir.

Roman, doğrudan mekân tasvirleriyle başlamaktadır. Ancak bu tasvirlerin nesnellikten uzak romantik tasvirler olduğunu söylemekte fayda vardır:

"Göztepe'nin kuytu yerlerine saklanmış, zarif, pembe boyalı bir köşkün pencereleri tulû'a nâzır bir yatak odasının pencereleri açıldığı zaman, uzun sarı saçları, gecelik gömleğinin açık bıraktığı müdevvir, beyaz omuzlarında, dağılan Leman …" (Mehmed Celâl, 2014:267)

Mekân tasviri, dıştan içe doğru "…çevreden merkeze doğru ilerleyen …" (Demir, 2009:218) bir şekilde verildiği görülmektedir. Roman ve hikâyelerin bu şekilde mekân tasvirleriyle başlatılmasının sıklıkla karşılaşılan bir durum olduğuna dikkat çeken Ayşe Demir:

"Yazarın bunu yapmakta başka sebepleri de olmasına rağmen bu uygulamanın düşündürdüğü ilk şeylerden biri, öncelikle genel çerçevenin çizilmesi arzusudur. Bu tasarrufun bir getirisi olarak kurgu okuyucunun zihninde bir tablo gibi canlanır." (Demir, 2009:219) ifadelerini kullanmaktadır.

Önce Leman ve ailesinin yaşadığı semt ismi verilip daha sonra hızlıca Leman'ın bu mekân içerisindeki konumu, düzeni ve hareketlerine dikkat çekilmektedir:

"Kıymetdâr halılarla örtülen duvarın kenarına tesadüf etmiş ceviz bir karyola, karyolanın ayağı ucunda, şöyle duvara bitişik aynalı, pudra kutularıyla leylan bilanlarla o poponakslarla, kolonyalarla, muattar sabunlarla müzeyyen bir tuvalet masası …" (Mehmed Celâl, 2014:268)

Dolayısıyla okuyucunun zihninde, genç bir kızın yatak odasındaki düzenin canlandırılması sağlanmaktadır.

Mekân tasvirlerinin sık olduğu romanın ilk sayfalarında Leman'ın odasının atmosferi ile Leman'ın yaşayacakları arasında bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır, diyebiliriz:

"Leman gözlerini kapadığı zaman, o masanın üstünde yanan gül renginde gül şeklinde bir kandil odanın ötesine, birisine pembe şûleler serperek ve bu âşiyâne-i bekâreti sîne-i şafaktan düşen ter ü tâze goncalarla bir halce-i esâtirîye benzetir." (Mehmed Celâl, 2014:268)

Nitekim romanın başında Leman'ın odasının "bekâret yuvasına", "gerdek odasına" benzetilmesi romanın on beşinci bölümünde gerçeklik kazanmakta, aynı oda Servet ve Leman'ın evlendikleri gece onlara, "gelin odası" olmaktadır. Dolayısıyla bu noktada yazarın, mekân unsurunu işlevsel bir biçimde kullandığını söylemek mümkündür. Leman ve içerisinde bulunduğu mekân ile arasında bir özdeşleşme yapılmaya çalışılmıştır.

Romanda yer alan mekân tasvirlerinde yazarın, zaman zaman objektif bir tavır ile realist bir üslup takındığı görülmektedir:

"Çifte cicim perdeler, yerlere kadar indirilmişti. Köşede genişçe bir karyolanın yorganı açılmış, misafirini bekliyor gibiydi." (Mehmed Celâl, 2014:287)

Ancak genel olarak yazar, mekân tasvirlerinde romantik söylemlere başvurmuştur:

"Araba çayırın kenarında durmuş, yeşil bir panorama hanımların halâyığın enzâr-ı mahzûziyetine karşı açılmıştı.

Mechûl bir diyâr-ı revâhiyden kopup gelen nesîm-i hafif iki genç kızın saçlarına temas ediyor, bu saçlardan toplayabildiği bûy-ı muattarı yine o diyâr-ı revâhiye götürüyordu." (Mehmed Celâl, 2014:281)

Oldukça romantik olan bu tasvirlerin amacı okuyucuda santimantal bir etki oluşturmaya yöneliktir.

1.1.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı

Leman romanı, yazar-anlatıcının bakış açısı ile kurgulanmıştır. Yazar-anlatıcının romanın bütün unsurları, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân, üzerindeki müdâhil tavrı roman boyunca açıkça hissedilmektedir.

Leman romanında, yazar-anlatıcının, roman üzerindeki etkisini, açıkça ilk hissettirdiği kısım, romanın giriş kısmıdır. "Okur bakış açısı çerçevesinde okuduğu metindeki kahramanları ve mekânları tanır." (Erzen, 2018:81) Leman'ın odasının aktarıldığı paragraftan önce yazar-anlatıcı okurdan müsaade istemektedir: "Bir genç kızın odasına hayâlimizi sevketmek müsâadesi varsa, bir bâkir güvericinin yuvasında bulunmuş oluruz. Ki, bu âşiyâne hanımlarımızın hemen hiçbirine bîgâne değildir:" (Şen,2014:267-268)

Alıntıladığımız kısımdan itibaren romanın son kısmına kadar yazar-anlatıcı "her şeyi bilme" hakkını elinde bulundurmaktadır. "Her şeyi bilme" den kasıt: "… her olayın sonucunu ve her varlığın doğasını kapsar." (Chatman, 2008:198) Dolayısıyla roman kişilerinin geçmişine, ruh hallerine, evlerine, yaşayışlarına dair her bilgiyi kendinde toplayan yazar-anlatıcının tavrı "hâkim" bir tavırdır.

Servet'in ablası Piraye'yi, Leman'a görücü olarak gönderdiği gün heyecandan bir türlü zaman geçiremez: "Servet, can sıkıntısından bir "oh" nidâ-yı ıztırâbıyla kalktı, şöyle sadece giyindi, pencereyi açtı, sandalye üstüne oturdu. Elini başına, dirseğini pencerenin kenarına dayadı bilmem hangi bir diyâr-ı revâyihten esen saf bir nesîm onun ateşler içindeki nâsiyesini serinletti." (Mehmed Celâl, 2014:311) Servet'in can sıkıntısı aslında onun iç âlemine dair bir bilgiyken yazar-anlatıcı, o heyecanı Servet'in hareketlerine de yansıtır ki bunun sebebi, anlatının inandırıcılığını çoğaltıp kendi varlığını, sahip olduğu "üst bilgi"yi gizlemektir.

Yazar-anlatıcı, romanın bütün unsurları üzerinde tam bir hâkimiyete sahiptir. Dolayısıyla olan biten her şeyin sonucunu da bildiğinden anlatı boyunca sonuca işaret edecek ifadeler kullanmaktan geri kalmamaktadır. Örneğin, yazar-anlatıcı Nebile Hanım'ın kocasını kaybettikten sonraki hayatının, ahlaken uygun bir hayat olmadığını aktardıktan sonra, Leman'ın "tab'en" annesini benzediğini ima etmektedir. Bu imasının sonucunu, romanın sonunda okura ispat ederek Leman'ın kocasını aldatmasını aktarmaktadır. Sonuç olarak yazar-anlatıcının konum itibariyle, anlatının üstünde konumlandırılmış olduğunu söylemek mümkündür.

Yazar-anlatıcı, hâkim bakış açısından aktarılan romanda, özetleme, geriye dönüş ve leitmotiv tekniklerinden faydalanılmıştır. Kullanılan üç tekniğin de amacı roman kişilerini daha iyi tanıtmaktır, diyebiliriz. Özetleme ve geriye dönüş tekniklerini daha önce açıklamıştık. *Leman* romanı için üzerinde daha çok duracağımız teknik leitmotiv tekniğidir. Leitmotiv kısaca "… belirli bir ifade, jest, mimik ya da kişisel özelliklerin aralıklarla tekrarlanmasından oluşmaktadır." (Demir, 2003:177) olarak tanımlanabilir.

Romanda üç farklı bölümde leitmotiv tekniğinin örneği görülmektedir. Tekniğin kullanıldığı ilk kısım, Servet'in ablasından haber beklediği kısımdır. Bu kısımda "Yaz günü. Bir türlü akşam olmuyor." (Mehmed Celâl, 2014:311) ifadesi ile Servet'in gergin bekleyişinin, onun zamanı algıladığı biçimiyle aktarılması, Servet'in ruh halinin inandırıcılığı desteklenmek istenmiştir, diyebiliriz. Bu ifade toplamda beş kere kullanılarak

"… leitmotiv tekniğiyle metin içerisinde bir akıcılık yaratılır ve metinde estetik tarzda bir ritim" (Gezer-Çelik, 2017:26) oluşturulmuştur.

Romanın on dördüncü bölümünde, Leman ve Servet'in evlilik sahnesi verilirken yine aynı teknikten faydalanılmıştır. "Merdivenlerden yukarı pırıl pırıl beyaz bir hayâl çıkıyor!" (Mehmed Celâl, 2014:332) ifadesi beş kere tekrarlanarak, okurun dikkati, olay örgüsünün önemli bir vaka halkası olan düğün sahnesine çekilmek istenmektedir. Aynı ifadenin tekrarı ile diyebiliriz ki düğün sahnesine bir duygusallık katılmıştır.

Leitmotiv tekniğinin kullanıldığı bir diğer kısım da Füsunsâz'ın vereme yakalandıktan sonra hava değişimi için gittikleri Heybeli'de daha da kötüleşerek günden güne ölüme daha çok yaklaştığının aktarıldığı kısımdır. Bu kısımda "Günden güne düşüyordu…" (Mehmed Celâl, 2014:353) ifadesi yedi kere kullanılarak, Füsunsâz'ın kaçınılmaz ölümü dramatize edilmiştir. Tekniğin kullanıldığı bu kısım hem yazar-anlatıcının varlığının en yoğun hissedildiği hem de Füsunsâz'ın psikolojisinin iyi yansıtıldığı bir kısımdır:

"O zaman bedayi'i kâinatın, uçan bulutlar, terennüm eden kuşlar, çağlayan dereler, onun için -bir eğlenceden başka- hiç… Hiçbir şey demek değildi! Şimdi ise o bulutlar ağlıyor, o kuşlar hâmûş, dereler sâkit!" (Mehmed Celâl, 2014:353) Yazar-anlatıcı bir taraftan "her şeyi bilme" -Füsunsâz'ın geçmişi-yetkisini elinde bulundururken bir taraftan genç kızın adım adım erimesini acıklı bir hale getirip okuyucunun dikkatini dağıtmaktadır, diyebiliriz. Romanda anlatıcının varlığına dair önemli bir nokta da yazar-anlatıcının "her yerde olma"sıdır. Her yerde olma durumunu Seymour Chatman:

"…anlatıcının karakterlerin erişemeyeceği kaçış noktalarından bahsedebilme, bir yerden başka bir yere atlayabilme ya da aynı andan iki yerde bulunabilme yeteneğidir." (Chatman, 2008:96) olarak açıklamaktadır.

Yazar-anlatıcı, roman boyunca, roman kişilerinin bulundukları ortamda, onlarla aynı yerde bulunmaktadır. Dolayısıyla anlatıcı ve roman kişilerinin uzamı örtüşmektedir. Örneğin, Ömer'in mezarlıkta intihar ettiği sahne aktarılırken polisler aracılığıyla bulunan Ömer'in cesedi sonrasında intihar haberi adada hızlıca yayılır ve Nebire Hanım aldığı haberle olduğu yere yıkılır. Anlatıcı aynı anda hem naaşın olduğu yerde hem Nebire Hanım'ın yanındadır hem de Leman'dan haberdardır:

“Naaş karakola nakledildi. Sabahlayin, haber meş’ûm intahâr bir sûret-i bârikâ ile bütün adaya yayıldı. En evvel ta kalbinden vurulan Nebire Hanım idi:

Salonun parkeleri üstüne upuzun düştü, dişleri kilitlendi.”

Leman kendini yerden yere çarpmaya başladı!” (Mehmed Celâl, 2014:358)

Görüldüğü üzere yazar-anlatıcı, roman boyunca hem ”her şeyi bilme”kte hem de aynı anda “her yerde olma” bulunmaktadır. Sonuç olarak *Leman* romanında yazar-anlatıcı sınırsız imkânlarla donatılmıştır, diyebiliriz.

1.2. İsyan

İsyan romanı, İstanbul’da Meşrutiyet Kütüphanesi “Meşhur Romanlarından” seri başlığının altında 106 sayfa olarak basılmıştır.

Eser, Umut Düşgün tarafından 2020 yılında Lâkin Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Umut Düşgün’ün çevirisine aittir.

M.Fatih Andı, Mehmed Celâl ile ilgili hazırladığı *“Ara Nesil Şairi Mehmed Celâl-Hayatı, Görüşleri, Şiirleri”* isimli doktora tezinde, romanın tarihsiz bir şekilde yayınladığı notunu düşmüştür (Andı, 1993:284). Yılmaz Daşcıoğlu ise hazırladığı yüksek lisans tezinde, eserin üzerinde herhangi bir tarih bulunmadığı ifade etmiş, Osman Gündüz ve Kenan Akyüz’ün eserin 1910 tarihinde basıldığını ileri sürdüklerine değinmiştir. Ancak her iki kaynak da incelenmiş olup sadece Osman Gündüz’ün doktora tezinde 1910 tarihine işaret edildiği görülmüş, Kenan Akyüz’ün eserinde ise *İsyan* romanının tarihi ile ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Ayrıca Nazlı Memiş Baytimur’un 2018 yılında yazdığı *“Ara Nesilde Hikâye”* doktora tezi de incelenmiş olup orada da eserin yayım tarihinin bulunmadığı notu düşülmüştür. Bunlara karşılık 2017 yılında Yavuz Sinan Ulu’nun yazdığı doktora tezinde romanın yayım tarihi 1910 olarak belirtilmiştir. Bu bilgilerden hareketle eserin içerisindeki bazı tarihi ibarelerin de etkisiyle eserin, ikinci Meşrutiyet’in ilanının hazırlık yılları ve gerçekleştiği 1907-1909 yılları olduğu tahmin edilmektedir. Ancak bunlara rağmen yeni ve sağlıklı bir bilgiye ulaşılmadığı sürece bu saptamaların kesinliğinden bahsetmek mümkün değildir. Dolayısıyla eserin yazım ve basım tarihindeki belirsizlik yeni bir çalışmaya kadar devam edecektir.

Roman, yazar tarafından numaralandırılmış olup on yedi bölümden oluşmaktadır. Bazı bölümler kendi arasında *** işareti alt bölümlere ayrılmıştır.

Romanın bölümlerinin dağılımında, hacim noktasında değil ama içerik noktasında belli bir dengenin sağlandığını söylemek mümkündür.

Birinci ve ikinci bölümlerde roman kişilerinin tanıtımı ve çevresi hakkında bilgiler, üçüncü bölümden yedinci bölüme kadar istibdat yönetiminin baskıcı yönetime daha fazla dayanamayan öğrencilerin isyanı ve isyan eden öğrenciler arasında yer alan Vedat'ın sürgünü aktarılmaktadır. Yedinci bölümden on beşinci bölüme kadar olan kısımlarda Vedat'ın sürgünden dönüşü ve idealistliği, evliliği, karısının hastalığı, çocuğunun ölmesiyle yaşadığı üzüntüsüne ve tımarhaneye geçici görevlendirmesi yer verilmektedir. On beş ve sonraki bölümlerde tımarhaneye getirilen, kendisi gibi bir doktorun mektuplarından, karısının kendisini aldattığını öğrenmesi ve karısını öldürüp intihar etmesi işlenmektedir.

1.2.1. Romanın Konusu

İsyan romanının konusunu, idealist bir gencin sıkıyönetime isyanıyla çektiği sıkıntılar, meslek hayatı ve hayalini kurduğu çocukluk aşkıyla evlenmesine rağmen aldatılması sonucunda gerçekleşen aile faciası oluşturmaktadır.

1.2.2. Romanın Olay Örgüsü

İsyan romanının olay örgüsü, Vedat'ın yaşadıklarını geriye dönük olarak anlatmasıyla şekillenmektedir. Vedat'ın çocukluğundan eşini öldürmesine kadar olan süreç bütünüyle Vedat'ın bakış açısından aktarılmaktadır.

Vedat'ın hayatı, geçmişe dönük bir şekilde aktarılırken, hayatının iki temel noktası bulunmaktadır. Bunlardan ilki çocukluğundan itibaren Zekiye ile olan ilişkisi, diğeri ise tıp eğitimi veren askeri okul ile birlikte başlayan siyasi ilişkisidir. Vedat'ın hayatındaki bu iki önemli noktanın birbiriyle harmanlandığını söylemek güçtür. Vedat'ın kısmen de olsa karıştığı ya da şahit olduğu siyasi olaylar Zekiye ile olan ilişkisinin içine yerleştirilmiştir. Çocukluğundan itibaren hayatında olan Zekiye ile olan ilişkisi, romanın ortalarına doğru,

siyasi olaylara yer verilmesiyle birlikte geriye çekilmektedir. Bu süreçte Vedat'ın sürgünü, çektiği sıkıntılar, Meşrutiyetin ilanı, Vedat'ın mesleğini icra etmeye başlaması gibi olaylar verildikten sonra Zekiye olay örgüsünde yeniden ön plana çıkmaktadır. Bu defa siyasi olaylar geri plana çekilmektedir. Dolayısıyla olay örgüsü, Vedat'ın Zekiye ile olan ilişkisi üzerinden anlam kazanmaktadır. Böylelikle romanın konusu ve teması da belirlenip, okuyucuya feci son işaret edilmektedir.

Vedat'ın hayat çizgisini düz bir çizgi üzerinden gösterecek olursak Zekiye ve siyasi gelişmeler ile olan ilişkisi aşağıdaki gibi gösterilebilir:

Zekiye ile ilişkisi	Siyasi olaylar ve mesleğe başlaması	Zekiye ile ilişkisi

Vedat'ın hayatında, dolayısıyla olay örgüsünde, yer alan iki büyük gelişme bütünleştirilmeden sürdürülmüştür, diyebiliriz.

Yukarıda izah ettiğimiz noktalar dışında, romanın olay örgüsünü meydana getiren vaka halkalarını aşağıdaki gibi belirledik:

-Vedat'ın eski anılarını aktarmaya başlaması ve roman kişilerini, onlarla olan ilişkisini anlatması

-Vedat ve Zekiye'nin ayrı ayrı okullara gitmesi

-Vedat'ın okulunda sıkıyönetim yanlılarının öğrencileri üzerinde baskıcı tavırlarının artmasıyla birlikte öğrencilerin yavaş yavaş ayaklanması

-Öğrenciler arasında başlayan ayaklanmaların giderek bir isyana dönüşmesi

-İsyana bir şekilde katılmış, destekte bulunmuş öğrencilerin sorgulanması ve hapishaneye gönderilmesi

-Vedat'ın ailesinin yüklü bir rüşvetle Vedat'ı hapisten kurtarması

-Vedat'ın mezuniyetinden hemen sonra Trablusgarp'a sürgüne gönderilmesi

-Sürgündeyken Kanun-ı Esasi'nin ilanıyla birlikte Vedat'ın İstanbul'a dönmesi ve padişah V.Mehmed'in tahta çıkması

-Vedat'ın muayenehane açması

-Zekiye'nin tesadüfen Vedat'ın muayenehanesine getirilmesi ve yeniden karşılaşmaları

-Vedat'ın Zekiye'yi istemeye karar vermesiyle bu kararını gerçekleştirmeden çıkan bir salgından dolayı Şile'ye gönderilmesi

-Vedat'ın Şile'de olduğu süreçte padişahın burayı ziyaret etmesi

- Zekiye'nin Vedat için istenmesi, düğün hazırlıkları ve düğünün gerçekleşmesi

-İki gencin mutlu evliliklerinin hemen üstüne Vedat'ın Cidde'ye görevlendirilmesi

-Vedat'ın Cidde'de tifoya yakalanması

-Vedat'ın dönüşü ve Zekiye'nin hamile olduğunu öğrenmesi

-Zekiye'nin hastalanması ve bebeklerinin ölü doğması ve Zekiye'nin hastalığının giderek artması

-Vedat'ın tımarhaneye geçici görevlendirilmesi

-Vedat'ın görevli olduğu tımarhaneye çıldıran bir doktorun getirilmesi

-Vedat'ın doktorun mektuplarından aldatıldığını öğrenmesi

-Vedat'ın eve gelip her şeyden emin olduktan sonra karısını zehirleyip öldürmesi

-Bir gazete ilanıyla Vedat'ın intihar ettiğinin duyurulması

Romanda olay örgüsünün üstünde geliştiği iki olay arasındaki kopukluk romandaki okumayı güçleştirmektedir. Çünkü Vedat'ın Zekiye ile ilişkisinin anlatıldığı kısımlarda siyasi gelişmelerin etkisi yok denecek kadar hissedilmeyecek noktadayken; Vedat'ın siyasi olaylarla olan ilişkisinin anlatıldığı kısımlarda ise Zekiye olan ilişkisi hissedilemeyecek kadar geri plana çekilmiştir. Dolayısıyla Vedat'ın hayatını şekillendiren iki temel durum arasındaki sebep-sonuç ilişkisi oldukça zayıftır. Bunun dışında romanın genel temasını meydana getiren Vedat-Zekiye aşkı ve sonrasında gerçekleşen cinayet kısımlarında sebep-sonuç ilişkisinin sağlıklı bir şekilde kurulduğu görülmektedir.

1.2.3. Romanın Kişiler Dünyası

İsyan romanında başkişi olarak karşımıza çıkan kişi, Vedat'tır.

Roman Vedat'ın hatıralarından meydana gelmektedir. Vedat, Mehmed Celal'in pek çok romanında rastladığımız âşık, romantik ve şair kişilerinden biridir. Ancak onu diğer roman kişilerinden ayıran en önemli özelliği**,** roman boyunca kalbine hem bir kadın aşkını hem de bir kadından, bir insandan farklı olarak vatan, hürriyet aşkını da sığdırmasıdır. Mehmed Celal'in erkek roman kişileri arasında, Vedat bu yönüyle en farklı roman kişisidir, diyebiliriz. Çünkü o sadece âşık ve romantik değildir.

Vedat, bir mesleği olan ve mesleğinde de başarılı olan bir doktordur. Aynı zamanda dönemin siyasi olaylarında, padişahın yanında ve karşısında olanlar olarak ayrılan gruplaşma da Vedat, padişahın karşısında yer alan dolayısıyla siyasi anlamda da bir fikri olan bir roman kişisidir. Hatta fikirlerinden dolayı sürgüne gönderilen, pek çok işkenceye maruz kalan bir kişidir. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda, Vedat'ın romanda farklı alanlarda farklı yönlerinin ortaya konulduğunu sonuç itibariyle de toplumda karşılaşılması mümkün olan bir karakter yaratıldığını söylemek mümkündür. Bu anlamda Vedat'ın başarılı çizilmiş bir karakter olduğunu söyleyebiliriz. Vedat başarılı ve birkaç yönlü bir kişi olarak düşünülmüş olsa da eksiklerinin de olduğunu söyleyebiliriz. Eksikliği ise psikolojisinin iyi yansıtılmamış olmasından ve roman boyunca girdiği çatışmalarda yeteri kadar etkili olmamasından kaynaklanmaktadır. Örneğin, romanın başında Vedat'ın hatıralarından aktarılan, Zekiye'nin ailesinin onu istemeyip göndermesi kısmında Vedat'ın tepkisizliği, çatışmalardan kaçış olarak değerlendirilebilir.

Vedat'ın, romandaki bir diğer tepkisizliğine örnek olarak gösterilebilecek bir diğer kısımda, sürgünden döndükten sonra kendi muayenehanesini açmasına rağmen, şehir içinde ve dışında kendisine verilen görevlendirmeleri hiçbir şekilde sorgulamadan kabul etmesidir. Bu durum gerçeğe aykırı göründüğü için Vedat'ın kişiliğinde de eksiklik olarak değerlendirilmektedir. Çünkü karısının hastalığına rağmen tımarhanedeki geçici görevi kabul etmesi akla uygun düşmemektedir.

Vedat'ın kişiliğinde problem veya eksiklik olarak değerlendirebileceğimiz bir diğer husus da, romanın başında aktarılan, öğrenciliğinde karıştığı siyasi olaylardaki rolüdür. İlk bölümlerde şiddetli bir padişah karşıtı konumunda olan Vedat, mezun olur olmaz sürgüne gönderilir. Sürgündeyken meşrutiyet ilan edilir:

"Huda bilir ey kari! Sevincimden çocuklar gibi,bahtiyarlar gibi, deliler gibi hüngür hüngür ağlamayaydım, ya öleceğim, ya çıldıracağım!.. Cenaı Hakk, aklım gibi, ruhumu da muhafaza etti…" (Mehmed Celal, 2020:103-104)

Meşrutiyetin ilanına bu kadar yoğun duygularla sevinen Vedat, İstanbul'a döndükten sonra siyasi olaylara karşı tepki göstermediği gibi, siyasi bir olayın içerisine de dâhil olmamaktadır.

Vedat'ın roman boyunca girdiği çatışmalardaki tepkisizliğinin bozulduğu kısım, romanın son kısmıdır. Vedat, tımarhaneye görevlendirmeye gidince, Zekiye hasta olduğu için Ferit adındaki bir doktora muayeneye gider. Muayene sırasında doktor ile yakınlaşırlar. Daha sonra yaptığının ağırlığını kaldıramayan doktor çıldırır ve Vedat'ın görevli olduğu tımarhaneye gönderilir. Ferit'in cebinde sıkıca tuttuğu mektupları okuyan Vedat, karısının el yazısını tanır ve karısının ihanetine karşılık onu zehirler:

"Ne yapalım Zekiyeciğim? Böyle istedin böyle oldu! İsyan ettin karıcığım, isyan! Benim, 'atabe-yi ebediyete dökülmeye lâyık olan pâk ve samimi gözyaşlarımı telvis etmek istedin! İsyan ettin! Ben melek gibi bir çocuktum melek gibi bir kalbim vardı, o kalbimi sana bıraktım, sen onu bir fahişenin murdar tırnakları arasındaki bâziçeye benzettin? Benim elimde hiçbir şey yok! İsyanını Allah affedecek, toprak örtecek!" (Mehmed Celâl, 2020b:155-156)

Romanda, kişiliğiyle giriştiği tek çatışma karısıyla yaşadığı çatışmadır. Çatışmada tepkisiz değil, aktif taraftır. Karısının ona karşı yaptığı sadakatsizliğin bedelini karısının canını alarak ödetir. Daha sonra kendisi de intihar eder.

Romanın kadın başkişisi konumundaki isim Zekiye'dir.

Zekiye, Vedat'ın çocukluk arkadaşıdır. Bebekliklerinden itibaren aileleri birlikte vakit geçirdiğinden o da Vedat'ı hayatının ilk yıllarından tanımaktadır. Beraber geçirdikleri çocukluklarından sonra gençlik ile birlikte birbirlerine karşı aşk beslemeye başlarlar. Lise çağına geldiklerinde farklı okullara gitmeleriyle birbirlerinden ayrılırlar. Ancak bu ayrılık Vedat'ın sürgünden döndükten sonra muayene açmasıyla son bulur. Zekiye annesiyle birlikteyken bir gün fenalaşır ve tesadüfen Vedat'ın muayenesine girerler. Böylelikle Zekiye ve Vedat'ın yolları yeniden kesişir. Bu noktadan itibaren Zekiye olay örgüsüne yön vermeye başlamaktadır. Çocukluk aşkından evliliğe evrilen ilişkilerinde başta her şey çok güzel giderken Zekiye'nin hastalığı, çocuğunu kaybetmesi, kocasının arkası gelmeyen görevleri, okuduğu gayri ahlakî kitaplar onu sadakatsizliğe sevketmektedir. Dolayısıyla evliliklerinde masumiyetini kaybeden taraftır ve bunun bedelini canıyla ödemektedir.

Zekiye, romanın baş kadın kişisi olmasına rağmen herhangi bir derinliğine rastlanmayan bir kişi olarak kurgulanmıştır. Roman boyunca sadece romanın girişinde dış görünüşünden bahsedilmektedir:

"… narin bir kâmet, uzunca buğdayımsı bir çehre, hadakalarında bilmem nasıl bir ateş-i sevda alevlenen uzun kirpikler altındaki iri gözler siyah, alt dudağının uç tarafındaki ben, o da gözleri kadar siyah. Balık etle şişmanlık arasında bir vücut. Ellerinden anlaşılıyor ki, ayakları da küçüktür." (Mehmed Celâl, 2020b:87)

Okuduğu kitaplar onun ahlaki açıdan düşmesine sebep olarak gösterilmektedir. Ancak okura, Vedat'ın sesinden ve hatırlarından aktarıldığı için kendisinin değişme ya da pişmanlık duyma fırsatı verilmemektedir. Mehmed Celâl'in birçok romanındaki aldatan kadın ile aynı sonu paylaşmaktadır. Toplumun kendi adaletini sağlama eğilimi gösteren eş tipi, aldatan kadına fırsat vermemektedir.

Romanın kişiler dünyasında yer alan diğer kişiler Vedat ve Zekiye'nin anne ve babaları, Vedat'ın arkadaşı Şemsi, Vedat ve arkadaşlarına zulüm edip sorgulayan paşalar, Vedat'ın sürgün hayatını kolaylaştıran bir anlamda onu koruyup kollayan Müşir Recep Paşa ve Zekiye'nin yakınlaştığı kişi Doktor Ferit'tir. Romanın kişiler dünyasında yer alan bütün şahıslar, derinliği olmayan birer tip konumunda bulunmaktadırlar. Dolayısıyla romanda yer alan bu tiplerin Vedat'ın:

"…karakterini çeşitli yönleriyle aydınlatan ve ancak" (Emil, 1984:282) Vedat'ın gözünde belirli anlamlar kazanmaktadırlar.

Sonuç itibariyle, *İsyan* romanında derinleştirilmiş kişilerden çok, yazar tarafından romandaki konumları önceden belirlenmiş tiplerin çoğunlukta olduğu görülmektedir.

1.2.4. Romanda Zaman

İsyan romanında vaka zamanı, romanın başkişisi Vedat'ın çocukluğundan başlayarak karısını zehirlediği ana kadar olan zamandır. Roman, Vedat'ın hatıralarına geri dönüşü şeklinde aktarılmaktadır. Ancak Vedat'ın çocukluğundan başlayıp karısını zehirlediği zamana kadar olan sürecin kaç yılı kapsadığına dair herhangi bir ifade kullanılmamıştır. Dolayısıyla Vedat'ın çocukluk yıllarından orta yaş olarak kabul edeceğimiz bir yaşa gelene kadar devam eden bireysel zamanda bir belirsizlik mevcuttur.

Romanda zaman unsurunun göze çarpan ilk noktası, roman boyunca bireysel ve sosyal zamanın iç içe verilerek kullanılmasıdır. Romanın hemen başında kahraman-anlatıcının ailesini tanıttığı kısımda kullanılan ifadeler belli bir sosyal zamana işaret etmektedir:

"Ben Polonya'da, bir Rus istihkamını zapt ederken bir bî-iman kurşun ile tam göğsünden yaralanan Binbaşı Seyfeddin Efendi'nin oğlu idim." (Mehmed Celâl, 2020b:87)

Bu ifadeler her ne kadar gün, ay, yıl olarak tam belirtilmemiş olsa da kullanılan zamansal göndergeler belirli bir döneme vurgu yapmaktadır. Burada kullanılan zamansal göndergeler Osmanlı ve Rus devleti arasında uzun yıllar süren savaşlara işaret etmektedir.

Romanın ikinci bölümünden itibaren sosyal zamanın kullanımının ağırlık kazandığı görülmektedir. Takvimsel zaman İkinci Meşrutiyet'in ilanını hazırlayan yılları işaret ederken, sosyal zamanın bireysel zaman üzerindeki etkisi göze çarpmaktadır. Vedat'ın okul yıllarında yöneticilerle yaşadığı problemler, isyanlar ve Vedat'ın sürgünü birer hatıra olarak nakledilmektedir:

"Bunu pek güzel tahattur ediyorum!..

Gözlerimi açtığım zaman, şikârını parçalayan bir aslan pençesi gibi ellerimi kanlar içinde gördüm, ve mahpusta olduğumu anladım!..." (Mehmed Celâl, 2020b:97)

Geçmişe dönük olarak aktarılan bu hatıralar arasında Vedat, tıpkı geçmişte yıllarını geçirdiği bir evin odalarında sırayla gezercesine geçmişte yaşadığı olaylar arasında geçiş yapmaktadır:

"Kanun-ı Esası ilan olunmuş! Abdülhamid çaldığı hürriyeti iade etmiş! Şaşırdım, alık alık bakmaya başladım! Recep Paşa'nın şu sözleri, hala beynimin içinde uğulduyor:

-Kendine gel çocuk!.. Çok felaket gibi çok meserret de insanı öldürür!.." (Mehmed Celâl, 2020b:104)

Sosyal zamanın Vedat'ın yaşamına yön verdiği bu kısımlar bireysel zamanın derinleştirilmesine dolayısıyla öykü zamanının da genişlemesine imkân vermektedir.

Vedat anıları arasında geçiş yaptıkça zamanın yayılmasıyla birlikte geçmiş de çoğalmaya başlar ve "…anımsanan şeyler uzaklaştıkça anımsama uzar." (Ricoeur, 2013:24) Bu durum roman boyunca devam etmektedir. Bu yüzden de yer yer okura gereksiz

gelebilecek ayrıntılar çoğalma göstermektedir. Kahraman-anlatıcı Vedat'ın bir süreliğine görevli olarak gittiği tımarhaneyi uzun uzun anlatması buna örnek olarak gösterilebilir. Metin ile ilişkisi kopuk bir şekilde görülen bu kısımlara da yer verilmesi Vedat'ın geçmişinde gezinmesi, hatırladığı ya da kendisinde iz bırakan detayları anımsaması dışında bir anlam taşımamakta gibi görünmektedir. Dolayısıyla kahraman-anlatıcı perspektifinden anlam kazanan zaman unsuru için bu hatıraları, bireysel zamanın birey psikolojisinin şekillendiricisi olarak değerlendirmek mümkündür.

Roman boyunca sık sık kullanılan sosyal zaman ifadelerine ilişkin olarak takvimsel bir zamanın vurgulandığı tek kısım Vedat'ın Şile'deyken arkadaşı Şemsi'ye gönderdiği mektubun üzerindeki tarihtir. "Temmuz 24.1325:Şile" (Mehmed Celâl, 2020b:113)

Bu kısımdan sonraki bölümlerde de başta kullanılan geçmişe dönüş tekniği kullanılarak Vedat tarafından geçmiş aktarılmaya devam etmektedir. Böylelikle geçmiş anılar yeniden yorumlanıp öyküleme zamanına taşınmaktadır.

On dördüncü bölümden itibaren romanın vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında bir örtüşme görülmektedir. Ve bu örtüşme romanın sonuna kadar devam etmektedir. Sadece Zekiye'nin Doktor Ferit ile ilişkisinin mektuptan öğrenilmesi noktasında kısa bir geriye dönüş kullanılmaktadır.

Sonuç olarak romanın son kısımlarına kadar romanda "artsüremsel öyküleme" şeklinde aktarılmıştır. Artsüremsel öyküleme:

"Olaylardan sonra yapılan öykülemedir." (Kıran, 2000:203) şeklinde tanımlanmaktadır.

Burada sorun teşkil edecek bir nokta olduğunu söyleyebiliriz. Romanda öykü ile öyküleme arasında geçen zamanın kapsadığı zaman dilimi belirtilmemiştir. Öykünün gerçekleşmesinin ardından ne kadar süre geçtiği belirsiz bırakılmıştır.

1.2.5. Romanda Mekân

İsyan romanında mekân unsuru Vedat ve yaşadıklarına paralel bir şekilde gelişim göstermektedir. Dolayısıyla Vedat'ın okul yılları, sürgünü, görev yerleri, evliliği mekân unsurunun sınırlarını belirlemektedir. Fiziksel mekân olarak İstanbul'da başlayan vaka bir süreliğine Trablusgarp'a kaymaktadır. Daha sonra vaka yeniden İstanbul'da ve ilçelerinde

cereyan etmekte ve yine İstanbul'da, vakanın ilk anlatılmaya başladığı yer olan Âşık Paşa Mahallesi'nde sonlanmaktadır.

Romanda mekân unsuru, Vedat'ın yaşadıklarının değişmesine bağlı olarak değişim göstermektedir. Bu durumda mekân unsurunun kullanımına dair iki farklı yol kullanılmıştır. Bunlardan ilki, Vedat'ın Zekiye ve ona dair anımsadığı hatıralarla birlikte duygusal tasvirlerle aktarılan, sübjektif bir algılamaya dayanan mekân kullanımıdır:

"Sahih! Biz Bernardine'nin iki mahluk-ı hayalisi idik: Ben Paul, O, Virginie.

Onlar Fransa adasının bütün mehâsin-i tabiyesini, koyu, yeşil meşcerelerini, taşların üzerine birer elmas-pare tevdi eden saf, berrak zemzem-perdâz derelerini, yağmurlu tulûlarını, bulutlu mehtaplarını, bu hıyabânın evrâk-ı zümrüdüne gizlenen yeşil kanatlı kuşlarını Paul ve Virginie'nin aynı hayat-ı masumanesiyle gördüm." (Mehmed Celâl, 2020b:89)

"Alemdağı ormanlarına giriyoruz. Sema parça parça görünüyor. Yeşil bir zemin üstünde, yeşil bir sema altındayız. Galiba, kendilerini bizden gizleyerek yapraklar arasına saklana kuşların kanatları da yeşil olmalı!.." (Mehmed Celâl, 2020b:114)

Alıntıladığımız iki kısımda da romantik söylemlere dayanan bir mekân betimlemesi söz konusudur. İki alıntıda fiziksel anlamda açık/geniş nitelikli bir mekândan bahsedilirken aynı zamanda Vedat'ın duygusal hisleriyle canlı bir varlık kimliği de kazanmaktadır diyebiliriz.

Romanda mekân unsurunun kullanımına ilişkin olarak kullanılan ikinci yol ise ilkine nazaran, Vedat'ın topluma, çalıştığı kurumlara yönelttiği bakışından aktarılmaktadır. Bu kısımlarda, daha objektif, kişisel yorumlardan uzak gerçekçi bir bakışa dayanan bir mekân kullanımı dikkat çekmektedir:

"Bir köyde âram, bir köyde taam ettik. Bir tarafta tek tük evler… Bir tarafta etrafı çitlerle muhat bahçeler… Öbür yanda birkaç inek… Daha uzakta gıcır gıcır yürüyen bir manda arabası… Şuracıkta bir buzağı…" (Mehmed Celâl, 2020b:114)

Bu kısımlarda kahraman-anlatıcı konumunda olan Vedat, ilk defa gittiği Şile ve köylerini mektup ile arkadaşı Şemsi'ye anlatmaktadır. Yer yer öznel ifadelere de yer verilmiş olsa da bu kısımlarda daha çok gördüğünü bir "kamera göz" aracılığıyla aktarmaya dayalı bir tavır hissedilmektedir. Realist romancıların, roman kişilerini ilk defa gördüğü bir yeri kendi bakış açılarıyla aktarma imkânı verdiğini söyleyen Suut Kemal Yetkin:

"…kendisi o yeri tasvir etmez, o yer, o kişinin bilgi seviyesine, duyuş derecesine göre yavaş yavaş okuyucuya gösterilir. Çünkü çevre bir insanı, o çevre ne ise öyle değil de o insan tarafından görüldüğü oranda etkiler." (Yetkin, 1967:78) ifadelerini kullanmaktadır. Vedat'ın nazarını yönelttiği Şile de, okuyucuya tam olarak bu şekilde aktarılmaktadır. Yazarın roman üzerindeki etkisinin geri plana çekilmesiyle ve kahraman-anlatıcı aracılığıyla mekân unsuru işlevsel kullanılabilmiştir.

Mehmed Celâl'in bütün romanlarında eksikliği hissedilen, mekân unsurunu kullanımı noktasındaki problemlerine rağmen *İsyan* romanında bu anlamda başarılı bir kullanım söz konusudur, diyebiliriz. Vedat'ın özellikle Şile ve köylerine yönelttiği bakışından mekâna gerçekçi bir dikkatle bakılmasına olanak sağlamıştır. Bu da romanda mekân unsurunun algılanmasında bir zenginlik olarak göze çarpmaktadır.

Mekân, içindeki eşyayla ve eşyanın insana kazandırdığı toplumsal statülerle birlikte ele alınmıştır. Nesnel ifadelerle aktarılan bir yer de romanın sonlarına doğru, Vedat'ın son görev yeri olan tımarhanedir. Bu kısımlarda Vedat, Şişli'deki Fransız tımarhanesi ile Toptaşı'ndaki tımarhaneyi karşılaştırmaktadır:

"Şili'deki tımarhane ile Toptaşı'ndaki tımarhane arasında yerden göğe kadar fark vardır, diyebileceğim!.. Fransa Hastanesi'ndeki hastalar için dört mevki vardır: Birincisi sekiz lira. Birisi koridora, ikisi semanın bir parçasına nazır. Bir karyola, masa, bir kanepe, bir sandalye, bir küçük dolap birinci mevki odaların eşyasını teşkil eder. Sabahleyin, yarı süt yarı sudan ibaret olan bir kahvaltı edilir, istenirse, bu kahvaltıyla beraber bir dilim ekmek de verilir. Birinci mevkilerde bulunanlar -isterlerse- kendi odalarında da yemek yiyebilirler. Çorba, lahana haşlaması, nadiren et, soğukluk namına birkaç incir öğle yemeğini teşkil eder, ki sofradan ekseriya ziyade iştahlıca kalkılması mikdâr-ı at'imeyi tayin için kâfidir. Akşamları bu yemeğe hemen hiçbir şey ilave edilmez. Salon oldukça temizdir. Kışın deliler, odunlarla tahtarevalli oynamazlar, kapıyı açmazlar, uslu uslu otururlarsa, şöyle titremeyecek kadar ısınmak kabildir." (Mehmed Celâl, 2020b:141-142)

Alıntıladığımız kısımlar ve sonrasında uzun uzun Fransız tımarhanesinin hastalara yaklaşımı aktarılmaktadır. Hastalar için bulunan dört mevki ve bu mevkiler arasındaki fark nesnel ifadelerle okuyucuya sunulmaktadır. Kahraman-anlatıcının gözlemlediklerine dayanan bu ifadeler, tımarhanedeki hastaların, topluma olan mesafelerine rağmen kısmen de olsa kendi alanlarında özgür olduklarını vurgulamaktadır.

Fiziksel anlamda kapalı/dar nitelikte olan tımarhane, birinci mevki hastalar için bir anlamda algısal açıdan bir açıklık kazanmıştır. Ancak dördüncü mevkide bulunan hastalar için aynı mekân hem fiziksel hem de algısal olarak kapalı/dar niteliktedir. Kapalı/dar mekânların içinde barındırdığı en temel unsur çatışma unsurudur. Fransız tımarhanesi de bu anlamda çatışmaların çok olduğu bir mekândır. Ancak çatışmaların taraflarından biri hatta sebebi hastane yönetiminin sağlıksız tutumları olsa da çatışmaların diğer tarafı da çatışmaları sürdürecek nitelikte olamayan hastalardır. Dolayısıyla burada mekân üzerinden ortaya atılan çatışmalar neticesiz bırakılmıştır.

Fransız tımarhanesinden sonra Toptaşı tımarhanesi tanıtılmaktadır. Ancak buradaki durum daha da kötüdür:

"Orada hastalar için hiçbir mevki yoktu. Ağıla atılan zavallı koyun sürüsü gibi deliler uslusu, hırçını, mütefekkiri, zevzeği birbirine karışmışlardı. Kahkaha ile gülmenin, hüngür hüngür ağlamanın yegâne cezası dayak idi!.. Tütün bulutları, ekmek kırıntıları… Bunlardan sarf-ı nazar… Daha birçok mülevveslik burasını tarifi gayr-i kâbil bir mezbele-yi müteaffifine çevirmişti!..

…

Ah ey kâr'i! Burada insaniyetten nefret ettiğim günler oldu." (Mehmed Celâl, 2020b:146)

Hiçbir şekilde insanî bir muamele görmeyen hastaların yöneticilerle olan çatışmasına kahraman-anlatıcı müdâhil olmamaktadır. Vedat'ın roman boyunca çatışmalardan kaçışı burada da gözlemlenmektedir. Olaylara sadece yorumlarıyla dâhil olan Vedat, en son şahit olduklarının ağırlığıyla görevinden istifa etmektedir. Dolayısıyla yine çatışmalardan kaçış görülmektedir. Görev yerlerinde gördüğü olumsuzlukları iyileştirmeye yönelik herhangi bir girişimi bulunmamaktadır.

Her iki tımarhanede de mekânın yarattığı çatışmalar bulunmaktadır. Çatışmalar hastalar ve yöneticiler arasındadır ancak buradaki hastaların çatışmaları sorgulayabilmeleri bile mümkün değildir. Çünkü onlar zaten delidirler, şikâyetleri olamaz, olsa bile bunlar gerçek değildir. Hastalar sadece nöbet geçiriyorlardır.

Sürekli bastırılmaya çalışılan hastaların aileleri de yanlış bilgilendirilerek hastaların gerçek durumları gizlenmektedir. Dolayısıyla yöneticiler ve hasta, hasta yakınları arasındaki çatışmanın en temel dayanağı sosyo-ekonomik yani maddi şartlardır. Tımarhane bile olsa maddi problemlerin insanlar arasında meydana getirdiği sınıflandırmaların adaletsizliğine vurgu yapılmaktadır. Dolayısıyla mekân unsuru üzerinden, tımarhane özelinde toplumun

hasta insanlara bakışına, çevresel ve sosyal şartların doğurduğu olumsuzluklara dikkat çekilmiş ve bu anlamda, toplum, medeniyet gibi kavramlar, kahraman-anlatıcı aracılığıyla eleştirilmiştir:

"Hey gidi medeniyet! Ne kadar tekâmül ederse o kadar vahşete yaklaşıyor!..." (Mehmed Celâl, 2020b:143)

Sonuç olarak *İsyan* romanında incelediğimiz diğer birçok romandan farklı bir mekân unsuru kullanımı göze çarpmaktadır. Yazar, kahraman-anlatıcının görev değişikleri üzerinden, mekân unsurunu, içinde barındırdığı bütün unsurlarıyla birlikte, bir dönemin problemlerini yansıtmak maksadıyla işlevsel bir nitelikte kullanmıştır.

1.2.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı

İsyan romanı, kahraman-anlatıcının bakış açısından aktarılmaktadır.

Mehmed Celâl romanlarında sık karşılaşılmayan kahraman-anlatıcı tipinde bütün olaylar, anlatıcının kendi hayatında yaşadığı, tecrübe ettiği "şeyler" şeklinde ilerleme kaydetmektedir:

"Bu anlatıcı tipi olayın hem yapıcısı olan bir özne hem de anlatıcı, aktarıcı olan bir kişidir." (Çetin, 2006:112)

Olay örgüsünü kahraman-anlatıcının yaşadıkları şekillendirdiği ve şekillenen olayları da yine kendisi yorumladığı için romanın bir anlamda "özyaşamöyküsel" karakterli olduğunu da söyleyebiliriz. Özyaşamöyküsel romanlar:

"… böyle romanlar daha çok bir kişinin hayat serüveni ya da hayatlarının bir kısmını yine kendileri tarafından aktarılması şeklinde ilerler." (Bulut, 2014:44) olarak tanımlamak mümkündür.

Sınırlı bir bakış açısına sahip olan kahraman-anlatıcının bakış açısı, öznenin anlatım konumu itibariyle yazarın metin üzerindeki müdahalesini sınırlandırmaktadır.

Kendi hayatına dair kesitleri aktaran kahraman-anlatıcı, olay örgüsünü meydana getiren olayları, üzerinden bir zaman geçtikten sonra değerlendirip okuyucuya anlatmaya başlamaktadır:

“Yaz seyranları da olurdu. Bütün ailece kırlara çıkardık. Dallarına salıncak kurduğumuz dut ağaçları, benimle Zekiye’nin kolan vurduğumuzun hatıratını hâlâ saklarlar. Parmaklarımızın arasına sıkıştırdığımız kelebeklerin kanatlarındaki gubar-ı hafif, hala avuçlarımın içindedir sanıyorum.” (Mehmed Celâl, 2020b:88)

Alıntıladığımız kısımda kullanılan “olurdu” ifadesi öykü; “sanıyorum” ifadesi ile de öyküleme zamanı vurgulanmaktadır. Dolayısıyla kahraman-anlatıcının her iki zaman dilimine hâkim, iki zamanında içinde olduğunu söylemek mümkündür.

Kahraman-anlatıcı, çocukluk ve gençlik yıllarına ait hatıralarını aktarırken oldukça duygusal bir tavır sergilemektedir. Duygusal tavır hem öykü zamanına hem de öyküleme zamanına hükmetmektedir:

“Kahraman anlatıcı hatırlama, olayları yeniden yaşama ve anlatma arasında metin düzeyinde geçişler yapar.” (Eliuz, 2004:51)

“Gün olurdu ki hatırat-ı mazi, pîş-i inzârımda canlanırdı. Şu hâlde, tesadüf denilen peri-yi muğfelin Zekiye’yi bir kere daha rhgüzâr- hayatıma sevk edişine karşı:

“Bilemem eyleyecek girye midir, hande midir?”

Vakfe-yi tahayyüründe kalırdım: Ne olursa olsun, artık isteyecek idim.” (Mehmed Celâl, 2020b:113)

Kahraman-anlatıcı, öykü ve öyküleme zamanına ait duygu ve düşüncelerini harmanlayarak okuyucunun dikkatine sunmaktadır:

“Dâhiliye zabitlerinin hepsi hafiye, hepsi alçak idi!..Unutmayacağım bir menâzır-ı feciadan biri de meydan dayağıdır: Bir gün şu meydan dayağı için, hepimiz bahçeye toplanmıştık. Sevgili arkadaşlarımızdan biri hafiye zabitlerinin değnekleri altında ezilecek ve – nazar değmesin ne adalet! – belki ölecekti!” (Mehmed Celâl, 2020b:94)

Kahraman-anlatıcı yaşadıklarından aldığı tecrübelerle değerlendirme yapmaktadır.

Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında geçen süreye rağmen, kahraman-anlatıcı, olayları aktarırken o günlerin kendisinde uyandırdığı hislerin etkisiyle hareket etmektedir. Roman boyunca kahraman-anlatıcının etkisinde olduğu duygu ve düşüncelerin bir kısmı oldukça duygusal, romantik iken bir kısmı oldukça katı ve eleştireldir. Zekiye ile

ilgili aktarılan noktalarda romantik tavır içerisinde olan kahraman-anlatıcı, yaşadığı, gözlemlediği siyasî bozukluklara karşı eleştirel bir tavır içerisindedir.

Romanda kullanılan anlatıcı tipi ve bakış açısının doğal bir sonucu olarak, anlatıcı, roman kişilerine karşı taraflı yaklaşmaktadır. Gerek okul yıllarında, sürgünde yaşadığı sıkıntılar, gerekse evliliğindeki sorunlar sadece kahraman-anlatıcının perspektifinden aktarıldığı için, okuyucu, romanın diğer kişilerinin duygu ve düşüncelerinden, onların kendi fikirlerinden uzaktadır. Okur, kahraman-anlatıcının aktardığı kadarıyla roman kişileri hakkında bilgi sahibidir.

Kahraman-anlatıcının bakış açısından aktarılan romanın son bölümünde kahraman-anlatıcı, eşinin ihanetine tepkisiz kalmayıp onu zehirledikten kendisi de intihar etmektedir. Roman boyunca okuyucuyla konuşan, yaşadığı her şeyi aktaran anlatıcının ölümü, *Tenvir-i Ebsâr* gazetesi ilanından haber edilmektedir:

"Beraber doğdular, beraber okudular, beraber yaşadılar, beraber öldüler, beraber gömüldüler." (Mehmed Celâl, 2020b:156)

Kahraman-anlatıcı ve bakış açısı romanın son cümlesinde değişim göstermekte, Vedat'ın ölümünü haberdar eden başka bir anlatıcı devreye girmektedir.

Kahraman-anlatıcının bakış açısının getirdiği sınırlılığını kırmak için romanda sık sık mektup ve telgraf tekniklerinin işlevlerinden faydalanılmıştır. Vedat, sürgün zamanlarını, görev yerlerinde şahit olduklarını arkadaşı Şemsi'ye ve annesine mektup ve telgraf aracılığıyla bildirmektedir. Böylelikle dar bir bakış açısı olan kahraman-anlatıcının bakış açısı genişletilmeye çalışılmıştır. Kullanılan bakış açısı ve anlatıcı tipi, yazarın müdahalesini engellemiştir. Yazar, dönemin yönetimine, köye ve köylüye, meşrutiyete, padişaha olan bakışını Vedat üzerinden daha doğrusu Vedat'ın mektupları üzerinden değerlendirmektedir. Dolayısıyla okuyucuyla paylaşılan her şey "Vedat'a aittir" hissi gerçekçi kılınmıştır. Çünkü Vedat, kahraman olarak zaman ve mekânda adım adım ilerlemektedir. Bildikleri, yaşadıklarının ve şahit olduklarının sonucudur. Okuyucuya o gerçeklik hissinin aktarımı noktasında bir problem bulunmamaktadır. Sadece kahraman-anlatıcının, çatışmalardaki pasifliği, idealist bir öğrencilikten, eyleme geçmeyen, izleyici kalınan tavrının mantıklı bir çerçeveye oturtulamamış olması bir problem olarak eleştirilebilir. Ancak yine de kullanılan bakış açısı ve anlatıcı tipi başarılı bir şekilde işlenmiştir, diyebiliriz.

1.3. Kuşdilinde

Kuşdilinde romanı, İstanbul Meşrutiyet Kütüphanesi'nde 152 sayfa olarak basılmıştır. Romanın üzerinde herhangi bir tarih bulunmamaktadır. Buna rağmen Yılmaz Daşcıoğlu eserin seri ve matbaa isimlerinden yola çıkıldığında romanın 1908'den sonra basılmış olduğunun anlaşıldığını söylemektedir.

Eser, Umut Düşgün tarafından 2020 yılında Lâkin Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Umut Düşgün'ün çevirisine aittir.

Roman, yazar tarafından numaralandırılmış olup toplamda yirmi üç bölümden oluşmaktadır ancak romanda on birinci bölümün numaralandırılması bulunmamaktadır. Romanda bazı bölümler kendi içerisinde *** gibi motiflerle ayrılmıştır.

Kuşdilinde romanında, Mehmed Celâl'in birçok romanında pek önemsenmeyen içerik ve bölümlerin dağılımı noktasının bu romanda göz ardı edilmediği görülmektedir. Bölümlerin hem dağılımı hem de hacim anlamında içerik ile kısmen de olsa denklik olacak şekilde düzenlendiğini söylemek mümkündür.

1.3.1. Romanın Konusu

Kuşdilinde romanının konusunu genç bir erkeğin karısının güzelliğine rağmen etkilendiği bir hayat kadınına tutulup ailesinin sonuna sebep olması oluşturmaktadır.

1.3.2. Romanın Olay Örgüsü

Kuşdilinde romanında olay örgüsünün, romanın başkişisi Refet'in etrafında şekillendiği görülmektedir. Romanın olay örgüsü iki ana olay üzerine gelişim göstermektedir. İlki Refet'in Nur Hayat'ı görüp beğenmesi, istemesi ve onunla evlenmesi; ikincisi ise Refet'in evli olmasına rağmen bir gün göz göze geldiği Rosalie adında bir sokak kadınını unutamayıp onu bulması ve ona tutulmasıdır. İki olayın bağlantı noktası

Refet'tir. Nur Hayat'ın Refet ve Rosalie'nin mektuplarını bulması ve Rosalie'yi öldürmesi iki olaydaki çatışmaların çözüme kavuşturmaktadır. Bu iki büyük olay dışında romanın olay örgüsünü meydana getiren vaka halkaları da bulunmaktadır. Romandaki vaka halkalarını şu şekilde belirledik:

-Refet ve Remzi'nin pikniğe gitmesi

-Piknikte Refet'in Nur Hayat'ı görüp etkilenmesi ve iki arkadaşın Nur Hayat'ı evine kadar takip etmesi

-Remzi'nin teyzesi Bedriye Hanım aracılığıyla babası Haluk Bey'in de rızasını alarak Nur Hayat'ı istetmesi

-Nur Hayat ve babası Ruhi Paşa'nın kavga etmesi

-Nur Hayat ve Refet'in evlenmesi

-Refet'in evine geç gelmeye başlaması ve Nur Hayat'ın durumdan rahatsızlık duyması

-Refet'in Necip isminde eski bir arkadaşı ile karşılaşması

-Refet'in eğlenmek için gittiği mekânda Rosalie'yi yeniden görmesi ve o gece evine gitmemesi

-Nur Hayat'ın hamile olduğunu Refet'e bildirmesi

-Rosalie'nin geçmişinin aktarılması

-Rosalie'nin bir eve terzi olarak yerleşmesi

-Rosalie'nin evin bahçıvanıyla kaçması ve parasız kaldıktan sonra kötü yola düşmesi

-Rosalie'nin Teodorakis ile bir oda kiralayarak birlikte yaşamaya başlaması

-Teodorakis'in Rosalie'yi terk etmesi

-Refet'in uzun bir süre içki âlemlerine ara vermesi ve Nur Hayat ile ilgilenmesi

-Refet'in yeniden kafa dağıtmak maksadıyla içki âlemlerine dönmesi ve Rosalie ile tanışıp buluşmalara başlaması

-Refet'in hastalanması ve iki ay kadar Rosalie ile buluşmamasından dolayı Rosalie ile buluşmaya gitmesi

-Refet'in evine sarhoş bir halde dönmesiyle ve Nur Hayat'ın onun cebinde Rosalie ile olan mektupları bulması ve eşlerin kavga etmesi

-Nur Hayat'ın Rosalie'den intikam almak için onu Refet'in ağzından yazılmış bir mektup ile bir tanıdığı olan Eftimia'nın evine çağırtması ve Rosalie ile Nur Hayat'ın karşılaşması

-İki genç kadının bir süre tartıştıktan sonra kavga etmesi üzerine Rosalie'nin düşüp ölmesi

-Refet, Nur Hayat ve Eftimia'nın tutuklanması

Kuşdilinde romanında genel olarak olay örgüsündeki olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkisi sağlıklı bir şekilde kurulmuştur diyebiliriz. Tecrübesiz bir gencin evlenip evine sadık kalmamasıyla birlikte yaşanan aile felaketi sebep-sonuç ilişkisi ile birlikte verilmiştir. Olay örgüsünde tesadüfe dayalı birkaç nokta dışında romanda genel olarak olayların akışını rahatsız edecek derecede bir gerçeğe aykırılık bulunmamaktadır. Örneğin Refet, arkadaşı Necip ile karşılaştığı günün gecesi çok içmekten bulunduğu mekânda uyuyakalır. Garsonlar tarafından sarhoşluğundan faydalanılarak cüzdanı çalınır. Biraz uyuyabilmek için gittiği otelin parasını ödeyemeyince arkadaşının komiser yardımcısı olduğunu söyleyerek onun yanına gitmek ister ki tesadüfen otelden çıkar çıkmaz arkadaşıyla karşılaşır:

"Tesadüf bu ya!.. Refet, Rıfat Efendiyi Mekteb-i Sultanînin kapısı önünde yakaladı." (Mehmed Celâl, 2020b:206)

Yukarıda değindiğimiz noktaya benzer birkaç tesadüf dışında olay örgüsünün akışını sarsacak ciddi bir problem bulunmamaktadır.

1.3.3. Romanın Kişiler Dünyası

Romanın başkişisi konumunda olan kişisi Refet'tir. Olay örgüsü, onun etrafında şekillenmesine rağmen hayatındaki gelişmelere karşı oldukça etkisiz bir şekilde çizilmiştir. Refet, Mehmed Celâl'in birçok erkek roman kişisi gibi şiire karşı ilgili, içki âlemlerine meraklı ve gördüğü kadınların güzelliğinden hızlıca etkilenen saf âşıktır.

Refet, genç bir delikanlıdır. Babasıyla birlikte yaşamaktadır. Bir gün arkadaşı Remzi ile gezerken bir kızdan çok etkilenir ve o kızı kendisine istetir. Mutlu bir evliliği olmasına rağmen eğlence gecelerini terk etmez. Eğlence gecelerinde görüp etkilendiği bir sokak kadınıyla düşüp kalkmaya başlar. Evliliğinde problemler oluşmaya başlayınca bir süreliğine evine bağlansa da eğlence hayatını bütünüyle terk etmez. Refet hayatında bu kadar problem olmasına rağmen çatışmalardan uzak tutulmuş bir kişidir. Karısı ile girdiği çatışmalarda sorunun bir an önce son bulmasına odaklanmaktadır:

"-Affedersin, Nur Hayat'cığım!.. Bu kadar üzüleceğini, bu kadar serzeniş edeceğini bilmezdim.

Sonra mahzun mahzun gülere, ilave etti:

-Oh hanımcığım!.. Artık barıştık, değil mi? Kuzum, "Barıştık!" de! Şu pembe sedefli parmaklarını uzat da öpeyim. Artık barışalım." (Mehmed Celâl, 2020b:195)

Romanın başkişisi konumunda olduğu halde Refet, iç dünyası yansıtılan bir kişi değildir. Hatta dış görüntüsüne dair de pek bir bilgi verilmemiştir. Hayatındaki iki kadın arasında kalmış bir adama göre oldukça rahat bir kişi olan Refet, seçim yapmaktan aciz, çatışmalara girmekten çok uzak bir kişidir.

Toplumda pek çok benzerine rastlanılacak bir karakter olmasına rağmen psikolojisi iyi yansıtılmamıştır. Örneğin Mehmed Celâl'in *Vicdan Azapları Yahud Bilinmeyen Kıymet* eserinde Cevdet karakteri aldattığı kadına yaptıklarından dolayı büyük pişmanlık duymakla birlikte ciddi çatışmalar yaşayan, derinleştirilmiş bir kişidir. Yine aynı şekilde *Dâmen-âlûde* romanında Enver de iki kadın arasında gelgitler yaşayan bir kişidir. Ancak o da çatışmalara kişiliğiyle dâhil olan, psikolojisi yansıtılan bir karakterdir. Refet bu anlamda başkişi olmasına rağmen yüzeysel bir şekilde işlenmiş, başarısız bir roman kişisidir.

Nur Hayat, romanın kadın başkişisidir. Abdülahmit'in paşalarından Ruhi Paşa'nın kızıdır. Babasının yönetim ve otorite temsiline karşın Nur Hayat, hürriyet, ihtilal, istibdat karşıtlığının temsiline uygun düşünülmüş bir kişidir. Nur Hayat, çatışmalara giren, doğru bildiği şeyi savunan bir kişidir. Dolayısıyla Refet'in çatışmalardan uzak duruşuna tam tersi bir tavırdadır. Öyle ki babası ile ihtilal ve istibdat dolayısıyla yeni-eski çatışmasını tartışmakta ve babasının bütün yıldırıcı, hakarete varan ifadelerine rağmen düşüncelerini savunmaktadır:

“-Çocuk ne vakitten beri bu ruh zehirleyici, gönül üzücü şeylerle uğraşırsın! Bilmem bu uğraşmaklıktan ne kazandın? Başka okuyacak şey bulamadın mı? Şu hürriyetten ne fayda gördünüz? İşte bunu bir türlü anlayamıyorum. Sanki daha mı rahatız?.. Daha mı mesuduz?.. Daha mı bahtiyarız?

Ara sıra Ruhi Paşa’dan böyle acı, böyle müstebiddâne tedbirler işiterek, artık o kadar harekete karşı, tahammülü bitmiş olan Nur Hayat, bu müstebidd babanın hür kızı yıldırım tarakasıyla gürledi:

-Artık yetişir, artık elverir, baba! Dedi. Sen de müstebiddsin, sen de adisin, sen de alçaksın!.. Senin evladına, akrabana, bildiklerine, merhametin olmadığı gibi, imanın da yoktur, Allah’a da itimadın yoktur! Artık yetişir, diyorum, artık elverir!..” (Mehmed Celâl, 2020b:186)

Nur Hayat, romanda çatışma yaşayan, çatışmalara kişiliğiyle katılan bir karakterdir. Dolayısıyla romanda çatışmalardan uzak tutulmayan tek kişidir. Roman boyunca kendilerinden beklenileni gerçekleştirme dışında herhangi bir farklılık göstermeyen roman kişilerinden farklı olarak Nur Hayat, sürekli olarak durumunu sorgular, kocasının kendisini aldattığından şikâyet etmektedir. Mehmed Celâl romanlarında aldatılan kadın örneklerine sıklıkla rastlamaktayız. Nur Hayat bunlardan biri olmakla birlikte kocasına gerçekçi bir şekilde hesap soran tek kadın örneğidir. Hatta kocasının kendisini aldattığını ilk öğrendiğinde kocasına boşanmayı da teklif etmektedir:

“-Hayır! Ben sizin güzeliniz değilim, bilmem sizin güzeliniz nerelerde?.. Almak da hak boşamak da!..” (Mehmed Celâl, 2020b:!95)

Geleneksel aile yapısında bulunan kadının evliliğinin devamı için görmezden gelmesi, sineye çekmesi, mazur görmesi mantığına karşı çıkar şekilde hareket etmesi Nur Hayat’ın roman boyunca sergilenen kişiliğine uygunluk göstermektedir. Bu anlamda Mehmed Celâl’in incelediğimiz birçok romanından farklı bir tavırda kadının bulunması önemlidir. Geleneksel toplum yapısında kadından beklenilenden kısmen de olsa farklı davranması hem roman için hem kadın için bir yenilik olarak değerlendirilebilir.

Nur Hayat, kocasından her zaman şüphe duymakta ancak kocası sürekli inkâr ederek eşini rahatlatmaya çalışmaktadır. Ancak şüphe, kıskançlık gibi duyguların tahakkümü altına girerek, kocasının cebinden bulduğu Rumca mektupları okutturur. Ve intikam almaya hazırlanmakta olan Nur Hayat, Rosalie ile karşı karşıya gelip ondan hesap sorma planları yapmaktadır:

“Nur Hayat, bir istikbal-i meçhulün pîş-i zılâmında, -yolunu şaşırmış yolcular gibi1 mebhut ve mütehayyir düşünüyor, bu beht ü hayret onun dimağ-ı âzürdesinde facialı, kanlı mevzular hazırlıyordu.” (Mehmed Celâl, 2020b:249)

Nur Hayat, romanın başında babası ile yaşadığı çatışmaya benzer bir çatışmayı da Rosalie ile buluşarak yaşamaktadır. Rosalie’yi kandırarak bir tanıdığının evine çağıran Nur Hayat, öfkesine yenik düşüp Rosalie ile kavga eder ve onu itekleyip düşürünce ölmesine sebebiyet verir. Karnındaki bebeğine rağmen tutuklanır. Rosalie ile yaşadığı çatışma onun kişiliğinden beklendik bir harekettir. Çünkü o gerek babası ile gerek kocası ile çatışmalar yaşayan, lafını esirgemeyen hararetli bir kişiliktedir.

Romanın bir diğer kişisi de Rosalie’dir. Rosalie romanda geniş bir fonksiyonu olan bir kişidir. Roman kurgusundaki entrika onun kişiliği ile şekillenmektedir. Küçük yaşta yetimhanede büyüyüp bir terzinin yanında çalışmaktadır. Büyük bir konağa terzi olarak alındıktan sonra evin bahçıvanı ile kaçıp kendilerine bir hayat kurmak isterler ancak iş bulamayıp parasız kalmalarından faydalanan Katina, Rosalie’nin kötü yola düşürür. Hayat Rosalie için artık farklı bir şekilde ilerlemektedir. Refet ile tanışınca da hayatında değişen pek bir şey olmaz. Daha önceki birçok aşığı gibi Refet de onun için aynı anlamları taşımaktadır. Başta evli olduğunu bilmediği Refet’in evli olduğunu öğrenince onu intikam almakla tehdit etmektedir. Refet’in onu terk edeceğini anladığında planlar yapmaya başlamışken Nur Hayat ondan önce davranıp onu tuzağa düşürerek öldürür.

Rosalie, romanda, kendisine çok fazla söz hakkı tanınan bir kişi olmamakla birlikte çatışmaların odağındaki kişi olmasıyla önemli bir yere sahiptir. Ölümüyle birlikte romanda kurulan entrika ve çatışma ağları da çözüme kavuşmaktadır.

Romanın dikkat çeken diğer kişilerinden Ahmed Ruhi Paşa, Haluk Bey ve Bedriye hanımdır. Üçü de romanda ebeveynlikleriyle dikkat çekmektedirler.

Haluk Bey romanda baba oğul arasındaki iletişimsizliğin temsili gibi görünmektedir. Çünkü oğlu Refet ile hiçbir doğrudan diyaloğu bulunmamaktadır. Oğlunun evlenme isteğini Remzi’nin teyzesi Bedriye Hanımdan öğrenmekte ancak bu isteği gayet ılımı bir şekilde karşılamaktadır. Dolayısıyla sert bir baba figüründen uzak, yumuşak, anlayışla bir figürü temsil etmektedir. Her ne kadar yumuşak bir tavırda da olsa oğlu ile arasındaki iletişimsizlik olduğu ya da romanın gidişatına uygun şekilde yansıtıldığını söylemek mümkündür. Oğlu ile arasındaki iletişimsizliğin en önemli göstergesi de

gençlerin evlendikten sonra kendisiyle değil Nur Hayat'ın ailesiyle yaşaması gösterilebilir. Romanın sonunda roman kişilerinden haber veren yazar-anlatıcı, Haluk Bey'in pek çok hastalıkla uğraştığını aktarmaktadır.

Ahmed Ruhi Paşa, Haluk Bey'in tam tersi yönde çizilen bir babadır. Kendisi istibdad yanlısı, acımasız, otorite temsili bir kişidir. Romanda yazar-anlatıcı tarafından kişiliği üzerinden yönetim eleştirilmektedir. Sert mizacına uygun şekilde, eşine gün yüzü göstermemiş kızına da hakaret ederek onu hep bastırmaya çalışmıştır. Ancak Nur Hayat onun sert, korku figürü babalığına rağmen açık görüşlü bir kişidir. Romanın sonunda kendisinin felç olduğu aktarılmaktadır.

Bedriye Hanım, Remzi'nin teyzesidir. Kendisinden namuslu, onurlu, fedakar gibi Anadolu kadını için kullanılan ifadelerle bahsedilmektedir ki romanda Haluk Bey ve oğlu arasındaki iletişimin aracısı olması yönüyle hem önemli bir fonksiyonu bulunmakta hem de toplumuzda sıkça görülebilen "annelik etme" rolünü karşılamaktadır. Refet ve Remzi'yi uayrıp karşılaşabilecekleri tehlikeler konusunda onlara nasihat etmektedir. Romanın sonunda vereme yakalandığı bildirilmektedir.

Romandaki diğer kişilerden bazıları da Refet'in arkadaşlarıdır. Remzi, Necip ve Rıfat'tır. Remzi Refet'in çocukluk arkadaşıdır. Nur Hayat'ın istenmesinde önemli bir rolü olsa da, evlilikten sonra kendisinden sadece bir kere bahsedilmektedir.

Necip, edebiyata olan ilgisi, bilgisi ve kültürü ile dikkat çeken bir kişi olsa da romanda derinleştirilmemiştir.

Rıfat da Refet'in okul arkadaşı olup komiser yardımcılığı yapmaktadır. Refet'i parasızlıktan kurtarması dışında herhangi bir fonksiyonu bulunmamaktadır.

Romanda bir de fon şahısları durumunda olan Rosalie'nin yanında kaldığı aile ve içki âlemlerindeki garsonlar, otel çalışanları, Rosalie'nin kaldığı düşük ahlaklı kadının evi, Rosalie'nin öldürüldüğü evin sahibi, hizmetçiler, arabacılar dönemin toplumsal yönünü yansıtmakta dolayısıyla romanın başkişisinin "… içinde yaşadığı sosyal ortamın belirginleşmesine katkı sağlayan karakterlerdir." (Uzunkaya, 2017:88)

1.3.4. Romanda Zaman

Kuşdilinde romanında, romanın ilk sayfalarında vaka zamanına yapılan vurgudan dolayı vaka zamanının yaz mevsiminde geçtiği kolayca anlaşılmaktadır:

"Yaz güneşi doğuyor ve pîş-i inzârında soluk kalan çiçekler, sanki, yavaş yavaş ölüyordu!.." (Mehmed Celâl, 2020b:165)

Romanın sonlarına gelindiğinde zaman unsuruna dair kullanılan ifadeler hala yaz mevsimine işaret etmektedir:

"Yaz güneşinin envarı altında rabıt ve zümrüdîn görünen Kuşdili çayırı geçen baharın bir gününü ihtar ediyor …" (Mehmed Celâl, 2020b:252)

Oysaki roman içerisinde öykü zamanı boyunca yaz mevsiminin kapsadığı üç dört aylık süreçten daha geniş bir zaman diliminde gerçekleşecek kadar çok olay meydana gelmiştir. Örneğin Nur Hayat ile Refet birbirini görmüş beğenmiş evlenmişlerdir. Daha sonra Refet Rosalie ile görüşmeye başlamış ve Nur Hayat ile çatışma yaşamışlardır. Ve tartışmaları sırasında Nur Hayat Refet'e hamile olduğunu, karnındaki bebeğin oynadığını anlatır ki bir bebeğin anne karnında oynaması için gereken süre ile örtüşmeyecek şekilde kurgulanmış vaka zamanında mantık hatası bulunmaktadır. Çünkü anne karnındaki bir bebeğin hareketlerinin anne tarafından hissedilmesi bilimsel olarak ilk defa 16-18. haftalarda, hamileliğin dördüncü ayından sonra gerçekleşmektedir: "Bebek hareketleri daha önce doğum yapmış kadınlarda bu haftalardan itibaren hissedilebilir." (Arslan-Başgül Yiğitler, 2012:8)

Ancak bütün bu bilgilere rağmen romanın sonunda hala yaz mevsiminin vurgulanması ve üstelik Nur Hayat'ın hamile bir şekilde hapse gönderilmesi okuyucuyu rahatsız edecek bir mantık hatasıdır.

Yaz ayında başlayan romanın yaz ayında bitmesinin mümkün olmayacağını ispat edecek şekilde yapılan bir diğer mantık hatası da Refet'in hastalığıdır. Refet uzun süre Rosalie ile görüştükten sonra tifoya yakalanır ve iki ay boyunca hasta bir şekilde hiç kalkmadan yatmıştır:

"Şiddetli bir humma-yı tifoididden gözlerini açan Refet, iki aydan beri üstünde yattığı karyoladan -ilk defa olarak- işte bugün indi ve hal- i nefahetin zafiyetine tahammül edemiyor gibi bir bir elini Nur Hayat'ın omzunu vaz ederek ona münevver bir yaz sabahı gösteren pencerenin yanındaki etrafına arkasına yastıklar konulan koltuğa oturduktan sonra … " (Mehmed Celâl, 2020b:238)

Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda romanda zaman unsurunun üzerinde düşünülmediği, zaman unsuruna dikkat edilmediği anlaşılmaktadır. Yapılan mantık hatalarından dolayı zaman unsurunun kullanımı noktasında romanın inandırıcılığının zedelendiğini söylemek mümkündür.

Öte yandan romanda sosyal bir zamana işaret edilecek şekilde kullanılan ifadelere de rastlamak mümkündür:

"Kim ümit edebilirdi ki, afitâb-ı hürriyetin tâbân olduğu Resne'de, istikbali parlak bir "Niyazi" çıksın bir sîmâ-yı "Enver" tekabül ederek, çok seneler arasında, az bir zamanda içinde, milletin ellerinde, ayaklarında haykıran esaret zincirini parça parça etsin?.." (Mehmed Celâl, 2020b:182)

Romanda Enver Paşa ve Resneli Niyazi isimlerinin zikredilmesinden, gönderme yapılan nesnel zamanın ikinci meşrutiyet sonrası (1908 sonrası) olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Mehmed Celâl, ikinci meşrutiyet sonrasına işaret ederken ismi geçen tarihi kişilikleri romandaki birer kişilik olarak göstermemekte, onları geri planda tutarak romanın arka planında bir fon oluşturmaktadır.

Yukarıda detayını izah ettiğimiz hususlar dışında romandaki zaman unsurunda herhangi bir işlevsellik görülmemektedir.

Romanda genel olarak kronolojik bir şekilde ilerleyen zaman unsuru, iki defa geriye doğru kırılmaya uğratılarak romanın öykü zamanı genişletilmiştir. Remzi'nin teyzesi Bedriye Hanım ve Rosalie'nin hayat hikâyelerinin aktarıldığı kısımlarda, geriye dönüşler yapılmakta ve okuyucuya her iki kadının geçmişlerinden bugünkü hallerine gelen kadar yaşadıkları sunulmaktadır. Bedriye Hanım ile ilgili kısımlar özetlenerek verilmiş olup Rosalie ile ilgili kısımlar daha geniş bir şekilde aktarılmıştır. Bahsettiğimiz her iki nokta dışında romanda vaka zamanı ile anlatma zamanı paralel olarak ilerletilmektedir.

1.3.5. Romanda Mekân

Kuşdilinde romanı, mekân unsurunun kullanımına özen gösterilmediği görülmektedir. Mehmed Celâl'in diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında mekân unsuru derinleştirilmeden çevresel özellikleriyle kullanılmıştır.

Roman ismini Nur Hayat'ın yaşadığı semtin isminde almaktadır. Ancak romana ismini veren mekân isim olarak kullanılmanın ötesine geçirilmemiş, mekânın psikolojik yönünden faydalanılmamıştır. Dolayısıyla Tanzimat döneminin roman anlayışına hâkim olan tavır hissedilmekte "Bireylerin ruh dünyalarının tahliline yönelik bir bakış açısıyla kaleme alınmayan eserlerde, mekân-insan ilişkine yeterince dikkat edilmez." (Sarımeşeli, 2020:6) bu da romanlarda açıkça görülmektedir.

Yalnızca Kuşdili ile ilgili bir kısa birkaç ifade ile geçiştirilmiştir:

"Yine bu esnada Kuşdili'ndeki köşkün salonunda, yeşil panjurları açılmış bir odanın penceresi önünde Nur Hayat solgun bir çehre, dalgın bir bakışla dalmıştı. Tabiatın neşesiyle bu kadının hüznü bir tezat teşkil ediyordu. " (Mehmed Celâl, 2020b:252)

Burada mekân-insan arasındaki ilişkiden ziyade doğanın insanın doğması, büyümesi, ölmesi gibi evrelerinde yaşadığı bütün duygu durumlarına karşı olan ilgisizliğine dikkat çekildiğini söyleyebiliriz.

Romanda mekân unsuruna dair kullanılan birkaç kısa tasvir dışında mekân sadece tepeğrafik bir zemine işaret eden yer isimlerinden oluşmaktadır:

"Bir mevkii-yi behiştî!.. Ağaçlar küme küme! Sular çağı çağıl! Şurada bir kâşâne-becce ki güvercin andırıyor! Bazen hafif, bazen seri-üs-seyr bir araba! Koşuyor, duruyor, temayül ediyor!.. İki mütekabil çehre!.. Biri müteheyyiç, biri âteşnâk!.." (Mehmed Celâl, 2020b:165)

Yukarıda değindiğimiz noktalar dışında mekân unsurunun işlevselliğine dair herhangi bir kullanım söz konusu olmamakla birlikte "Tepebaşı", "Fener", "Şişli", "Kağıthane", "Marmara" gibi çevresel mekânlar sadece isim olarak zikredilmektedir.,

1.3.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı

Kuşdilinde romanı, Mehmed Celâl'in romanlarında sıklıkla kullandığı hâkim bakış açısından aktarılmaktadır.

Yazar-anlatıcı, romanın kişilerinden biri olmayıp, yaptığı yorumlar ile romana dâhil olmaktadır. Kişileri, olay örgüsünün roman boyunca sıklıkla yorumlayan yazar-anlatıcı,

roman kişilerine karşı tarafgir bir tutum sergilemektedir. Romanda özellikle Nur Hayat'ın babasını Abdülhamit paşası olması sebebiyle sıklıkla eleştirmektedir:

"Bir taraftan bunaklıktan, bir taraftan sevâkıb-ı sabıkasının yüzüne vurulmasından dolayı, kudurmuş köpeğe benzeyen Ruhi Paşa, kızının üstüne yürürken oda kapısı bir yıldırım süratiyle açıldı…" (Mehmed Celâl, 2020b:188)

Ruhi Paşa'yı yönetim taraftarı olması sebebiyle eleştirmekte olan yazar-anlatıcı, Remzi'nin teyzesi için oldukça olumlu ifadeler kullanmaktadır:

"Bedriye Hanım! Şimdi bu simayı ilk defa tanıyor bu simaya karşı hissettiğimiz hürmet-i mahsûssayı ilk defa gösteriyoruz …" (Mehmed Celâl, 2020b:173)

Yazar-anlatıcı Bedriye Hanım ile ilgili fikirlerini aktarırken bir taraftan da romandaki yerini "şimdi bu sima" ifadeleriyle belli etmektedir.

Roman boyunca gerek roman kişileriyle gerek ise okuyucu ile samimi olup yakınlık kurmaya çalışan yazar-anlatıcı, romanın başında kişileri teker teker okuyucuya aktardıktan sonra, romanın sonuna gelindiğinde kişilerin son durumlarını da aynı samimi hava içerinde aktarmaktadır.

Hâkim bakış açısının yazar-anlatıcıya sunduğu imkânlarla romanın bütün unsurlarına hâkim olup romanın bütün unsurlarını istediği gibi düzenlemektedir.

Yazar-anlatıcı romandaki olayların aktarımında "sahneleme" "gösterme" ve "anlatma" tekniklerinden faydalanmıştır.

Romanın hemen girişinde gösterme tekniğinin örneğini görmek mümkündür:

"-Nereye gitsek?

-Çırpıcı'ya

-Sevmem, Çingene kadınlarının terbiyesizliği o kadar kanıma dokunuyor…

-Veli Efendi'ye diyecek yok a!

-Makri Köyü'ne ne dersin?

- Kızgın güneşin altında bir hayat-ı cehennemi geçirmek istersen gidelim! Derim." (Mehmed Celâl, 2020b:159)

Romanda ayrıca yukarıda saydıklarımız dışında leitmotiv tekniğinden de faydalanılmıştır. Romanın final kısmında Rosalie'nin farkında olmadan Refet yerine Nur Hayat ile buluşmaya gitmesi aktarılırken "Yaz güneşinin hûşiş-i envarı altında rabıt ve zümrüdîn görünen Kuşdili çayırı geçen baharın bir gününü ihtar ediyor, ihtiyarlara teselliler, gençlere ümitler saçıyordu." ifadesi beş kere tekrarlanarak romanın final sahnesinde yaşanacak felaketin etkisi arttırılarak okuyucuda heyecan ve merak gibi duygular uyandırılmak istenmektedir.

1.4. Nedâmet Yâhud Bir Şairin Ser-Nüvişti

Nedâmet Yâhud Bir Şairin Ser-nüvişti İstanbul'da Meşrûtiyet Kütübhânesi Meşhur Romanlarından seri başlığıyla, 82 sayfa olarak, tarihsiz bir şekilde basılmıştır.

Eser, Nurcan Şen tarafından 2014 yılında Kurgan Edebiyat Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Nurcan Şen'in çevirisine aittir.

Nedâmet Yâhud Bir Şairin Ser-nüvişti romanı, yazarı tarafından 6 bölüme ayrılmış olarak düzenlenmiştir. Fakat diğer birçok roman ve hikâyesinde olduğu gibi bölümler arası herhangi bir ölçünün dikkate alındığını söylemek güçtür. Örneğin 1.bölüm iki sayfadan, 2.bölüm üç sayfadan oluşurken 3.bölüm sekiz sayfa, 4.bölüm on dört sayfadan oluşup bölümün sonlarına doğru, bu bölüm kendi içinde *** şeklinde ayrılmıştır. 5.bölüm on sekiz, 6.bölüm beş sayfadan oluşmaktadır.

Romandaki bölümler arası ölçü dengesinin muhteva açısından da gözetilmediğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte romanın olay örgüsünde serim, düğüm, çözüm unsurlarının dikkate alınmadığı açıkça görülmektedir.

1.4.1. Romanın Konusu

Nedâmet Yâhud Bir Şairin Ser-nüvişti romanının konusunu daha önce mutsuz bir evlilik yaşamış şairin, eski eşi hakkındaki pişmanlıkları ve şikâyetleri oluşturmaktadır.

1.4.2. Romanın Olay Örgüsü

Nedâmet Yâhud Bir Şairin Ser-nüvişti romanı, bilinç akışı tekniği kullanılarak kaleme alınmıştır. Kullanılan yöntem ile birlikte, olay örgüsündeki, giriş, gelişme, sonuç unsurlarının dikkate alınmadığı görülmektedir. Ayrıca temel anlatma unsurlarının (anlatma, gösterme) da önemsenmediğini söylemek mümkündür.

Bilinç akışı tekniğinde, yazarın eserdeki etkisi en aza indirilerek kahraman ile okurun baş başa bırakılması istenmektedir. Okuru, kahramanın zihnine, zihin kargaşasına, hissettiklerine öylece, müdâhil etmek amaçlanır. Hatta kahraman ve okurun bir noktada birleşmesi, olay örgüsünün okur tarafından yönlendiriliyormuş hissi verilmesi bu tekniği başarılı kılmaktadır. Ancak söz konusu romanımızda bu tekniğin başarı ile işlendiğini söylemek güçtür.

Temelde romanın konusu basittir: kocasına ihanet eden bir kadının, onu, çok seven eşine rağmen ihanete sürükleyen sebepler sıralanmakta ve zavallı kocanın çektiği üzüntüler anlatılmaktadır. Eşinin ona yaşattığı ihaneti, o ihanete sebep olan durumlar, belli metinlerle desteklenmeye çalışılmış, çeşitli Türk ve dünya yazarlarından örnekler peş peşe verilmiştir. Fakat kahramanın yaşadıklarını anlatırken çeşitli metinlerden alıntılar yapıp, söylediklerini desteklemeye çalışması hem kullanılan tekniği başarılı kılmamış hem de temelde roman konusu olan olay örgüsünden uzaklaşılıp konunun çok fazla bölünmesine, metin kurgusunun sarsılmasına sebep olmuştur.

Mehmet Celâl'in yaşadığı dönemi göz önünde bulundurduğumuzda, metinde kullanılan tekniğin bilinçli ya da bilinçsizce uygulandığını belirtmek zordur. Çünkü yaşanılan dönem ve o dönem eserleri değerlendirildiğinde, yazarımızın, böyle bir teknikten haberdar olup olmadığına dair elimizde net bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak yazarımızın bu romanında farklı bir teknik kullanmak istediğini, fakat çok da başarılı olamadığını söyleyebiliriz. Yine bu konuya ilişkin Himmet Uç'un:

" Mehmet Celâl'in roman anlayışının böyle bilimsel temelle bağlantısı olduğunu söylemek iyimserlik olur." (Uç, 2000:90)

ifadelerini dikkate alacak olursak yukarıda çıkarımda bulunduğumuz konunun belirsizliğine bir açıklık getirebileceğimizi, söyleyebiliriz.

Romanda, aile kurumunun, evlilik ahdinin çözülmesinin sebeplerine değinilmiştir. İsimsiz kahramanımızca bu sebepler erkeğin gereğinden fazla duygusal ve romantik bir tavır içerisinde olması, kadının doğal güzelliğinden ziyade makyaj ürünleriyle çok fazla süslenmesi, iz bırakan güçlü kokular sürünmesi, müstehcen romanları çekinmeden okuması, kendi kocası dışındaki erkeklerin ona ilgi duymasını beklemesi ve kendisinin de başka erkeklere karşı ilgi içinde olması.

İsimsiz kahraman, aile kurumunun çözülmesine sebep olarak sıraladığı düşüncelerini yerli ve yabancı düşünür ve yazarların sözleriyle desteklemeye ve düşüncesinin doğruluğunu, okura ispatlamaya çalışmaktadır:

"İşte ben! Hizmetçi muvafık! Senin için… Senin arzularını yerine getirmek için –mâkul meşrû olarak- her şey hazır! Yine bir türlü rahat duramadın!

"Çok süslenen kadın esâs-ı hilkâti bozar!" darb-ı meselini sana karşı kaç defa tekrar ettim kaç, kaç defa!

Alphonse Karr: "Kadınlar sokaklarda herkesin dikkatini celbedecek ahvâlden ictinâb etmeye çalışmalıdırlar!" (Mehmed Celâl, 2014:31)

Mehmet Celâl, romanda öne sürdüğü birçok fikri çeşitli metinlerle destekleyerek okuyucularına aktarır. Ancak bu metinler zaten farklı bir teknik kullanılan ve okuyucuyu zorlayan eserin okunmasını daha da güçleştirmektedir.

1.4.3. Romanda Kişiler Dünyası

Mehmet Celâl'in kullandığı farklı teknik sebebiyle, romanda olay örgüsü boyunca değişen, gelişen, iletişim halinde olan kişiler söz konusu değildir. Romanda bahse değer tek karakter, romanı okura aktaran isimsiz erkek karakterdir. İsimsiz kahraman, duygusal bir insandır. Kendini geliştirmiş kültürlü biridir. Eşi için şiirler yazıp, ezberler, onun bir dediğini iki etmez. Her isteğini içtenlikle yerine getirir. Karısının onu aldatması karşısında adeta yıkılmıştır. Her konuda derinlemesine düşünür. Eşinin okuduğu romanlar hakkında eleştirilerde bulunup, kadınların neler okuması, neler okumaması hakkında fikirler sunmaktadır.

Kocasına ihanet eden eşe herhangi bir cevap hakkı tanınmadığı için sadece kocasının suçlamaları dâhilinde kısıtlı bir bilgiye sahibiz.

Romanın son bölümünden "Yedi seneden beri, ahlâksızlığından dolayı bana çektirdiğin azapları, ıztırapları bu mâsum kadın unutturacaktır sanırım." (Mehmed Celâl, 2014:61) isimsiz kahramanın yeniden evlendiğini anlıyoruz. Ancak yeni eşiyle ilgili de hiçbir bilgi bulunmamaktadır.

Genel olarak romanda, kendisiyle ilgili en çok bilgi verilen kişi anlatıcı kahramanımızdır. Onun farklı yönlerine dair pek çok bilgi verilirken diğer karakterlerin olay örgüsünü ilgilendiren yönlerine bile nerdeyse değinilmemiştir.

1.4.4. Romanda Zaman

Nedâmet Yâhud Bir Şairin Ser- nüvişti romanında zaman unsuruna dair pek çok ifade bulmak mümkündür. Bu da yazarımızın, zaman unsurunu hareketli bir şekilde işlediğini göstermektedirr. Romanın başkahramanı olan isimsiz anlatıcımız, hikâyesini anlatmaya başladığı andan itibaren zaman unsuruna değinmiş, hayat hikâyesini anlattıkça zaman unsurunu hatırlatmış "On dört seneden beri, şu muammânın hali için uğraşıyordum." (Mehmed Celâl, 2014:11), hangi olayı kaç yaşında yaşadığını "On sekiz yaşında sevdim."(Mehmed Celâl, 2014:11), kaç yıldan beri acı çektiğini "Beni yedi yıldan beri sevmiyorsan ne uzun azâb!" (Mehmed Celâl, 2014:26), eşiyle kaç zamandır aralarının bozuk olduğunu "Beni iki aydan beri sevmiyorsan, ne mâhuf, ne elîm, ne dehşetli şey!" (Mehmed Celâl, 2014:40) kesin zaman ifadeleriyle vurgulamıştır. Bu ifadelerden yola çıkılarak vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında geçen sürecin hesaplanması mümkündür. Eserde zaman unsuruna ilişkin kullanılan ifadelerden yola çıkarak eski eşi ile arasının iki ay kadar bozulmasından kısa bir süre sonra kahraman-anlatıcı yeniden evlenmektedir.

Anlatıcı kahramanın düzenli olarak yaptığı zaman vurgularından anlıyoruz ki, kahramanımız hayat hikâyesini anlatırken otuz altı yaşındadır. Ve onun tüm hayatını mahveden eşiyle tam on yedi yıl birlikte yaşadıktan sonra başka biriyle evlenme niyetine girmiştir. Anlatıcı kahraman, on yedi yıl boyunca yaşadıklarını anlatırken geriye dönüşlerden fazlasıyla yararlanmış, yer yer okuyucunun olay örgüsünden uzaklaşmamasının önüne geçmek için özetleme tekniğine başvurup, zaman akışının hızlandırma yolunu izlemiştir.

1.4.5. Romanda Mekân

Mehmet Celâl'in roman ve hikâyelerinde genel olarak, mekân unsurunun zayıf olduğunu söylemek mümkündür. Anlatılardaki mekân unsurunun, dönemin pek çok anlatılarında da olduğu gibi, dönemim ünlü muhitlerinin isimleri dışında çok fazla işlenmediğini görmekteyiz. Yazarımız *Nedâmet Yâhud Bir Şairin Ser-nüvişti* romanında da yine mekân unsurunu işlevsel olarak kullanmamış mekân unsurunu sadece yer isimleri ile "Fener" (Mehmed Celâl, 2014:37), "Göztepe" (Mehmed Celâl, 2014:40), "Büyükada" (Mehmed Celâl, 2014:49), "Çamlıca" (Mehmed Celâl, 2014:55), "Sütlüce" (Mehmed Celâl, 2014:58) sınırlı tutmuştur. Dolayısıyla mekân unsurunun detaylarına yer verilmediğini, mekânın olay örgüsü ve kişilere olan etkilerine değinilmediğini söylemek mümkündür.

1.4.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanın giriş kısmında, bölüm numarasının hemen altında yer alan "-*Bir refîkimin hikâyesi*-" ifadesinden sonraki ilk cümle "Refîkim o kadına diyor ki:" dışında bütün roman, kahraman bakış açısı-anlatıcı düzleminde ilerlemektedir. Roman boyunca romanın kahramanı olan isimsiz anlatıcımızın bakış açısı ile olay örgüsünün ilerlediğini gözlemlemekteyiz. Kullanılan bakış açısı-anlatıcı olay örgüsünde zaman zaman karmaşaya sebep olarak öznel bir anlatımın eserin tamamına hâkim olmasına sebep olmuştur. R

omanda, kahraman-anlatıcının kadınların toplumdaki yerine dair her türlü konuda ileri sürdüğü fikirler bulunmaktadır.

"Sade, temiz bir libâs, saçları toplayan mâi bir kurdela. Bir çift küpe yâhud bir bilezik, bir kısım sade teferruat daha. İşte benim nazarımda süs!

…

Her zaman olduğu gibi, şu zamanda da kadınlarımızın –ekseriyet itibariyle- yazı öğrenmesine, roman okumasına mûteriz idim.

Bir kadının kocasına yazacağı mektubu arzuhâlcilere yazdırmasına da kânî değilim. Bilmeli… Fakat sûi-istîmâl etmemeli." (Mehmed Celâl, 2014:13)

Kahraman-anlatıcı, yazarımızın savunduğu dünya görüşünün sözcüsü konumunda iken, diğer kahramanlar bu dünya görüşünün kanıtlanması için kurgulanmıştır, diyebiliriz.

Bu anlamda söz konusu olan romanımızın tezli bir roman olduğunu söylemek mümkündür. Bu konuya ilişkin, Himmet Uç,

"Hikâyecimiz, birçok iddiaları, hikâye şahıslarının vasıtasıyla muhafazakar okuyucularına aktarır." (2000:91) ifadelerini kullanmaktadır.

Sonuç olarak *Nedâmet Yâhud Bir Şairin Ser-nüvişti* romanı, Mehmed Celâl'in evlilik, kadınlar, kadınalrın toplumdaki yeri ile ilgili fikirlerinin sınırlı bir bakış açısı ile aktarıldığı bir eserdir.

1.5. Venüs

Venüs, Dikran Karabetyan Matbaası'ında 1303 (1886) yılında yayımlanmıştır. Eser daha sonra Umut Düşgün tarafından 2020 yılında Lâkin Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Umut Düşgün'ün çevirisine aittir.

Eserin başında Mehmed Celâl'in "Erbâb-ı Mütâlâaya" adını verdiği bir önsöz bulunmaktadır. Hacim bakımından çok uzun olmayan önsözde, "Venüs" isminin nerden geldiği yazar tarafından "Eski Yunanlıların itikadınca Hüsn İlâhesi, tâbir-i ahirle deniz köpükleri arasında bulunmuş duhter-i lâtif!..." (Mehmed Celâl, 2020a:12) olarak açıklanmıştır.

Mehmed Celâl'in, hikâyenin önsözünde bildirdiği kadarıyla *Venüs,* yazarın ilk eseridir ve yine önsözde belirtildiği üzere, hikâyeye Ahmet Rasim tarafından isim verilmiştir.

Venüs, yazar tarafından her ne kadar "romancığım" (Mehmed Celâl, 2020a:12) olarak adlandırılsa da romandan ziyade büyük bir hikâye niteliği taşıdığını söyleyebiliriz. Konusu ve hacmi de büyük hikâye olabileceği konusundaki görüşleri destekler niteliktedir. Mehmed Celâl'in hikâye ve romanlarının eleştirisini yapan Himmet Uç da, eseri hikâye olarak nitelendirmiştir. Himmet Uç:

> "Küçük hikâye, bir temanın, bir tezin veya bir hayat levhasının en kısa yoldan sonuçlandırılacak şekilde biçimlenmesidir. Büyük hikâyelerde ise konu, vaka ve şahıslar biraz daha gelişir, icmal zorluğunun yerini biraz da olsa tafsil aldığından hikâyeci daha rahat konuşmaya başlar." (Uç, 2000:62)

İfadeleri ile büyük hikâyenin sınırlarına işaret ederek, bu anlamda *Venüs* hikâyesini de büyük hikâye kabul etmektedir.

Ancak 1995 yılında, Mehmed Celâl'in romanları ve edebiyat geleneği ile ilgili yüksek lisans tezi yazan Yılmaz Daşcıoğlu, tezinde *Venüs*'ü roman olarak değerlendirmiştir.

Himmet Uç'un, büyük hikâyenin sınırlarını, hacim açısından "50 ile 70 sahife arasında değişen" (2000:62) olarak değerlendirmesi, bizim bu eseri büyük hikâye olarak değerlendirme düşüncemizi daha kuvvetli kılmıştır.

Venüs, yazar tarafından herhangi bir numaralandırma ya da bölümlendirme yapılmadan, bazı yerlere, on iki kere "***" işaretleri konularak bir bütün olarak yazılmıştır. İşaret ile birbirinden ayrılan yerlerde herhangi bir ölçü gözetilmemiştir.

1.5.1. Hikâyenin Konusu

Hikâyenin konusunu, aşkına sadık kalmayan sadakatsiz bir kadın ile uğradığı ihaneti kaldıramayarak intihar bir erkeğin romantik aşkı oluşturmaktadır.

1.5.2. Hikâyede Olay Örgüsü

Hikâye, Mehmed Celâl'in, Namık Kemal'den yaptığı alıntılar aracılığıyla şair tanımını yapmasıyla başlar. Yazarın bunu yapma amacı, oluşturduğu şair karakterine hem canlılık hem de gerçeklik katma gayretiyle açıklayabiliriz.

-Genç şairin ormanın içinde gezintiye çıkması ve kendisi gibi genç bir kızla tanışması

-Genç âşıkların aşklarını yaşaması ve birbirlerine şiirler söylemeleri

-Venüs'ün genç şairi evine çağırması, albümleri incelerken aşığına bir resmini vermesi

-Genç şairin masa üstünde kamayı görmesi ve kama hakkında konuşulması

-Venüs ve kız kardeşinin bir gün deniz hamamına gitmesi, şairin onları izlemesi ve kardeşinin unuttuğu deniz kıyafetini gidip getirmesi

-Şairin Venüs'ün ailesi ile yemek yemesi

-Şairini bir buçuk aylığına başka bir yere gitmek zorunda olması

-Venüs'ün şairi unutup başka bir gence âşık olması

-Şairin geri dönmesi

-Venüs'ü başka bir genç ile görmesi

-Venüs'ün o gece sürekli hayallerle boğuşması, pişman olması ve sabaha kadar şairden nasıl özür dileyeceğini düşünmesi

-Şairin kendisine ayrılan odada sabah kadar düşünmesi ve odadaki kamayı fark edip kamanın sivri ucunu kalbine sokması

-Venüs'ün sabahın ilk ışıklarıyla şairin yanına gelmesi, ondan af dilemesi

-Şairin intihar ettiğini fark eden Venüs'ün aynı kama ile intihar etmesi

Venüs, romantik bir aşk hikâyesidir. Hikâye ihanet çatışması üzerine inşa edilmiştir. Hikâyenin büyük bir bölümünü genç şair ve Venüs ismini taktığı sevgilisinin birbirlerine duydukları aşkı, mektuplar ve şiirler ile dile getirmeleri oluşturur. Dolayısıyla romanın olay örgüsündeki olaylar "melodramatik bir üslupla" (Şimşek: 2021:306) aktarılmaktadır. Hikâyenin olay örgüsünde herhangi bir aksama bulunmamakta, hikâyede neden-sonuç ilişkisine sadık kalındığı görülmektedir. Ancak hikâyede yine de bir anlatım kopukluğu olduğundan bahsedilebilir. Örneğin deniz hamamlarıyla ilgili kısımların ne amaçla verildiğini, denizde yüzen kadınların tasvirinin neden yapıldığının, olay örgüsüne ne gibi bir getiri sağladığı tam olarak anlaşılamamaktadır. Kadın ve erkeği bir araya getirmek için kullanılmış bir mekân olsa da eserde deniz hamamları ile ilgili bilgilerin çok fazla uzatılması okurun metne olan dikkatini dağıtmaktadır, diyebiliriz. Ancak buna rağmen incelediğimiz eserleri içerisinde farklı bir kamusal alan olması açısından deniz hamamlarının önem arz eden bir kullanım olduğu söylemekte fayda vardır.

Mehmed Celâl'in *Venüs* hikâyesinde kullandığı bu mekân ile ilgili olarak Zeynep Nur Şimşek, "*Mekânlar ve Türler Karşılaşdığında: Bir Osmanlı Venüs'ü*" isimli çalışmasında yazarın bu çabasının deniz hamamlarının, romanlarda toplumun her sınıfından insanları bir araya getirmek için "alternatif bir kamusal alan" olduğuna işaret etmektedir. Ayrıca deniz hamamlarının, romanın kadın karakterinin ismiyle birlikte

düşünüldüğünde Tanrıça Venüs'ün denizden doğmasına dikkat çekmeye yönelik bir gayret olarak okumak da mümkündür.

Mehmed Celâl, deniz hamamları konusuna değinmesinden dolayı okuyucular tarafından yanlış anlaşılmak istemediğini, hikâyenin önsözünde belirtmiştir. Yılmaz Daşcıoğlu, eserdeki bu bağlantı problemini "yazarın ilk romanı" olmasına (Daşcıoğlu, 1995:8) bağlamaktadır.

1.5.3. Hikâyede Kişiler Dünyası

Hikâyede olay örgüsüne yön veren, hikâyenin merkezine oturtulan iki kişi bulunmaktadır. Bu iki kişi hikâyenin başkişileridir. Hikâyede ikisinin de ismi verilmemiştir.

Hikâyenin birinci kişisi genç bir şairdir. Yazar-anlatıcı, hikâyenin giriş kısmında Namık Kemal'in şaire dair ifadelerinden yola çıkarak, genç şairi tanıtmaktadır:

"Kemal Bey Hazretlerinin şâirin hakkında şu tarif-i edbânesi bizim şâirin tabiatının da, şiirinin de bir tarif-i mücmeli addolunabilir. Hüzn-i aşk sanki bizim şâirin tebessümünde gizli idi!" (Mehmed Celâl, 2020a:16)

Hikâye boyunca, hikâyenin başkişisi olan bu karakterden "genç şair" olarak bahsedilir, ismi verilmemektedir.

Genç şair kendisi gibi genç bir kızla tanışır ve şairliğinin tabiatı gereği sevdiği kıza şiirler, mektuplar yazar. Oldukça hassas ve duygusal bir kişiliği vardır:

"Elindeki mendilini yaşlarla dolu olan gözlerine götürdü. Genç hüngür hüngür ağlamaya başladı." (Mehmed Celâl, 2020a:19)

Eserde başkişinin duygusallığı sürekli olarak akıttığı gözyaşlarıyla kanıtlanmaktadır. Dolayısıyla kişinin dış özellikleri ve tavrından kişilik çözümlemesine gidilmektedir.

Genç şair, hikâye boyunca bu duygusal kişiliğini korumaktadır. Genç şairi, sevgilisinin evinde buluştukları zamanda da "Her damlası aşkın ebediyetini, ihtar eden gözyaşını Venüs gibi tabiatın en güzel, en cazibeli bir perisinin nazik, yumuşak ellerine serpmek ne kadar hoştur!." (Mehmed Celâl, 2020a:22); sevgilisinden bir süreliğine ayrıldığında da "Şâir bir hayret ve meyusiyet arasında kalmış olan sevdiğinin eğilip elini öptü. Ağlaya ağlaya kotraya

atladı." (Mehmed Celâl, 2020a:34); geri döndüğünde de "Gözleri dolmuştu! Bu yaşların bazısı mesruriyet, bazısı Şâir'in bile bilmediği meyusiyet semeresi idi!" (Mehmed Celâl, 2020a:37) hep aynı duygusallık ile görmekteyiz.

Hikâyenin sonunda aldatıldığını öğrenen genç şairin yine aynı duygusallık ile hareket edip intihar etmesi kaçınılmaz bir sondur. Çünkü böylesi duygusal bir karakterin, aldatıldığını öğrendikten sonra intihardan başka bir yolu bulunmamaktadır. Ondaki duygusal kişilik, aldatılmasına rağmen bir zamanlar deli gibi sevdiği kadına zarar vermesinin önüne geçmektedir.

Genç şair, psikolojik derinliği olmayan bir karakterdir. Venüs'e duyduğu aşkın sonuna kadar arkasındadır. Venüs'ün evindeki kamayı ilk kez gördüğünde, sevgilisini bakışıyla kastettiklerini hikâyenin sonunda gerçekleştirmesi noktasında tutarlı bir karakter olarak göstermektedir:

"Bu nazar Venüs'e "Aşkının hafızı olan yüreğim şu kama ile parça parça olsa yine seni seveceğim!" meâilini ifhâm etti." (Mehmed Celâl, 2020a:22)

Aşkın, duygusallığın etkisi altındaki bütünlüğü son ana kadar taşıyan bir karakter izlenimi vermektedir.

Hikâyenin ikinci kişisi, genç şair tarafından "Venüs" ismi konulmuş genç bir kızdır. Hikâyenin bu kişisinin de ismi hikâye boyunca zikredilmemektedir.

Venüs, sarı saçlı, mavi gözlü güzel bir gençtir. Genç şair ile birbirlerini görür görmez aşk olurlar. Sürekli buluşurlar. Birbirlerine aşk dolu mektuplar yazarlar. Sevgilisi bir süreliğine başka bir yere gittiği zaman sevgilisini unutur, onu başkasıyla aldatır. Sevgilisi döndüğü zaman ise onu aldattığı için pişman olur. Ve sevgilisinin intihar ettiği kama ile kendisi de intihar eder.

Hikâyede tutarlı davranmayan, bir karakterdir. Hiçbir sebep yokken, sevgilisini yirmi gün içinde unutup başkasıyla sevgili olması, eski sevgilisi döndüğünde ise pişmanlık duyup ona kendini affettirmeye çalışması ve eski sevgilisinin ardından intihar etmesi de bu tutarsızlıklarını kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla üzerinde dikketle düşünülmüş bir kişi olduğunu söylemek güçtür. Psikolojisine de çok fazla değinilmeyen "Venüs" e dair yazarın yanlı bir yaklaşımı bulunmaktadır:

"Venüs bu mektup için iki damla gözyaşı dökmedi. Zalim kız! Bî-vefa melek!" (Mehmed Celâl, 2020a:36)

Sevgilisini neden aldattığına dair bir ifadeye yer verilmemiştir. Kendisinin ne gibi bir psikoloji içinde olduğuna dair bir kısım bulunmamak ile birlikte sadece sevgilisini aldattığı için pişman olduğu geceden sabahın ilk ışıklarına değin kâbuslar gördüğüne yer verilmiştir:

"Niçin bir ay sabredemedim? Of! Fena oluyorum. Karşımda hayaller geziniyor!" (Mehmed Celâl, 2020a:39)

Kâbuslar eşliğinde meydana gelen bu çatışmaya son verecek herhangi bir açıklama getirilmeyen bu kısım dışında Venüs'ün herhangi bir derinliği, çatışması, sorgulayışı görülmemektedir.

Ancak yinde de hikâye boyunca değişen, gelişen tek karakterdir. Her ne kadar hikâyenin merkezinde genç şair bulunsa da hikâye boyunca onun herhangi bir değişimine şahit olunmamaktadır. Hikâyenin başında aşkı uğruna ölebileceğini dile getiren genç şair hikâye sonunda da aynı romantik tavır içerisindedir. Oysa Venüs, önce sevgilisini aldatır daha sonra da bundan duyduğu pişmanlık ile sevgilisinden af dilemektedir. Bu değişim onu kendini –dar bir anlamda da olsa- gerçekleştirmesine olanak vermiştir. Nitekim final sahnesinde Mehmed Celâl'in, farklı bir anlatım tekniği olarak "iç konuşma", "iç monolog"dan faydalanarak, Venüs'ün değişimini aktardığı kısımlar da bu tezimizi kanıtlar niteliktedir:

> ""İç monolog" (interior monologue) okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın –daha doğrusu anlatıcının- varlığı ortadan kalkar; muhtemel yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır." (Tekin, 2019:276)

İç monolog, kısaca hikâye kişi ya da kişilerinin kendi kendilerine konuşmaları olarak tanımlamak mümkündür.

Venüs'ün pişmanlığını, bir anlamda dönüşümünü okuduğumuz kısımlar hem iç monolog tekniğine hem de karakterin kendini geliştirmesine örnek teşkil etmektedir:

"Ben ne yaptım? Benim yolumda hayatını fedaya hazır bir bîçareye zulmettim?

…

Merhamet et ben seni yine seviyorum. Bakma, öyle dehşetli dehşetli bakma. Ama yarabbi. Geliyor! Bana acımıyor!" (Mehmed Celâl, 2020a:39)

Hikâyede yer alan diğer kişiler de Venüs'ün annesi, babası, erkek kardeşi ve kız kardeşi ve evlerinde çalışan "besleme" olarak nitelendirilen bir hizmetlidir. Bu kişiler de herhangi bir derinliği olmayan kişilerdir. Hikâye boyunca diğer hikâye karakterleri ile herhangi bir diyalog içerisinde değillerdir. Ayrıca hikâyede fon unsuru olarak deniz hamamlarının varlığı, vapurdaki kalabalık vb. değerlendirmek mümkündür.

1.5.4. Hikâyede Zaman

Venüs hikâyesinde zaman unsuru belirtili bir şekilde kullanılmıştır. Hikâyedeki zaman beş ay gibi bir tarih aralığında geçmektedir. Hikâyede olayların başlangıcı "Haziranın on beşinci günü" (Mehmed Celâl, 2020a:16) dür. Hikâyenin bitiş tarihi ise "Teşrîn-i Evvel içinde" (Mehmed Celâl, 2020a:36) dir.

Hikâyedeki zaman kronolojik olarak ilerlemektedir. Hikâyede kronolojik bir zamanın takip edilmesi zamanın, hikâye boyunca kırılmalara uğramadan düz bir şekilde ilerlemesine olanak vermektedir. Zaman unsurunun bu şekilde kullanılması, gerçeğe yakın bir anlatıma olanak verdiğinden olay örgüsü, okuyucuyu içine çekmektedir. Okuyucu zamanın düzlüğünde, hikâye kahramanları ile birlikte olayları birer birer yaşamaktadır. Bu noktada Murat Gülsoy'un:

"Hikâye, ileriye doğru akan dinamik bir yapıdır. Okuma süreci boyunca kişi olayların aktığı bir yere gittiği hissine kapılır. Olayların akışı okurun ilgisini ayakta tutan bir güçtür. Akışkanlık diye de adlandırılan bu kavram, hikâyenin okunma sürecini belirleyen kilit bir unsurdur." (Gülsoy, 2020:153)

ifadeleriyle değindiği "akışkanlık" kavramı kastettiğimiz konuyu aydınlatması açısından oldukça kıymetlidir.

Hikâyede olayların gidişatı hep bir yere doğru akmaktadır. Durağanlıktan uzak dinamik bir zaman unsuruna rastlamaktayız. Mehmed Celâl, bahse konu olan hikâyede bu anlamda başarılı bir zaman unsuru kullanımı gerçekleştirmiştir. Zaman unsuru, bir ana odaklanıp kalmamış, sürekli ileriye dönüktür. Başlangıcı ve bitişi belli olan zaman unsurunun, mekân unsuru üzerindeki etkisiyle de bunu destelemektedir. Mekân, zaman

unsurunun doğruluğunu ispatlamaktadır. Örneğin hikâyenin başlangıcı olan haziran ayı tasvir edilirken:

"…hava o kadar açık, o derece latif idi ki, rüzgâr esmediği için ağaç yaprakları kıpıldamıyor, derya köpüksüz görünüyordu." (Mehmed Celâl, 2020a:16) haziran ayının sıcaklığı, okuyucu tarafından algılanabilecek şekilde mekâna yansıtılmıştır. Yine hikâyenin son kısmında: "…kâinatı sonbaharın parlak bir günü neşe-yâb ediyor, bazı yeşil çimenlerin üzerinde de sararmaya yüz tutmuş yapraklar hazin bir halde görünüyordu." (Mehmed Celâl, 2020a:36) sonbaharın mekân üzerinde bıraktığı izlerle hikâyenin zamanına gerçeklik izlenimi katılmıştır, diyebiliriz.

Hikâyenin birkaç yerinde geriye dönüşler bulunmaktadır. Bu geriye dönüşler 'bir hikâyenin açıklığa kavuşmayan taraflarını aydınlatmak' amacı ile yapılmaktadır. Alıntıladığımız kısımda, hikâyenin baş kadın kahramanına "Venüs" isminin sevgilisi tarafından verildiğini, geriye dönüş tekniğinden hareketle öğrenmekteyiz:

"-Güzel Venüs! Mâî güzelliğin gönlümü müncezib ettiği gün de böyle sakin, berrak bir gün idi. Değil mi?

-Ama vakit bundan biraz erkence idi. Daha güneş yeni doğmuştu.

…

-Ya bana "Venüs" ismini verdiğin gün!...

-Sahih meleğim! O gün şafağın en ruh-perver, en latif bir zamanında yatağından kalkmış, şu sahile inmiştim." (Mehmed Celâl, 2020a:18)

Yukarıda değindiğimiz noktalar dışında zaman unsuruna ilişkin, hikâyede kullanılan bir de kalıplaşmış zaman ifadeleri bulunmaktadır. Bunlar, genç şairin sevgilisini bırakıp "bir buçuk ay" lığına başka yere gitmesi, sevgilisinin genç şairi "yirmi gün içinde" unutması, "bir gün", "bir hafta sonra" gibi ifadelerdir.

1.5.5. Hikâyede Mekân

Venüs hikâyesinde, mekân unsuru, daha çok romantik bir tavırla yapılan betimlemelere dayanılarak kullanılmıştır. Özellikle hikâyenin başkişisi genç şairin orman

içinde yürüyüş yaptığı kısımlarda betimlemelerden faydalanılarak, okuyucunun zihninde bir mekân resminin canlanması amaçlanmıştır:

"İstanbul'a kurbiyyeti olan cezirelerden birinin mahzen-i sukût-ı ıtlâkına sezâ olan ormanların içinde bir genç aheste aheste yürüyordu.

…

Gayet latif bir gecede mâh-ı münevver ormanların ağaçlarını, yeri, semayı, denizi nurlara gark ediyordu. Mehtap cihanı, aşk gökleri tenvir ederdi. Genç şâir deniz kıyısında geziniyor, semadan yağan envârı, mûcalardan görünen beyaz köpükler üzerindeki mâî şuleyi temaşa ediyordu." (Mehmed Celâl, 2020a:16-20)

Alıntıladığımız kısımlardan da anlaşılacağı üzere, betimlemelerde takınılan bu romantik tavır ile genç şairin bir portresi oluşturulmaya çalışılmıştır. Buradaki amacın, yazarın, oluşturduğu "romantik âşık" ruha uygunluk çabası olduğunu söylemek mümkündür.

Betimleme yapılırken kullanılan işitsel -denizin sesi-; tensel -rüzgârın saçları dağıtması-; görsel -güneş ışıklarının göz alıcılığı- duygulardan faydalanılmıştır. Çeşitli duyulara hitap edecek ifadelerin kullanılması, mekân unsurunun gerçekliğini okuyucuya hissettirmek amacıyla yapılmıştır.

Mekân unsuru, baş erkek kahramanın duygularının naifliğini destekleyecek şekilde kurgulanmıştır. Sevgilisi ile aşk yaşadıkları kısımlardaki betimlemeler yumuşak ve dinginken; aldatıldığını öğreneceği ve sonraki kısımlarda kullanılan betimlemelerde bir hüzün sezilmektedir. Örneğin genç şairin, bir buçuk aylığına gittiği yerden döndüğü ve sevgilisini başka bir erkekle göreceği gece:

"Bir çeyrek sonra kamaranın içine hazin bir karaltı çöktü. Diğer cihetten de kamer mahzun mahzun tulu ediyordu. Ancak o akşam hava biraz bulutlu olduğundan mah-ı münevverin hüznüne bir hüzün daha ilave eyledi." (Mehmed Celâl, 2020a:37) ifadeleriyle karamsar, huzursuz edici bir şekilde betimlenmiştir. Yer yer uzayan bu betimlemeler, olay örgüsü açısından bir olumsuzluk yaratmış olsa da genel olarak, baş erkek karakterin çözümlenmesinde yardımcı olduğunu söylemek, mümkündür. Sonuç itibariyle romanda kullanılan mekân unsurunun birkaç farklı amaç için işlevsel olarak kullanıldığı görülmektedir.

1.5.6. Hikâyede Anlatıcı ve Bakış Açısı

Venüs, hikâyesinde hâkim bakış açısından faydalanan Mehmed Celâl, pek çok hikâye ve romanında olduğu gibi "yazar-anlatıcı" rolünü de üstlenmiştir. Anlatıcının konumu ve bakış açısı, hikâyenin olay örgüsünde, yazarın her türlü müdahalesine, okuyucu yönlendirmesine olanak vermektedir.

Yazar-anlatıcı, karakterlere, olay örgüsüne, zamana ve mekâna kısacası hikâyenin bütününe hâkimdir. Hikâyenin başından sonuna kadar her şeyin nasıl ilerleyeceğini önceden bilir, bildiklerini okuyucuyla paylaşıp ona ipucular vermektedir. Örneğin hikâyenin başında genç şair, sevgilisinin evinde neden bir kama olduğunu sorar. Sevgilisi, kamayı bir çerkeste beğenip aldığını "Bu da bulunsun!" (Mehmed Celâl, 2020a:22) diyerek açıklamaktadır. Hikâyede böylelikle bir hançerin varlığından söz edilmiştir ki hikâyenin sonunda aynı hançer ile intiharlar gerçekleşince, bir anlamda taşlar yerine oturmaktadır. Çünkü hikâyenin başında bir silahın varlığından boşuna söz edilmediği anlaşılmaktadır.

Yazar-anlatıcı, *Venüs* hikâyesinde, kahramanlara eşit mesafede değildir. Baş erkek kahramana arkadaşı gibi davranırken, sevgilisine daha uzak, yargılayıcı bir mesafededir:

"Şâir sayfiye kapısından içeri girdi. Hayır hayır! Bî-vefa, zalim bir kızın hanesine can attı!" (Mehmed Celâl, 2020a:38)

Alıntılanan kısımda da açıkça görüldüğü üzere anlatıcı, yanlı bir tutum içerisindedir. Bu tutum hikâye boyunca, genç şaire karşı olumlu yönde iken; Venüs'e karşı olumsuz yöndedir. Sonuç olarak varlığını eser boyunca hissettiren yazar-anlatıcı, romanda her şeyi bilen, gören, sezen bir güce sahiptir.

1.6. Cemile

Cemile, Karabet ve Kasbar Matbaası'ında 1303 (1886) yalında yayımlanmıştır. Mehmed Celâl tarafından numaralarla bölümlere ayrılmış olup her bölüm ayrıca isimlendirilmiştir. Toplamda on bölüm ve bir mukaddimeden oluşmaktadır. Eser, Umut Düşgün tarafından 2020 yılında Lâkin Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Umut Düşgün'ün çevirisine aittir.

Hacim açısından değerlendirildiğinde bölümler arasında ciddi bir farklılığın olmadığı görülmektedir. Mukaddime kısmında, Mehmed Celâl, daha önce yazdığı "Venüs" isimli eseri ile kaleme yeni aldığı eseri karşılaştırmaktadır. İki eseri önce nasıl bir ruh hali

içerisindeyken kaleme aldığını, daha sonra ise iki eserin merkezi konumunda olan kadın karakterlerini karşılaştırmaktadır. Mukaddimenin son kısmında da yeni eserini kaleme alana kadar önceki eserini beğendiğini ancak "Cemile"yi yazdıktan sonra "Venüs"ü beğenmediğine değinmektedir.

Birinci bölüme "Kız Hırsızı" ismi verilip burada bir kızın kaçırılış sahnesine, ikinci bölüme "Aşkın İptidası" ismi verilip Selim ve Cemile arasındaki aşkın nasıl başladığına, üçüncü bölüme "Mektuplar" ismi verilip Selim ve Cemile arasındaki mektuplaşmaya ve bu mektuplaşmalarla birbirlerine aşklarını duyurduklarına, dördüncü bölüme "Rakip" ismi verilip Numan'ın Cemile'yi görüp beğenmesi, onu babasından istediğinde olumsuz cevap almasına, beşinci bölüme "İkinci Muhabere-Mektuplar" ismi verilip Selim ile Cemile'nin yeniden mektuplaşmasına, altıncı bölüme "Bîçare Cemile Zavallı Selim" ismi verilip kızlarının kaçırılışından sonra yıkılan aileye ve Selim'in Cemile'yi bulmak için Numan'ı aramaya çıkmasına, yedinci bölüme "Teessüf" ismi verilip Numan'ın Cemile'den olumlu cevap alamadığı için onu hançerlemesine, sekizinci bölüme "Selim ve Muntakim" ismi verilip Selim ve Sabit'in Numan'ın sevdiklerine zarar vermesi üzerine ondan intikam almaya karar vermelerine, dokuzuncu bölüme "Bir Hayret Levhası ve Ahz-ı İntikam" ismi verilip Selim ve Cemile'nin kavuşmasına, Sabit'in Numan'ı öldürüp öç almasına, onuncu bölüme "Hatime" ismi verilip Cemile ile Selim'in evlenip çocuklarının olduğu mutlu bir aile tablosuna yer verilmiştir.

1.6.1. Romanın Konusu

Cemile, romanının konusunu, sevgilisi ile evlilik hayalleri kuran genç bir kızın, başka biri tarafından kaçırılması, türlü işkencelere rağmen ona boğun eğmemesi ve sonunda sevgilisiyle evlenmesi oluşturmaktadır.

1.6.2. Romanda Olay Örgüsü

Mehmed Celâl, *Cemile* romanının olay örgüsünü meydana getiren olayların diziliminde farklı bir teknik kullanmıştır. Romanı oluşturan olaylar birbirine mantıklı bir sebep-sonuç ilişkisine bağlı olup, romanda olayların bütünü göz önüne alındığında

kronolojik bir ilerleme söz konusudur. Buna karşı, romanın en temel olayı olan "kız kaçırma" bölümü romanın başına yerleştirilmiştir.

Olay örgüsünün kronolojik bir çizelgede ilerlediğini varsaydığımızda, bölümlerin dizilimi:

Bölümlerin Kronolojik Sıralaması									
2 Aşkın İptidası	3 Mektuplar	4 Rakip	5 İkinci Muhabere Mektuplar	1 Kız Hırsızı	6 Bîçare Cemile Zavallı Selim	7 Teessüf	8 Selim ve Muntakim	9 Bir Hayret Levhası Ve Ahz-İ İntikam	10 HATİME

Tablo 1: Olay Örgüsünün Kronolojik Sıralaması

yukarıdaki tabloda belirttiğimiz gibi olması gerekirken, Mehmed Celâl, bölümleri dağıtırken, aşağıda verdiğimiz tablodaki sıralamayı izlemiştir:

Bölümlerin Hikâyedeki Sıralaması									
1 Kız Hırsızı	2 Aşkın İptidası	3 Mektuplar	4 Rakip	5 İkinci Muhabere Mektuplar	6 Bîçare Cemile Zavallı Selim	7 Teessüf	8 Selim ve Muntakim	9 Bir Hayret Levhası Ve Ahz-İ İntikam	10 HATİME

Tablo 2: Olay Örgüsünün Romandaki Sıralaması

Mehmed Celâl, kız kaçırma olayının gerçekleştiği bölümü romanın başına yerleştirerek, okuyucuda büyük bir merak unsuru yaratmayı başarmıştır. Merak unsurunun bu denli etkili bir şekilde kurgulanmış olması da romanın olay örgüsüne bir heyecan katmış, okuyucunun dikkati canlı tutulmuştur.

Bir yazar, olay örgüsünü kendi tasarrufu dâhilinde, istediği doğrultuda biçimlendirme hakkına sahiptir.

"Vaka çok defa, anlatıcının onu idrâk tarzına göre şekil alır." (Aktaş, 1991:53)

Mehmed Celâl de bu imkândan faydalanarak, aksiyonu başa alarak olay örgüsünü, etkili bir şekilde biçimlendirmiştir.

Her bölümde yer alan olayları kendi içerisinde değerlendirerek olay örgüsünü oluşturan "metin halkaları"nı belirlemeye çalıştık. "Metin halkası" kavramını, Şerif Aktaş, en genel itibariyle:

"…mâna birliklerinin bir kaideye uyularak bir araya getirilmesi …" (Aktaş, 1991:49) olarak ifade etmektedir.

"Kız Hırsızı" bölümünün olay örgüsü:

-Havanın kararmaya başlamasıyla birlikte Antakya'ya süratli bir at üzerinde bir gencin girmesi

-Atını bir yere bağlayan bu gencin bir sokağa sapması ve bir arkadaşıyla buluşması

-Numan ve İsmail'in kızı kaçırmak için en uygun saati beklemek için nehir kenarına inmesi

-Saatin gelmesiyle birlikte harekete geçmeleri

-Numan'ın kapıda beklerken İsmail'in önceden belirlediği odaya girip kızı evden çıkarması

-Genç kızın uyanması ve İsmail'in onu sevdiğine kaçıracağını söylemesi

-İsmail'in kızı Numan'ın arkasına ata bindirmesi ve Numan'ın arkasındaki kız ile Antakya'dan ayrılması

-Gün ağarmasıyla birlikte aşığı diye sarıldığı kişinin bir yabancı oluğunu gören kızın bayılması

-İsmail'in Numan'a yardımcı olmasından dolayı altın dolu bir kefe alması

"Aşkın İptidası" bölümünün olay örgüsü:

-Şam'dan Antakya'ya yerleşmiş Kerim Ağa'nın ölmesi ve onun arkasından eşinin de ölmesi

-Selim'in kimsesiz kalması üzerine babasının arkadaşı olan Abdülkadir'in yanına yerleşmesi

-Selim'in on altı yaşına girmesiyle birlikte artık Abdülkadir'in haremine girmek istememesi

-Selim ile birlikte büyüyen Cemile'nin küçükken birbirlerine gösterdikleri ilginin artık farklı hisler uyandırdığının aktarılması

Selim'in anne ve babasının kaybetmesi üzerine Abdülkadir'in yanına yerleştirildiği ve Selim ile Cemile arasındaki aşkın nasıl başladığının aktarıldığı ikinci bölümde olay örgüsünün zamanı sürekli kırılmalarla geçmiş-şimdi, şimdi-geçmiş, geçmiş-şimdi şeklinde verilmiştir.

"Mektuplar" bölümünde olay örgüsü iki sevgili arasındaki mektuplar üzerinden nakledilmektedir:

-Selim'in bir kadın aracılığıyla Cemile'ye ilk mektubunu göndermesi ve kendisinden kardeşim diye bahsetmesini istememesi

-Selim'in Cemile'ye, Cemile'nin Selim'e olan hislerini tam anlamıyla itiraf etmeleri ve Cemile'nin annesinin de artık aralarındaki hislerden haberdar olduğunu söylemesi

"Rakip" bölümünün olay örgüsü:

-Abdülkadir ve eşinin iki genç arasındaki münasebet üzerine konuşması

-Numan'ın Abdülkadir'e misafirliğe gelmesi

-Numan'ın Cemile'yi komşudan gelirken görmesi

-Cemile'yi babasından istemeye karar vermesi

-Numan'ın Cemile'yi babasından istemesi

-Babasının Cemile'yi vermek istemeyip üstelik kızını Selim'e verme niyetinde olduğunu söylemesi

-Numan'ın sinirlenip Abdülkadir'in evinden ayrılması

-Abdülkadir'in yanından ayrılırken, Numan'ın Cemile'yi kaçıracağını ima etmesi

"İkinci Muhabere-Mektuplar" bölümünün olay örgüsü:

Bu bölüm yine iki sevgilinin mektuplarından oluşmaktadır. Burada tek dikkat çeken kısım, Selim'in Cemile'ye ailesinin razı gelmemesi ihtimaline karşı onu kaçırabileceğini söylemesi, Cemile'nin buna gerek kalmayacak şekilde ailesinin razı geleceğine olan inancını yinelemesidir.

"Bîçare Cemile Zavallı Selim" bölümünün olay örgüsü:

-Selim'in yazdığı mektubu aracı kadına verip Cemile'ye göndermesi

-Aracı kadının hızla mektubu geri getirerek Cemile'nin kaybolduğunu söylemesi

-Selim'in, Abdülkadir'in haremine gelmesi ve gerçeği öğrenmesi

-Selim ve Abdülkadir'in Numan'ın oturduğu ilçeye gitmesi

Olay örgüsünde bu esnada bir geriye dönüş ile Cemile'nin kaybolduğu geceye gidilmektedir. Ve olaylar Cemile'nin kaçırılmasının ailesini ne derece etkilediği anlatılmaktadır.

-Abdülkadir'in kızından bir iz bulamayıp evine geri dönmesi

-Selim'in Cemile'yi aramaya devam etmesi ve Cemile'yi almadan dönmeyeceğini belirttiği bir mektupla aileye de umut vermesi

"Teessüf" bölümünün olay örgüsü

-Cemile'nin yaşadıklarından dolayı Allah'a dua edip O'ndan yardım istemesi

-Numan'ın Cemile'nin kendisini sevmesi için baskı uygulaması ve Cemile'den olumsuz cevap alması üzerine onu tehdit etmesi

-Yaşlı bir kadının Cemile'yi elleri kolları bağlı bir halde görmesi

-Cemile'nin kaldığı yere bir gencin gelmesi ve Cemile'ye onu kurtaracağını söylemesi

-Sabah Numan'ın tekrar gelmesi ve yeniden Cemile'ye baskı uygulaması

-Cemile'den yine olumsuz cevap alınca onu bıçaklaması

"Selim ve Muntakim" bölümünün olay örgüsü

-Cemile'yi gören yaşlı kadının Numan tarafından tehdit edilip kovulması

-Yaşlı kadının yolda ağlayan Selim'i görmesi

-Selim'in neden bu kadar ağladığını sorması üzerine aradığı kişinin Cemile olduğunu öğrenmesi

-Selim'e Cemile'nin Numan tarafından öldürdüğünü söylemesi ve Selim'in bayılması

-Selim'in intihar etmek üzereyken Sabit tarafından engellenmesi

-Sabit'in Selim'in hikâyesini dinledikten sonra Selim'e, babasının da Numan tarafından öldürüldüğünü anlatıp intikam almaları gerektiğini söylemesi

-İki gencin intikam için sözleşip birbirinden ayrılması

"Bir Hayret Levhası ve Ahz-i İntikam" bölümünün olay örgüsü

-Sabit'in gece yarısı Numan'ın evinden sırtında bir çuvalla ayrılması

-Sırtındaki çuvalın içinde Numan olduğunu söyleyerek çuvalı Selim'e vermesi

-Çuvalın içinden Cemile'nin çıkması

-İki sevgilinin kavuşması

-Sabit'in arkalarından gelen Numan'ı öldürüp intikam alması

-Sabit'in Selim'e her şeyi başından anlatması ve gençlerle vedalaşıp ortalıktan kaybolması

-Selim'in bir mektup ile aileye haber vermesi

"HATİME" bölümünün olay örgüsü

-İki sevgilinin ailelerinin yanına dönmesi

-Gençlerin birbirlerine olan aşkları ve Selim'in fedakârlıkları dolayısıyla evlendirilmeleri

-Yusuf isimli altı yaşındaki çocuğu ile Selim'in muhabbet etmesi

Cemile, isimli romanda olay örgüsüne, yazarın, ufak tefek müdahaleleri dışında aksayan bir yan bulunmamaktadır.

Olay örgüsünde yaratılan her sonucun, mantıklı bir sebebe bağlanmış olması olay örgüsünü güçlendirmiştir. Örneğin babası Numan tarafından öldürülen Sabit, Cemile'nin yaşadığını saklayarak Selim'e Numan'dan intikam almaları gerektiğini söylemektedir. Numan'dan intikam aldıktan sonra ise Cemile'nin hayatta olduğunu neden söylemediğini "…sevdiğini bir an evvel görmek için acele eyleyip de işi meydana çıkarmamaklığa itina eylediğimdendir." (Mehmed Celâl, 2020a:78) sözleriyle açıklamaktadır.

Gerçek hayatta olması muhtemel bir konu olan "kız kaçırma olayı"nın sağlam bir sebep-sonuç ilişkisi içerisinde kurgulanması, eseri başarılı kılan bir noktadır.

1.6.3. Romanda Kişiler Dünyası

*Cemile'*nin şahıs kadrosu açısından çok zengin bir yapıya sahip olmadığını söylemek mümkündür. Romanın merkezinde iki sevgili, pek kalabalık olmayan aileleri, onları ayıran kötü adam ve yardımcısı, âşıklara yardım eden genç ve yine hikâyenin olay örgüsüne hizmet eden birkaç isimsiz kişi dışında kimse bulunmamaktadır.

Romandaki şahıs kadrosu, okuyucuya "açıklama yöntemi" ile tanıtılmaktadır. Klasik roman anlayışının çoğunlukla başvurduğu bu yöntem ile birlikte yazar, oluşturduğu karakterleri okuyucuya tek seferde sunmayı amaçlamaktadır.

"Bu tür uygulamalarda kişiyle ilgili bilgiler topluca sunulur ve romanın daha sonraki bölümlerinde, söz konusu bilgilerin (davranış, düşünce ve duyguların desteğiyle) okuyucu zihninde pekişmesi, dolayısıyla kişinin, okuyucunun hayalinde belirli bir portreyle iz bırakması sağlanır." (Tekin, 2019:85)

Mehmed Celâl, *Cemile* romanında, roman kişilerini bu şekilde aktarmaktadır. Hikâyenin ikinci bölümünde, okuyucuya, şahıs kadrosuna dair geniş bilgiler vermektedir. Bu bilgiler Selim ve Cemile'yi derinlemesine tanımamıza olanak sağlamaktadır. Selim'i dair kullandığı ifadeler öyle doyurucudur ki romanın sonuna kadar okuyucu, Selim'in olumsuz bir şey yapmayacağına inandırılmıştır.

Romanın merkezinde yer alan Selim ve Cemile olay örgüsünün 'başkişi'leri olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü Selim ve Cemile hikâyeyi meydana getiren kişilerdir.

Başkişiler, olay örgüsünün, anlatının, hikâyenin var olma sebebidir denilebilir. Başkişiyi Mehmet Tekin:

"Okuyucunun en çok ilgi duyduğu, sevinç ve kederlerini paylaştığı, ahlaki ve felsefî tutumunu benimseyip veya reddettiği, yerine göre öykündüğü, yerine göre özdeşleştiği kahraman, odur." (Tekin, 2019:90)

olarak tanımlamaktadır. Gerçekten de başkişi özellikle ilk dönem roman ve hikâyelerinde yazarın savunduğu, benimsediği dünya görüşünün, ahlaki değerlerin metindeki temsilcileridirler. *Cemile* romanında da Selim ve Cemile aşkın, masumiyetin, sadakatin ete kemiğe bürünmüş halleridir. Mehmed Celâl'in, bir kadına, aşka, sadakate dair söylemek istediği şeylerin karşılığını Selim ve Cemile'nin karakterlerinde bulmak mümkündür.

Selim yetim ve öksüz kaldıktan sonra babasının arkadaşı Abdülkadir'in yanına yerleşmiştir. Romanda kendisinden şu şekilde bahsedilmektedir: "Selim yakışıklı 'latif çehreli' bir genç idi. Kendine lazım olacak kadar tahsil-i ulûm eylemiş ve meramını ifade edecek kadar yazı öğrenmişti." (Mehmed Celâl, 2020a:50)

Selim Abdülkadir'in evinde onun kızıyla beraber büyümüştür. Cemile ile birbirlerini çok severler ancak biraz büyüdükten sonra bu sevgi aşka dönüşmüştür. Selim on altı yaşına gelince artık kadınların yanına girmemeye başlamıştır. Cemile ile haberleşmek için bir kadın ayarlayan Selim Cemile'ye her şeyi anlatır ve olumlu cevap alır. İki âşık evlilik hayalleri kurarken Cemile kaçırılır. Selim Cemile'yi aramaktan bir an olsun vazgeçmemektedir. Cemile'nin öldüğünü öğrenince intihara kalkışsa da tanıştığı bir genç sayesinde Numan'dan intikam almaya karar verir. Sabit sayesinde sevgilisine kavuşur onu ailesine getirir. Bunun mükâfatı olarak da sevgilisiyle evlendirilir.

Hiçbir derinliği olmayan düz bir şahıs olan Selim için Himmet Uç:

"Selim, tipik bir Tanzimat dönemi romanı kahramanlarındandır. Duygusaldır, öksüzdür, saftır …" (Uç, 2000:63-64)

ifadelerini kullanmaktadır. Gerçekten de o bütün bir dönem ve hatta sonrasında işlenen pek çok genç gibi âşık, aşkı uğruna can verecek kadar fedakâr, ağlamaktan utanmayan bir delikanlıdır. Ama bunlar dışında romana heyecan katacak, yön verecek bir tarafı bulunmamaktadır.

Romanın merkezinde yer alan, romana ismini veren bir diğer 'başkişi' de Cemile'dir. Cemile, hikâye boyunca aynı çizgide devam eden bir karakter sergilemektedir. Güzel ve alımlı genç bir kızdır:

"İri siyah gözleri, latif kaşları, pembe yanakları, beyaz çehresi, mini mini elleri, ayakları, baygın bakışı, ihtiraslı sesi …" (Mehmed Celâl, 2020a:50)

Ancak yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere Cemile gnel olarak fiziksel özelliklerinden bahsedilen bir kişidir. Güzel oluşuna olan vurgu romanın birkaç noktasında daha tekrarlanmaktadır. Roman onun etrafında şekillenmesine rağmen hatta romana ismini vermesine rağmen hiçbir psikolojik derinliği bulunmayan bir şahıstır. Aynı evde büyüdüğü Selim'e âşık olur ve evlenme hayalleri kurmaktadır. Numan tarafından kaçırılıp işkencelere maruz kalır. Gördüğü kötü muameleye rağmen Numan'a teslim olmaz. Uzun zamandır Numan'dan intikam almak için bekleyen Sabit tarafından yaraları iyileştirilir ve sonunda da sevdiğine kavuşup onunla evlenir.

Derinliği olmayan bir karakter olmasına karşın romanda, Numan'a teslim olmayışı, onunla evleneceğine ölümü tercih etmesi ile sarsılmaz bir karakter bütünlüğü içerisindedir.

Selim ve Cemile'nin okuyucuya tanıtılmasında anlatıcının ifadeleri dışında farklı bir yol daha izlenmiştir. Cemile ve Selim'in mektuplaşmaları sayesinde onların aşkının derinliğinden haberdar oluruz. Klasik dönem romanlarında sıklıkla kullanılan bu yöntem ile birlikte okuyucu bir aracı olmadan doğrudan karakterlerin duygu ve düşüncelerine şahit olmaktadır. Dolayısıyla anlatıya bir gerçeklik kazandırılması açısından bu yöntem oldukça önemlidir:

"Yazarların bu yola başvurmalarının en büyük nedeni romanlardaki gerçekçiliği arttırma çabasıydı." (Gülsoy, 2020:211)

Romanın kötü karakteri olan Numan roman boyunca herhangi bir değişim geçirmeyen bir karakterdir. Kötülüğün, karşı gücün hikâyedeki temsilidir. Numan, yazar tarafından simi verilmeyen bir kazada oturan varlıklı bir kişidir. Bazen Antakya'ya gelip Abdülkadir'in evinde kalır. Son gelişinde Abdülkadir'in kızını Cemile'yi görür ve çok beğenir. Kızı babasından ister ancak olumsuz cevap alır. Bunun üzerine sinirlenir, birtakım planlarla kızı kaçırır. Kızın kendisine bir türlü teslim olmaması üzerine kıza çeşitli işkenceler yapar ama kızı daha önce babasını öldürdüğü bir genç kurtarır ve babasının intikamını alarak Numan'ı öldürür.

Romanda kötülüğün temsilcisi olan Numan, hikâyenin sonunda cezalandırılır. Yaptığı kötülüklerin bedelini canıyla öder. Sadece yaptıklarıyla değil dış görünüş itibariyle de Numan "haydut çehreli bir"idir (Mehmed Celâl, 2020a:49)

Romanda birbirinin tam zıddı olarak konumlandırılan Selim-Cemile ve Numan'a yazar tarafından yüklenilen anlamlar açısından da bir zıtlık mevcuttur. Yazar, iyi ve güzele dair ne varsa Selim ve Cemile'nin karakterlerinde toplamışken; kötüyü çağrıştıran tüm ifadeleri de Numan'ın karakterinde toplamıştır.

	Olumsuzlanan	Olumlanan
Karakter Bazında	Numan	Cemile-Selim
Kavram Bazında	Haydut çehreli Zorba, hain, alçak Zalim Ölüm	Güzel, beyaz çehre, melek Âşık, sadık, fedakâr Mazlum Yaşam

Tablo 3: Cemile Romanında Zıtlıkların Konumlandırılışı

Yukarıdaki tabloda izaha çalıştığımız, birbirinin tersi olarak konumlandırılışı, karakterlerin isimleri üzerinden de verilmektedir. Cemile "güzellik", Selim "doğru, kusursuz" bunlara karşın Numan ise "kan" anlamına gelmektedir. Olay örgüsünde kurulan bu zıtlık roman boyunca devam etmekte, iyi olan hep iyi, kötü olan hep kötü olarak kurgulanmıştır. Tabloda verdiğimiz her ifadeye hikâye içerisinde rastlamak mümkündür.

Romandaki diğer karakterler de baz alındığında kötülüğü çağrıştıran ifadeleri temsil eden Numan'ın yanına İsmail'i; iyiyi çağrıştıran ifadeleri temsil eden Cemile-Selim'in yanına Sabit'i eklemek mümkündür. Bu anlamda İsmail ve Sabit karakterlerini "norm karakter" olarak değerlendirebiliriz. "Norm karakter" kavramını Ramazan Korkmaz:

"…tematik gücü temsil eden kişilerin eksik yönlerini tamamlayan kişilerdir. Tek boyutlu düz bir karakter olabileceği gibi, derin boyutlu yuvarlak bir tip olma özelliği de gösterebilirler." (Korkmaz, 2015:237) olarak tanımlamaktadır.

İsmail ve Sabit de olay örgüsündeki etkileri, konumları, işlevleri göz önüne bulundurulduğunda bu kategoride değerlendirmek mümkündür. Çünkü ikisinin de (özellikle Sabit'in) olay örgüsünün şekillenmesine katkısı çok olsa da, bu iki kişi aslında yazarın olay örgüsünün zeminine yerleştirdiği iyi-kötü dengesinin destekleyicisidirler. İsmail, Numan için Cemile'nin yattığı odayı ve diğer detayları öğrenmesi, kız kaçırma eylemini gerçekleştirmesi ile Numan'ın hedefine ulaşmasını tamamlamaktadır.

Sabit ise Selim'in Cemile'ye kavuşmasını kolaylaştırarak, onun mutluluğunun tamamlayıcısı ve aynı zamanda kötülüğün cezalandırıcısıdır. Bu karakterlerin var oluş sebebi ana karakterleri güçlendirmek onların eksik kalan adımlarını tamamlamaktır, diyebiliriz.

Sabit, olay örgüsünde yer alan önemli kişilerden biridir. Babası, Numan tarafından öldürülmüştür. Babasının intikamını almak için Numan'ın yanına yerleşmiş onun adamı gibi davranmaktadır. Numan'ın Cemile'yi kaçırması ve ona işkence etmesi üzerine Cemile'nin yaralarını iyileştirip, onu kurtaracaktır. Selim'i intihar etmek üzereyken kurtarıp hikâyesini öğrendikten sonra Numan'dan intikam almak için planlar yapar. Selim'e yol göstericilik yapar. Selim'in sevgilisine kavuşmasını sağlar sonunda da Numan'ın cezasını kendisi verir ve ortadan kaybolur. Romanda düz bir şekilde devam eden bir hayat çizgisine sahiptir. Olay örgüsünde olması gerekeni yapar ve olay örgüsünden çekilir. Olay örgüsü boyunca tek bir hedefi vardır Numan'dan intikam almak. İntikam gününü beklerken genç ve masum bir insanın işkence görmesine dayanamaz ve onu kurtarmayı da kendisine görev olarak görür. Bu noktadan itibaren olay örgüsünde iki görevi vardır. Biri Cemile'yi kurtarmak diğeri ise Numan'dan intikam almaktır. Hedefini gerçekleştirdikten sonra da olay örgüsündeki görevi sonlanmaktadır. "İşte en nihayet bu veçhile kaçırdım. Artık benim icra edeceğim bir vazifem kalmadı." (Mehmed Celâl, 2020a:79)

Cemile'nin annesi ve babası romanın diğer kişilerindendir. Derinlikleri olmayan, haklarında herhangi bir bilgi verilmeyen kişilerdir.

Selim ile Cemile'nin mektuplarını taşıyan kadın, Cemile'nin öldüğünü Selim'e söyleyen yaşlı kadın olay örgüsündeki diğer kişilerdir. Romanda olay örgüsündeki görevlerini gerçekleştirmeleri dışında başka bir işlevleri bulunmayan kişilerdir.

Romanın girişinde yer alan çobanlar, ekinciler sadece romanın tasvirini tamamlayan dolayısıyla romanda dekor görevi gören "fon kişiler" dir. Olay örgüsüne bir katkıları olmamakla birlikte yalnızca romanın dış dünyasının gerçekliğini arttırmak için kullanılmaktadırlar.

1.6.4. Romanda Zaman

Cemile romanı, vaka zamanı ile anlatma zamanının aynı olduğu bir giriş ile başlamaktadır. Selim'in ailesi hakkında bilgi verilen ve Selim ile Cemile aşkının nasıl başladığının anlatıldığı ikinci bölümde geriye dönüş tekniğinden faydalanılmıştır. Bu bölümde zaman unsuru sürekli olarak geçmiş ve şimdi arasında kaydırılarak kullanılmıştır. Bu gidiş gelişler aslında Selim ve Cemile aşkının cereyan ettiği çocukluk heyecanlarının ve şimdi hissettikleri olgun duyguların bir karşılaştırılmasıdır, diyebiliriz.

Yazar, zaman unsurunu, bu iki gencin, aşkının tanığı olarak göstermekte, zaman unsuruna bu anlamda bir rol vermektedir, demek mümkündür. Zaman unsuru, Cemile ile Selim aşkının üzerinde yapıcı bir etkide bulunmaktadır:

"İkisi bir yerde okumuş, ikisi bir yerde büyümüş olan Selim ile Cemile'nin yaşları ilerledikçe küçükten beri yekdiğeri hakkında gösterdikleri teveccühat-ı masumaneleri garip bir hisse, tatlı bir muhabbete münkalib oldu." (Mehmed Celâl, 2020a:51)

Küçükken hissettikleri duyguların kuvvetli bir aşka dönüşümü zamanla gerçekleşmiştir. Metinden aldığımız ilgili kısım, zamanın yapıcı etkisi olarak ifade ettiğimiz noktayı destekler niteliktedir.

Mektuplaşmaların başladığı üçüncü ve beşinci bölüm, Numan'ın tanıtıldığı ve Cemile'yi görüp babasından istediği dördüncü bölümde bazı geriye dönüşler dışında zaman kronolojik olarak ilerlemektedir.

Altıncı bölümde olayların başladığı birinci bölümdeki kız kaçırılma olayının, aile ve Selim üzerindeki etkisi işlenmektedir. Bu bölümde de birinci bölümdeki gibi anlatma

zamanı ile vaka zamanı örtüşmektedir. Bu noktadan itibaren bazı kısımlarda geriye dönüş tekniği kullanılarak olay örgüsündeki kopuklukların, okuyucunun kafasındaki soru işaretlerinin önüne geçilmeye çalışılmıştır. Sonraki bütün bölümlerde olaylar yine kronolojik bir şekilde ilerlemekte, araya özetlemelerle girilerek neden-sonuç ilişkisinin açıklanması hedeflenmiştir. Böylelikle zamanın kronolojik ilerleyişinin yeniden kırılmasının önüne geçilmiştir. Olaylar şimdinin diliyle ilerlemektedir.

Özetlemeler yapılırken bir taraftan da zaman akmaya, yeni olaylar oluşturmaya devam etmektedir:

"Akşam olmuştu. Ortalık hazin bir hal kesp etti. Bu hüznün bedbaht kızın nazarında ne kadar büyüdüğünü düşünmelidir. Odaya bir kadın girdi. Mum iskemlesi üzerinde duran kandili yaktı." (Mehmed Celâl, 2020a:123)

Alıntıladığımız kısımda görüldüğü üzere, zaman sürekli ilerlemekte ve yeni olayları peşi sıra getirmektedir. Anın, akşamın getirdiği hüznün, Cemile'nin üzerinde bıraktığı etki ifade edilirken, Selim'e Cemile'nin öldüğünü söyleyen yaşlı kadın hızlı bir şekilde olay örgüsüne dâhil edilmektedir.

Cemile' de, zaman unsurunun kullanılış şekli itibariyle belirgin, belirtili olarak bir düzen içerisinde ilerlediği göze çarpmaktadır. Olay örgüsü ilerlerken zaman unsuruna sürekli vurgu yapılmakta, zaman unsuru, geri plana atılmadan kullanılmaktadır. Bu anlamda zaman unsurunun, olay örgüsüyle bir bütün şeklinde başarılı bir şekilde işlendiğini söylemek mümkündür.

Romanın son paragrafında, zamanda ileriye doğru bir sıçrayışın olduğu görülmektedir. Selim ile Cemile evlenmiş, altı yaşında Yusuf adında bir çocukları olmuştur. Zaman unsuru hızlandırılmış ve bir şekilde mutlu sona tanıklık ettirilerek sonlandırılmıştır.

1.6.5. Romanda Mekân

Cemile, hem işlediği konu hem çizdiği karakterler hem de olayların vücut bulduğu mekân açısından bir köy romanıdır. Dönemin mekân açısından en çok kullanılan 'İstanbul' dışında bir yerde geçiyor olması oldukça dikkat çekicidir. Çünkü eserin kaleme alındığı tarihte köy hayatına dair yazılan eserler, oldukça az sayıdadır.

M.Fatih Andı, 1996 yılında *"Türk Romanında Köye Açılma ve Mehmed Celâl'in Romanları"* isimli makalesinde köy hayatını ele alan, konusu bir köyde geçen eserleri ele alarak, konuyu etraflıca incelemektedir. M.Fatih Andı, makalesinde, edebiyatımızda Cumhuriyet'e kadar, köy hayatını işleyen eserleri tek tek inceledikten sonra Mehmed Celâl'in bu noktada neden araştırmacılarca dikkate alınmadığına odaklanır:

"Oysa Tanzimat sonrası edebiyatımızda köyden bahseden romanlar yazılmaya devam edilmiştir. II.Meşrutiyet'e uzanan bu devre içerisinde bir romancımız daha vardır ki tam dört romanı ile bu kadroda yerini alır. Bu isim Mehmed Celâl'dir ve maalesef köy romanının gelişim seyrinden bahseden araştırmalarda hep dikkatlerden kaçmıştır." (Andı, 1996:33)

Kronolojik tarih dikkate alındığında yazılış tarihi itibariyle *Karabibik'*ten dört yıl önce yazılmasına rağmen *Cemile'*nin ilk köy romanları arasında zikredilmediği görülmektedir.

Mehmed Celâl'in kaleme aldığı eserler arasında da mekânın İstanbul dışında bir yer seçildiği dört tane eseri bulunmaktadır. Bunlar *Cemile, İsyan, Elvâh-ı Sevda ve Küçük Gelin'*dir. Yazılış tarihi açısından *Cemile*, (1303/1886) ilk yazılan eserdir.

Cemile'de, olaylar Hatay (dönemin ifadesi ile: Antakya), İskenderun, Asi Nehri ve ismi verilmeyen birkaç kaza civarında geçmektedir. Eserin girişinde yer alan ikinci paragrafta mekâna dikkat çekilmiş, olayların gerçekleşeceği mekânın çerçevesine işaret edilmektedir:

"İskenderun ile Halep arasında Amik Ovası üzerine lâtif bir serinlik çökmüş, güneşin hararetinden bîzar olan ekinciler, çobanlar bu zamandan istifade ile güzel çimenlerin üzerine serpilip yatmış idi. O güzel bir zamandır! Sabahtan akşama kadar âtîsini temin için toprakların içinde yuvarlanan çiftçi sabanını bir tarafa bırakır, yarım saat sonra karşısına çıkacak zevcesinin, çocuklarının saadeti ihtâr eden tebessümlerini hayal ile evine gitmeye başlar." (Mehmed Celâl, 2020a:46)

Mekân unsurunun tasvirine dair yukarıda alıntıladığımız kısım, olayın geçtiği coğrafyayı ve sosyal yapıyı gerçekçi bir şekilde ele alınması noktasında oldukça önemlidir. Mekâna yöneltilen bu gerçekçi bakış mekân unsurunun derinleştirilip anlatıma çeşitlilik katmasına zemin hazırlamıştır. Köy hayatının gereği olan çoban ve ekincilerin, hayatlarını idame şekillerine değinilmiş olması, köylünün yaşam anlayışının iyi bir şekilde çözümlendiğini göstermektedir.

Cemile ailesiyle birlikte köyde yaşar. Numan tarafından kaçırıldığında yine başka bir köye götürülür burada elleri bağlı bir şekilde tutulur. Sabit'in yardımseverliliğiyle kurtarılır,

babasının köyüne giderler ve Selim ile evlenir. Kısacası bütün olay örgüsü boyunca Cemile ve diğer karakterler köy sınırları içerisindedirler. Ancak olayların cereyan ettiği köy, roman içerisinde detaylıca ele alınmayıp çok yüzeysel bir şekilde işlenmektedir.

Olayların geçtiği köy ve köy hayatı, köy evleri birkaç kısa tasvir dışında fazla değinilmemiştir:

"İsmail duvara rapt etmiş olduğu ip merdivenden çıkarak o memleket adetinden olduğu üzere pencereler cam makamına kaim olan tahta kapakları yavaş yavaş salladı. " (Mehmed Celâl, 2020a:47)

Romanda dış mekân haricinde iç mekâna dair bazı ifadeler de bulunmaktadır. Köy yaşantısına yönelik izler barındıran bu ifadelerin romanın mekân unsuruna canlılık, renk kattığını söylemek mümkündür:

"Bu tablo oldukça güzel yapılmış bir köy evinin büyücek bir odasına irae eyler. Oda Halep kumaşlarıyla döşenmiş. Duvarda kılıçlar, tüfenkler tabancalar asılı." (Mehmed Celâl, 2020a:69)

Ancak bu ifadeler romanda oldukça sınırlıdır. Oysaki köy merkezli bir eserde bu ifadelerin çok az kullanılması hem mekân unsurunu daha canlı olarak çizilmesinin hem de eserin olay örgüsüyle mekânın bütünlüğünün sağlanmasını engellemiştir. Alıntılan kısımlarda da görüldüğü üzere köy, sadece mekân işlevi görmekte, olay örgüsünün, 'içinde olup bittiği yer' olarak kullanılmış, genişletilemeden olaylara gerçekçi bir zemin olarak çizilmiştir. Bu gerçekçi ifadelerin, mekân unsurunun detaylandırılmayışı hikâyenin eksik taraflarındandır. Nitekim Mehmed Celâl'in bu eksiğini, kendisi hakkında araştırmalar yapan pek çok araştırmacı da dile getirmektedir.

"Hikâye, köy hayatına dair levhalar ihtiva eder. Bunların eksiği ayrıntılarının olmamasıdır." (Uç, 2000:65)

"Köy tabiatı ve mekânları adeta geri planda soluk bir dekor olarak kalır." (Andı, 1996:34)

Araştırmacıların işaret ettiği problemin sebebi olarak romanın, olay merkezli bir anlatı olmasını göstermek mümkündür. Nitekim olay merkezli anlatılarda, mekân ve birey unsurları detaylandırılmaz, mekân 'olayın geçtiği yer', karakter 'olayı eyleyen' olma dışında bir işleve sahip değildir. Roman kişilerinin, psikolojik derinliği olmayan kişiler olması da bu tezimizi destekler niteliktedir. Ramazan Korkmaz, *Yazınsal Okumalar* adlı eserinde, ispata çalıştığımız hususa dair:

"Zira olayın sentezleyici olduğu epik türde mekân, yalnızca bir vestiyer niteliği taşır; yani yalnızca olayın üzerinden geçtiği bir yer'dir Bu tür eserlerde karakterler, anlatıya önceden belirlenmiş misyonları doğrultusunda kodlanmış, yüklenmiş olarak çıktıklarından; içsel bir değişme ve gelişme süreci yaşa(ya)mazlar." (Korkmaz, 2015:81) ifadelerine yer vermektedir.

Cemile romanında da mekân unsuru, sadece coğrafik sınırlarına işaret edilmiş bir zemin olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaman ve kişi unsurunun yersiz, bırakılmaması adına bir çerçeveden öteye gidilmemiştir. Mekânın, roman kişilerinin karakterleri ya da romanın diğer unsurları üzerinde herhangi bir izine rastlanmamaktadır. Mekân unsurunun sadece kişilerin kılık kıyafeti ile konuşmalarına etki ettiğini söyleyebiliriz. Köy yaşantısında geçen olayların, roman kişilerinin konuşmasında kendini belli ettiği görülmektedir. Değindiğimiz noktalar dışında mekân unsuru kendi başına da derinleştirilmemiş, işlenmemiştir.

1.6.6. Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı

Cemile romanı, hâkim bakış açısı ve kullanılarak aktarılmaktadır. Roman, büyük ölçekte bu bakış açısının perspektifinden aktarılsa da, romanda, mektuplaşmaların yer aldığı üçüncü ve beşinci bölümde bakış açısının değiştiği görülmektedir. Üçüncü ve beşinci bölümlerde hâkim bakış açısı yerini, kahraman bakış açısına bırakmaktadır. Bu durum olay örgüsünü, romanın başkişilerinin perspektifinden de bakma imkânı sunmaktadır. Bu durum da olay örgüsünde aynı anda farklı bakış açıları kazandırdığından, romanın merak unsurunun körüklenmesine olanak vermektedir. İki bakış açısı arasında geçiş yapılırken, romanın anlatıcısı da değişkenlik göstermektedir. Hâkim bakış açısından aktarılan bölümlerde anlatıcı, "yazar-anlatıcı" iken; kahraman bakış açısıyla aktarılan bölümlerde anlatıcı, "kahraman-anlatıcı" dır.

İkinci bölümde, Selim ve Cemile aşkının başlaması, Selim'in artık Abdülkadir'in haremine girmemeye başlaması üzerine Cemile'nin annesinin Selim ile konuşması hâkim bakış açısı ile aktarılırken; üçüncü bölümdeki mektuplaşmalarda aynı olayı kahraman bakış açısıyla sunulmaktadır. Olayın farklı bir cephesi, Cemile ve Selim mektuplaşmalarında ortaya çıkmaktadır.

Mektuplaşmaların yer aldığı üçüncü ve beşinci bölümlerde kullanılan kahraman bakış açısı sayesinde Cemile ve Selim aşkının derinliğini, evlilik düşüncesi içerisinde olan

gençlerin ne istediklerini öğrenmekteyiz. Hatta romanın ilk bölümünde Cemile'nin kaçırılma sırasında neden ses çıkarmadığının cevabı da mektuplardan anlaşılmaktadır:

"O halde müzlim bir gecede kendini birinin aguşunda, sokak kapısından dışarı çıkarılmış, bir atın üzerine bindirilmiş görürsen korkmazsın, değil mi?" (Mehmed Celâl, 2020a:64)

Selim Cemile'yi test etmek amacıyla böyle bir soru sorar. Cemile, Selim'e:

"Her ne fikirde bulunursak fikrinde yanılmamış olacağına şüphem yoktur." (Mehmed Celâl, 2020a:65) diyerek, Selim'in her kararına her koşulda saygı duyacağını imasıyla cevap verir. Ancak yine de Selim'in olabileceğini düşünerek, kaçırıldığı esnada ses çıkarmamaktadır. Olay örgüsünün, karanlıkta kalmış bir tarafının bu şekilde aydınlatılmasına, olay örgüsünün genişlemesine imkân sağladığı için, romanda farklı iki bakış açısının birlikte kullanılmış olması bu açıdan oldukça önem arz etmektedir.

Romanda, bu tür iki farklı bakış açısının birlikte kullanılmasına çoğul bakış açısı denilmektedir. Çoğul bakış açısı kısaca:

"… birden fazla anlatı paktının bir arada kullanılmasıdır." (Şahin, 2017:255) tanımlamak mümkündür.

Cemile romanında, Mehmed Celâl, iki farklı bakış açısını, mektup tekniği sayesinde bir arada kullanmıştır. Mektup tekniğinin, yazara sağladığı faydaların başında anlatının, anlatıcı düzleminin değişmesidir. Anlatıcı-bakış açısı düzleminin değişmesi, anlatıya farklı boyutlar kazandırmakta en nihayetinde ise anlatıya gerçeklik katmaktadır:

"Bunları hep aşk icap ettiriyor. Bu çarpıntıların mahvı iftirakın bitmesine vâbestedir. İftirakın bittiği gün de pederinizin birkaç gün sonra arz edeceğim ricalara muvafakat ettiği gündür." (Mehmed Celâl, 2020a:57)

Selim her ne kadar çok âşık da olsa aceleci davranmayıp, uygun zamanı kollayıp Cemile'yi babasından isteme niyetindedir. Haremden ayrılıp selamlıkta kaldığı zamanları ayrılık olarak nitelemektedir. Cemile'ye durumu anlattığı mektupta, bu düşüncesi kendi ifadeleriyle kahraman bakış açısından aktarıldığı için inandırıcılığın yüksek olduğu görülmektedir. Çünkü Selim'in takındığı tavır gayet gerçekçi bir tavırdır.

Cemile romanında kullanılan ve kahraman bakış açısından daha ağır basan diğer bakış açısı da hâkim bakış açısıdır. Kullanılan bakış açısı, yazarın –anlatıcının- eserdeki

yerini tespit etme noktasında belirleyicidir. Hâkim bakış açısının yazara sağladığı "tanrısal konum" itibariyle "yazar-anlatıcı", her şeyi bilme, sezme yeteneğine sahiptir.

Anlatıcının bu denli donanımlı oluşuna dair Yavuz Demir, "benzer olmayan üst anlatıcı (dış anlatıcı)" ifadesini kullanmaktadır:

"Kadın birinci sözünü tekrar eyledikten sonra Selim'in fikrinden birtakım acı acı hayaller geçerek kendisini sokak kapısından dışarı attı" (Mehmed Celâl, 2020a:66)

Kullanılan ifadeden ve verilen örnekten de anlaşılacağı üzere Mehmed Celâl, *Cemile* romanındaki kişiler, zaman ve mekân, olay örgüsünün içerisinde kendiliğinden ortaya çıkan, kendi yazgılarını yazan kişiler değillerdir. Onlar, "yazar-anlatıcı" tarafından, rolleri önceden verilmiş, konumları belirlenmiş ve en önemlisi çizilmiş kaderleri dışına çıkamayan kişilerdir

"…Tanrı gibi her zaman her yerde hazır bulunması ve her şeyi bilmesi…" (Demir, 2002:49) yazara ciddi bir bilgiye sahip olma olanağı vermektedir. Zamana, mekâna, kişilere dair her şeyi bilen "yazar-anlatıcı", romanın dışında hatta üstünde konumlandırılarak geçmişe "..Kerim Ağa cihana veda eyledikten, haremi de kocasının hasret-i takat-sûzına tab-âver-i mukavemet olamayıp Kerim Ağa'yı takip ettikten sonra" (Mehmed Celâl, 2020a:50), şimdiye "Şimdi başka bir his, başka bir tesir ile seviyorlar." (Mehmed Celâl, 2020a:51), geleceğe dair bütün detayları bilerek istediği yere –kişilere, zamana, olaya- müdahalede bulunma hakkını da elinde bulundurmaktadır: "…Cemile'nin bu babta Selim'den aldığı mektup hatırına gelerek bir hayret içinde kaldığını burada beyan etmeyi lazım addeyleyin." (Mehmed Celâl, 2020a:68)

Yazar-anlatıcının bütün romana hâkim olma tavrı, Yavuz Demir'e göre:""Canlı karakterler" ile olayları sürükleme endişesinden uzak olma" (Demir, 2002:51) ilk dönem anlatılarımız ile ilgili genel bir problemdir. Mehmed Celâl'in eserlerinde de söz konusu duruma rastlamak mümkündür. Eksiklik olarak değerlendirilen bu husus gerçekten de eser ile okuyucu arasında bir bütünleşme sağlanmasına engel teşkil etmekte, okumayı güçleştirmektedir.

Yazar-anlatıcının müdahaleciliğinin *Cemile* romanında, belirsizleştiği yerler de bulunmaktadır. Belirsizleşmesi olarak tanımlıyoruz çünkü anlatıcının, eserden bütünüyle çekildiği, konum itibariyle 'sıfır düzeyine' indiği çok az yer bulunmaktadır. Yazar-anlatıcının, belirsizleştiği kısımlar, diyalogların bulunduğu kısımlardır. Bir metinde

diyalogların bulunması, kişileri kendi ağzından dinleme fırsatı sunması açısından oldukça önemlidir. Ancak eserde bulunan diyalogların neredeyse tamamı olay örgüsünün bir kısmını açığa kavuşturmaya, yeni bir olay halkası oluşturmaya, sebep-sonuç ilişkisini açıklamaya yöneliktir.

Cemile romanında, bazı bölümlerde diyaloglara çok az yer verilirken, dördüncü bölümün neredeyse dörtte üçünün diyaloglardan oluştuğu görülmektedir. Dördüncü bölümde örneğini gördüğümüz diyalog biçimi "bağımsız dolaysız konuşma" dır:

"Abdülkadir - Sahih mi söylüyorsun?

Haremi - Yalan söylemeye neden mecbur olayım?

Abdülkadir – vallahi ben de bu fikirde idim.

Haremi – Sanki sen bunu evvelden anlamadın mı?

Abdülkadir – Selim'in öyle mahzun mahzun duruşundan, lakırdı ederken dalgı dalgın bakışından bu çocukta bir keder olduğunu anlamıştım." (Mehmed Celâl, 2020a:59)

Dördüncü bölüm yazar-anlatıcının hiçbir müdahalesi olmadan, yukarıdaki diyaloglarla başlamaktadır. Cemile'nin anne ve babası Selim'deki değişimden ve gençlerin birbirlerini sevmelerinden bahsetmektedirler. Arada herhangi bir anlatıcı ifadesi kullanılmadan aktarılan bu kısım anne ve babanın olay hakkındaki fikirlerini dolaysız bir şekilde okumamıza olanak sağlamaktadır. "Bağımsız dolaysız konuşma" yı Yavuz Demir:

"…aktör ve alıcı hiçbir aktarıcının varlığına ihtiyaç duymaksızın iletişim kurarlar" (Demir, 2002:53) olarak tanımlamaktadır. Metinden örneklediğimiz diyalog kısmında da "bağımsız dolaysız konuşma"nın kullanıldığı görülmektedir. Aktarıcıdan bağımsızdır çünkü aktarıcıya ait "söyledi, cevap verdi" gibi aktarıcı ifadeleri bulunmamaktadır. Sonuç olarak hâkim bakış açısının bu bölümde sıfır düzeyinde bulunduğunu söylemek mümkündür.

Cemile romanında yazar-anlatıcının hâkim tavrı eser boyunca hissedilmektedir. Hâkim tavır beraberinde eserde, kişilere, zamana, mekâna müdahaleyi de beraberinde getirmektedir. Mehmed Celâl, yazar-anlatıcı olarak, roman boyunca sık sık okuyucu ile anlatı arasına girerek açıklamalarda bulunmaktadır:

"Mektuplarını getirip götürme üzere bir kadın peyda edildi. Canım mahcup, halim selim bu yolları nereden buluyor? Hı hı!... Aşk insana neler öğretmez!..." (Mehmed Celâl, 2020a:52)

Okuyucuya doğrudan seslenerek varlığını varlığını hissettirmektedir:

"Ey kâri! Bu esnada bîçare Selim'in ne hale geldiğini tasavvur et!" (Mehmed Celâl, 2020a:66)

Yazar-anlatıcı, romanda kişilere karşı olan mesafesini açıkça belli ederek taraflı oluşunu göstermektedir:

"Numan'ın hıyanetini gördünüz ya? Kendisine lanet ederseniz hata etmemiş olursunuz." (Mehmed Celâl, 2020a:66)

Mehmed Celâl'in, *Cemile* romanında, olay örgüsünü sağlıklı bir sebep-sonuç ilişkisi zeminine oturtmasına rağmen gerek mekân kullanımında gerek kişilerin derinleştirilmemiş olmasında gerek ise okur ile metin arasından çekilmemesi noktasında sorunlar yaşadığı, bu sorunların da eserin niteliğini etkilediği açıkça görülmektedir.

1.7. Dehşet Yahut Üç Mezar

Dehşet Yahut Üç Mezar, Karabet-Kasbar Matbaası'nda 1304 (1887) yılında yayımlanmıştır. Eser, bir mukaddime, karşılıklı yazılmış on iki mektup ve hitame adı verilen bir sondan oluşmaktadır. Mektuplar ve son kısım ile birlikte toplamda 13 bölümden oluşmaktadır.

Eser, Umut Düşgün tarafından 2020 yılında Lâkin Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Umut Düşgün'ün çevirisine aittir.

Mukaddime bölümünde Mehmed Celâl, önce *Venüs'*ü kaleme alırken ki ruh haline vurgu yapmaktadır. Daha sonra *Dehşet* romanının *Venüs'*ten daha acıklı, daha hüzünlü olduğunu ifade etmektedir. Uzun uzadıya "dehşet" kavramını, aşk üzerinden romantik bir tavırla tanımlarken "Plutarkhos" isimli bir yazardan alıntı yaparak ifadeye çalıştığı aşk meselesini desteklemek istemektedir.

Roman, iki sevgilinin mektuplaşmalarından meydana geldiği için, bölümler arasında hacim açısından herhangi bir denge bulunmamaktadır. Genç sevgililerin yazdığı mektuplardan kimisi uzun soluklu iken kimisi sadece birkaç paragraftan oluşmaktadır.

Romanı oluşturan mektuplarda, çok sayıda beyit ve şiir bulunmaktadır. Ayrıca roman, iki sevgilinin mektupları dışında bir de başkişi olan genç kızın, kız kardeşinin sevgilisine ve sevgilisinin de ona yazdığı mektup ve notları da barındırmaktadır.

1.7.1. Romanın Konusu

Dehşet Yahut Üç Mezar romanının konusunu, anne ve babaları tarafından âşık oldukları için sürekli baskılanan iki genç kızdan birinin verem yüzünden ölmesi ardından sevgilisi ve babasının intiharını takiben annenin çıldırması üzerine diğer genç kızın da sevgilisi ile birlikte uzak bir ülkeye gitmesi oluşturmaktadır.

1.7.2. Romanda Olay Örgüsü

Dehşet Yahut Üç Mezar romanının olay örgüsünün iç içe geçmiş iki hikâyeden meydana geldiği görülmektedir. Romandaki bu iç içe geçmişliği "çerçeve hikâye/anlatı" (Demir, 2002:34) bağlamında değerlendirmek mümkündür. Buna göre mektuplaşan genç yazar ve sevgilisinin hikâyesi romanın dış çerçevesini, çerçeve hikâyesini, sevgilisiyle mektuplaşan genç kızın, kız kardeşi ve doktoru ile arasındaki aşk ise romanın iç hikâyesini oluşturmaktadır.

Yavuz Demir, bir metnin içine yerleştirilen başka bir metnin varlığı durumunda "eklenti metin" ifadesini kullanmaktadır. (Demir, 2002:34)

Eklenti metnin amacı temel metni aydınlatmaktır. Bu aydınlanma hem olay örgüsü noktasında gerçekleşmekte hem de temel metnin kurgusunun, temasının izahı noktasında gerçekleşmektedir.

Eklenti hikâyeyi temel hikâyenin karakterleri aktarmaktadır. *Dehşet Yahut Üç Mezar* romanında, genç yazar sevdiği ile birlikte uzak bir ülkeye gitme isteğindedir. Ancak sevgilisinin ailesi baskıcı ve gaddar bir ailedir. Kızlarına çeşitli şiddetler uygulamakta olan bu aile zamanla yanlışlarının farkına varırlar. Bu noktada genç kızın sevgilisiyle uzak ülkelere gitme düşüncesine kız kardeşinin hastalığı ve kız kardeşine olan sevgisi düşüncesine engel olmaktadır. Kız kardeşi, doktoru ile birbirlerine âşık olurlar. Veremden kurtulamayacağı anlaşılan kızın doktoru/sevgilisi intihar eder, kız vefat eder, ardından genç

kızın babası da intihar eder, annesi de çıldırır. Sonuç olarak genç kızın sevdiği genç yazarla uzak ülkelere gitmesinin önünde hiçbir engel kalmamaktadır.

Olay örgüsünü meydana getiren dış/çerçeve hikâye ve iç/eklenti hikâye çeşitli metin halkalarından oluşmaktadır. Bütün metin halkaları –son bölüm hariç- iki sevgili arasındaki mektuplar üzerinden ilerlemektedir. Olay örgüsünün bu şekilde mektuplar üzerinden verilmesi, metin halkalarının sağlıklı bir şekilde belirlenmesine engel olmaktadır. Çünkü genç yazardan sevdiği kıza, kızdan genç yazara şeklinde ilerleyen mektuplarda, sürekli geriye dönüşler ve aynı olayın iki cepheye bıraktığı etkiler bulunmaktadır. Bu durum da metin halkalarını ayrı ayrı incelemeyi güçleştirmektedir. Ancak son bölümdeki anlatıcının varlığı noktasından hareketle en genel haliyle olay örgüsünü meydana getiren vaka halkaları belirleyeceğiz:

-Genç yazarın sevgilisine bir mektup ve kendi kitabını göndermesi

-Genç kızın, genç yazara anne ve babasının işkencelerini anlatarak kendisini uzak ülkelere götürmek teklifini hatırlatarak pişman olduğunu ifade etmesi

-Genç yazarın sevgilisini ne zaman isterse kaçıracağını söylemesi

-Genç kızın, kız kardeşiyle gezerken sevgilisini görmesi üzerine annesinin durumu fark etmesi ve genç kıza şiddet uygulaması

-Genç kızın annesi tarafından şiddete uğradıktan sonra kız kardeşinden derin bir sevgi görmesi

-Genç kızın annesinin pişman olup kızından af dilemesi ve genç kızın annesine merhamet etmesi

-Genç yazarın şiddeti öğrendikten sonra sevgilisine yeniden gitme, kaçma teklifinde bulunması

-Genç kızın, kız kardeşinin aşk yüzünden hastalanması ve sevgilisinin onu tedavi eden doktor olması bunun üzerine de sevgililerin kaçma düşüncesinin ertelenmesi

-Genç kızın verem olduğunun ve iyileşemeyeceğinin öğrenilmesi üzerine doktorun zehir içerek intihar etmesi, çok geçmeden kızın vefat etmesi

-İki sevgili yan yana gömüldükten sonra babanın intihar etmesi, annenin de çıldırması

-Genç yazar ve sevgilisinin bir vapura binerek uzak bir kıtaya gitmesi

Yazar iki sevgiliyi kavuşturana kadar, genç kızın etrafında tutunabileceği hiç kimseyi bırakmamıştır. Böylelikle romanın eklenti hikâyesi olan "kız ve doktorunun aşkı" temel hikâyenin önünü açma işlevinde kullanılmıştır. Bütün olaylar ise iki sevgilinin mektuplaşmaları üzerinden aktarılmaktadır. Eklenti hikâye, "iki sevgilinin kavuşması, uzak kıtaya gitmesi" olan temel hikâyenin zeminini hazırlarken bir taraftan romanın temasını ortaya çıkarmaktadır.

1.7.3. Romanda Kişiler Dünyası

Dehşet Yahut Üç Mezar romanında, roman kişileri sadece tek boyutlu olarak verilmiştir. Aşkın pençesine düşen dört gencin dördü de birbirine çok benzeyen özellikler göstermektedirler. Âşık olurlar, acı çekerler, duygusaldırlar ve sürekli ağlamaktadırlar. Toplumumuzda benzeri çok görülmeyen bir aşkın esiridirler, dolayısıyla gerçek hayatta karşılığı olmayan tek yönlü şahıslardır. Derinlikleri olmayan bu âşık gençlerin hiçbirinin ismi verilmemiştir.

Âşık dört genç dışında romanın diğer şahısları da genç kızların anne ve babasıdır. Onlar da derinliği olmayan şahıslardır. Kızlarına hakaret edip onları mutsuz ederler. Kızlarından biri ölünce baba intihar eder, anne ise çıldırır.

1.7.4. Romanda Zaman

Dehşet Yahut Üç Mezar romanında, zaman unsuru, geri planda bırakılarak kullanılmıştır. Çok belirgin olmayan zaman unsuru mektupların tarihsiz bir şekilde kullanılması, geçmişe mazi koridoru açılarak geçmişin sürekli hatırlatılması ile daha da muğlak bir hale gelmiştir:

"Sizi ne kadar takdis ettiğimi, ne kadar sevdiğimi bundan altı ay evvel ayaklarınıza kapandığım vakit…" (Mehmed Celâl, 2020a:87).

Bu anlamda vaka zamanı hakkında net bir şey söylemek de oldukça güçtür. Yine de romandaki "hazanın en son yadigârı sarı bir yaprak" (Mehmed Celâl, 2020a:95)

ifadesinden yola çıkarak vaka zamanının ilkbahar ve sonbahar arasında geçtiği düşünülmektedir.

Romanda belirtili zaman ifadeleri kullanılsa da "haziran ayının on beşinci günü" (Mehmed Celâl, 2020a:88), "artık gece olmuştu" (Mehmed Celâl, 2020a:98), "buraya geleli on beş gün oluyor" (Mehmed Celâl, 2020a:104) belirsiz zaman ifadeleri çoğunluktadır, diyebiliriz.

Zaman unsuru romanın birkaç noktasında şahısların ruh halinin iz düşümü olarak işlenmiştir. Zaman unsuru, genç kızın içinde bulunduğu mutsuz ruh haline eşlik etmektedir. Genç kızın, annesi tarafından hırpalanıp baygınlık geçirdikten sonra zaman unsuru adeta onun ruhunun bir yansıması olarak ilerlemektedir:

"Akşam müzelim perdesini semanın üzerine çekmeye, etraf bir sükûn-ı hazine dalmaya başladı! Benim odama ne validem, ne pederim uğruyordu! Bu bedbaht, bu sefil kıza ne anası, ne babası acıyordu!" (Mehmed Celâl, 2020a:98)

Zaman unsuru geriye dönüşler ve özetlemelerle kırılmalara uğramış olsa da kronolojik olarak ileriye doğru bir akışın hissedildiğini söylemek mümkündür.

Romanın başında geçmişe takılıp durma noktasında olan zaman unsuru "Geziyorum, rehgüzârımda bir kır çiçeği görsem, sabahleyin dağa çıkarak sana çiçek topladığım hatırıma geliyor." (Mehmed Celâl, 2020a:95), romanın sonuna doğru hızlı bir şekilde akarak "Görüyorsunuz ki sizden başka kimsem kalmadı artık beni bu meşum yerden kuratrınız, artık kaçalım." (Mehmed Celâl, 2020a:118) nihayet gençlerin kavuştuğu ana tanıklık etmektedir: "Genç sevdiğini uzak bir kıtaya götürüyordu." (Mehmed Celâl, 2020a:119).

Bu anlamda romanın sonunda vaka zamanı ile anlatma zamanının örtüştüğünü söyleyebiliriz. Buna paralel olarak romanın başındaki mektuplar daha uzun iken romanın sonundaki mektupların daha kısa olduğu görülmektedir. Bu durum da yine zaman unsurunun romanın başında yavaş ilerlerken romanın sonunda daha hızlı, akışkan olduğu ile açıklanabilir.

1.7.5. Romanda Mekân

Dehşet Yahut Üç Mezar romanında, mekân unsurunun, genel itibariyle "uzak bir kıtaya" kaçış teması etrafında şekillendiğini görmekteyiz. Kaçış teması, çok eski yıllardan beri hem kendi Türk edebiyatımızda hem de dünya edebiyatlarında işlenen bir temadır.

İnsan, bulunduğu mekân ile her zaman olumlu bir bağ kuramamaktadır. Mekân ile arasında olumlu bağ kurduğu takdirde, içinde bulunduğu mekân fiziksel anlamda "kapalı/dar" bir mekân olsa bile bireyin zihninde "açık/geniş" mekân imgesindedir ki bu da huzur ve mutluluk duyulmasına olanak sağlamaktadır. Ancak insan içinde bulunduğu mekân ile olumsuz bir bağ içerisinde ise bulunduğu fiziksel mekân "açık/geniş" olsa bile zihinde yutucu bir izlenime sebep olmaktadır. Bu izlenim ile birlikte insan, yeni bir arayış ve hatta bir kaçış içerisine girer.

Dehşet Yahut Üç Mezar romanında da bu türden bir problem görülmektedir. Zihinsel anlamda rahat edebileceği, huzurun orda olduğuna inandığı bir tür mekân arayışında olan romanın başkişisi genç yazar, bilinmeyen uzak bir kıtaya gitme isteğindedir. Sevgilisini ikna etmeye çalışmakta, orada mutlu olabileceklerine inanmaktadır.

Ancak bu noktada bir problem bulunduğunu söylemekte fayda vardır. Problem, genç yazarın kaçış isteğinin tam olarak gerçekçi sebeplere bağlanmamasından kaynaklanmaktadır. Üzerinde bulunduğu mekân onu bir şekilde üzmektedir:

"Şimendiferle avdet ederken bir de gurûb levhası gördüm. Tulûu güneşin teravet-yâb-ı safâ olarak arz-ı didar etmesi, gurûb güneşin teverrüm eylemesi demektir! Bu manzaraların bana ne kadar teessür eylediğini artık tasavvur ediniz!" (Mehmed Celâl, 2020a:96)

Mekân unsurunun onda yarattığı bu olumsuz havayı, romantik bir şahıs olmasıyla, fazlasıyla duygusal bir kişiliğinin bulunması ile ilişkilendirebiliriz. Genç yazar kendinden, kendi çevresinden ziyade sevdiği ile arasında sürekli bir problem yaratan sevgilisinin ailesinden dolayı bir kaçış isteği içerisindedir. Kaçış isteğinin arkasında yatan sebepler dolaylı sebeplerdir diyebiliriz. Kendisindeki kaçış isteği sevgilisinin ailesinden kaynaklandığı aktarılmaktadır:

"Sabahlara kadar hayalinizle hüngür hüngür ağlayan âşığınızın sözünü kabul eyleyiniz de yahut öbür gün bir yerde birleşmek için vaat veriniz! Artık gidelim, artık bu melun yerde durmayalım, kaçalım, insanlardan uzak olalım." (Mehmed Celâl, 2020a:103)

Sevgilisi başta bunu kabul etmemiş ancak daha sonra annesi ve babasının baskıcı tutumlarından o da gitmek istemektedir:

"Vakıa siz beni uzak bir kıtaya götürmek, orada mesut etmek için hazır ettiniz! Buna ben mâni oldum bilirim! Affediniz! O vakit deli idim! Emrediniz, şimdine derseniz kabul edeceğim!" (Mehmed Celâl, 2020a:92-93)

Ancak genç kızın ailesinin genç kıza bir süre merhamet göstermesi, kız kardeşinden sevgi görmesi, kız kardeşinin âşık olması, hastalanması, ölmesi, babasının intiharı gibi bir dizi olaylar bir süreliğine uzak bir kıtaya gitmeyi ertelemektedir. Aslında ertelemekte gibi algılansa da işin özünde genç kızın uzak bir kıtaya gitmesini engelleyecek bütün olayları, kişileri ortadan kaldırmaktadır. Çünkü romandan anladığımız kadarıyla genç yazar yalnız ve kimsesizdir. Gerisinde bırakacağı kimsesi yoktur. Genç kızın da gitmek için tutunacağı kimsesinin kalmaması gerekmektedir. Nitekim romanın hitame bölümünden önceki son mektupta genç kız sevgilisine artık kimsesinin kalmadığını ve kendisini kurtarmak isteğinde bulunarak mektubuna son verir.

Romanda "uzak kıta özlemi" olarak beliren kaçış problemi, iki sevgilinin kavuşup özlem duyulan yere yolculuğa başlamasıyla sonlanmaktadır. Gidecekleri yerin "Marsilya" olduğu aktarılmaktadır:

"Marsilaya'ya müteveccihen hareket edecek bir vapur yolcularla dolmaya başladı.

…

Bunlar çektikleri felaketlerle şâyân-ı merhamet olan iki sevdazade idi. Genç sevdiğini uzak bir kıtaya götürüyordu." (Mehmed Celâl, 2020a:119)

Dehşet Yahut Üç Mezar romanında, mekân unsuru, yukarıda izaha çalıştığımız nokta dışında, genel olarak çok işlenmemiştir, üzerinde durulmamıştır, diyebiliriz. Mekân unsuru daha çok üzerinden geçilip giden, olay, zaman ve kişilerin ihtiyaç duyduğu zemin olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bunlar dışında romanda çevresel mekân unsuru olarak bazı yer isimlerinin geçtiğini görmekteyiz. Bunlar "Yedikule", "Ayastefanos", "Bursa dağları", "İzmit Körfezi" gibi semtlerdir.

1.7.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı

Dehşet Yahut Üç Mezar romanında, iki bakış açısı birlikte kullanılmıştır. Bunlar hâkim bakış açısı ve kahraman bakış açısı bir arada kullanılmıştır. İki bakış açısının bir arada kullanma imkânını veren ise romanda mektup tekniğinin kullanılmasıdır.

Roman doğrudan mektuplarla başlamaktadır. Bu yüzden de romanın kahraman bakış açısı ile yazılmış gibi algılanmaktadır.

Kahraman bakış açısı ile birlikte anlatıcı, kahramanlardan biri ile bütünleşir, olayları, mekânı ve romanın diğer kişilerini kendi algıladığı haliyle okuyucuya nakleder. Kahraman-anlatıcı, yazarın, metin içerisindeki gözü, kulağıdır.

"…itibarî âleme ait her türlü görünüşü dışa aksettirmede aracı durumundadır." (Aktaş, 1991:100)

Roman toplam on iki mektuptan meydana gelmektedir. Her mektupta anlatıcı değişmektedir. Kahraman-anlatıcı altı mektupta genç yazar; altı mektupta ise genç yazarın sevgilisidir.

Kahraman-anlatıcının bu şekilde sürekli değişmesi aynı olayın iki farklı taraftaki etkilerini görmemiz açısından önemlidir.

Örneğin genç kız çok bunaldığı bir vakit kız kardeşiyle birlikte biraz nefes almak ümidiyle deniz kenarına gider. Dönüşte kız kardeşinin uyarısı ile evlerine yakın bir evin penceresinden gözlerini gökyüzüne dikmiş bir genç görür. Ancak annesi kızının bir erkeğe baktığını gördüğü için eve döndüklerinde kızını hırpalamaktadır:

"Validem müstehizâne ve hiddet-âmîz bir tebessümle dedi ki: "Ne o? Maşuka hanım! Gözleriniz kızarmış! Yine sevdiğiniz için ağlamış olmayınız!"

"Hayır valideciğim bir şey yok!" dedim. "Ağlamalı ya! Maşukalar için ağlamak lazım imiş!" dedi. Gözlerimden iki katre serperek "Başka lakırdı söyleyiniz!" dedim. Ah! Bu istirhamımın cevabını pek dehşetli idi!... Validem yanındaki masanın üzerinde duran bardağı hiddetle başıma attı!" (Mehmed Celâl, 2020a:97)

Geç kız başına gelen olayı mektubunda yazdığında genç yazarın cevap vermesi üzerine, genç yazarın o gün oraya gidene kadar yaptıklarını, o gün oraya neden gittiğini öğrenmekteyiz.

“Ondan bir gün evvel beni bir vakt-i manevi oraya gitmek için o kadar tazyik etti ki en nihayetinde köprüye inerek *** Vapuruna bindim.

…

İşte o gün sizi gördüm.” (Mehmed Celâl, 2020a:102-103)

Böylelikle okuyucuya, aynı olayın etkilediği, iki farklı tarafta bıraktığı etkilerin birinci ağızdan okunmasına imkân verilmiştir.

Roman boyunca, yazarın, vermek istediği her mesajı kahraman-anlatıcı aracılığıyla verdiği görülmektedir. Kahraman-anlatıcı bazı yerlerde durur, yüzünü okuyucuya döner, kendi yaşantısından çıkarımlarda bulunur bunu da okuyucuya bir öğretmen edasıyla aktarmaktadır:

“Ey? Birtakım insanların sözlerine aldanıp da âşıklarına iltifat etmeyen kızlar! Titreyiniz, ağlayınız! Kalbinizde hissettiğiniz ıstırabı dâima çekiniz! Zira o nedâmet-i vicdânî sizin için kâfidir!” (Mehmed Celâl, 2020a:93)

Ben anlatıcı konumunda bulunan genç kızın metine müdahalede bulunduğunu görmekteyiz. Bu müdahale, ben bakış açısı, kahraman-anlatıcı perspektifinden sunulduğu için okuyucu ile anlatıcının bir bağ içerisinde olması hedeflenmiştir. Çünkü ben anlatıcının perspektifi, okuyucu tarafından benimsenmeye yakın bir perspektiftir. Gerçekliği arttıran bir tarafı bulunmaktadır.

Romanın başından son sayfasına kadar kahraman-anlatıcının bakış açısından aktarılan roman, son sayfada anlatıcının konum değiştirmesiyle, yazar-anlatıcı, hâkim bakış açısından aktarılmaktadır. Son sayfada ortaya çıkan yazar-anlatıcı kavuşan iki sevgilinin uzak bir kıtaya gitmek üzere vapura bindiklerini aktarmaktadır:

“Güverte üzerindeki kanepelerden birinin üstünde bir genç, bir kız oturuyorlardı. Vapur hareket etti.” (Mehmed Celâl, 2020a:119)

Yazar-anlatıcının müdahaleci bir tavırdan, her şeyi bilen bir “üst bilgi”den bir nebze de olsa sıyrıldığı görülmektedir. Genç yazar ve sevgilisini sadece bir fotoğrafı yorumlar gibi aktardığı için bu noktada daha objektif kaldığını söyleyebiliriz.

1.8. Aurora

Aurora, Karabet ve Kasbar Matbaası'nda, 1304 (1887) yılında yayımlanmıştır. Roman, yazar tarafından numaralandırılmış olup on yedi bölüm ve kısa bir mukaddimeden oluşmaktadır. Bölümlerin numaralandırılmasında herhangi bir hacim farkı gözetilmemiştir. Bazı bölümler birkaç sayfa uzunlukta iken bazı bölümler sadece birkaç kısa paragraftan oluşmaktadır.

Mehmed Celâl, mukaddime kısmında, eski, tarihi efsanelerin şairlerin hayal dünyasını genişletecek pek çok tarafının olduğunu ifade ederek, özellikle Eski Yunan ve Roma mitolojilerinin çok şairane söylemler içerdiklerine dikkat çekmektedir. Kendisi de *Venüs'*ü yazarken bu tarihi efsane ve mitolojilerden etkilendiğini belirterek yeni yazdığı romanında da yine bu mitolojilerden esinlendiğini dile getirmektedir.

Eser, Umut Düşgün tarafından 2020 yılında Lâkin Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Umut Düşgün'ün çevirisine aittir.

Romanın ilk dört bölümünde, genel olarak roman kişileri tanıtılıp, Aurora ve Rafael aşkı anlatılmış, bu iki sevgilinin eski âşıkları ve mevcut durumları aktarılmıştır. Beşinci, altıncı yedinci ve sekizinci bölümlerde Aurora'nın eski âşığı olan Paul tarafından zehirlenmeye çalışması ve bu olayın ev halkı üzerindeki etkisi aktarılmaktadır. Dokuzuncu bölümde Aurora ve Rafael mektuplaşmasına yer verilmiştir. Onuncu, on birinci ve on ikinci bölümlerde Rafael'in bir süreliğine Paris'e gitmesi, dönüşü ve sevgililerin ailelerinin de onayını alarak evlenmelerine değinilmiştir. On üçüncü, on dördüncü, on beşinci, on altıncı ve on yedinci bölümlerde Eugenie'nin şeytani bir plan ile Rafael'i, Aurora'ya öldürtmesi üzerine Aurora'nın Eugenie'yi öldürmesi, yaşadıklarının etkisi ile verem olup ölmesine yer verilmiştir.

1.8.1. Romanın Konusu

Aurora romanının konusunu, birbirini çok seven iki gencin, evlenip kavuştuktan sonra, eski takıntılı âşıklarının acımasız planları ile yaşadıkları acılar oluşturmaktadır.

1.8.2. Romanda Olay Örgüsü

Aurora romanının olay örgüsü, kıskançlık teması üzerine şekillendirilmiştir diyebiliriz. Olayların temelini, Aurora ve Rafael'in daha önceden hayatlarının temas ettiği, Eugenie ve Paul tarafından kıskanılıp, türlü entrikalarla intikam alma peşine düşmeleri oluşturmaktadır.

Olay örgüsünü meydana getiren pek çok metin halkası bulunmaktadır. Bu metin halkalarının bazıları sağlam nedensellik ilkesine bağlanmışken bazılarında kopukluklar olduğu görülmektedir.

Örneğin, Paul ve Eugenie'nin Aurora ve Rafael'den intikam almak istemelerinin mantıklı sebepleri bulunmaktadır. Eugenie ile Rafael bir birliktelik yaşamış ve Rafael Eugenie'nin nasıl biri olduğunu öğrenince onu terk etmiştir. Rafael Aurora'ya ilgi duyfuğunu anlayınca da çok sinirlenmiş ve intikam almak için hep fırsat kollamıştır. Paul ise Aurora'ya he ilgi duymuş ancak kendisinden pek bir ilgi göremeyip bir de şairliği küçümsenince Aurora'ya karşı kin duymaya başlamıştır. İnsani duygulardan olan kıskançlık neticede intikam arzusunu da beraberinde getirmiştir. Buradaki sebep-sonuç ilişkisi mantıklı görünmektedir. Ancak Rafael'in hiçbir sebep göstermeksizin bir süreliğine Paris'e gitmesi sonra dönüşte Aurora ile hızlıca evlenmesi sağlam bir sebebe bağlanmadığı için gerçekçilik duygusundan uzak görünmektedir.

Roman içerisinde eski âşığından intikam almak isteyen Eugenie tarafından bazı entrikalar çevrilmektedir. Çevrilen bu entrikaların abartılı oluşu, romanın gerçekçiliğini ve inandırıcılığını zedeleyen bir nokta olarak değerlendirmek mümkündür.

Romanda, merak ve heyecanı dinamik tutmak için olay örgüsünde kronolojik ilerlemede değişiklikler yapılmıştır. Önce aksiyon ve entrika sahneleri verilmiş daha sonra bu sahnelerin geri planı verilmiştir. Romanda bu durum birkaç kere tekrarlanmıştır. Aksiyon sahnesi verildikten geri dönüşlerle sahneyi hazırlayan olaylar aktarılmıştır. Böylelikle roman boyunca oluşturulmak istenen gerilim dolayısıyla okuyucunun dikkati romanda tutulmuştur.

Romanın olay örgüsünü oluşturan vaka halkalarını aşağıdaki gibi belirlemeyi uygun gördük:

-Aurora ile Rafael aşkının anlatılıp iki sevgilinin bahçede buluşması

-Eugenie'nin Aurora'yı ziyarete gelmesi ve Eugenie'nin piyano çalması

-Ev halkının yemek için toplanırken Aurora'nın Paul'ün de geldiğini fark etmesi

-Aurora yemekte Rafael'e şarap doldururken Paul'ün onu masa altından rahatsız etmesiyle şarabı masaya dökmesi

-Paul'ün şairliğinin Aurora tarafından küçümsenişinin hatırlatılıp, Paul'ün Aurora'dan af dilettireceğinin anlatılması

-Paul ve Eugenie arasındaki ilişki ve Eugenie'nin Paul'ü intikam için kullanmak istemesi

-Laurence isminde bir kadının Paul tarafından öldürülmesinin Eugenie tarafından tehdit olarak kullanılması

-Eugenie'nin Paul'ü Aurora'yı öldürmesi için ikna etmesi

-Rafael'in Aurora'yı Paul'den kıskanması

-Paul'ün bir akşam Aurora'nın ailesiyle yemek yemeye gelmesi

-Yemekte Aurora'yı zehirlemeye çalışmasının Rafael tarafından fark edilmesiyle Paul'ün hapse girmesi

-Rafael'in aile tarafından kahraman olarak görülmesi ve kızlarını bu delikanlı ile evlendirmek istemesi

-Eugenie'nin hiçbir şeyden haberi yokmuş gibi üzülerek çıkıp gelmesi

-Rafael ile Aurora'nın mektuplaşması

-Rafael'in Paris'ten dönmesi ile gençlerin ailenin rızası ile evlendirilmesi

-Eugenie'nin artık evlenmesi gerektiğinin söylenmesi, Eugenie'nin Aurora'nın mutluluğunun kendisine yettiğini söylemesi

-Eugenie'nin çok az ömrünün kaldığını söyleyerek Rafael'in Aurora'ya yalan söylemesini sağlayıp evine getirtmesi

-Evde Rafael'e ilaç verip uyutması ve bir davet verdiği yalanı ile Aurora'yı evine çağırması

-Aurora'nın Rafael'in Paris'e gittiğini düşünerek Eugenie'nin davetine gitmesi

-Egenie'nin Paul'ün Rafael'i öldüreceğini söyleyerek içeride uyuduğunu ve onu uykudayken öldürmek gerektiğine ikna etmesi

-Aurora'nın Paul diye Rafael'i bıçaklayıp öldürmesi ve Eugenie'nin entrikalarını itiraf etmesi

-Aurora'nın Eugenie'yi öldürmesi ve hastalanması ve Aurora'nın da hastalığa yenik düşüp ölmesi

1.8.3. Romanda Kişiler Dünyası

Aurora romanında kalabalık olmayan bir şahıs kadrosu ile karşılaşmaktayız.

Olay örgüsünde yer alan bütün kişiler, Aurora'nın ailesi etrafında konumlandırılmış kişilerdir. Rafael, Paul ve Eugenie, Aurora'nın ailesinin oturduğu civara yakın yazlıklara yerleşmişlerdir. Bu bir anlamda, olay örgüsünün merkezi kişisi olan Aurora'nın etrafına toplanmadır, diyebiliriz.

Aurora, olay örgüsünün başkişisi durumundadır. Roman doğrudan onun güzelliğinin tasviriyle başlamaktadır:

"Aurora, melek gibi bir kızdır. Aurora, Venüs'ten dünyaya gelmiş sanılacak derecede güzeldir." (Mehmed Celâl, 2020a:123)

Tanıtılırken kendisi için kullanılan "melek" ifadesi onun hem iç hem de dış güzelliğini ortaya koyan bir ifadedir.

Olay örgüsü boyunca sürekli kıskanılan Aurora, türlü entrikalara rağmen sevgilisiyle evlenir. Ancak aynı zamanda türlü entrikalara, sevgilisinin onu sürekli uyarmasına rağmen en yakın arkadaşı sandığı Eugenie'nin gerçek yüzünü görmemekte de ısrarcıdır. Bu her ne kadar onun saf, temiz kalpli oluşuyla ilişkilendirilmiş olsa da onu tek yönlü bir karakter kategorisine kaydırdığı için büyük bir olumsuzluktur.

Olay örgüsünün merkezinde bulunduğu, bütün olaylar onun etrafında gelişim gösterdiği halde roman boyunca herhangi bir değişim, dönüşüm yaşamamaktadır. Roman boyunca düz bir karakter olarak karşımıza çıkan Aurora için düz/yalınkat bir karakterdir,

diyebiliriz. “Yalınkat” ve “çok yönlü” ifadeleri, Edward Forgen Forster’in roman kişileri için kullandığı en temel ifadelerdir. E.M. Forster’e göre:

“Roman boyunca ne zaman ortaya çıksalar, hep o baştaki birkaç nitelikleriyle görünürler ve hiç değişmeden kalırlar.” (Forster, Çeviren: Ünal Aytür, 2001:25)

Aurora da E.M. Forster’in işaret ettiği türden bir karakterdir. Roman boyunca hep iyi niyetli, saf, güzel olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Aurora’nın Eugenie hakkındaki fikri pek masumânedir, pek melekânedir.” (Mehmed Celâl, 2020a:125)

Romanın sonunda da iyi niyetli olmanın kurbanı olur. Eugenie’nin ona kurduğu şeytanî tuzak ile biricik sevgilisi Rafael’i öldürene dek de bu masumluğu devam edecektir.

Düz bir karakter olarak değerlendirdiğimiz Aurora’nın roman boyunca herhangi bir psikolojik derinlik içerisine girmemesi de savımızı destekler niteliktedir.

Roman kişilerinden biri de Aurora’nın sevgilisi Rafael’dir.

Rafael, Aurora’nın komşusudur. Piyano çalan, tiyatroya giden genç bir delikanlıdır. Rafael, gençliğinin etkisi ile sevmek ve sevilmekten çok eğlenmek maksadıyla, Aurora’dan önce Eugenie ile sevgili olmuştur ancak yine de Eugenie’nin nasıl biri olduğunu anladığında onu terk etmiştir. Sadece Eugenie’yi değil gençliğin verdiği bütün gürültüleri de terk ettikten sonra Aurora’nın oturduğu civarda bir yazlığa yerleşip, bütün zamanını burada geçirmektedir. Karakter gelişimi açısından bakıldığında, Rafael’in Aurora’dan daha canlı bir karakter olduğunu, dolayısıyla E.M. Forster’in “çok yönlü” olarak nitelendirdiği gruba dâhil etmek mümkündür. “Çok yönlü” karakteri:

“Çok yönlü roman kişileri, bizi inandırıcı bir biçimde şaşırtabilen kişilerdir.” (Forster, Çeviren: Ünal Aytür, 2001:25) diye, değerlendirmektedir.

Rafael de, roman boyunca gerçeğe yakın bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Önceleri gençliğin etkisiyle heyecanlar yaparken sonra Aurora’ya âşık olup, bütün kötü şeyleri geride bırakacak kadar değişim göstermektedir:

“Bu delikanlı şehirlerin balolarını, tiyatrolarını, hasıl faydasız gürültülerini ormanlara, kuşlara, sulara, bulutlara, çiçeklere feda etmişti.” (Mehmed Celâl, 2020a:128)

Rafael, Aurora'nın aksine Eugenie'nin Aurora'ya olan arkadaşlığını hiçbir zaman samimi bulmamaktadır. Hatta Aurora'yı çok kez uyarmasına rağmen sevgilisini bu konuda bir türlü ikna edememektedir. Hatta sadece Aurora değil bütün ailesi de Eugenie'yi melek gibi görmektedir:

"Eugenie "Bu ne cinayet, bu ne felaket olacaktı!" diye ağlaya ağlaya salondan içeri girdi ki gerek o aralık gözünden akıttığı yaşlar, gerek sonradan serdettiği mülahazat bu gaddar kızın masumiyetini Rafael'den başka herkese tasdik ettirdi." (Mehmed Celâl, 2020a:139) Ancak her ne kadar Eugenie'nin iyi niyetine inanmasa da, Aurora ile evlendikten sonra, Eugenie'nin verem olduğuna inanacak, onun oyununa göremeyecek kadar da saftır.

Romanda gençlik alışkanlıklarını bırakıp, dingin bir hayatı seçmek dışında herhangi bir gelişim göstermeyen bir karaktere sahip olan Rafael'in, psikolojik bir derinliği de bulunmamaktadır. Ancak tercihleri dolayısıyla ideal olmasa bile ideale yakın bir şekilde oluşturulmak istenen bir karakterdir. Yer yer rasyonelliği ile dikkat çekmektedir.

Romanın bir kişisi de Eugenie'dir. Eugenie, cin fikirli, kıskanç bir kadındır. Eski âşığının, arkadaşıyla görüşüp, evlenme niyetinde olduğunu anlayınca hain planlar yaparak intikam almak istemektedir. Eski bir arkadaşının Paul tarafından zehirlendiğini bildiği için Paul'ü görür görmez tanır ve onu intikamında kullanmak için onu kandırır:

"Eugenie bu herifi görünce düşünür gibi oldu. Bir şey tahattur edecekmiş gibi elini alnı üstüne götürdü, bir müddet sonra kemal-i nefret ile " Alçak!..." dedi." (Mehmed Celâl, 2020a:130)

Roman boyunca karakterinde değişmeler görülmektedir. Bir zamanlar Rafael'i seven ama artık nefret eden Eugenie, arkadaşını önceleri seven ama onu artık çok kıskanan Eugenie, intikam planları kuran Eugenie, arkadaşının düğününde çok mutlu görünen, hissettiği kötü duyguları dışarı yansıtmayan Eugenie bu liste daha uzatılabilir. Bütün bu farklılıklar göz önünde bulundurulduğunda, Eugenie'nin karakteri altında topladığı bütün özellikleri onu roman boyunca bir değişim yaşamasına zemin hazırlamaktadır.

Değişim ve gelişimin olduğu bir karakterin, psikolojik bir yanının bulunduğunu da söylemek mümkündür. Dolayısıyla Eugenie, karakterinde bulundurduğu her şeyle birlikte canlı bir karakterdir. Olay örgüsü gelişim gösterdikçe, genişledikçe o da buna paralel olarak hem ruhsal açıdan hem ahlaki açıdan değişim göstermektedir. Öfkesinin, intikamının, hırsının şiddeti gittikçe daha da körüklenmekte ve ona daha şeytani planlar

kurdurmaktadır. Bir karakterin bu denli değişim ve gelişim göstermesine ilişkin William L. Randall:

"Aslında yazınsal kurmaca büyük ölçüde onların gelişmeleriyle ilgilenir." (Randall, Çeviren: Şen Süer Kaya, 2014:189) der.

Gerçekten de *Aurora* romanının olay örgüsüne şekillendiren Eugenie ve onun zaman içerisinde hız kazanan, baş edilemez hale gelen kıskançlığı ve öfkesidir:

"Eugenie bu evlilikten o kadar memnun oldu ki bu memnuniyetin dehşetini yine Rafael'den başka kimse anlamadı!" (Mehmed Celâl, 2020a:145)

Ancak duyduğu öfkeyi ikiyüzlülüğü sayesinde gizlemeyi başarmış ve sonunda da amacına ulaşmıştır. Roman boyunca beklediği intikamı nihayet alan Eugenie'nin hesaplayamadığı bir şey vardır. Rafael'i yalanlarıyla çağırıp ilaç ile uyuttuktan sonra Aurora'yı çağıran Eugenie, Aurora'nın köpeklerden korkup yanında silah getirebileceğini düşünemez. Aurora yanında getirdiği silahla öldürür.

Eugenie, roman boyunca sergilediği tavırlar itibariyle canlı, yuvarlak bir karakterdir.

Yazarın en mesafeli olduğu roman kişisidir. Kendisinden sürekli, "cin, şeytan, gaddar" ifadeleri ile yargılamaktadır. "O gaddar kadın da cehennemin ateşlerine atıldı." (Mehmed Celâl, 2020a:151)

Romanın başka bir kişisi de Paul'dür. Paul, hiçbir sebep yokken şairlik hevesinde bulunan bir gençtir. Aurora'nın babasının yaşlı, eski bir şair olması sebebiyle ona şiirlerini gösterir ve akıl alır. Aurrora'nın babası onun hevesini kırmamak için kusurlarını yüzüne vurmamıştır. Farançois'e gelip giderken Aurora'nın tebessümlerine denk gelmiş ve ona aşkını itiraf etmiştir. Ancak Aurora'dan hem olumsuz cevap almıştır hem de şairliğine hakaret duymuştur. Bu da onun Aurora'dan intikam alma içgüdüsüne kapılıp kendisinden af dilettirme niyetindedir.

İntikam içgüdüsü, Eugenie'nin onu kullanmasına sebep olur. Eugenie onun geçmişte bir kadını zehirlediğini bildiği için ona yaklaşır ve aşkını kullanarak Aurora'yı zehirletmeye çalışır. Paul, Aurora'yı zehirlemede başarısız olunca hapse girer.

Derinliği olmayan bir karakterdir. Kolayca yönlendirilebilir olması Eugenie tarafından kullanılmasına sebep olur.

Eugenie, onun ismini kullanarak Rafael'i Aurora'ya öldürtür. Dolayısıyla olay örgüsünü dolaylı da olsa tamamlayıcı bir katkısı bulunmaktadır. Yazarın mesafesini koruyamadığı, küçümsediği bir karakterdir.

Aurora'nın anne ve babası, hem Aurora'nın hem de Eugenie'nin evlerindeki çalışanlar, karakterlerine dikkat edilmemiş, kişilikleri üzerinde düşünülmemiş fon şahıslardır.

1.8.4. Romanda Zaman

Aurora romanında zaman unsuru belirgin bir şekilde kullanıldığını söylemek güçtür.

Zaman unsuruna ilkin, romanın ilk bölümünde, iki sevgilinin buluştuğu akşamüstü saatlerinde yağmur yağdığının aktarılmasında karşılaşırız:

"Yaprakların üzerindeki yağmur damlaları inciye, elmasa, şebneme –daha âşıkâne söyleyelim- gözyaşlarına benzerdi! Bulutların gözyaşları da saf berraktır!" (Mehmed Celâl, 2020a:124)

Kullanılan romantik zaman tasviri iki sevgilinin içinde bulundukları anı tamamlar niteliktedir. Zaman unsuruna vurgu yapılırken getirilen eklerle, fiilleri zamansal açıdan şekillendirme ve zaman unsuruna hizmet ettirme söz konusudur:

"…dil, zamanlar sistemi sayesinde, eylem belirten bütün filleri anlatı zinciri boyunca zamansal olarak değiştirme [modüle etme] olanağını elinde hazır bulundurur." (Ricoeur,:2012:117)

Buna göre romanda kullanılan "süzüldü, vuruyordu, gözlerini yere dikti" çekim eki ve ifadelerden yola çıkarak ilk iki bölümde işaret edilen zamanın şimdiki zaman olması dolayısı ile vaka zamanı ile anlatma zamanının örtüştüğü görülmektedir.

Üçüncü ve dördüncü bölümlerde geriye dönüş ve özetleme teknikleri ile roman kişilerinin geçmişi, birbirleri ile bağlantıları anlatılmaktadır. Romanda özetleme tekniğinin bir nevi olaylar, kişiler hakkında "doyurucu bilgi verme gayesi" olduğuna vurgu yapan

Yavuz Demir, bunun amacının bir kapsül bilgi sunma, az söz ile çok şey söyleyip olay örgüsünde dağılmaya engel olma ihtiyacından doğabileceğine işaret etmektedir:

"Zaman özetiyle denilebilir ki, sıkıştırılmış bir anlatım gerçekleştirilebilir." (Demir, 2002:88)

Aurora romanında, bunun kişilerin geçmişi verilirken, birbirleriyle ilk temasta bulundukları, yolarının ne şekilde kesiştiğinin aktarıldığı kısımlarda başvurulan bir yöntem olduğu rahatlıkla söylenilebilir.

Beşinci bölüm ve altıncı bölümde yeniden vaka zamanı ile anlatma zamanı örtüşme göstermektedir. Bu bölümlerde vaka zamanının sonbahar ayları ile kışa aylarını işaret ettiği görülmektedir:

"İki ay güzel güzel kokular neşreden çiçekler korkmuş, ağaçlar yapraksız kalmıştır.

…

Yüksek dağların tepelerinde dumanlar, beyaz bulutlar gibi görünüyorlardı. Kar havası var idi." (Mehmed Celâl, 2020a:131)

Altıncı bölümde Aurora'nın zehirlendiği gece aktarıldıktan sonra yedinci bölümde "Bu vakadan iki gece evvel…" (Mehmed Celâl, 2020a:132) ifadesiyle zaman unsuru yeniden geriye kaydırılarak kullanılmıştır.

Romanda sürekli bir akışkanlık hali mevcuttur. Zaman sürekli ileriye, bir yere doğru akmaktadır. Nitekim bu durum romanın, gerçeği, gerçeğe yakın olanı anlatmasıyla yakından ilişkilidir. Hayatımız sürekli bir akıştadır. Akış bizi her seferinde yeni bir olay ile karşılaştırmasa dahi devam etmekte, zaman ileriye akmaktadır. Geçmişe dair bazı anları hatırladığımız da olur ama bu hatırlamalara rağmen zaman hala akmaktadır. Romandaki geriye dönüşler de bu hatırlama haline benzemektedir. Mantıksallık ilkesine uymayan her durumda, cevap aramak için gözümüz geçmişe ilişmektedir. Gerçekleşmiş olanın, sonucun sebebini ararız. Roman yazarı da *Aurora* romanında olduğu gibi önce sonucu verip daha sonra sonucun sebebini vermektedir. Nedensellik için bu bir zorunluluk olarak da algılanabilir. William L. Randall "geriye dönüklük beklentisi" ile açıklamaktadır:

"Olay örgüsü, olayları nihai olarak kronolojiye göre değil; nedenselliğe göre düzenler. Kurgudan aldığımız zevkin bir parçası da "bir şeyin başka bir şeye yol açması" ve bu anlamda anlamlı olma duygusudur." (Randall, 2014:151)

Sekizince bölümde yeniden vaka zamanı ile anlatma zamanının örtüştüğü görülmektedir.

Dokuzuncu bölümde iki sevgilinin mektuplarından Rafael'in bir süreliğine Paris'e gittiği ve kışın başladığı anlaşılmaktadır:

"Buradan gideli on beş gün oluyor.

…

Sıkıldığım içindir ki bu soğuk havada bazı kere karların ortasına basarak ormanın kenarına gidiyorum…" (Mehmed Celâl, 2020a:139)

Onuncu, on birinci ve on ikinci bölümde Rafael'in dönüşü ve iki sevgilinin evlendiğinin anlatıldığı bölümlerdir. Vaka zamanı ile anlatma zamanının örtüştüğü yine kullanılan şimdiki zaman eklerinden anlaşılmaktadır. On üçüncü bölümde evliliğin üstünden zaman geçtiği ve artık vaka zamanının ilkbahar ayları içerisinde olduğuna işaret edilmektedir:

"…birkaç aylar geçti; bahar, çehre-yi latifini göstermeye başladı." (Mehmed Celâl, 2020a:145)

On dördüncü on beşinci bölümlerde romanın acı sonunun, Aurora'nın, Eugenie'nin oyunlarıyla kocasını öldürmesinin, vücut bulduğu bölümlerdir ki bu bölümlerde de vaka zamanı ile anlatma zamanı aynıdır. On altıncı bölümde Eugenie'nin oyunlarının arka planı yeniden bir geriye dönüş ile okuyucuya aktarılmaktadır.

On yedinci bölümde, vaka zamanı ile anlatma zamanı örtüşmekte ve vaka zamanının "Yaz idi!" (Mehmed Celâl, 2020a:151) ifadesiyle yaz mevsimine ulaştığı nakledilmektedir.

Genel itibariyle romanda kronolojik bir zamanın takip edildiği görülmektedir. Geriye dönüş tekniğinin sık kullanıldığı bir roman olan *Aurora* romanında zaman unsuru, yer yer romantik tasvirlerle, roman kişilerinin içinde bulundukları ruh halini işaret edip ruhsal bir portre çizme amacında kullanılmıştır:

"Güneş gurûb ettiği, akşam çehresini gösterdiği zaman iki yüreğin helecan içinde kalması ne hazindir! Akşamın hüznü, âşığın hüznünü tezyîd etmekten başka neye yarar?" (Mehmed Celâl, 2020a:124)

İki sevgilinin buluşmasının bittiğine işaret eden vakit, güneşin batmak üzere olan vakittir. Akşamın gelişi onlar için hüzündür. Dolayısıyla zaten devamlı bir hüzün hisseden âşığın hüznü, güneşin batışıyla, akşamın gelişiyle daha da artmaktadır.

1.8.5. Romanda Mekân

Aurora romanında mekân unsurunun çok işlevsel bir şekilde kullanıldığını söylemek oldukça güçtür. Hatta mekân unsurunun roman boyunca çok silikleştirilerek geri planda bırakıldığını söyleyebiliriz.

Mehmed Celâl'in mekân unsurunun kullanımı açısında genel bir problem olduğu açıkça gözükmektedir. Bu romanda da aynı problemin devam ettiği söylenilebilir. Nitekim mekân unsuruna dair ifadeler –tasvirler dâhil- oldukça sınırlı sayıdadır. Mekân unsurunun bu denli geri planda, sınırlı bir şekilde kullanılması romanın gerçekliği noktasında bir sorun teşkil etmektedir.

Romanda mekân unsurunun, insan ve toplumun doğru okunması noktasında ya da en azından romanda olumlu, olumsuz havayı sezdirme noktasında pek çok işlevi bulunmaktadır. *Aurora* romanında bu tarz bir kullanımdan söz etmek mümkündür. Örneğin roman kişilerinin birbirleri ile olan iletişimine dair ipuçları barındırması açısından akşam yemeğinde, yemek salonunda bir masa etrafında toplanılması önemlidir. Bu toplanma sahnelerine romanda birkaç kere rastlamaktayız. Aile fertlerinin birbirleri ile olan sağlıklı iletişiminin bir göstergesi olarak değerlendirebilir:

"Bir çıngırak sesi ev halkını yemeğe davet eyledi, Aurora refikasıyla taam salonuna indiği zaman orada, o civara yeni taşınmış olan Monseiur Paul'u buldu, yekdiğeriyle selamlaştılar …"(Mehmed Celâl, 2020a:126)

Romanda mekân unsurunun bu işlevine dair Şaban Sağlık:

> "Bazı mekânlar insan ilişkilerinin bir sembolü işlevinde kullanılırlar.
>
> …
>
> Romancının bu tür mekânları tasvir edişinden, okur orada geçecek olayın mutlu ya da mutsuz olup olmayacağını sezebilir." (Sağlık, 2002:164)

ifadelerini kullanmaktadır. Bu ifadelerden yola çıkarak *Aurora* romanında akşam yemeğinde toplanmaya birkaç kere

vurgu yapıldığına yukarıda değinmiştik. Romanın başında, yemek masasında toplanmaya vurgu yapılırken olumlu-olumsuz bir havanın varlığından kesin ifadelerle bahsetmek zordur. Ancak romanın ilerleyen kısımlarında Aurora'nın, Paul tarafından zehirleneceğinin verildiği kısımlarda, olumsuz hava okura hissettirilmektedir:

"…ağaçlar yapraksız kalmıştı. Kuşlar yuvalarına çekilmiş bağıramıyorlardı. O akşam taamda Eugenie yoktu, Paul vardı. Rafael Aurora'nın yanına, Paul de karşısına oturmuştu." (Mehmed Celâl, 2020a:131)

Alıntıladığımız kısımda özellikle "ağaçlar yapraksız kalmıştı, kuşlar bağıramıyorlardı" ifadesi ile Aurora'nın başına geleceklerden habersiz oluşuna dikkat çekilip, olumsuz bir hava Aurora'nın zehirleneceği sezdirilmeye çalışılmıştır.

Paul'ün girişimi, Rafael sayesinde bertaraf edilir, Paul hapse girer. Sonraki gün Aurora pencereden dışarıya baktığında kar yağdığını görür:

"Ağaçlar beyaz çiçekler açmış gibi idi." (Mehmed Celâl, 2020a:132) karın yağması ağaçların çiçek açması ile romantikleştirilmiştir ki burada Aurora'nın kurtulduğunun olumlu havası sezdirilmek istenmiştir, diyebiliriz.

Mekân unsurunun *Aurora* romanında işlevsel olarak kullanıldığı bir nokta da Rafael'in bir arayış içerisindeyken yaşadığı mekân değişikliği ile birlikte geçirdiği ruhsal değişikliktir. Rafael'in ilk gençlik yıllarının kaçış mekânları tiyatro, balo, kalabalık şehir iken daha sonraları bu mekânlar "faydasız gürültü" olarak doğaya doğru kayma eğilimi göstermektedir. Bir nevi doğaya sığınma olarak da değerlendirebileceğimiz bu kısımlarda Rafael ruhsal bir dinginlik yaşamaktadır:

"Bir dağın eteğinde başını elleri içine alarak, gönlü her bir kasavatten arî olduğu halde …" (Mehmed Celâl, 2020a:128)

Rafael açısından bakıldığında normalde fiziksel olarak geniş mekân formunda olan şehir, algısal olarak kapalı bir mekân formundadır. Doğaya sığınması ile birlikte mekânın etkisi ile ruhunu şehrin kasvetinden arındırmaktadır.

İlk dönem hikâye ve romanlarında genel bir problem olarak görülen mekân unsurunun sadece olayların olup bittiği yer olarak kalması *Aurora* romanında fazlasıyla hissedilmektedir. Buna ilişkin Mehmet Tekin:

"Önemli olan, hikâyenin –şöyle veya böyle- bir yerde cereyan etmesiydi. Okuyucunun dikkati ve beklentisi "vak'a" üzerinde yoğunlaştığından, çevrenin niteliği veya rengi önemsenmiyordu." (Tekin, 2019:160)

Olay ağırlıklı bir roman olan *Aurora*'da da mekân unsurunun bazı önemli noktalar dışında yeterince önemsenmediğini, geri plana itilerek bir çerçeve mahiyetinde kullanıldığını söylemek mümkündür.

1.8.6. Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı

Aurora romanı, hâkim bakış açısından faydalanılarak aktarılmaktadır. Roman boyunca varlığı hissedilen her şeyi bilen bir "üst bilgi" ye sahip olan yazar-anlatıcı, anlatı, zaman, mekân unsurlarının dışında ve hatta üstünde bir yere konumlandırılmıştır.

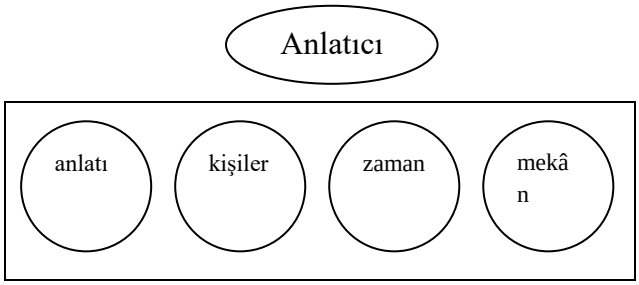
Yazar-anlatıcı, her şeye kolaylıkla müdahale edebileceği bir yerden romanın bütün unsurlarını şekillendirmektedir.

Romanın hemen hemen her bölümünde, varlığı açıkça görülen, hissedilen bu "dış anlatıcı" konumu itibariyle, romanda birçok şeyi aynı anda gerçekleştirebilmektedir: "Şeytan kız o kadar kızdı ki Rafael'den intikam almayı adeta mukaddes bir vazife addediyordu.

…

Kardeşi gibi sevdiği Aurora'yı adüvv-i canı zanneyledi. Rafael Aurora'yı seviyordu, lakin Eugenie'yi sevdiği gibi muvakkaten değil!" (Mehmed Celâl, 2020a:130)

Aurora romanında kullanılan bakış açısı ve yazar-anlatıcının romandaki konumundan yola çıkarak, metnin yapısını oluşturan göstergelerle olan ilişkisi şu şekilde tablolaştırılabilir:



Tablo 4: Aurora Romanında Yazar-Anlatıcının Konumu

Yukarıdaki tabloda oluşturmaya çalıştığımız simgesel konumlandırma meselesini, roman nerdeyse her bölümünde görmek mümkündür. Neredeyse diyoruz çünkü romanın iki bölümünde yazar-anlatıcının varlığının kısmen ortadan kaldırılma çabası da bulunmaktadır. Bunun ilk örneğini beşinci bölümde görmekteyiz. Bölüm doğrudan Rafael ile Aurora'nın diyalogları ile başlamaktadır. Yazar-anlatıcının metindeki varlığı en aza indirilmiştir:

"-Biliyorum Aurora, biliyorum? Ben ne desem sen yine Eugenie hakkındaki fikrini tebdil etmeyeceksin.

-Şunu anlamıyorum ki bu kızdan senin alıp veremediğin nedir?

-Hiç! Fakat Paul, insanın su-i zannını celp ediyor!

-Ne gibi?

…

Aurora güldü, eliyle Rafael'in omzunu okşayıp "Darılma Rafael!" dedi." (Mehmed Celâl, 2020a:130-131)

Yukarıda beşinci bölümden alıntıladığımız kısımda eğer son cümlelerin aktarımında "güldü, dedi" gibi aktarım ifadeleri yer almasaydı bu bölüm için "bağımsız dolaysız konuşma" formunda sunulmuştur diyebilirdik. Ancak görüldüğü üzere aktarıcının varlığı bölümün son cümlelerinde kendini hissettirmektedir.

Yazar-anlatıcının müdahaleci tavrının en aza indirildiği bir başka bölüm de Rafael ve Aurora'nın mektuplarından oluşan dokuzuncu bölümdür.

Mektup tekniği Mehmed Celâl'in romanlarında sıklıkla karşılaşabileceğimiz bir tekniktir. Romanda mektup tekniğinin uygulanması, farklı karakterlerin anlatıma dâhil edilerek onların bakış açılarından faydalanılması noktasında önemlidir.

Roman karakterlerinin okuyucu ile doğrudan -arada bir aktarıcı olmaksızın- karşı karşıya gelmelerine imkân veren mektup tekniği, karakterin duygu ve düşüncelerinin, dünyayı algılayış, hissediş şeklinin sıcak bir anlatım ile sunulmasına olanak vermektedir.

"Olayların en küçük ayrıntıları, roman kişilerinin duyguları ve konuşmaları, bu plân içinde, o anda yaşayan duygunun bütün ruhu ve sıcaklığıyla ve yeni olmuş, bitmiş olayların bellekte kalan

en ayırıcı özellikleriyle birlikte ifade edilmektedir." (Stevick, Çeviren:S.Kantarcıoğlu, 1988:249)

Aurora romanında mektuptan oluşan dokuzuncu bölümde, Paris'e giden Rafael ve Aurora anlatıcı durumundadırlar. Aurora Rafael'e onsuz hiçbir şeyden tat alamadığından bahsetmektedir:

"Şimdi güneşin tuluundan, guruptan bir lezzet duyamıyorum, sen olsan tabiatın manzarasından tamamıyla hisse-yâb-ı şetaret olacağım." (Mehmed Celâl, 2020a:139)

İki uzun sayılacak mektuptan oluşan bu bölümde, yazar-anlatıcının varlığı ortadan bütünüyle kaldırılamamıştır. Herhangi bir aktarıcının bulunmadığı düşüncesi, bölümün sonunda, Rafael'in mektubunun sonunda, "***" işaretleri ile not düşülmüş olması ile ortadan kalkmıştır. Aktarıcı, Rafael ve Aurora arasındaki konuşmaya ithafen: "Maşukalarının emrini yerine getirme âşıklar için mühim, mukaddes bir vazifedir!" (Mehmed Celâl, 2020a:142) ifadelerini kullanarak yazar-anlatıcının varlığını bir kez daha hissettirmiştir.

Yukarıda izah edilen yazar-anlatıcının eserdeki varlığı noktasında *Aurora* romanında, yazarın, eser üzerindeki müdahaleciliğinin en üst düzeyde olduğunu söylemek mümkündür.

1.9. Margerette

Margerette, Kasbar Matbaası'nda 1308 (1891) yılında basılmıştır. Eser, çok kısa bir mukaddime ve yazar tarafından numaralandırılmış olan beş bölümden oluşmaktadır. Bazı bölümler kendi içerisinde *** işareti ile ayrılmıştır.

Eser, Umut Düşgün tarafından 2020 yılında Lâkin Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Umut Düşgün'ün çevirisine aittir.

Hacim olarak bir romandan ziyade büyük bir hikâye sayılabilecek olan *Margarette* romanında, bölümlerin dağılımı noktasında herhangi bir ölçü gözetilmemiştir.

Mehmed Celâl, mukaddime kısmında kısaca romanın konusu hakkında okuyuculara bilgi vermiş ve aynı kadına karşı duyulan, iki gencin, aşkları arasındaki farka değinmiştir.

Mukaddime kısmında 1306 Kanûn-ı Evvel 11 tarihi not düşülmüştür.

Romanın son bölümü olan beşinci bölümde uzunca bir şiir bulunmaktadır.

1.9.1. Romanın Konusu

Margerette romanının konusunu, Margerette isimli bir genç kızı seven iki gençten âşık olduğu gencin onu aldatmasına karşın diğer gencin onu gerçek bir aşk ile sevip her koşulda yanında olması, genç kızın ilk aşkını unutamayıp veremden ölmesiyle gerçek âşığının da intihar etmesi oluşturmaktadır.

1.9.2. Romanın Olay Örgüsü

Margerette romanın meydana getiren metin halkaları arasında bir kopukluk olduğu görülmektedir. Olay örgüsünde sebep-sonuç bağlantısı noktasında ciddi bir problem bulunmaktadır.

Metin halkalarının belirlenmesi, romandaki sebep-sonuç ilişkisinin problemli olan noktaların daha anlaşılır kılacağından, olay örgüsündeki problemli yerlere dikkat çekmeden önce olay örgüsünü meydana getiren metin halkalarını meydana getiren vaka halkalarını belirlemeyi daha uygun gördük:

-Margerrete'nin Octave'den hasta olduğuna, iyileşir iyileşmez yanına geleceğine dair bir mektup alması

-Margerette'nin Gilbert'ten, onu çok sevdiğine ancak karşılık alamadığı için artık kendisini rahatsız etmeyeceğine dair bir mektup alması

-Octave'nin mektubuna cevap verip koynunda saklaması, Gilbert'in mektubuna cevap verip onu buruşturup atması

-Octave'nin Margerette'nin evinde yemeğe katılıp yemekten sonra müzik dersi için Octave ve Margerette'nin piyano odasına geçmesi

-Octave'nin Margerette'ye evlilik teklifinde bulunması ancak genç kızın daha vakit olduğunu söyleyip evlilik teklifini kabul etmemesi

-Yaz boyunca sevgililerin Margerette'nin odasının balkonunda herkesten gizli buluşmaları

-Buluştukları bir gece Octave'nin yeniden evlilik teklifinde bulunması ve aynı cevabı alması

-Octave'nin Margerette'yi (çok da istemeyerek) birliktelik yaşamaya zorlaması ve genç kızın yaptığından pişman olması

-Octave'nin Margerette'nin yanına uğramamaya başlaması

-Margerette'nin Octave'ye sitem dolu bir mektup yazması

-Margerette'nin Gilbert'ten bir mektup alarak Octave tarafından aldatıldığını öğrenmesi

-Octave'nin Margerette'nin yanına uğraması ve tartışmaları neticesinde Margerette'nin terk edilmesi ve hastalanması

-Gilbert'e bir mektup göndererek kendisini ziyaret etmesini istemesi

-Margerette'nin, Gilbert'e, Octave tarafından nasıl kandırıldığını ve terk edildiğini anlatması

-Gilbert'in Margerette'yi çok sevdiğini söyleyerek evlenme teklifinde bulunması

-Ailesinin de rızasıyla gençlerin evlenmelerinin kararlaştırılması

-Margerette'nin verem olduğunun doktor tarafından söylenmesi

-Evlenmeden önceki gece Margerette'nin dışarıdan bazı sesler duyması ve bu seslerin Octave ve Regina'ya ait olması

-Margerette'nin bir çığlık atıp sonrasında ölmesi

-Margerette'nin tabutunun başında Gilbert'in intihar etmesi

-İki gencin gömüldükten sonra mezarlarının başına tesadüfen Octave ve Regina'nın gelmesi ve Regina'nın orada buldukları uzunca bir şiiri okuması

Bir metinde sebep-sonuç ilişkisinin sağlam kurulmayışı, metnin mantıksal bir çerçeveye oturtulmadığını gösterir. Çünkü bir metindeki:

"Sebep-sonuç ilişkileri, metnin mantık sistemini oluşturur. Anlatımın belli bir mantık temeline oturtulması, anlatımın okuyucu üzerindeki etkisini de belirler. Metnin iç ve dış mantığı, sebep-sonuç ilişkilerinin sağlamlığına bağlıdır." (Karpuz-Akçataş, 2001:43)

Nitekim metinde, sağlam bir sebep-sonuç ilişkisinin kurulamaması metnin anlaşılırlığını zorlaştıracağı için okuyucunun sıkılmasına sebep olacaktır.

Romanda her eylemin, sonucun, mantıklı bir sebebe bağlanması gerekir ki bu ilişkinin kurulamaması, romanın gerçekçiliğini, inandırıcılığını azaltmaktadır. Bir romanın inandırıcılığının yüksek olmaması romanın kurgusunun nitelik olarak zayıf oluşunu göstermektedir, diyebiliriz.

Margerette romanında sebep-sonuç ilişkisinin kurulması noktasında bir problem olduğunu yukarıda ifade etmiştik. Romanın ana karakteri olan Margerette, sevgilisini çok sevmesine rağmen onun evlilik tekliflerine "daha vakti vardır" cümlesiyle ertelemektedir. Ancak bu erteleyişinin mantıklı bir sebebi bulunmamakta ya da ertelemenin altında yatan düşünce roman kişisinin yeterince konuşturulmamasında kaynaklanmaktadır. Sadece bu cümleyi sevgilisinin her evlilik lafı açtığında tekrarlamaktadır. Sevgilisine geçerli sayılabilecek bir neden sunmamaktadır. Margerette'nin bu davranışının mantıklı bir sebebi bulunmadığı için olay örgüsündeki inandırıcılık zayıftır, diyebiliriz.

Romanda sebep-sonuç ilişkisinin mantıksal temellere oturtulmadığı bir kısım da Margerette'nin tam da Gilbert ile düğünlerinden bir gece önce dışarıdan bazı sesler duyduğunun aktarıldığı kısımdır. Bu sesler tesadüfen Octave ve Regina'ya aittir. Seslerin onlara ait olduğunu anlayınca Margertte zaten hasta olduğu için bir çığlık atıp yere yıkılır.

Yukarıdakilere benzer bir şekilde yine sebep-sonuç bağlantısının kurulamadığı bir diğer kısım da Octave'nin Margerette'yi terk edip Regina isimli bir sokak kadınına takılması ve bir gün hiç bilmedikleri iki mezarın üstünde durmaları, bu mezarların Margerette ve Gilbert'e ait olması, orada buldukları bir şiiri okumalarının aktarıldığı son kısımdır. Bu kısımda neredeyse baştan sona kadar büyük bir mantıksızlık bulunmakta, inandırıcılıktan uzak, tesadüflere dayalı bir anlatım söz konusudur.

Romanın olay örgüsünde yer alan kopukluklar tesadüflere dayandırılmıştır. Bir roman metninde bu kadar tesadüflerin bir arada oluşu romanın kurgusunda ciddi bir sorun yaratmaktadır. Halk hikâyesi geleneğinde benzerine çokça rastlayabileceğimiz türden olan bu tesadüflerin hiçbir inandırıcı tarafı bulunmamaktadır.

Romanda inandırıcılığı olmayan tesadüflerin bir arada kullanılışı ile her ne kadar bir dramatik ilişki ağı kurulmak istenmişse de metin halkalarının birbirine mantıkî bir alakadan uzak olmaları romanın gerçekçiliğini zedelemiştir.

1.9.3. Romanda Kişiler Dünyası

Margerette romanında kalabalık sayılmayan bir şahıs kadrosu bulunmaktadır.

Romanın kişiler dünyasını, Margerette, annesi, babası, kız kardeşi, erkek kardeşi, müzik öğretmeni Octave, şair Gilbert, Margerette'nin evindeki hizmetçi Josephine, Regina ve Marie isimli kötü kadınlar oluşturmaktadır.

Romanın başkişisi konumunda olan Margerette, "…bu güzel mahluk, henüz on beş yaşında tahmin olunur, bir melektir." (Mehmed Celâl, 2020a:158) ifadeleriyle okuyucuya tanıtılmaktadır.

Olay örgüsü Margerette ve onun yaşadıklarının doğrultusunda ilerlemektedir.

Margerette ile Octave isimli müzik öğretmeni birbirlerine severler. Bu sevgisi masumane bir sevgidir. Ancak Margerette'nin bu masum sevgisi Octave tarafından kötüye kullanılır. "Beş dakika sonra, Octave'nin muzafferane tebessümüne karşı, Margerette'nin uzun kirpikleri arasından, kadınların nedametle karışık aczini tefsir eden bir damla gözyaşı düştü." (Mehmed Celâl, 2020a:164)

Romanda ilk izlenim olarak düz bir kişiliğe sahipmiş gibi görünen Margerette'nin kişiliğinde, Octave'nin ondan faydalanmasından itibaren bir yuvarlaklaşma, değişme görülmektedir.

"… iadesi mümkün-i kabil olmayan hazine-yi namusunu Octave'nin bir dakikalık zevkine mukabil feda edivermişti! Daha ne yapmalıydı?

Hazin tebessümüne karışan, birkaç damla gözyaşı arasında söyledi:

-Hakkı vardır! Artık alacağını aldı!" (Mehmed Celâl, 2020a:165)

Bu noktadan itibaren Margerette'yi "uysal âşık" karakterinden ziyade "hiddetli âşık" karakterinde ilerlemekte ve romanın sonuna kadar bu değişim ile anmak mümkündür. Yuvarlak karakterli oluşu onu kısmen de olsa psikolojik derinliği olan bir karakter olduğunun göstergesidir. Octave'nin ona yaptıklarına karşı değişen bir ruh hali içerisinde Octave'yi beklerken bir taraftan da Gilbert'ten aldığı mektubun etkisiyle zihnen bir çatışma yaşamaktadır. Yaşadığı bu çatışma onun psikolojik derinlik boyutunu göstermektedir. "Aşikâr, gelmiş olurdu, saat birde gelirdi. Gece geç gelecekse, nıfsü'l-leyl'de gelir, halbuki işte nısü'l-leyl de artık geçiyor… Acaba şâirin dediği doğru mudur?... Bu son fikir, güzel kızın beyninin içinde dolaşırken balkondaki saksıdan hafif bir seda çıktı." (Mehmed Celâl, 2020a:168)

Romanda olay örgüsü boyunca ilerleyen, değişen olaylarla birlikte, Margerette de değişim ve gelişim göstermektedir. Yaşadığı olaylar ile birlikte de içine düştüğü zihin bulanıklığı, anlamlandıramadığı noktalar kesinlik kazanmaktadır. Bu anlamda Octave için, içerisine düştüğü zihni çatışma da bir çözüme kavuşmaktadır.

"Biraz evvel bir melek olan Margerette bir canavar kesildi, biraz daha kemal-i hayretle, Octave'nin çehresine baktıktan sonra, gözleri büyümeye, vücudu baştan aşağı titremeye başladı, yumruklarını Octave'ye doğru uzatarak, dedi ki:

-Vakit geçiyor, öyle mi?..

… Sizden bu kadar dena'ati ümit etmezdim!.. Fakat, o Regina olacak o fena kadın elbette anlamıştır, ki siz bir namus hırsızı, bir istikbal katilisiniz!.." (Mehmed Celâl, 2020a:170)

Margerette, Octave tarafından terk edildikten çok üzülür ve Gilbert ile görüşmek ister. Gilbert ile dertleştikten sonra Margerette artık Octave'ye karşı nefret duymaktadır ancak terk edilmişliğin onda uyandırdığı hisler onu hırpalamaktadır.

Margerette hakkındaki, onun karakterine dair bilgileri olayların akışı sırasında öğrenmekteyiz ki bu yazarın, karakter oluşturma başarısı noktasında önemlidir. Çünkü Margerette tek çırpıda, romanın başında, işaret edilen sınırlardan ibaret olmadığını okuyucuya duyurmaktadır. Çok yönlü, değişen bir karakter konumundadır, diyebiliriz. "Metrukiyet pek müthiş bir şeydir! Kıyas-ı nefs ediniz! Bir âşık, maşukası tarafından terk olunursa, o ne büyük felakettir." (Mehmed Celâl, 2020a:172)

Gilbert'e yaşadıklarını, terk edilişin anlatırken ondan evlenme teklifi alır ve ailesinin de onayı ile kabul eder, toparlanmaya çalışarak üzüntüsünü bir kenara bırakmaya çalışır. Ama Octave'yi bir türlü aklından çıkaramadığından verem olur. "Margerette, teessüratını tadile çalışıyordu! Cumartesi günü akşamüzeri –ki ertesi günü nikahı olacaktı- şâir geldiği vakit, sevdiğini yatak içinde buldu. Sabahleyin bir nöbet gelmiş, zavallı kız yatağa yatmıştır!.." (Düşgün2020:173)

Terk edilmenin Margerette üzerindeki sonuçları ağır bir şekilde ilerleyerek ruhsal anlamda derin bir kırılmaya daha sonra da fiziksel çöküşe sebep olmuştur. En nihayetinde Mehmed Celâl'in romanlarında sıklıkla görülen acı son, hızla gelmektedir.

Evlenmeden önceki gece, dışarıdan Octave ve Regina'nın seslerini duyması üzerine ölür.

"Margerette kollarını, o iki fena mahlukun semt-i azîmetlerine doğru uzanarak, bir çığlık kopardı, şâirin kolları arasına düştü." (Mehmed Celâl, 2020a:176)

Margerette, romanın onun etrafında şekillendiği bir karakterdir. Olay örgüsüne onun, aşk, aldatılma, terk ediliş durumları karşısında aldığı tavırlar, girdiği çatışmalar yön vermektedir. Bu anlamda çok yönlü, canlı bir karakter olan Margerette, terk edilişin ruhunda açtığı üzüntülere fiziki olarak dayanamayarak hayata veda etmektedir.

Margerette, romanının Margerette'den sonraki önemli kişisi Octave'dir. Octave "her kadının nazar-ı dikkâtini celp edecek kadar yakışıklı olan musiki muallimi olan" (Mehmed Celâl, 2020a:160) olarak fiziksel bir portreyle tanıtılmaktadır.

Romanda yuvarlak bir karakter olarak karşımıza çıkan Octave, Margerette piyano eğitimi için gelip giderken Margerette ile birbirlerine âşık olurlar. Başlarda romantik, duygusal bir âşık olan Octave, Margerette'ye birkaç kez evlenme teklifinde bulunur ancak sevgilisi onu "daha vakti vardır" sözleriyle ertelemektedir. Ertelemeler çoğaldıkça Octave, Margerette ile daha sık görüşmenin başka yollarını bulur. Görüşmeler sıklaştıkça Octave Margerette hakkındaki fikirlerini değiştirmeye başlar. Octave'yi neredeyse her gece, balkonundan gizlice odasına alan Margerette, Octave'nin ona yapacaklarından habersiz bir şekilde kendini olayların akışına bırakmışken, genç kızın iyi duygularını kullanan Octave bu noktadan itibaren bir değişim yaşamaktadır. Artık Margerette ile ilgili düşünceleri değişmiş kendisine eğlenecek başka kadınlar bulmuştur: "Bir insan her zaman papatya mı koklamalıdır?.. Bazen sümbül lazımdır!.. Sümbülden bıkıldıktan sonra güzel bir menekşe insanın

hoşuna gider!.. Hele Regina gibi pembe bir gül olursa hepsi feda edilir!..” (Mehmed Celâl, 2020a:170)

Octave artık Margerette’yi terk edip bir sokak kadınına kapılmıştır. Olay örgüsünün başında çizilen sadık âşığın aksine o artık sadakatsizdir. Karakter olarak Octave’nin bu dönüşümü olay örgüsünün farklı bir yöne doğru şekillenmesine, başkişi olan Margerette’nin yakınındaki âşık ismin de değişmesine sebep olmuştur.

Olay örgüsündeki bu işlevselliği bittikten sonra Octave’nin olay örgüsüne yeniden dâhil olduğu kısım Margerette’nin öldüğü gece ve gömüldükten iki saat sonrasıdır. Bu kısımlarda genellikle Regina’nın etkisinde olup edilgin bir konumdadır: “Kadın, birdenbire durdu, delikanlıya dedi ki:

-İşte, şurada iki mezar!

-Hem de pek taze!

-Üzerinde çiçekler de var!

-Evet!

-Haydi oraya gidelim!

-Bırakınız azizem! Ölülere istirahat etmek lazımdır.

-Dirilere de –bizim gibi yürüdükten sonra- ölülerin üzerinde oturup istirahat etmek lazımdır!” (Mehmed Celâl, 2020a:177)

Octave, romanın başındaki çok yönlü oluşunu romanın son paragrafında da göstermektedir. Bir sokak kadınına takılıp sevdiği kadını terk etmesine rağmen Regina ile aynı görüşte, fikirde olacak kadar gaddar, duygusuz değildir: “-Beğendin mi Octave? Daha aşağısı var ama, yağmur damlaları silmiş!

-Belki, onu yazan ağlaya ağlaya yazmıştır da, onun göz yaşları silmiştir!..

Regina, sefil kadınlara mahsus bir kahkaha kopardıktan sonra, Octave’nin omzuna vurarak, dedi:

-Gözyaşları mı?.. Böyle münasebetsiz tahlillerde bulunma!” (Mehmed Celâl, 2020a:180)

Her ne kadar Regina'nın etkisinde, edilgin, bir noktada da olsa düşüncelerini dile getirmesi, yazarın ona söz hakkı vermiş olması, karakterinin canlı, değişen, gelişen bir tarafının da olduğunun göstergesidir.

Margerette romanın bir diğer kişisi de Gilbert'tir. Gilbert, romanda olay örgüsünü etkileyecek, olayların seyrini değiştirecek bir konumda olmasa da roman başındaki düşüncelerinin olay örgüsünün ilerleyişiyle değişmesi önemli bir noktadır.

Gilbert bir şairdir: "Bu delikanlı şâir Octave'den daha yakışıklıdır: Hususiyetle, göz bebeklerinin içinde bir insaniyet ve merhamet şulesi füruzandır ki herkesi kendine celp edebilir!" (Mehmed Celâl, 2020a:171)

Mehmed Celâl'in eserlerinde sıkça denk gelebileceğimiz tipik, duygusal âşık, sâdık bir şairdir. Gilbert, olay örgüsünde Margerette hakkında değişen görüşleri itibariyle tek boyutlu değil çok yönlü bir kişidir, diyebiliriz. Ancak olay örgüsünde değişim yaşadığı tek husus, Margerette hakkındaki düşünceleridir. Bu nokta dışında, herhangi bir değişime uğramamaktadır.

Margerette bir gün denize düşmek üzereyken Gilbert tarafından kurtarılır. Gilbert'e olan minnettarlığından dolayı ona kibar davranır ancak Gilbert onu ilk gördüğü andan beri sevdiği için Margerette'nin kibarlığını da aşk zannetmektedir. Margerette ile Octave'nin buluştuklarına şahit olunca Margerette'ye: "Fakat şimdi hüküm verdim: Siz daldan dala konar bir kuş gibisiniz!

… Monsieur Octave'den aşk-ı muhabbete mugayyir bir hareket vuku bulduğunu hissederseniz, yalnız beni tahattur ediniz! " (Mehmed Celâl, 2020a:156) mektubunu göndererek onu bir daha rahatsız etmeyeceğini söyler. Margerette, Octave tarafından terk edilince aklına Gilbert gelir. Çünkü Gilbert de büyük bir aşk ile Margerette'i severken kendisinden beklediği ilgiyi görememiştir. Ancak Margerette'nin onu çağırmasıyla hemen gelir, onu teselli etmeye çalışır, onu hala sevdiği anlayınca evlilik teklifinde bulunur. Nikâhlarından bir önceki gece, sevgilisi kolları arasında ölünce, sonraki gün sevgilisinin tabutu başında intihar eder. Bu tavrıyla tipik, duygusal âşık karakterinin gereğini de yerini getirmiştir. Olay örgüsünde, Margerette'yi sevmek, onun uğruna, aşkı için, aşkından canını vermek dışında bir işlevinin bulunduğunu söylemek güçtür.

Margerette romanının bir kişisi de Regina'dır. Ragina için romanın kart karakteridir, diyebiliriz. Paraya meraklı olan Regina, erkeklerle sadece paraları için birlikte

olduktan sonra onları terk eden bazen de "bir hiddet üzerine zehirledikten sonra" hiçbir şey olmamış gibi kahkaha atabilen, kalpsiz bir kadındır.

Margerette'nin benimsediği ahlâk ve namus kavramlarının tam zıddına işaret eden bir karakter olan Regina, Octave'yi kendi menfaatleri için kullanmaktan çekinmez, onu tahakkümü altına alarak istediklerini yaptırmaktadır: "Evet, gecenin sükutu arasında, şu sedalar işitiliyordu:

-Mutlak orada gidecek!

-Olmaz!

-Hayır hayır! Bu köşe mutlak dönülecek? Arabamız bu beyaz yolun ta nihayetine kadar gidecek!

-Lakin!

-Düşününüz, ki meramımı icra edemezsem, can sıkıntısına uğrarım! Arabacı!.. Oradan!.. Ben öyle istiyorum, öyle olacak!" (Mehmed Celâl, 2020a:176) Böylelikle hayatına girdiği herkesi etkisi altına alıp, edilgin hale getirebilen, bir anlamda hedonist bir karakter izlenimi vermektedir.

Regina'nın bu şekilde erkekleri istediği gibi kullanması, onları zehirlemesi romanda ölümcül kadın örneği "femme fatale" etkisi hissettirmektedir.

Margerette romanının diğer kişileri de Margerette'nin ailesi, evlerindeki hizmetçi Josephine, Regina'nın arkadaşı Maria ve Margerette'nin cenazesi sırasında kilisede bulunan kişilerdir. Bu kişilerin romanda dikkate değer bir işlevleri bulunmaktan ziyade sadece romanın dekorunu oluşturduklarını söylemek mümkündür. Bu anlamda bu kişileri fon şahıs olarak nitelendirmek mümkündür. Bu kişileri, romanın kurgusunu genişletmek maksadıyla olması gerektikleri yerde peyda edilmiş, kişilerdir.

1.9.4. Romanda Zaman

Margerette romanında zaman unsurunun kullanımı noktasında, göze en çok çarpan detay, vaka zamanının belirgin bir şekilde, net tarihlerle ifade edilmiş olmasıdır. Bu netlik yıl bazında değildir ancak mektupların üzerinde ay ve gün belirtilmesi göze çarpan bir husustur.

Roman, Octave ve Gilbert'in Margertte'ye gönderdikleri iki mektup ile başlamaktadır. Octave'nin gönderdiği mektup üzerine "Haziran", Gilbert'in gönderdiği mektubun üzerine "8 Haziran" (Mehmed Celâl, 2020a:155) tarihleri bulunmaktadır.

Romanın sonunda Margerette'nin Gilbert'e gönderdiği kısa nota "4 Eylül" (Mehmed Celâl, 2020a:170) tarihi düşülmüştür. Bu tarihten sonra "ertesi gün" ifadesiyle net bir zaman belirtilmeden bir ilerleme bulunmakta ancak bunun kaç günlük zaman dilimini kapsadığı net bir şekilde belirtilmemiştir. Roman Margerette'nin ölümü, Gilbert'in intiharından "iki saat sonra" (Mehmed Celâl, 2020a:177) sonlanmaktadır.

Sonuç olarak vaka zamanının haziran ve eylül ayları içerisinde geçtiği ancak Margerette'nin kesin ölüm tarihinin belirtilmemiş olmasından dolayı vaka zamanının dört-beş aylık bir zaman dilimine tekabül ettiğini söylemek mümkündür.

Margerette romanında genel olarak, ileriye doğru "hızla" akan bir zaman unsuru kullanımı görülmektedir. Zaman unsuru hızla akmakta, yazarın, okuyucuyu acı sonu hızla okutmak gibi bir niyet içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim zamanın, olayların akışında, bir ana odaklandığını neredeyse görememekteyiz. Dolayısıyla romanın olay örgüsünde, zamanın hızlı bir tempoda kronolojik olarak ilerlediğini söylemek mümkündür.

Romanda vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında bir paralellik söz konusudur. Yazar-anlatıcı bütün varlığıyla metnin içinde, kahramanların yanında, zihnindedir. Dolayısıyla kahramanların olayları yaşadığı, gerçekleştirdiği "uzam"ın içindedir. Diyebiliriz ki anlatıcı roman kişilerine uyum sağlamaya çalışmakta onların zamanı ile kendi zamanını birleştirme gayretinde bulunmaktadır:

"Anlatıcı, kendi öyküleme zamanının şimdisini kişilerinin şimdisiyle çakıştırarak, dolayısıyla sınırlarını ve bilgisizliğini kabul ederek, kişilerin adımlarına uygun bir ilerleyiş içine girer." (Ricoeur, Çeviren Mehmet Rifat, 2012:176)

Ama buna rağmen yine de zamanda kırılmalar yaratarak, zamanı hızlandırarak, bazen geri giderek önceden belirlenmiş geleceği kendi bakış açısına göre şekillendirmektedir.

Romanda temponun hızlı bir şekilde sürdürüldüğünü yukarıda belirtmiştik. Romanda, zaman unsurunun, temposunun hızlandırıldığı açıkça görülmektedir. Romanın başı diyebileceğimiz birinci bölümde roman kişileri birbirlerine gönderdikleri mektuplar aracılığıyla aynı zaman ve mekânda bir araya getirilmeden hızlıca tanıtılmaktadır.

Böylelikle roman kişilerinin birbirleriyle olan bağlantıları, geriye dönüş tekniğine başvurmadan sadece anımsamalarla okuyucuya aktarılmaktadır: "Keşke denize düştüğüm günü beni kurtarmayaydı! Keşke ben bu delikanlıya minnettar kalmayaydım, keşke teşekkürümü ifa etmek için evine kadar gitmeyeydim!" (Mehmed Celâl, 2020a:157)

Bu nokta dışında vaka zamanına kolayca dönüş sağlanmıştır. Octave'nin Margerette'nin masum duygularıyla oynayacağı kısma hızlı bir geçişe başvurulmuş, zaman unsuru hızlandırılarak kullanılmıştır: "Ertesi akşamda itibaren, iki sevdazade balkon üzerinde ilk buseyi takip eden birçok hararetli buselere müstağrik olarak, haziranın berrak, latif gecelerini geçirmeye başladılar.

Temmuz ayı da böyle geçti. Ağustos ayı içinde, bir gece idi." (Mehmed Celâl, 2020a:162)

Roman içerisinde, zaman unsurunun, genel olarak bir ana odaklandığı kısım yok denecek kadar azdır. Yani uzun uzun betimlemeler, tasvirler göze çarpmamaktadır. Ancak yazar-anlatıcı diyaloglar ile zaman zaman "an'a" odaklanarak, okuyucuya, olayları kahramanların kendisinden aktarma yoluna başvurmuştur. Margerette'nin Octave tarafından iğfal edildiği sahne böyle kurulmuştur. Diyaloglar arasında, adım adım gençler arasında gerçekleşecek olan münasebet, "dedi ki", "sordu ki" gibi aktarım ifadeleri ile birlikte verilmiştir:

"-Bilir misiniz, mehtap nasıl seyredilir?

-Nasıl?

-Bakınız!

Delikanlı, masanın önüne geldi, eğildi, yanmakta olan mumun şulesi, Octave'nin raşedâr teneffüsü arasında iki kere sallandı…

-Merak etmeyiniz, Margerette! Buselerimizi bile şu sarmâşıklar arasındaki leylak dallarından başka gören olmadı: Kapı kapanmış mum söndürülmüştür!" (Mehmed Celâl, 2020a:164)

Bu kısım dışında zamanın temposunun hızlandırıldığı bir kısım daha bulunmaktadır. Ancak bu kısımda da olay örgüsünün genişleyip yayılmasına olanak sağlanmadan adeta bir yere yetişiyormuş izleniminin verildiği hissedilmektedir. Burada yine yukarıda izah ettiğimiz yol izlenmiş, diyaloglar ile ilerlerken bir yandan da aktarım ifadeleri ile sahne işlenmiştir.

Margerette'nin aldatıldığını öğrenmesiyle hastalanması, Gilbert ile evlenmeye karar verdikleri günden bir gece evvelinde Margerette'nin öldüğü bölümde zaman akışının hızlandırılarak işlendiği görülmektedir: "Margerette ertesi akşam, vücudunda bir istirahat hissetti, daha ertesi akşam yatağından kalktı: Pazar gününe daha dört gün vardı, üç günü geçti. Margerette Pazar akşamı, sofrada şâir de dâhil olduğu halde, -fakat yine perhizine riayet etmek üzere- herkesle beraber yemek yedi, gece saat üçte, iki bahtiyar oda içinde idiler.

…

-O ne? Bir araba sedası geliyor!

-Bir yolcudur! Siz beni dinleyiniz!.. Sonra oradan… belki.

-Lakin

-Niçin merak ediyorsunuz? İşte bir araba!

-Ya o sesler nedir? Dinleyiniz!

…

Yıldırım gibi, geçen bu araba yekdiğerinin bellerine sarılmış olan Regina ile Octave'yi sahraya doğru götürüyordu!" (Mehmed Celâl, 2020a:175-176)

Dışarıdan gelen sesler üzerine, balkona çıkan Margerette, Octave ve Regina'yı gördükten sonra yıkılır ve ölür. Böylelikle zaman akışı da yeniden an'dan çıkıp akmaya devam eder. Sonraki olay halkaları da zamanın işleyişi içinde bu şekilde ilerlemektedir.

Margerettte romanında, zaman unsurunun kullanımına dair göze çarpan bir husus da zamanın karakterin anlık psikolojisini yansıtacak ifadelerle vurgulanmasıdır. Bu durumu Margerette karakteri üzerinden gerçekleştirildiği görülmektedir. Romanın iki kısmında Margerette'nin içinde bulunduğu zihin karmaşası ve hüznüne paralel olarak "hazin gece" (Mehmed Celâl, 2020a:165), "hazin bir suret" (Mehmed Celâl, 2020a:175) ifadeleri kullanılmış, Margerette'nin terk edilişten sonra yaşadığı hüzünlü ruh hali kuvvetlendirilmek istenmiştir: "Cevap gelmedi!..

Hazin gece, kasvet-efza sükûtla, etrafı ihâtâ ettiği halde dahi yine cevap gelmedi! Güzel kız, güzel başını iki elleri içine alarak, düşünmeye başladı: Kendisi Octave'ye ne yapmıştı?" ()Mehmed Celâl, 2020a:165)

"Eylül ayına tesadüf eden mehtap, sisler içindeki ağaç tepelerini hazin bir surette tenvir ediyordu!" (Mehmed Celâl, 2020a:175)

Margerette'nin hastalanmasına sebep olacak kadar ruhunda hissettiği acı duygular, yaşadığı zamanı da etkilemekte, zaman unsuru genç kızın hüznüyle birlikte yeniden anlamlanıp simgesel bir değer kazanmaktadır.

Zaman unsurunun kullanımına ilişkin roman içerisinde göze çarpan bir nokta da zamanın kronolojik çizgisinden saptırılarak ileriye doğru bir kırılmaya uğratılmıştır. Romanda, zaman unsurunun, "ileri kırılma"sının hayal ile ifade edilebileceğine dikkat çeken Şaban Sağlık "ileri kırılma" kavramını:

"Anlatıcı bazen de öyküsünü anlattığı kişinin (kişilerin) kafalarının içinden geçen hayallere yer verebilir. Bu durumda da içinde bulunduğu zamandan (şimdi'den) ayrılıp geleceğe yönelir." (Sağlık, 2002:152) şeklinde tanımlamaktadır.

Romanda "ileri kırılma" olarak nitelendirebileceğimiz kısım, anlatıcının değil karakterin kendi ağzından verilmiştir. Gilbert, Margerette ile evlenecekleri önceki gece Margerette'nin keyfinin yerine gelmesi, mutsuz düşüncelerinden kurtulması için sonraki günün hayalini kurmaktadır. Hayal ile birlikte zaman unsuru şimdiki zamandan çıkıp gelecek zamana dönüşmektedir:

"-Artık, bu lakırdıları bırakınız! Yarınki saadetten bahsedelim!..

-Evet! Yarınki saadetten!..

-Ah! Bineceğiniz kupenin ipek döşemeleri üstünde ne kadar latif duracaksınız! Kilisenin içindeki milyonlarca gözler sizin üzerinizde tavakkuf edecek! Rahip duasını okurken, şaşıracak da sizi bir azize zanneyleyecek!.." (Mehmed Celâl, 2020a:175)

Zaman unsurunun, bir kırılmaya uğratılarak, şimdiden geleceğe olan dönüşümü, gelecek zamana ait ek ve kiplerin kullanılmasıyla sağlanmaktadır.

1.9.5. Romanda Mekân

Margerette romanında mekân, başkişi Margerette ve ailesinin bir arada yaşadığı evleridir. Olay örgüsünde Margerette açısından yaşanan büyük değişim ve dönüşümlerin

hepsi evde gerçekleşir. Romanda bir mekân unsuru olarak ev, özelde ise Margerette'nin odası değişimlerin yaşandığı yer olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanın başında Margerette'nin odası, dünyaya, hayata açılan balkonu ile fiziksel olarak kapalı bir mekân olmasına rağmen, Margerette'nin onu algılayış biçimi geniştir. Margerette, için odası rahatlatıcı, dinlendirici bir mekân işlevi görmektedir:

"Odasının pencerelerinden biri denize, diğeri bahçeye nezaret eder. Balkon, bahçeye nezaret eden pencerenin önündedir.

Dalgalar, bir taraftan sahile dökülerek, nağme-perdâz oldukları vakit, bir taraftan kırlangıçlar, balkona sarılan leylak dalları arasında şarkı söylerler! Margerette, bu iki sedadan da hoşlanmış olmalıdır ki tulu' kuşları, nesîm dalgaları nağme-sâz ettiği zaman pencereyi açara, bedayi-i tabiâtı seyrederdi." (Mehmed Celâl, 2020a:158-159)

İçinde bulunulan toplum, yaşanılan çağın gereği olarak Margerette'nin odası, dünyayı deneyimleyebileceği bir yer olarak kurgulanmıştır. Dönem kadınlarının her şeyden yalıtılmış bir şekilde yaşamalarının önüne geçilerek, Margerette'nin odası ve balkonu, dış dünyada yaşayabileceği her şeyi içinde barındırarak, aşka, acıya ev sahipliği yapacak şekilde işlenmiştir. Dolayısıyla dışarıda akan hayata, Margerette, odası ve balkonunun işlevselliği sayesinde dâhil edilmiştir: Mektuplarını burada yazar, gelen mektupları burada okur, sevgilisiyle burada buluşur. Dışarı ile olan bütün irtibatı odasında gerçekleşmektedir:

"Balkonun üstündeki büyük limon saksısı üzerine, bir değnek ile vuruldu, güzel kız balkona çıktı, aşağıda beklemekte olan Octave'nin uzattığı merdivenin çengelini balkonun kalın demirine rabt etti, Octave yukarı çıktı. Bülbül, orada ağaçlar arasında aşka dair bir şarkı okuyor **** Nehri sakin sakin akıyordu." (Mehmed Celâl, 2020a:162)

Octave ile burada buluşmaya başladıkları andan itibaren, romanın başında geniş bir mekân olarak algılanan oda, mahremiyetini yitirip, temiz, saf duyguların kaybolmasıyla birlikte yerini algısal anlamda dar bir mekâna bırakmaktadır. Çünkü Octave genç kızın kendisine karşı beslediği iyi duyguları kullanmıştır. Bu noktadan itibaren büyü bozulmuş Margerette, "tatlı bir rüyadan uyanıyormuş, saadetli bir rüyayı terk ediyormuş"çasına (Mehmed Celâl, 2020a:169) acı gerçek ile yüzleşmektedir. Onun artık Octave için bir önemi bulunmamaktadır. Octave kendisine başka mâşukalar bulmuştur:

"-Octave!.. Siz misiniz? Sizin isminiz Octave mıdır?.. Yanlış görmüyorum değil mi?.. Ben odamın içindeyim!.. Kanepemin üzerinde yatıyorum!.. Garip bir rüya görüyorum! Her halde siz bana böyle söz söylemezsiniz!.. Octave!.. Doğru söyleyin! Ben yanlış işitmiyorum değil mi?..

Octave, soğuk bir tavırla dedi, ki:

-Vakit geçiyor!.. Gitmekliğim lazımdır!" (Mehmed Celâl, 2020a:169)

Margerette'nin sevgilisiyle, odasında kendi elleriyle, balkon üzerinden yarattığı dünyası başına yıkılmış, "saadetli rüya"sı bozulmuştur. Odasında başlayan muhabbet yine odasında son bulmuştur. Margerette'nin ölümüne sebep olan Octave ve Regina ilişkisini Margerette son kez yine odasının balkonundan görecektir:

"Margerette pek çok men olunduğu halde dinlemedi, balkonun penceresini açtı, dışarı çıktı. Şâir, sevdiğinin kollarlından yakalamış olduğu halde, odaya doğru götürmek isterken, başını sokak tarafına dönen Margerette bir çift siyah İngiliz beygirine koşulan fayton içinde iki vücut gördü: …Regina ile Octave …" (Mehmed Celâl, 2020a:176)

Odasından deneyimlediği hayatı, edindiği acı tecrübelerle yine odasında son bulmaktadır.

Margerette romanında, canlı bir atmosfer çizilerek işlevsel hale getirilen oda-balkon dışında, işlevsellik kazanmış bir mekân unsuru görülmemektedir. Mekân unsuru genel itibariyle yukarıda değindiğimiz nokta dışında, dekor olarak kullanılmış, üzerinde durulmamıştır.

1.9.6. Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı

Margerette, hâkim bakış açısının imkânlarından faydalanılarak aktarılmaktadır.

Anlatıcı, her şeyi bilen, gören yazar-anlatıcıdır. Yazar-anlatıcının varlığı, roman boyunca hissedilmektedir. Kişilerin hareketinden, olay örgüsünün ilerleyişinden, zaman-mekân betimlemelerinden kısacası romanı meydana getiren bütün unsurlardan anlatıcının varlığı açıkça anlaşılmaktadır.

Roman, roman kişilerinin mektupları ile başladığı halde, yazar-anlatıcı varlığını saklayamaz. Bu durumda da aktarım işlevini geçici bir süreliğine roman kişilerine devretmiştir, diyebiliriz. Özellikle roman kişilerinin birbiriyle olan ilk iletişimin nasıl

başladığına ilişkin bilgi mektuplar üzerinden verilmiştir. Böylelikle yazar-anlatıcı, onların ilişkilerini açıklayarak, varlığını, hissettirmekten kaçınmıştır.

Yazar-anlatıcı varlığının, en çok hissedildiği ancak -güya- sözü bir başkasına -evin hizmetçisi Josephine'e- devrederek, Margerette'nin betimlendiği pasajdır:

"Hizmetçi kız, erkence Margerette'nin odasına girdiği vakit, güzel hanımının, beyaz bir yatak üstünde, al bir cibinlik altında, saçarlı yastığının etrafına saçılmış olduğu halde mütebessimâne uyumakta olduğunu görürdü. Üzerine örttüğü şalın müsaade-yi inayetkârânesiyle, açık kalarak, karyoladan sarkan mini min, nazik ayaklardan birinin narin, öpülmeye şayan, küçücük, pembe topukcağızı kandilin akseden al ziyası arasında henüz açılmağa başlamış bir goncaya benziyordu." (Mehmed Celâl, 2020a:159)

Bu betimlemeyi Margerette'yi ya da romanın diğer kişilerini henüz tam anlamıyla tanımadan, romanın başında okuruz. Dolayısıyla roman kişilerini özellikle Josephine'i ve onun dünyasını, hanımına olan duygularını tanımadan yapılan bu betimlemeyle ve "benziyordu" sözcüğünün vurgusuyla, açık yazar-anlatıcının varlığını hissetmemek mümkün değildir.

Romanda bilinç akışına yer verilerek, Margerette'nin çıkmazları, çatışmaları okuyucuya aktarılmıştır. Yazar-anlatıcının varlığının belki de en az hissedilebileceği bu kısımlarda, bölümün doğrudan bilinç akışıyla başlamasına rağmen yazar-anlatıcı, Margerette'nin eylemlerini bildirerek varlığını hissettirmeye devam etmektedir:

"Hasta olsa, kendisini beklememek için, mutlak bir haber göndermesi lazım gelirdi! Pederinin yanına gitse, yine haber verecekti! Göğsündeki ağrıdan bahsediyordu! Acaba yattı mı? Margerette böyle mülahazalara dalarak, Octave'ye şu mektubu yazdı:" (Mehmed Celâl, 2020a:164)

Yukarıda yaptığımız alıntıda görüldüğü üzere üçüncü bölüm doğrudan Margerette'nin içinde bulunduğu zihin bulanıklığının aktarımıyla başlamaktadır. Anlatıcı silikleşmiştir. Ancak ilerleyen cümlelerle yavaş yavaş anlatıcının varlığı hissedilir hale gelmektedir. Anlatıcı ile Margerette'nin zihni tek bilinç durumundan "dalarak" sözcüğüyle kopmakta, "şu mektubu" ifadesiyle de bütün bütün yeniden iki ayrı bilinç halini almaktadır.

Yazar-anlatıcı varlığının, "her şeyi bilen" ve konuşan, çıkarımda bulunan olarak en çok görüldüğü noktalar üçüncü bölüm ve beşinci bölümün sonlarıdır. Bölüm sonlarında adeta bir meddah edasıyla, yazar-anlatıcı, doğrudan okuyucuya seslenmekte, konumunu açıkça belli etmektedir:

“O ne ya?.. Bir hıçkırık!.. Çehresi biraz sararmış olduğu için bilemediniz mi? Orada karyolanın içinde -yüzü sararmış olduğu halde- ağlayan, aşığı tarafından terk olunmuş bir kızdır.” (Mehmed Celâl, 2020a:170)

“Ey kâri! Neticeye mi intizar ediyorsun?” (Mehmed Celâl, 2020a:180)

Yazar-anlatıcının metin içindeki konumu, “her şeyi bilen” dolayısıyla “tanrısal” bir yerdedir.

1.10. Vicdân Azapları Yâhud Bilinmeyen Kıymet

Vicdân Azapları Yâhud Bilinmeyen Kıymet isimli eser 1308 (1891) yılında İstanbul Kasbar Matbaası’nda 48 sayfa olarak basılmıştır. Eser daha sonra Nurcan Şen tarafından 2014 yılında Kurgan Edebiyat Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Nurcan Şen’in çevirisine aittir.

Vicdân Azapları Yâhud Bilinmeyen Kıymet hikâyesi, Mehmed Celâl tarafından numaralandırılmış olup, beş bölüm ve kısa bir mukaddimeden oluşmaktadır. Bölümler arasında hacim bakımından büyük bir farklılık görülmemektedir.

Hikâyenin mukaddime kısmında Mehmed Celâl, daha önce bir gazetede neşrettiği bir hikâyesinde de aynı konuyu işlediğini ifade ederek konuya başlamaktadır. Mukaddimede genel olarak kadın-çiçek buna karşın erkek-kelebek benzetmesi üzerinden erkeklerin kadınlardan istediklerini alana dek onların etrafında döndüklerini, emellerine ulaştıktan, kadını sömürdükten sonra ise kadınları terk ettiklerini ve sonuçta perişan olanın kadınlar olduğuna dikkat çekmektedir. Mukaddimede vefalı-vefasız vurgusuna rastlamaktayız. Yazar, yine çiçeklerin kelebeklerden daha vefalı oluşu üzerinden kadınların erkeklerden daha vefalı olduğuna dikkat çekerek mukaddimeyi sonlandırmaktadır.

Birinci bölüm Rabia’nın duygularının karmâşıklığından başlayıp, geçmişi, yaşantısı, teyzesi ve Cevdet’in ona olan hisleri, Cevdet’in aşkına karşılık vermesi, bir süre sonra Rabia’nın evlilik isteğini Cevdet’e iletmesi, Cevdet’in ise Rabia’ya karşı artık eski hislerinin bulunmaması ve Rabia’nın hamile olduğu halde günden güne solmaya başlaması konularına yer verilmiştir. 2. bölümde Cevdet ve arkadaşı Behçet’in eğlenmek üzere tiyatroya gidişleri ve Cevdet’in tiyatroda aktris olan Juliet adında bir kadından etkilenmesi üzerinde durulmuştur. 3. bölümde Juliet ve Cevdet’in tiyatroya yakın bir bahçedeki

muhabbetlerine, birbirlerinden etkilendiklerini itiraf etmelerine ve daha sonra tekrar buluşmak üzere randevulaşmalarına yer verilmiştir. 4. bölüm boyunca Cevdet'in yaşadığı iç çatışmalara, zihninde sürekli olarak dolaşan Rabia'nın hayaline yer verilmiştir. 5. Bölümde Cevdet'in Juliet'i ziyarete gitmesi üzerine, en yakın arkadaşı Behçet ile sevgili Juliet'i yakalaması üzerine ikisini de vurması sonrasında da intihar etmesine yer verilmiştir.

1.10.1. Hikâyenin Konusu

Vicdân Azapları Yâhud Bilinmeyen Kıymet isimli hikâyenin konusunu, Cevdet isimgenç bir delikanlının evleneceği vaadiyle kandırdığı bir genç kızı kandırması ve sonrasında yaşadığı vicdan azapları oluşturmaktadır.

1.10.2. Hikâyede Olay Örgüsü

Hikâye Rabia'nın Cevdet'e karşı hissettiği duygularını anlamlandırmaya çalışmasıyla başlar:

-Rabia'nın anne ve babasını henüz küçücükken kaybetmesiyle birlikte teyzesinin Çamlıca'daki yazlığında yaşamaya başlaması

-Teyzesinin yazlığına bitişik olan yazlıkta Cevdet adında bir delikanlının kendisine ilgi gösterdiğini fark etmesi

-Rabia'nın oturduğu yazlığın bahçesindeki ağacın birinde Cevdet'in mektubunun bulunması

-Cevdet'in Rabia'ya devam eden bakışlarına ve ilgisine sonunda Rabia'nın da tebessümle karşılık vermesi

-İki sevgilinin uzun yaz geceleri boyunca buluşması ve sevişmesi

-Rabia'nın Cevdet'e evlilik isteğini iletmesi ve Cevdet'in de buna rıza göstermesi

-Ertesi sabah Cevdet evlenmek istemediğini düşünmesi ve fikrini değiştirmesi

-Rabia'nın Cevdet'in kendisine karşı eskisi gibi muhabbet beslemediğini fark etmesi

-Rabia'nın eskisi gibi kendisine dikkat etmemesi ve günden güne solması

-Rabia'nın bir gün dışarıya bakarken Cevdet ile göz göze gelmesi ve Cevdet'in af dileyecekken arkadaşının kendisine engel olması

-Rabia'nın, Cevdet'in kendisinden vazgeçişiyle ölmek fikrini düşünmesi beş ay sonra anne olacağını düşünerek bu düşünceden geri dönmesi

-Cevdet ve arkadaşı Behçet'in bir gün gittikleri tiyatroda Jüliet isimli bir aktrisin güzelliğinden etkilenmesi

-Cevdet ve arkadaşı tiyatrodan çıktıkları sırada Rabia'nın hayalini görmesi

-Başka bir gün Cevdet, arkadaşı Behçet ve Jüliet'in tiyatronun bahçesinde buluşması

-Cevdet'in Jüliet'e aşkını ilan etmesi ve hemen akabinde bir kere daha Rabia'nın hayalini görmesi

-Cevdet'in Rabia'ya yaptıklarından dolayı vicdan azabının giderek çoğalması ve beraberinde halüsinasyonlarının da artması

-Cevdet ve Juliet'in Ada'da bir otelde yeniden buluşması ve Juliet'in tiyatroda provasının olduğunu söyleyerek Cevdet'in yanından ayrılması

-Cevdet'in kaldığı otelin penceresinden dışarıyı izlerken bir kadının (Rabia'nın) ölüm anına şahit olması üzerine vapura atlayıp Juliet'in yanına gitmek istemesi

-Tiyatroya gelen Cevdet'in Juliet'in kendisine yalan söylediğini düşünmesi ve Jüliet'in kaldığı otele hızla gitmesi

-Cevdet'in Jüliet'i en yakın arkadaşı Behçet ile birlikte yakalaması üzerine ikisini de silahla vurarak öldürmesi

-Cevdet'in kaldığı otele gelmesi ve yeniden aynı halüsinasyonları görmesi, Rabia olarak gördüğü hayalle konuşması

-Uzun bir süre bekleyip düşündükten sonra kendisini, odasının balkonundan boşluğa bırakması

Hikâyenin olay örgüsünde genel olarak yazarın müdahaleleri dışında bir aksama görülmemekte ancak Cevdet'in kaldığı yer noktasında hikâyede bir problem

görülmektedir. Hikâyenin başında Rabia'nın teyzesinin yazlığının bitişiğindeki bir yazlıkta yaşadığı aktarılan Cevdet'in daha sonra –Jüliet ile tanıştıktan sonra- ismi verilmeyen bir otelde kaldığı aktarılmaktadır. Bu durum hikâyenin bir noktada aksamasına sebep olmaktadır.

1.10.3. Hikâyede Kişiler Dünyası

Hikâyede üstünde çok durulan ve hikâyenin olay örgüsünü yönlendiren iki kişi vardır biri Rabia, diğeri Cevdet'tir.

Rabia on beş yaşında anne ve babasını henüz çok küçükken kaybetmiş, teyzesinin yanına yerleştirilmiş, teyzesinin aksine masum, sakin bir genç kızdır. Teyzesinin yazlığına bitişik bir yazlıkta oturan Cevdet isimli bir delikanlının kendisi ile ilgilenmesini başlarda cevapsız bıraksa da sonunda bu ilgiden etkilenerek o da bu ilgiye bir tebessüm ile karşılık verir. Daha sonra Cevdet, Rabia'nın bulabileceği şekilde bir ağaca mektup bırakır. Rabia Cevdet'in gözyaşlarıyla yazdığı bu mektuptan çok etkilenir. Yazın ılık gecelerinde iki âşık sürekli buluşurlar. Bu buluşmalar çoğaldıkça Rabia ve Cevdet arasındaki yakınlaşma da çoğalır, yakınlaşmalar çoğaldıkça Rabia'nın zihnindeki evlilik fikri de yoğunlaşır. Cevdet evlilik fikrini başta gayet yerinde bulsa da bir süre sonra evlenmek istemediğini fark eder. Üstelik Rabia'ya karşı eskisi gibi yoğun duygular beslememektedir. Rabia, Cevdet'in kendisine karşı azalan duyguların fark eder ve eskisi gibi buluşmamaya başlarlar bu esnada Rabia'da büyük bir değişim meydana gelir. Eskisi gibi kendisine dikkat etmeyen, sürekli düşünür halde olan Rabia artık solmaya başlamıştır. Cevdet'ten yana bütün ümidini kaybeden Rabia'nın aklından tek bir düşünce geçmektedir "ölmek!". Ama onun artık Cevdet'ten ziyade önemsediği başka bir şey daha vardır:

"Meyûs olanların dudaklarında nadiren görülen dehşetli bir tebessümle, bu "ölmek" fikrini reddetti, zâif sesi, o büyük kasvet-engîz salonun içinde son nefesi ihtâr eden hazîn bir mûsikî nağmesi gibi işitildi.

-Kabahati olmayan bir mâsum için yaşamak lâzımdır, unutmamalıyım ki beş ay sonra vâlide olacağım!" (Mehmed Celâl, 2014:96)

Hamile olduğu için ölüm fikrinden vazgeçen Rabia'yı yaşadığı bu değişimden sonra hikâyede, öldüğü sahneye kadar, bir daha görmemekteyiz. Bu anlamda olay örgüsüne kattığı canlılık da bu bölümden sonra çok görülememektedir. Biz onu bu noktadan sonra

sadece Cevdet'in hayalini gördüğü, hayalet olarak gördüğü kadın olarak okumaya takip edebiliyoruz.

Hikâyenin bir diğer ve en önemli kişisi Cevdet'tir. Cevdet genç bir delikanlıdır. Gençliğin verdiği yoğun duygularla Rabia'ya ilk görüşte âşık olur. Rabia'yı uzun uğraşlar sonucunda aşkına inandırır ve kendisine âşık eder. Başta Rabia'ya evlenip mesut olacaklarına inandıran Cevdet, bir süre sonra, Rabia'nın günahına girdikten sonra, ona karşı ilgisizleşmeye başlar. Cevdet kendisini "kelebek, her çiçeğe konar!" (Mehmed Celâl, 2014:95) fikrine inandırmıştır.

Bir gün arkadaşıyla Rabia'nın oturduğu evin önünden geçerken Rabia'yı görür ve Rabia'nı n o an ki görüntüsünden çok etkilenir. Zihninde o görüntüye dair pek çok hayal oluşur. İşte tam bu noktada Cevdet'in sonunu getirecek olan karmaşa, pişmanlık, zihin bulanıklığı dolayısıyla iç çatışmaları başlar. Cevdet, Rabia'nın yanına gidip kendisinden af dilemek ister ancak arkadaşı kolundan tutarak kendisine engel olmuştur. Aslında burada Mehmed Celâl, Cevdet'i masum göstermek için arkadaşının ona engel olduğu imajı yaratmak istemiştir. Sanki Cevdet'i Rabia'dan ayıran arkadaşıymış gibi hissettirmek istediğini, söyleyebiliriz.

Cevdet ile arkadaşı bir gün tiyatroya giderler. Cevdet sahnelenen oyundaki genç, güzel aktristen çok etkilenir. Jüliet ismindeki bu kadın, Cevdet'in zihnindeki Rabia isminin tam karşısına oturur. Cevdet oyun boyunca vicdan azabının sesini, Jüliet'in güzelliğiyle susturmaya çalışır. Oyunun sonunda iki arkadaş tiyatrodan çıkarken, biri Cevdet'in omzuna dokunarak ona "İstikbâlimi mahvettin!" der. Cevdet şaşkınlıkla "o kim?" der ancak etrafta kimse yoktur. Vicdanı onu artık daha çok rahatsız etmeye başlamıştır. Cevdet'in pişmanlığı, iç çatışması giderek çoğalmaktadır. Jüliet ile tanışmak için gittikleri bahçede de sürekli olarak Rabia'yı hatırlıyor, büyümeye başlayan karnıyla Rabia'nın hayalini görüyordu. Jüliet ile birbirlerinden hoşlandıklarını itiraf ettikleri zaman yine Rabia'nın hayalini gerçekmişçesine görür ve ürperir:

"Cevdet, "o ne?" suâl-i müteaccibânesini bilâ-ihtiyar îrâd etmişti, çünkü gözünün önündeki manzara ansızın değişti. O umûmî bahçe bir husûsî bahçe sûretini aldı, bir ağacın altında, beyaz esvâbını giymiş olduğu halde, Rabia'yı gördü, o mazlûme dehşetli bakışlarını pek sevdiği Cevdet'e atfetmiş, hazîn bir sûrette tebessüm etmekte bulunmuştu. Cevdet bu hâle ehemmiyet vermemek istedi. Nihayet beyninin içinde "bir zaman beni aldattın, şimdi de onu aldatmak istiyorsun, öyle mi?" sadâsı tanin-endâz olduğu vakit, Rabia'dan pek uzakta olduğunu tahattur etmeye vakit

bulamayarak, “o ne?” demişti. Hâlbuki mevkî bütün bütün başka idi, ne o mevkii görüyor, ne o sadâyı iştiyordu, bu zavallıyı böyle galat hisse, galat hayâle uğratan vicdânı idi. Bu mahkûm, mahkeme-i vicdânının önünde titriyordu.” (Mehmed Celâl, 2014:102)

Cevdet, zihninin onun karşısına çıkardıklarını bir türlü düşünmeden edemez ve derin bir iç çatışma ile boğuşmaktadır. Zihnindeki iki kadın ona bütünüyle apayrı şeyler hissettirmektedirler. Jüliet’in eğlenme, gezme isteklerine karşın sürekli olarak geleceğini mahvettiğini söyleyen Rabia vardır. Cevdet ne yaparsa yapsın bu çatışmadan, bu vicdan azaplarından kurtulamamaktadır. Gezmeye giderken de, Jüliet ile randevulaşırken de, arkadaşlarıyla sohbet ederken de sürekli ve sürekli Rabia’nın siyahlara bürünmüş o solgun hali canlı bir siluet olarak yanındadır. Cevdet kendini Rabia’nın istikbalini mahvettiğini anlamadığı halde uykusuz saatler geçirirken Rabia’dan bir mektup alır ve artık vicdanının iyice dayanılmaz bir noktaya vardığını hisseder:

“… nazar-ı tehdîdinden kurtulmayacağını düşünüyor! Göğsüne bir bıçak sokmak, beynine bir hançer saplamak, zehir içmek, kollarının damarlarını kesmek, denize atlamak, boğazına bir ip takmak gibi intihar vesâitini hazırlıyor da mezara girdikten sonra, hayâl-i giryânın yine kendini tâkib edeceğini düşünüyor!” (Mehmed Celâl, 2014:105-106)

Cevdet yaşadığı iç çatışmanın, kendisini sonunda ölüme götüreceğini, bir tek bu şekilde kurtulacağını düşünmeye başlasa da yine de vicdan denilen bu ağır duygunun kendisini terk etmeyeceğini de bilincindedir. Bütün bu duygu yoğunluğu, pişmanlık sürecinde Jüliet’ten buluşma talebi içeren bir mektup alır. Cevdet’in zihni yaşadığı iç çatışmaların, pişmanlığın, zavallı Rabia’nın sebebi olarak ona Jüliet’i işaret etmektedir. Rabia’nın yanına gidip onun ayaklarına kapanacakken kendisini Jüliet’in yanına giderken bulmaktadır. Juliet ile buluşurlar, Juliet ona tiyatroda provasının olduğunu söyleyerek Cevdet’in yanından ayrılır. Yalnız kalan Cevdet orman içinde gezintiye çıktığında iki kişinin kolları arasında zorlukla yürüyen bir kadın görür. Kadın kendisini görünce bir çığlık koparır ve yere düşer. Kendini Ada’dan İstanbul’a dönen son vapura atan Cevdet artık aklını yitirme noktasına gelmiştir. Vapurdaki bazı kişilere anlamsızca “onu ben öldürdüm” demiştir. Rabia’nın kendisini takip ettiğine inandığı hayalden kurtulmak için bir an önce Jüliet’in yanına gitmek ister ama Jüliet’i tiyatroda bulamaz ve aldatıldığını anlar. Jüliet’in kaldığı otele gelir ve odasına çıkar. Jüliet ona kapıyı açmak istemese de şüphe denilen müthiş duygu Cevdet’in bütün bedenini ele geçirmiştir ve Cevdet bir tekmeyle kapıyı kırıp açarken karşısında en yakın arkadaşını Behçet’i bulur. İhanetin verdiği öfkeyle Rabia’nın hayalini gördüğü gözünü kırpmadan ikisini de öldürür. Cevdet bütünüyle

kendini kaybetmiş bir şekilde kaldığı otele gelir, akşama kadar kendisini sürekli sorgulayan, peşini bırakmayan, üstelik kendi bebeğini taşıyan Rabia'yı düşünür durur. Sonrasında ise artık bütün çatışmalarına yenilmiş, Rabia'ya ettiği bütün kötülüklerin bedelini ödemiş Cevdet için son gelmiştir, kendisini otelin balkonundan aşağı bırakıp hayatına son verir.

Cevdet, gerek içine girdiği derin çatışmalar, yaşadığı bunalımlar dolayısıyla gerek ise olay örgüsünü yönlendirmesi açısından canlı bir karakterdir. Yaşadığı buhranlar, geçirdiği duygu değişimleri sebebiyle onun psikolojik derinliği olan bir karakter olarak değerlendirmemiz mümkündür, diyebiliriz.

Mehmed Celâl'in, her ne kadar hikâye boyunca Cevdet'i temize çıkarma çabaları olsa da genel olarak çizdiği karakter açısından başarılı olduğunu söyleyebiliriz.

Yaşadıkları neticesinde içine girdiği psikolojinin eserde iyi yansıtıldığı görülmektedir.

Behçet, hikâyenin diğer karakterlerindendir. Cevdet'in arkadaşıdır. Genel ruh haline dair pek ifadeye yer verilmese de yazarımızın, genel olarak masum ana karakterin yanında çizdiği, uyanık, kötü bir arkadaş tiplemesidir. Cevdet'in Rabia'yı terk ediş,

"O şeytan refîk, bu yirmi yaşındaki bedbahtı, girdâb-ı sefâlete, o zavallı kadını âguş-ı mezara sevk ediyordu!" (Mehmed Celâl, 2014:96), Jüliet tarafından aldatılış sahnesinde "…Cevdet'in bir vefâ-yı mücessem zannettiği Behçet Bey ile beraber…" (Mehmed Celâl, 2014:111) yer olması sebebiyle olay örgüsündeki etkili bir karakterdir.

Jüliet isimli kadının fena bir kadın olduğunu anladığı halde arkadaşının o kadına karşı beslediği masum duygular konusunda arkadaşını uyarmaz. Arkadaşının samimi duygularla sevdiği bu kadınla beraber olup en yakın arkadaşını aldatır, bedelini ise canıyla öder.

Jüliet, hikâyenin bir diğer kişisidir. Ruhsal çözümlemesine pek fazla yer verilmemiş sadece etkileyici dış güzelliğinden bahsedilerek, fena bir kadın oluşuna dikkat çekilmiştir. Sarı saçları ve mavi gözleri ile Rabia'nın tam karşısına oturtulmuş yabancı kadındır.

Başta masum, ahlaklı kadın tavrına bürünerek Cevdet'i etkiler ve onu kendine âşık eder daha sonra ise onu en yakın arkadaşı olan Behçet Bey ile aldatır. Aldatmanın bedelini Cevdet tarafından, Cevdet'i en çok etkileyen baygın gözlerinden birinden vurularak, canıyla öder.

Rabia'nın teyzesi hikâyenin fon şahıslarından olup, kendisi üzerine herhangi bir ifadeye yer verilmemekle birlikte hikâyedeki görevi Rabia'nın yetim ve öksüzlüğüne karşın evsiz, kimsesiz olmayışına dair vurgudur.

Cevdet'in vapurdaki uçuk hallerine tanıklık eden insanlar, tiyatro çalışanları, otel çalışanları, Cevdet'in cesedini muayene eden doktor ve o sırada orada bulunup neden öldüğüne dair fikirde bulunanların ise hikâye için sosyal bir çevre oluşturduklarını söylemek mümkündür.

1.10.4. Hikâyede Zaman

Vicdân Azapları Yâhud Bilinmeyen Kıymet hikâyesinde zaman unsuru olay örgüsünü herhangi bir sekteye uğratmayacak şekilde kurgulanmıştır.

Vaka zamanı ile vakanın anlatma zamanı birbiriyle örtüşmektedir.

Zaman unsuru, yer yer kalıplaşmış olsa da genel olarak belirgin ve canlı bir şekilde işlenmiştir.

Rabia ve Cevdet birbirlerine aşklarını itiraf ettikleri sahneden:

"Haziranın berrak, saf geceleri âşık ve âşıka için, leyâl-i sevdâ olarak…" (Mehmed Celâl, 2014:94) olay örgüsünün haziran ayında başladığını varsaymamız mümkündür.

Rabia'nın Cevdet tarafından terk edilip, kendisini bir an için öldürme fikrine kapıldığı ve hemen anne olacağını düşünerek geri vazgeçtiği kısımdan "-Kabahati olmayan bir mâsum için yaşamak lazımdır, unutmamalıyım ki beş ay sonra anne olacağım!" (Mehmed Celâl, 2014:96), olayların dört aydır devam ettiğini ve eylül-ekim aylarında olduklarını, Cevdet'in Jüliet ile "sıcak bir günde…" (Mehmed Celâl, 2014:100) buluşması sonraki olayların eylül ayında yaşanma ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Bu bilgiden hareketle olay örgüsünün dört ay gibi bir zaman dilimi içerisinde gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

Zaman unsuru, yazarların kendi tasarruflarında olan bir konudur. Zamanı istediği işlevde, istediği anlamda kullanma, yine yazarın dünyayı algılayış, yorumlayış; tecrübesi ile ilgilidir.

"…bazı yazarlar, zaman kavramından, olayları belirli bir atmosferde biçimlendirme yahut kişileri karakterize etme yönünde yaralanırken, bazıları bizzat zaman kavramını konu edinmektedir." (Tekin, 2019:129)

Zaman unsurunun, incelediğimiz hikâyede, Mehmed Celâl'in buna uygun bir şekilde, Cevdet'in kişiliğinin oluşmasını zaman unsurundan destek alarak kullandığını söyleyebiliriz. Buna yazarın, Cevdet'in iç dünyasını, çatışmasını canlı bir şekilde işlerken zaman unsuruyla da karakterin yaşadığı buhranın ciddiyetini desteklemesini örnek olarak verebiliriz:

"Suların, çiçeklerin, kuşların, yaprakların hâsılı bütün eşyanın hâb-ı sükûta daldığı, perde-i leylin çocukları tehdîd ettiği, gece hayâlâtının uçurumlar içinde, dallar arkasına saklandığı bir vakit!" (Mehmed Celâl, 2014:105) dolayısıyla bu ifadelerin, Cevdet'in ruh halinin iz düşümü olarak, hikâyedeki zaman kavramının tasviri açısından en güçlü ifadeler olduğunu söyleyebiliriz.

Olay örgüsünde zaman kronolojik bir düzen halinde devam etse de, hikâyenin ilk bölümünde Rabia'nın hayat hikâyesini vermek maksadıyla:

"… fakat müessir bakışlarıyla mâsumiyetini îlân eden iri, kara gözleri vâlidesinin tebessüm-i mâderânesini görmemiş vâlidesi toprağa girdikten sonra onu takip eden pederinin çehresini seçememiş, teyzesinin Çamlıca'daki sayfiyesine alınmış idi." (Mehmed Celâl, 2014:93) geriye dönüş tekniği kullanılmıştır.

Yine hikâyenin ilerleyen kısımlarında Cevdet'in iç çatışmasıyla boğuştuğu buhranlı anlarda, yazarımız geçmişe mazi koridoru açarak Cevdet'in çocukluğuna dair bir sahneyi okuyucuya aktarmaktadır:

"Gûyâ halecanı men etmek için, elini kalbinin üstüne koymuş, yatağına kapanmış düşünüyor! Kendisi sekiz yaşlarında iken, tarlaların içinde beraber koştuğu yine kendi yaşında bir kızın ayağı taşa ilişip, düştüğü vakit bu sükûtun kendisinde ferahtan başka bir şeye hâsıl etmediğini düşünüyor!" (Mehmed Celâl, 2014:105)

Yazarın buradaki amacı Cevdet'in içinde bulunduğu yoğun duygunun etkisini okuyucuya ispatlamaktır. Bu konuda Mehmet Tekin'in geriye dönüş tekniğiyle ilgili

"Hali hazırda yaşanmakta olan bir durumu veya bir düşünceyi desteklemek" (Tekin, 2019:246)

ifadeleri varmak istediğimiz sonucu desteklemektedir.

Mehmed Celâl'in diğer bazı anlatılarında olduğu gibi *Vicdân Azapları Yâhud Bilinmeyen Kıymet* hikâyesinde de zaman akışını hızlandırmak adına olay örgüsüne müdahele ettiğini görmekteyiz. Rabia ve Cevdet'in buluştukları gecelerden birinin anlatıldığı kısımlarda zaman unsuruna müdahale edilerek zaman akışının hızlandırıldığını açıkça görmemiz mümkündür:

"Müddet-i ömründe bu cennet gecelerinin eşvâk-ı bî-pâyân arasında ruhunu semavâta kadar âlâ etmemiş, elini, mutassıl titremekte olan nâzan, nermîn bir el içinde bulmamış olan bedbaht niçin bu dünyaya gelmiştir?

Geçelim!" (Mehmed Celâl, 2014:94)

Zaman unsurunun bahsettiğimiz kullanımları dışında bir de "bir gece", "bir gün", "bir saat sonra", "ertesi gün" gibi zaman ifadelerine yer verilerek zamanın akışı sağlanmaktadır.

1.10.5. Hikâyede Mekân

Vicdân Azapları Yâhud Bilinmeyen Kıymet hikâyesinde Mehmed Celâl'in diğer eserlerine nazaran mekân unsurunu kullanma noktasında bir ilerleme olduğunu ifade etmekte fayda vardır. Fakat buna rağmen yine de mekân unsurunun kullanımı noktasında tıpkı zaman unsurunda da olduğu gibi yazarın genel olarak ciddi bir problem yaşadığını söylemek mümkündür.

Cevdet ve Rabia'nın aşklarına şahit olan ağaçlı bahçe hikâyede inceleyeceğimiz ilk mekândır. Rabia'nın teyzesi ile Cevdet'in kaldığı yazlığın duvarları birbirine bitişiktir. Birbirlerine ilk kez burada görürler. Cevdet aşkını ilk kez bu bahçedeki bir ağacı dalına tutturduğu mektupla duyurur, ilk buluşmaları, ilk öpüşmeleri, Rabia'nın evlilik isteğini dile getirmesi, Cevdet'in Rabia'dan vazgeçişi hep bu bahçede gerçekleşir. Bahçe, bir nevi bütün yaşanılanların şahididir. Anlatıda bahçeden ziyade bahçenin ağaçlarına dair kısa bir tasvire rastlamaktayız:

"Bahçede gezerken, ekseriyetle, durur, yaprakları çok, dalları sık bir ağacın altında mağmûmâne düşünürdü, kendisine gösterilen o kadar perestişe, o kadar hürmetlere bu ağaç da mı şahîd değildi?" (Mehmed Celâl, 2014:95)

Mekân unsuru olarak, hikâyedeki dikkate değer bir tasvir de Cevdet'in Jüliet'i ilk kez gördüğü yer olan, ismi verilmeyen tiyatro salonudur:

"… Tiyatrosu'ndan içeri girdi. Arkadaşı yanında idi. Sahnenin sağ tarafına tesadüf eden ve sahneye yakın olan localardan birine girdiler, iki refîk, kadifeden mâmul sandalyeler üstüne oturdu, yaktıkları sigaralarının dumanlarını –hafif bir bulut gibi- etrafa saçtıkları vakit, mûsikînin son nağmesi hitâm bulmuş, perde açılmıştı." (Mehmed Celâl, 2014:97)

Cevdet'in Jüliet'i son kez gördüğü, öldürdüğü, yer bir otel odasıdır:

"…Behçet Bey ile beraber, siyah kadifeden mâmul bir kanepenin üstünde –erbâb-ı nâmusun bâdi-i mahcûbiyeti olacak bir sûrette- oturuyordu." (Mehmed Celâl, 2014:111)

Bahsi geçen iki mekân birbirinden farklı olsa da ortak kullanım alanları olmaları, mekânda bulunan oturma yerlerinin kadifeden yapılmış olması vb. özelliklerinden dolayı birbirine benzeyen yerler olduğu görülmektedir.

Jüliet'i tiyatroda ilk defa gördüğünde ortalığı sigara dumanı sarmışken; Jüliet'i son kez gördüğü, öldürdüğü, otel odasını kullandığı silahın barutunun dumanı sarmıştır.

İki mekânda Cevdet'in iç çatışmalarının yükseldiği mekânlardır. Rabia'nın hayaletini ilk kez tiyatrodan çıktıkları zaman görür. Rabia'ya haksızlık ettiğinin bilincine gerçek anlamıyla, otel odasında aldatıldığını öğrendiğinde varır.

Cevdet Rabia'yı ilk kez bir bahçede görmüştür. Onun ölümüne şahit olduğu yer yine büyük bir bahçe hatta ormandır:

"…behiştî ormanlar içinde gezmeye başladı." (Mehmed Celâl, 2014:109)

Rabia ile buluştukları bahçeler için de:

"…bu âlem-i fânîde insanı behiştî bir şevk ve sürûra mustağrik eden "seni seviyorum!" itirafı…" (Mehmed Celâl, 2014:94)

benzer bir ifade bulunmaktadır. Buradan hareketle yazarımızın, Rabia ve Jüliet arasında kurduğu zıtlığı, mekân üzerinden de işlediği sonucuna varmaktayız.

Cevdet'in Juliet'i tanıdığı ve öldürdüğü mekânlar kapalı-dar mekânlar iken; Rabia'yı tanıyıp sevdiği, ölümüne şahit olduğu mekânlar, açık-geniş mekânlardır. Bu mekânlar Cevdet'in iç dünyasının birer iz düşümleridir. İç çatışmalarını nihayete erdiren Cevdet'in

artık çözecek bir sorunu kalmadığında, zihninde her şeyi netleştirmiştir. Kendini bir otel odasının balkonundan, Marmara'ya karşı boşluğa bırakması da yukarıda ifade ettiğimiz iz düşüm konusunu destekler niteliktedir. Aynı zamanda bu iki mekânın Rabia ve Jüliet karakterlerinin de birer temsili olduğunu söylemek mümkündür.

Bunların dışında hikâyede dönemin popüler mekânları arasında olan bazı yerler, sadece isim olarak verilmiştir. "Büyükada", "Çamlıca", "Haristos ormanı" vb. buna örnek verilebilir.

1.10.6. Hikâyede Anlatıcı ve Bakış Açısı

Vicdân Azapları Yâhud Bilinmeyen Kıymet hikâyesinde Mehmed Celâl, hâkim bakış açısından faydalanmıştır. Yazarımız, anlatıcı rolünü üstlenerek hikâyede yer almaktadır. Olaylara geniş bir perspektiften bakmaya imkân sunan, "yazar-anlatıcı" aracılığıyla Cevdet ve diğer karakterlerin zihninden geçen en gizli düşüncelerini bile okuyucusuna sunmaktadır. Örneğin Cevdet'in Rabia'dan ilk defa vazgeçiş fikrinin verildiği kısımda Cevdet, Rabia ile evlenmek istemediğini henüz yüksek sesle dahi söylememesine rağmen biz bundan yazar-analatıcı aracılığı ile haberdar oluruz:

"İzdivac etmek istemiyordu, belki Rabia'yı evvel ki nazarla göremiyordu, muhabbet-i mâsumâne, aşk-ı mecnûnâneye tahavvül ettiği günden beri, kalbinde fürûzân olan hurşîd-i muhabbet, yavaş yavaş sahâib-i tereddüde doğru gidiyordu, delikanlı, bazen "kelebek her çiçeğe konar!" fikrine de düşüyordu." (Mehmed Celâl, 2014:95)

Mehmed Celâl, Cevdet üzerinden, hikâyenin mukaddimesinde öne sürdüğü fikirlerinin sağlamasını yapmaktadır. Yazarın, karakteri kendi düşüncesine hizmet ettirme tutumu dönemin pek çok yazarı tarafından uygulanmaktadır. Her ne kadar bu tutum hikâyenin olumsuz, aksayan tarafı olarak düşünülse de belli bir fikre hizmet etmek üzere, hikâye, roman yazma durumu o dönemin toplumsal yapı ve tarihiyle kendi içerisinde değerlendirilmelidir.

Yazar-analtıcı, hikâyede yer yer olaylara müdahale ederek okuyucuyu yönlendirmektedir. Bunun da anlatı ile okuyucu arasında, okuyucuyu rahatsız eden bir dış sesin olmasına sebep olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin Cevdet ile Behçet'in tiyatrodaki gösteriyi izledikleri sırada Cevdet'in ağlamasıyla ilgilenen Behçet'in ismini verirken:

"… iki damla gözyaşı ıifrâz eyledi, Cevdet'in refîki –bari şimdi ismini söyleyelim- Behçet bu iki damla gözyaşının sebebini sordu: Ne oluyorsunuz?" (Mehmed Celâl, 2014:98)

araya girmekten geri kalmamaktadır. Bunun gibi birkaç örneğe daha rastlamaktayız:

"Bu bûseler, îtimâd ediniz ki pek mâsumânedir! Çünkü Jüliet'in lisânı mâsum olduğu gibi, Cevdet'in de kalbi mâsumdur!" (Mehmed Celâl, 2014:108)

ifadesiyle yazar-anlatıcı Jüliet ve Cevdet'in hem hemen yakınlaşmış olmasıyla Jüliet'in fena bir kadın oluşuna tepki vermektedir hem de Rabia ve Cevdet ilişkisinin de bu masum öpücüklerle başladığına dikkat çekerek Cevdet'in yanlışlarına, özellikle hamile bırakıp hayatını kararttığı Rabia'ya, işaret etmektedir.

Yazar-anlatıcı, Cevdet'in buhranlarını, zihin karmaşasını aktarma konusunda oldukça başarılıdır. Yazar-anlatıcı, hikâye içerisinde Cevdet'in bütün buhranlarının en ince ayrıntılarıyla aktarmaktadır:

"…vicdânın önünde bir mahkûm gibi titreyeceğini, ekser gece yarılarında önüne çıkan bu dehşetli hayâlin nazar-ı tehdîdinden kurtulmayacağını düşünüyor!" (Mehmed Celâl, 2014:105)

Bu başarısı kullandığı bakış açısının ona verdiği "tanrısal konum"un imkânlarını sonuna kadar kullanmasından kaynaklanmaktadır. Mehmet Tekin'in:

"İsterse kahramanların zihinlerine, iç dünyalarına girer, gizli kalmış duygu ve düşünceleri dışa vurabilir. Hatta olayları hızlandırıp yavaşlatabilir." (Tekin, 2019:55)

ifadeleri de ulaştığımız sonucu destekler niteliktedir.

Nitekim bu konuda Himmet Uç da yazarımızın genel hikâyeciliğini eksik bulup eleştirirken Cevdet konusunda, onu başarılı bulmuştur:

"Mehmed Celâl, nihayet kendi tipimizi yakalamıştır. Cevdet psikolojisi ile iyi temsil edilmiştir. Bu hikâyecimiz için bir gelişmedir." (Uç, 2000:78)

Mehmed Celâl, hikâyedeki yazar-anlatıcı konumu itibariyle, hikâye kişilerine mesafesini dengelemede problemlidir. Hikâyede "iç çözümleme" tekniğiyle hikâye kişilerinin psikolojisini, zihinsel çatışmalarını vermek amaçlanır. Bu teknik uygulanırken önemli olan yazar-anlatıcının varlığının en aza indirilmesi, anlatıyla okuyucu arasından çekilip hikâye kişileriyle okuyucunun ruh halini baş başa bırakmaktır. Başarılı bir anlatı

için bunun çok önemli olduğunu vurgulayan Mehmet Tekin, konuya ilişkin şunları ifade etmektedir:

> "Kısacası yazar, anlattıklarına kendi kişisel duygularını katmamaya özen göstermeli, elinden geldiğince yansız (objektif) bir tutum takınmalıdır. Böyle bir yaklaşımla gerçekleştirilen "iç çözümleme" yöntemi, hem tanıtıma, hem anlatıma 'sahihlik' kazandıracak, dolayısıyla romanı güçlü kılacaktır." (Tekin, 2019:273).

Mehmed Celâl'in problem yaşadığı nokta tam da burasıdır. Hikâyede zaman zaman Cevdet'e karşı korumacı bir tavır ile yaklaşıp onun günahlarının sebebini Behçet'e yüklerken:

"Vicdan, bu talihsizden ne istiyordu? Mâzîde ettiği küçücük bir kusurdan dolayı, zavallı Cevdet'i bu kadar muzdarib bu kadar tehdid etmekte ne mânâ vardır?" (Mehmed Celâl, 2014:100); Cevdet'in işlediği hataların bedelini bazen Behçet'e "…af dileyecekti, fakat yanındaki delikanlı, Cevdet'in kolundan tutarak çekti: O şeytan refîk, bu yirmi yaşındaki bedbaht, girdâb-ı sefâlete, o zavallı kadını âguş-ı mezara sevk ediyordu!" (Mehmed Celâl, 2014:96)

bazen ise Cevdet'in Rabia'ya yaptıklarının suçunu Jüliet'e yüklemektedir:

"Git, ey gâsib kadın, git! Hiçbir kabahati olamayan bir mâsumu öldürmeye ne hakkın var?" (Mehmed Celâl, 2014:107)

Görüldüğü üzere yazar-anlatıcı bir taraftan Cevdet'i korurken bir taraftan da hikâyenin hazin sonu, Rabia'nın ölümü hakkında ipucu vermekte ve onu ölümü sürükleyen kişileri irdelemektedir.

1.11. Muhabbet-i Mader-âne

Muhabbet-i Mader-âne İstanbul Kasbar Matbaası'nda 1310 (1893) yılında "Asır Kütüphanesi Hikâyeleri" seri başlığı altında yayımlanmıştır.

Eser, Nurcan Şen tarafından 2014 yılında Kurgan Edebiyat Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Nurcan Şen'in çevirisine aittir.

Eser, Mehmed Celâl'in konu ve işlediği konunun hacmi dolayısı ile büyük hikâye kabul edilen eserlerindendir. *Muhabbet-i Mader-âne* yazar tarafından numaralarla belirlenen 5 bölümden oluşmaktadır.

1. bölümde hikâyenin kahramanlarından olan Nesibe Hanım'ın geçmişi, ailesi hakkında bilgiler verilerek hikâyenin yaşandığı zaman dilimine gelinir ve hikâyenin olay örgüsünün temeli sağlanmış olur. 2. Bölümde mendil satan Hristiyan kadının Fahriye'ye, Fikri Bey'den mektup getirmesi ve annesinin iki genç arasındaki sevgiden haberdar oluşu işlenmiştir. 3. bölümde Nesibe Hanım'ın, Fikri Bey'i evine çağırtıp onunla kızı ile ilgili görüşmesi; 4. bölümde Fahriye'nin gelin oluşu ve Fikri Bey'in evine uğramaması üzerine başlayan aile sorunları; 5. bölümde Fahriye'nin hastalanması, hastalığının iyice ilerlemesi, ölmesi ve son olarak annesinin de kızının ölümüne dayanamayıp zehir içip ölmesi işlenmiştir.

1.11.1. Romanın Konusu

Büyük hikâye olarak nitelendirilen *Muhabbet-i Mâder-âne* eserinin konusu, hayatta türlü acılar, ölümler yaşamış, sonunda kızından başka hiç kimsesi kalmamış bir annenin, biricik kızının, kötü alışkanlıkları olan bir adam ile mutlu olacağını umarak evlendirmesi ve gerçekleşen evliliğin bir aile dramına dönüşerek ölümle sonuçlanmasından oluşmaktadır.

1.11.2. Romanını Olay Örgüsü

Kısa bir doğa tasviriyle birlikte Fahriye'nin güzelliğinin anlatılmasıyla hikâye başlar:

-Nesibe Hanım'ın ailesinin durumu anlatılarak anne babasız kaldıktan sonra teyzesi tarafından büyütülmesi

-Nesibe Hanım'ın teyzesi tarafından evlendirilmesi, evlendikten ve dünyaya bir bebek getirdikten sonra kocasının ölmesi

-Nesibe Hanım'ın kızından başka hiç kimsesinin kalmamasının trajedisinin aktarılması

-Kocasının ölümüyle birlikte Nesibe Hanım ve Fahriye'nin birbirlerine karşı besledikleri derin sevgi ve özellikle Nesibe Hanım'ın kızını kimse ile paylaşmaya kıyamaması

-Anne Nesibe Hanım'ın kızının evlenme çağına gelmesiyle birlikte artan korkuları dile getirilirken Fahriye'nin benzer duygular içinde –anne muhabbeti ve bir eş muhabbetti- sıkışmışlığının anlatılması

-Fahriye'nin küçüklükten beri komşuları Fikri Bey'den haberdar oluşu, Fikri Bey'in de Fahriye'yi beğenmesi

-Fikri Bey'in, konuyu Nesibe Hanım'a açmak için görücü göndermesi

-Nesibe Hanım'ın görücüye Fahriye'yi göstermeyip kızını evlendirme niyetinde olmadığını söylemesi

-Mendil satan Hıristiyan bir kadının Fahriye'ye Fikri Bey'in mektubunu getirmesi ve mektupların sürekli hale gelmesi üzerine Nesibe Hanım'ın mektuplardan haberdar olması

-Kızının kederlenmesinden onun da Fikri Bey'i sevdiğini anlaması üzerine evine gelen görücülerden Fikri Bey ile görüşmek istediğini söylemesi

-Fikri Bey'in Nesibe Hanım'ın bütün şartlarını, ikazlarını kabul ederek Kur'an'a el basması

-Fahriye'nin gelin olması ve üç ay boyunca mutlu mesut bir hayat yaşanması

-Fikri Bey'in bir gece rakı içmiş olarak eve gelmesi ve sonraki gecelerde ise eve gelmemeye başlaması

-Fahriye'nin kocasını uyarması ve karı koca arasında gerilim yaşanmasıyla anne Nesibe Hanım'ın evi terk etmek zorunda kalması

-Fahriye'nin hem annesinin gidişine hem de kocası Fikri Bey'in geceleri eve gelmemesine, başka birini seviyor oluşu üzerine günden güne hastalanması

-Doktorun muayenesiyle Fahriye'nin verem olduğunun öğrenilmesi

-Nesibe Hanım'ın kızının yanına geri dönmesi

-Fahriye'nin hastalığının giderek artması

-Fahriye'nin en son geçirdiği öksürük nöbetiyle ölmesi

-Fikri Bey'in eve dönmesiyle Fahriye'nin öldüğünü öğrenmesi

-Ardından anne Nesibe Hanım'ın koynundan çıkardığı zehri içerek intihar etmesi

Hikâyenin olay örgüsündeki gerilimi, Nesibe Hanım'ın kızı hakkındaki endişeleri ve korkuları oluşturmaktadır. Kızının düzgün bir insanla evlenmesini bile zar zor kabullenecek olan Nesibe Hanım, kızı ve Fikri Bey arasındaki ilişkiden haber olunca gerilim zirve noktaya ulaşır. Nesibe Hanım'ın kızına gelen görücülere Fikri Bey ile görüşmek istediğini iletmesi olay örgüsündeki gerilim ile birlikte merak unsurunun da arttığı noktadır. Nesibe Hanım'ın Fikri ve Fahriye evliliğine birkaç koşul koşması Fikri'nin de bu koşulları kabul etmesi aradaki çatışmayı da çözüme kavuşturmuştur.

1.11.3. Romanın Kişiler Dünyası

Nesibe Hanım, hayatta yüzü gülmemiş, kızından başka kimsesi olmayan, talihsiz bir kadındır. "Sabahları ıztırâb-âver uykusundan uyanır, mâzide kalbini cerîhadâr eden darbelerin acısıyla düşünür, tahattur ederdi: Âh! Pek az süren sabâveti ne kadar tatlı idi." (Mehmed Celâl, 2014:65) Mehmed Celâl, Nesibe Hanım'a öyle çok kederli ölüm vermiştir ki sonunda hayatında ona, kızından başka tutunacak kimse bırakmamıştır. "Artık gülmeyecek! Artık hayatın neşesini anlamayacak! Ağlıyor! Artık kimsesi kalmadı! Yalnız bir kızı var!" (Mehmed Celâl, 2014:66-67) Yazarımız burada, Nesibe Hanım'ın kimsesinin kalmayışına vurgu yaparken aynı zamanda, Fahriye dolayısı ile yaşayacağı felaketlerin de sinyalini vermektedir.

Kızından başka kimsesi olmayan zavallı Nesibe Hanım, kızının ahlaki açıdan bozuk bir adamı sevdiğini öğrenir. Sarhoş bir adama her ne kadar biricik kızını vermek istemese de, kızının mutluluğu önünde bir engel oluşturmak ve kızı ile olan derin muhabbetine zarar vermek istemediği için sonunda bu evliliğe razı olmak zorunda kalır. Nesibe Hanım'ı bu anlamda canlı ve derin bir karakter olarak değerlendirmek mümkündür. Yaşadığı iç çatışmalara her ne kadar yenilse, sonunda istemediği bir sonuca varsa da arada kalmışlığı, karmâşık duyguları karşısındaki tavrı, hikâyeye psikolojik bir boyut kazandırmıştır:

"Nesibe Hanım, sevgili Fahriye'sinin hayatını muhâfaza etmek istiyordu: Onun hayatı kendi hayatına merbût idi. Bari intihâb ettiği delikanlının, hâl-i hazırı şâyân-ı teşekkür olsa.

…

Fakat… Ah bu fakat! Kadın bu kelimeyi telaffuz edebiliyor, sonra nihayetini getiremiyordu. Nihayet pek çok sevdiği bir kadınla bir müşâverede bulunmaya karar verdi." (Mehmed Celâl, 2014:73)

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı üzere Nesibe Hanım, kızının sevdiği kişi konusunda, kendi içinde derin bir çatışma yaşamaktadır.

Nesibe Hanım, her ne kadar kızı konusunda, onun geleceğine dair kafa karışıklıkları yaşayan bir karakter olsa da aynı zamanda da kızının evleneceği adamı evine çağırtıp ona şartlar koşan, ancak bu şartları kabul ettiği takdirde kızını ona verecek olan, otoriter bir karakterdir de:

"-Bununla beraber bilirsiniz ki oğlum, her gece eve gelmemek pek fena bir şeydir. Husûsiyle işret bu gibi mesâil-i hayattiyede bir zehirden daha müthişdir. İşret etmeyeceğinize her gece hareminizin yanında bulunacağınıza dair bana nasıl teminat verebileceksiniz?" (Mehmed Celâl, 2014:76)

Himmet Uç, Nesibe Hanım için:

"Nesibe Hanım, Anadolu'daki çileli kadınları temsil eder. Her türlü fenalık karşısında isyan etmez. Bunalım ve buhranları yoktur." (Uç, 2000:81)

Öyle ki Fikri Bey, eve damat olarak geldikten yaklâşık üç ay sonra karısı Fahriye ve kayınvalidesi Nesibe Hanım ile çatışmalar yaşar. Bu çatışmalara karşı Nesibe Hanım'ın tavrı, kendi evini kızının huzuru için terk etme fedakârlığında bulunmaktan yanadır. "-Sözümü kesme: Hepsini işittim. O beni istemiyor. Benim vücudumu çok görüyor. Ben senin yaşamaklığını istiyorum. Bensiz de rahat edemeyeceğini biliyorum. Fakat az müddet için buradan gideceğim. Yine senin rahatın için, kızım belki o vakit kocan ahlâkını değiştirir. Ara sıra yine gelir seni görürüm." (Mehmed Celâl, 2014:81)

Nesibe Hanım, her şeyin düzeleceğini umut ederek kendi evini terk eder ama hiçbir şey onun düşündüğü gibi olmaz. Kızı hastalanır, hastalığı ilerler ve arık ölüm kaçınılmazdır. Kızının öldüğü vakit zavallı anne de canına kıyar ve fedakâr, çileli annelik imajının son ana kadar hakkını verir.

Fahriye, on altı yaşında, babasız büyüyen bir genç kızdır. Annesinin hayatındaki kederler onun ruhuna da sirayet etmiştir. "Fahriye, devr-i hayâtının her ân-ı saâdetinden memnun olduğu halde, vâlidesinin kalb-i cerîhadârından gözlerine akseden derin bir nişâne-i tefekküre, bâzen o gözleri ıslatan sirişk-i tesserü karşı neşe-i hayatında bir merâret olduğunu hissederdi." (Mehmed Celâl, 2014:65)

Evlenme çağına gelen Fahriye, komşularından Fikri Bey'i beğenmektedir. Ancak annesi ile olan muhabbetleri ve bir eş adayının sevgisini karşı karşıya getirmek onu derin düşüncelere sevk etmektedir. Fahriye ciddi bir kafa karışıklığı yaşamaktadır. "Vâlidesinin felâket-zede olduğunu bilen Fahriye pek müteessirdir. Rûhunda akseden bir sadâ, bu zavallı vâlidenin şâyân-ı tesellî olduğunu söylüyor. Ona acımalı. Lâkin bir gelinlik kızı da, hayatının devr-i hayâli, bir vâlide muhabbetiyle bî-gâne bir tebessümün tesirini, vâlide nazarıyla yabancı bir nazarın ihsâsâtına karıştırır." (Mehmed Celâl, 2014:67)

Fahriye'nin yaşadığı kafa karışıklığı hikâyenin iki kısmında karşımıza çıkmaktadır. Birincisi yukarıda yaptığımız alıntıdan da anlaşılacağı üzere evlenme hususunda, ikinci kafa karışıklığı ise evlendikten sonra eşi ve annesi arasında yaşanan çatışmalarda görülmektedir. Her iki kafa karışıklığı da trajik bir şekilde sonlanmaktadır. İlkinde annesi onu sarhoş bir adamla evlenmesini istemediği halde Fahriye'nin Fikri Bey'e karşı hisleri ağır basmakta ve neticede Fikri Bey ile evlenmektedir. Evlendikten sonra Fikri Bey'in eve gelmeyişi, içkiye yeniden başlaması, rüyalarında bir kadının adını sayıklaması, Fahriye'nin ilk yenilgisi; annesi ve eşi arasında çatışma yaşanırken, annesinin gidişini durduramaması "Fahriye'nin güzel gözleri kızardı. İki damla yaş pembe dudakları üstüne düştü. Kalbinin halecânı, o güzel göğsü tahrîk ediyordu." (Mehmed Celâl, 2014:81), annesinin ardından hastalanması "… hergün beş hekim evde toplanıyor, müzâkere ediyorlardı. Lâkin hastalık ilerlemekteydi." (Mehmed Celâl, 2014:85) ve nihayetinde ölümü "Fahriye gece saat birde vefat etti." (Mehmed Celâl, 2014:87) ikinci yenilgisidir. Bu anlamda Fahriye'nin, çatışmalar yaşayan, yaşadığı çatışmalarla olay örgüsüne yön veren canlı bir karakter olduğunu söylememiz mümkündür.

Hikâyenin bir diğer karakteri Fikri Bey'dir. "Fikri Bey, orta boylu, tıknazca, çehresinin heyet-i mecmûası güzel, bir delikanlı idi. Göz kenarlarının kırmızılığı, gözlerinin bulanıklığı, çok rakı içtiğine delalet ediyordu." (Şen,2014:75)

Fikri Bey, hikâye boyunca aldığı kararlar sergilediği tavırlar ile olay örgüsüne önemli katkılarda bulunan bir karakterdir.

Fikri Bey, Fahriye ile evlenmek için mendil satan bir kadın aracılığıyla Fahriye'ye mektuplar gönderir. Fahriye her ne kadar Fikri Bey'in mektuplarına cevap vermese de, mektupları reddetmemesi Fikri Bey'e karşı sevgi beslediğini düşündürtür ve Fikri Bey mektuplarına ısrarla devam ederken bir yandan da annesine görücü kadınlar yollayıp evlenme isteğini tekrar tekrar belli eder. Nesibe Hanım, kızını Fikri Bey'e vermeyi kabul ettiğinde onu evine çağırtıp yeminler ettirir. Fikri Bey, kötü alışkanlıklarını bırakacağına dair söz verir. "Nesibe Hanım doğruldu. Kitâbenin üstünde bir mevki-i ihtirâmı tenvîr eden Kur'ân-ı Kerîm'i aldı. Fikri Bey'e doğru uzatarak "bunu öpebilir misiniz?" dedi. Fikri Bey öptü." (Mehmed Celâl, 2014:76)

Fikri Bey de tıpkı diğer kahramanlarımız gibi çok yönlü bir karakterdir. Nesibe Hanım'ın evlenmek için sunduğu tüm şartları kabul ederek okuyucuyu şaşırtmayı başarır. Ve evliliğin ilk zamanları her şey çok güzeldir. "Bütün ümitlerini, bütün saadetlerini o gözlerin içinden okuyor, kalbinin ihtisâsât-ı âşıkânesini bütün Fikri Bey'e hasrediyordu. Vâkıâ yeni damat da Nesibe Hanım'a fevkalâde bir hürmet, zevcesini nihayetsiz bir muhabbet göstermekte kusur etmiyordu." (Mehmed Celâl, 2014:77) Fakat bu güzellik üç ay sonra yavaş yavaş yerini kötü şeylere bırakır. "Bir gece Fikri Bey eve avdet ettiği vakit, Fahriye zevcinden intişâr ettiğine şüphe olmayan bir rakı kokusu hissetti." (Mehmed Celâl, 2014:77) "Fakat Fikri Bey'in bir gece eve hiç gelmemesi Nesibe Hanım'da bir hiddet, Fahriye'de büyük bir keder hâsıl etti." (Mehmed Celâl, 2014:77)

Yaptığımız alıntılarda görülen değişim, Fikri Bey'in karakterindeki değişimin olay örgüsüne olan etkisine örnektir.

Fikri Bey'in karakterindeki değişim hikâyenin sonuna doğru bir acımasızlığa doğru evrildiğini söyleyebiliriz. Bu acımasızlığı özellikle karısı Fahriye'nin hastalanması ve doktorun verem teşhisi koymasından sonra görmekteyiz. "Fikri Bey'in zihninde karısı için bir merhamet hissi uyandı. Fakat devam etmedi. Ne zaman olsa toprak olacak bir vücuda niçin acımalıydı?" (Mehmed Celâl, 2014:84) Fikri Bey'in bu duygu değişimi hikâyede onun canlı, çok yönlü bir karakter oluşunun göstergesidir.

Hikâyenin bir diğer kahramanı da Fikri Bey'in mektuplarını Fahriye'ye taşıyan Hıristiyan mendil satan kadındır. Ancak Fahriye ile girdiği birkaç diyalog ve olay örgüsünün gidişine hizmet etmesi haricinde hiçbir etkisi ve görevi bulunmamaktadır.

1.11.4. Romanda Zaman

Hikâyedeki zaman unsuru, olay örgüsünü bir duraklamaya uğratmadan ilerletecek şekilde kurgulanmıştır. Hikâyenin başında Nesibe Hanım'ın ailesini, hayat hikâyesini, yaşadığı darbeleri anlatmak amacıyla geriye dönüş tekniğinden faydalanılmıştır. Onun dışında bazı yerlerde olay örgüsündeki geçişleri çabuklaştırmak için zaman akışının hızlandırıldığını görmekteyiz. "Sonra değişti, bu âlem-i sabâvet pek az zaman içinde değişti" (Mehmed Celâl, 2014:66) "Perestişgâh-ı kalb-i mâsumânesi olan zevci, Fahriye'nin ilk tebessümlerine, ilk nevâzişlerine doyamadan toprağa girdi." (Mehmed Celâl, 2014:66) "Üç ay böyle geçti." (Mehmed Celâl, 2014:77) Hikâyenin bir yerinde de zaman unsurunun abartılarak kullanıldığını görmekteyiz. "Gelin olduğu günden beri kendini toplamaya başlayan bu genç kadının bir gece içinde giriftâr olduğu ızdırâbât hayatında büyük bir tebeddül hâsıl etti: İştihâsı birden bire azaldı." (Mehmed Celâl, 2014:83)

Hikâyede zaman unsuruna dair kullanılan ifadeler "Bir pazar günü", "ertesi gün", "üç ay sonra", "ikinci gece", "akşama yakın", "gece saat üç", "bir aydan beri", "bir saat sonra", "on beş gün", "gece saat bir" vb. şeklindedir.

Hikâye zamanının toplamda beş ay gibi bir zaman diliminde gerçekleştiği anlaşılmaktadır.

1.11.5. Romanda Mekân

Mehmed Celâl, *Muhabbet-i Mâder-âne* hikâyesinde mekân unsuruna çok az yer vermiştir. Hikâyede yer alan mekân unsuru "Yaprakların altında, çiçeklerin üstünde oturuyordu." (Mehmed Celâl, 2014:65) ve "Şimdi orada, koyu, yeşil ağaçların sâye-i muzliminde uyuyorlar." (Mehmed Celâl, 2014:88) ile sınırlıdır, diyebiliriz. Bu iki mekân tasviri dışında, "kendi odasında", "merdiven başı", "o beyaz yatağın içinde" gibi mekân unsurlarına yer verilmiştir.

1.11.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı

Muhabbet-i Mâder-âne hikâyesinde kullanılan bakış açısı hâkim bakış açısıdır. Hikâyenin anlatıcısı yazarın kendisidir. Hâkim bakış açısının yazara sunduğu imkânlar

dâhilinde, anlatıcı-yazar zaman zaman olay örgüsünden içeri girip olaylara müdahalelerde bulunmaktadır. "Ah başka bir yerde de demiştim: Verem bazen bir bûse ile başlar." (Mehmed Celâl, 2014:68) Yazarımız, hikâyede araya girerek okuyucuya seslenirken aynı zamanda hikâyenin gidişatına dair de ipucu vermektedir. Buradaki ipucu da Fahriye'nin verem olacağına dairdir.

Anlatıcı-yazar hikâye boyunca Nesibe Hanım "Zavallı vâlide, başını pencereye doğru çevirdi de kendi kendine söylenmek kabilinden "zannedersem, verdiğiniz teminatta duramayacaksınız" dedi." (Mehmed Celâl, 2014:79), "Nesibe Hanım'ın, bu şefkatli vâlidenin sayesinde, hergün beş hekim evde toplanıyor, müzâkere ediyorlardı." (Mehmed Celâl, 2014:85) ve Fahriye'den "Bir bahar kuşundan daha lâtif! Bir nisan sabahından daha parlak!" (Mehmed Celâl, 2014:67), "Bahar kuşunun sadâ-yı tarab-fezâsına benzeyen pek tatlı bir sesle..." (Mehmed Celâl, 2014:69), "Bu zavallı ruhun bu gibi ıztırâbât-ı bâlâ-yı sermediyyeteki meleklerin girye-nisâr olacaklarına îtimâd edilmelidir."(Mehmed Celâl, 2014:82) yana tavır sergilerken; Fikri Bey için ise "Tarz-ı hayâtı, erbâb-ı nâmus için o kadar şerefli olmayan Fikri Bey ise, bu zavallı kız için bir sevdâ-yı mecnunâne hissediyor, onu almak istiyordu." (Mehmed Celâl, 2014:68), "Fikri Bey'in ahlâk ve âdâtına mâlumât almaya lüzûm yoktu. Bu meydan idi." (Mehmed Celâl, 2014:73), "Fakat açık mâi gözlerinin bakışında garip bir nişâne-i ihânet meşhûd olurdu. Göz kenarlarının kırmızılığı, gözlerinin bulanıklığı çok rakı içtiğine delâlet ediyordu." (Mehmed Celâl, 2014:75), "İşte o zâlimin felsefesi bundan ibaret idi." (Mehmed Celâl, 2014:84) karşı bir tavır içerisindedir.

1.12. Küçük Gelin

Küçük Gelin romanı 1310 (1893) yılında Mekteb-i Sanayi Matbaası'nda 131 sayfa olarak yayınlanmıştır. *Küçük Gelin* M.Fatih Andı tarafından, 1995 yılında yeni harflere aktarılarak Enderun Yayınları aracılığıyla yayınlanmıştır.

Eserin ilk yayın tarihi ve basıldığı matbaa ile ilgili Himmet Uç ve Yılmaz Daşcıoğlu'nun verdiği bilgiler arasında farklılıklar bulunmaktadır. Himmet Uç eserin yayın tarihi olarak 1898 yılını ve matbaa olarak Şirket-i Mürettibiye Matbaası'nı işaret etse de, eserin ilk baskısı incelenip yayın yılının 1893 ve Mekteb-i Sanayi Matbaası'ndan çıktığı anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada verilen sayfa sayıları Bordo Siyah yayınlarından çıkan 2019 yılındaki baskıya, Ünal Çakılalan'nın çevirisine aittir.

Roman, yazar tarafından numaralandırılmış olup toplamda yirmi dört bölümden oluşmaktadır. Bölümlerin dağılımı noktasında herhangi bir dengenin gözetilmediği görülmektedir. Ayrıca romanın ilk beş bölümünün romanın genel ilerleyişiyle çok fazla bütünleşmediğini söylemek mümkündür.

Fahriye'nin ailesinin tanıtıldığı, doğumuna odaklanıldığı, ailesinin başına gelen bir dizi felaketin anlatıldığı ilk beş bölüm Mehmed Celâl tarafından bir yıl sonra "*Karlar Altında*" ismiyle, yirmi altı sayfa olarak, küçük hikâye şeklinde Alem Matbaası'nda basılmıştır.

1.12.1. Romanın Konusu

Roman ismi, her ne kadar Fahriye'den esinlenip konulmuşsa da romanın konusunu, bir memur çocuğu olan Cemal'in memleketin pek çok ilinde yaşamayı tecrübe etmesi, üzücü anılarla dolu aşk hayatı ve mutluluğu bir türlü yakalayamadığı evlilik yaşantısı oluşturmaktadır.

1.12.2. Romanın Olay Örgüsü

Küçük Gelin romanının olay örgüsünün, iki ana öyküden oluştuğunu söylemek mümkündür. İlk öykü Fahriye'nin öyküsüdür. Fahriye ve ailesinin hayat hikâyelerinin ve onların başından geçen olayların anlatıldığı kısımlar ilk beş bölümü kapsamaktadır. Daha sonra altıncı bölümden itibaren bambaşka bir öykü olan Cemal ve ailesinin hayat hikâyeleri anlatılmaya başlanmaktadır. Romanın hacim olarak büyük bir çoğunluğunu bu ailenin öyküsü oluşturmaktadır.

Romanın on beşinci bölümünden itibaren yeniden Fahriye ve ailesinin öyküsü metne dâhil edilmektedir. Ve böylelikle on yedinci bölüm itibariyle, Cemal ve Fahriye'nin öyküleri birleşmektedir.

Romanın vaka halkalarını belirlerken romanının olay örgüsünü oluşturan öyküler arasındaki kopukluklar açıkça görülmektedir. Fahriye ve ailesinin anlatıldığı kısımlar romanın geneliyle bir bütünlük sağlayamamıştır. Bu anlamda sebep ve sonuç ilkelerinden oldukça uzak olan olay örgüsü, metne bütünlük sağlayacak geçişlerin de zayıf olması sebebiyle yapı bütünlüğünün sekteye uğradığını söylemek mümkündür.

Romanın olay örgüsünü meydana getiren vaka halklarını aşağıdaki gibi belirledik:

"Fahriye ve Ailesi"

-Fahriye'nin tarlada çalışan babasına bir çocuğunun olduğunun haberinin verilmesi

-Hüseyin'in köyün imamından kızına bir ad koymasını istemesi üzerine imam efendinin bu çocuğa "Fahriye" ismini koyması

-Sonbaharın bitmesiyle birlikte köyün karlar altında kalması

-Bütün köyün uykuya dalacakları bir gece köyde yangın çıkması

-Köy halkının köyü terk etmeye başlamasıyla Hüseyin ve ailesinin de evlerini terk etmesi

-Hüseyin'in karısının uçurum kenarında yeni doğan bebeğini düşürmesi ve öldü zannedilmesi üzerine yolculuklarına devam etmesi

-Oğlunun hastalandığını öğrenip İstanbul'a gitmek üzere yola çıkan Şerif Efendi'nin yolunun Fahriye'nin düştüğü yere denk gelmesi

-Atından inerek güçlükle Fahriye'yi kurtaran Şerif Efendi'nin tren istasyonunda çocuğu aileye teslim etmesi

-Ailenin gidecek yerinin olmaması sebebiyle Şerif Efendi'nin aileye evini açması

"Cemal ve Ailesi"

-Cemal'in ailesinin geçmişinden bahsedilerek babası Halim Bey ve ailesinin tanıtılması

-Cemal'in babasının memur olması dolayısıyla ailenin sıklıkla seyahat etmesi

-Cemal'in şiir ve edebiyat ile ilgilenmeye başlaması

-Cemal'in Adana'da basın hayatına girmesi ve burada ilk yazısını yayımlaması

-Cemal ve ailesinin İstanbul'a yerleşmesiyle Cemal'in edebiyata olan ilgisinin gittikçe çoğalması

-Cemal'in abisi Hulusi'nin evlenmesi

-Cemal'in musiki hocası Osman Efendi'den ders almaya başlaması

-Cemal'in Adel isimli bir ermeni kızına âşık olması

-Halim Bey'in Cemal ve Adel aşkına karşı çıkması

-Osman Efendi'nin vefatı ve Adel'e olan imkânsız aşkından dolayı Cemal'in psikolojik sorunlar yaşaması

-Halim Bey'in Cemal'i akıl hastanesine yatırması

-Bir süre sonra evine dönen Cemal'in Adel'in Müslüman olduktan sonra başkasıyla nikâhlandığını öğrenmesi

-Cemal'in ailesinin de rızası üstüne göçmen bir kızla evlenmesi ancak kısa bir süre sonra boşanması

-Cemal'in Fahriye'yi görüp ona âşık olması

-Fahriye'nin annesinin ölümünün aktarılması

-Cemal'in Fahriye'yi istetmesi ve iki gencin evlenmesi

-Fahriye'nin kayınvalidesi ve eltisi tarafından göçmen kızı olması sebebiyle hor görülmesi

-Fahriye'nin hamile kalması ancak hamileliğinde hastalanması ve bebeğinin ölü doğması

-Çocuğunu kaybettikten sonra Fahriye'nin bir türlü toparlanamaması ve ikinci hamileliğiyle birlikte gittikçe kötüleşmesi

-Fahriye'nin vücudunun çektiği acılara daha fazla dayanamayıp ölmesi ve çocuğuyla birlikte defnedilmesi

-Cemal'in üst üste yaşadığı kayıplarla derin bir bunalım sürecinden geçmesi

Küçük Gelin romanının üstüne oturtulduğu iki ailenin öyküsü birbirine sağlıklı bir şekilde bağlanamadığı için bu durum romanın genel akışında bir problem yaratmıştır.

Dolayısıyla sebep-sonuç ilkesinin göz ardı edilmesi romanda, birbiriyle birliktelik sağlayamayan iki farklı metnin art arda sıralanması izlenimi yaratmıştır.

1.12.3. Romanın Kişiler Dünyası

Küçük Gelin romanı, ismi itibariyle romanın başkişisi için Fahriye'yi işaret etmektedir. Roman Fahriye'nin doğum müjdesi ile başlamakta ve Fahriye'nin yası ile sonlanmaktadır. Ancak Fahriye bunlara rağmen romanın başkişisi konumunda değildir. Romanın olay örgüsüne yön veren, olayların etrafında şekillendiği ve çatışma yaşayan tek kişisi Cemal'dir. Dolayısıyla Fahriye'den daha çok olayların odağında olan Cemal, "… çatışma ve değişme süreci yaşayan, toplumda fert olarak varlığını sürdüren …" (Uzunkaya, 2017:74) biri olarak romanın başkişisidir.

Cemal, Halim Bey isimli bir devlet memurunun iki oğlundan küçük olanıdır. Babasının memuriyeti sebebiyle, Cemal ve ailesi, Osmanlı Devletinin birçok vilayetinde bulunmuşlardır. Küçük yaşlardan itibaren edebiyata özellikle şiire ilgi duymaya başlar. Bu yönde okumalar yaparak kendini geliştiren Cemal, çok geçmeden babasının memuriyetiyle Adana'ya geçişlerinden kısa bir süre sonra burada ilk yazısını yayımlar. Edebiyat ve şiir ile ilgilenmesi Cemal'in romandaki ifadeyle "mutsuzluğa düşkün" bir karakter geliştirmesine sebep olmuştur. Cemal'in bu mutsuz karakteri roman boyunca sürdürülmektedir. Bütün yaşadıkları onda acı hatıralara dönüşmektedir. Önce Adel isimli bir Ermeni kızına âşık olur ve bu aşkın imkânsızlığından akıl hastanesine düşer. Daha sonra ailesinin de rızası üzerine bir evlilik gerçekleştirir ancak hem evlendiği kadında bulaşıcı bir hastalık olması hem de gelinin ev halkı tarafından sürekli ezilmesi sebebiyle kısa süre sonra boşanırlar. Daha sonra Kartal'da gördüğü bir muhacir kızına âşık olur. Kızı istetir ve düğün gerçekleşir. Bu kız Fahriye'dir. Ne var ki evlendikten kısa bir süre sonra Fahriye ölü bir bebek doğurur ve hastalanır. İkinci bir hamilelik yaşayan Fahriye bir süre sonra yeniden kötüleşir ve önce bebeği daha sonra kendisi hayatını kaybeder. Cemal uzun bir bunalım süreci geçirir. İntihar ve yaşam arasında bir süre gidip gelir ve sonra intihar etmekten vazgeçer.

Cemal, görüldüğü üzere romanın odağındaki isimdir. Olay örgüsü kendisinin yaşadıklarıyla şekillenmekte ve anlam kazanmaktadır. Yaşadığı aşklar, başından geçen evlilikler girdiği çatışmalar, romanın olay örgüsünü meydana getirmektedir.

Olay örgüsünün ilerleyişiyle birlikte romanın başkişisi Cemal de içsel bir yolculuğa başlamaktadır. Cemal, romanın başında, E.M. Forster'in işaret ettiği "düz karakterler" örneğine daha yakınken; romanın sonunda "yuvarlak karakter" tanımına daha yakın bir izlenim vermektedir.

Cemal, büyük aşkı Adel'i unuttuktan sonra ailesi tarafından uygun görülen bir kızla evlendirilir. Ancak karısı ile ailesinin yaşadığı problemlerde oldukça pasiftir. Annesi ve yengesinin karısını küçük görmelerine karşı hiçbir tepki göstermemekte hatta olayların farkına bile varamamaktadır. Kısa bir süre sonra bu evlilik boşanma ile sonuçlanır. Cemal'in ikinci evliliği Fahriye ile gerçekleşir. Cemal ikinci evliliğinde artık daha temkinli, daha dikkatli bir eş olmaya kararlıdır:

"…artık bu az rastlanır güzelliği, kardeşinin karısının aşağılamalarından, annesinin çıkışmalarından, babasının her türlü şiddetinden koruyacaktı. Giden kadın kendisi için iyice bir ders olmuştu." (Mehmed Celâl, 2019:80)

Romanın bu noktasından itibaren Cemal'de değişim başlamaktadır. Her ne kadar olayları takip etmek, eşini ezdirmemek istese de Fahriye'nin gördüğü kötü muameleleri kendisinden saklaması, Cemal'in ailesiyle yaşayacağı çatışmaları engellemektedir.

Cemal, Fahriye'yi korumak istedikçe Fahriye, gördüğü muameleleri saklamakta, gizli gizli ağlamaktadır. Fahriye üzüntüsünü gizledikçe hastalanmaya başlar. Önceleri hamileliğinden kaynaklı sanılan rahatsızlıkları giderek artmaktadır. Rahatsızlıklarının sonucunda bebeğini kaybeder. Bebeğinin ölümü Cemal'de büyük bir üzüntüye sebep olur. Cemal'in üzüntüsü, eşinin hastalığının şiddetlenmesi ve sonunda ölümü ile onu büyük bir bunalıma sürükler. Cemal, yaşadıkları neticesinde defalarca kez intihar etmeyi düşünür ancak her defasında bu fikrinden bir şekilde kurtulur.

Küçük Gelin romanında norm karakter özelliği gösteren Osman Efendi, Cemal'in müziğe ve şiire ilgi duymasını sağlayan ve onu bu anlamda besleyen bir kişidir. Uzunca bir süre Cemal, Osman Efendi'den müzik dersleri alır ve yazdığı şiirleri birlikte bestelerler. Kendisinden "âşık yaratılışlı" olarak bahsedilen Osman Efendi'nin ani ölümü Cemal'i hem çok üzer hem de Osman Efendi'ye karşı bir imrenme duygusuna sebebiyet verir. Çünkü Cemal'e göre Adel olmadan yaşamanın bir anlamı, ölümden bir farkı yoktu.

Romanın Cemal dışındaki diğer kişileri yeteri kadar irdelenmemiş, önceden belirlenmiş kişiliklerin dışına çıkamamış kişilerdir.

Bu anlamda Fahriye, güzelliği ve bahtsızlığıyla roman boyunca yaşadıklarını gizlemeye çalışan, dönem roman ve hikâyelerinde sıklıkla karşılaşabileceğimiz bir kişidir. Anlatıcı tarafından sadece dış güzelliğine dikkat çekilmektedir. Fiziksel özelikleriyle çizilen köylü kızı portresi romanda her defasında aile bireyleri tarafından ona hatırlatılmaktadır. Ancak Cemal'in ailesinin ona yönelttiği bu aşağılayıcı bakışlar karşısında o çatışmalardan kaçan bir tutum sergilemektedir. Dolayısıyla Fahriye, kendini savunamayan, uğradığı haksızlıklara boyun eğen, psikolojisi yansıtılamamış bir kişidir.

Hüseyin Efendi ve Halim Bey aile bireylerine düşkün iyi aile babalarıdır. Hulusi sıradan biridir. Cemal'in yengesi kibirli ve kötü bir kadındır. Fahriye'yi uçurumdan kurtaran Şerif Efendi yardımsever ve cesur bir askerdir.

1.12.4. Romanda Zaman

Küçük Gelin romanında takvimsel zamana dair açıkça belirtilmiş herhangi bir ifade bulunmamaktadır. Romanda, sosyal zaman ifadelerine rastlanmasa da edebiyat araştırmacılarının hemfikir olduğu '*Küçük Gelin*'in biyografik bir roman' olduğu bilgisinden yola çıkılarak takvimsel zaman ile ilgili bir çıkarımda bulunulabilir.

İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın "*Son Asır Türk Şairleri*" isimli kitabında roman ile ilgili şu ifadeler:

"En ziyade sevdiği "Fehime" namındaki zevcesinin on dört yaşında -vazı haml esnasında- vefatı üzerine "Küçük Gelin" namile bir eser neşr etti." (İbnülemin Mahmud Kemal İnal, 1969:212) yer almaktadır.

Buradan hareketle takvimsel zamanın işaret ettiği yıllar, Mehmed Celâl'in ilk şiirlerinin yayımlanmaya başladığı 1884 yılları ile karısı Fehime Hanım'ın ölümünden sonra geçirdiği bunalımdan dolayı matbaalarda isminin görülmediği 1889-1890 yılları olarak belirlenmesi mümkündür.

Küçük Gelin romanında vaka zamanı, birbirinden bağımsız olarak iki kez yeniden oluşturulmuştur. Vaka zamanlarından ilki Fahriye'nin doğumu ile başlamaktadır. Diğer vaka zamanı ise altıncı bölümde Cemal ve ailesinin romana dâhil edilmesiyle

oluşturulmuştur. Bu iki zaman Fahriye ve Cemal'in tanışması ile birlikte on beşinci bölüm itibariyle tek zaman olarak ilerlemektedir.

Vaka zamanlarının birbirinden farklı olarak kurgulanmasından dolayı olayların kaç yıllık bir zaman diliminde gerçekleştiğini belirlemek güçleşmektedir. İlk beş bölümde vaka zamanı, Hüseyin Efendi'nin harman yerindeyken bir kızı olduğu müjdesini aldığı zamandan ilk karların yağması ve köyde yangın çıkmasıyla köylülerin köyü terk etmesi, Fahriye'nin uçuruma düşmesi ve kurtarılması, ailenin İstanbul'a yerleşmesine kadar birkaç aylık bir zaman dilimidir. Bu bölümlerde zaman unsuru kronolojik bir şekilde ilerletilmekte ancak zaman unsurunun işlevsel bir şekilde kullanılmamaktadır.

Altıncı bölümden itibaren "Yirmi beş yıl önce İstanbul'da bir aile vardı." (Mehmed Celâl, 2019:32) cümleleri ile Cemal ve ailesinin hayat hikâyesi anlatılmaya başlanmaktadır. Burada Cemal'in dört yaşında olduğu vurgusu bulunmaktadır. Romanın sonunda ise Cemal'in yirmi altı yaşında olduğu bilgisi bulunmaktadır. Dolayısıyla bu iki bilgiden hareket ile altıncı bölümden yirmi dördüncü bölüme kadar olan vaka zamanı yirmi iki yıllık bir zaman zarfını kapsamaktadır. Romanda zaman unsuru iki kez geriye dönüş tekniği ile kırılmaya uğratılmaktadır. Biri altıncı bölümün hemen başında aile hakkında bilgi verilmeye başlanan kısımdır. Diğeri ise on altıncı bölümde Fahriye'nin ailesinin İstanbul'a geldikten sonraki hayatları ile ilgili bilgilerin verildiği kısımdır. On yedinci bölümden itibaren Fahriye ve Cemal artık aynı vaka zamanını paylaşmaktadırlar. Bu bölümden itibaren olaylar kronolojik bir şekilde ilerlemektedir. Daha açık bir ifadeyle denilebilir ki bu kısımdan romanın sonuna kadar vaka zamanı ile anlatma zamanı paralel bir şekilde ilerlemektedir.

Küçük Gelin romanında, zaman unsuru, Fahriye için tam olarak bir kronolojik zemin üzerinde, alışılmış bir düzende seyretmektedir.

Fahriye'nin doğumu ile başlatılan vaka zamanı yine Fahriye'nin ölümü ile sonlanmaktadır. "… olaylar bir kişinin doğumundan itibaren başlar, ölümüne kadarki hayatı sırayla anlatılabilir." (Narlı, 2002:94)

Ancak burada hayatının tümüyle romana dâhil edilmediğini söylemek de fayda vardır. Her ne kadar sırayla anlatılan bir düzenden bahsetsek de Fahriye'nin hayatına ilişkin önemli dönüm noktalarına değinilip, hayatı özetlemeler ve atlamalar yapılarak aktarılmıştır.

Yukarıda açıklamaya gayret ettiğimiz iki vaka zamanı arasında bir kopukluk bulunduğu açıkça görülmektedir. Romanın ilk beş bölümünde gerçekleşen olaylar ile geriye dönüş tekniği ile "yirmi beş yıl önce" ifadesiyle anlatılmaya başlanan olaylardan hangisinin önce hangisinin sonra gerçekleştiğine ya da bu olayların hangi yıllarda birbiriyle kesiştiğine dair bir ifade bulunmamaktadır. Olay örgüsü kısmında bahsettiğimiz ilk beş bölümün kopukluk meselesi görüldüğü üzere zaman unsuru noktasında da kendisini göstermektedir.

Bunlar dışında geriye dönüşlerde yer yer özetleme tekniğine başvurulmuş böylelikle ayrıntılara girilmekten kaçınılmıştır.

"… kronolojik zaman takibine özen gösterildiği, geri dönüş tekniğini kahramanlarının bugününü yaratan geçmişlerini ortaya çıkarmak için başvurulduğu görülür. " (Özdemir, 2010:331)

Örneğin Cemal'in çocukluk ve ilk gençlik yılları anlatılırken geçen zamanın sadece Cemal cephesindeki etkilerinden, onun karakterine olan yansımalarından bahsedilmiş olup, ailesine dair sadece babasının görev yerlerinin değişikliklerine değinilmiştir. Detaylara yer verilmeden zaman unsuru kronolojik olarak ilerletilmiştir. Vaka zamanındaki bu ilerlemeler roman genel olarak mevsimler üzerinden verilmektedir:

"Bir ikinci düşünce dalgası zavallının yorgun zihnini terk ettiği zaman rüzgâr durmuş, ortalık kışa özgü bir hüzünle açılmaya başlamıştı." (Mehmed Celâl, 2019:106)

Genel olarak zaman unsuru, romanda işlevsel olarak çok fazla kullanılmamıştır. Zaman unsuru, gün, hafta, ay ve mevsimlerle belirgin hale getirilmiş ancak derinleştirilmeden ilerletilmiştir, diyebiliriz. Zaman unsurunun birey psikolojisi ya da olay örgüsü üzerinde ciddi bir etkisi bulunmamaktadır.

1.12.5. Romanda Mekân

Küçük Gelin romanında, mekân unsuru, Mehmed Celâl'in diğer birçok hikâye ve romanına benzer olarak yer yer romantik bir tavırla aktarılan tabiat, köy, köylü tasvirleri bulunmaktadır.

Romanın ikinci paragrafından itibaren mekân unsuruna ilişkin ilk ifadeler de okuyucuya aktarılmaya başlanmaktadır. Tarlada çalışmakta olan Hüseyin efendiye bir kızı olduğunun

müjdesi verilmektedir. Bu kısımda tasvirlerle köy yaşantısına dair başarılı ifadelere yer verildiğini söylemek mümkündür:

"Hüseyin, sarı öküzlerini önüne katmış, keminin üstüne oturmuş olduğu halde şiddetli rüzgârın samanlarını dağıttığı harmanın çevresinde dolaşıyor, talihinden yakınan bir kır insanının duygularını dile getirdiği sanısını veren bir türkü söylüyordu. Türküye ara verip de "Nedir o?" diye başını döndürdükten sonra eniştesi Mustafa'yı gördü. Bu anda güneşin son ışınları Hüseyin'in yüzünü aydınlattı. Kılığı, Mustafa'nınkine benziyordu. O da bir köylüydü." (Mehmed Celâl, 2019:15)

Romanın ilk bölümünden dördüncü bölümüne kadar köy ve köy yaşantısına dair yukarıda alıntıladığımız kısma benzer birçok dikkat çekici bilgiler bulunmaktadır. Mehmed Celâl, bu kısımlarda okur zihninde kartpostala yakın bir görüntünün canlanmasına imkân vermektedir. Doğan bebeğin müjdesinin verilmesi, harman zamanı ve harman yerinin içindeki çiftçilerle birlikte yapılan tasviri, bebeğe köyün ileri gelenleri tarafından isim verilmesi ki romanda Fahriye'ye de ismi köyün imamı tarafından verilir. Fahriye'nin annesinin doğum yaptığı odanın bütünüyle köy yaşantısından izler taşıması da Hüseyin ve ailesi hakkında okuyucuya bu köylü aileyle ilgili bilgiler vermektedir. Yine aynı şekilde köy evlerinin küçük, dağınık ama aynı boyuttaki görüntüsünün içinde cami minaresinin göğe yükselişi, köydeki genç kızların su testisiyle su taşıması, çiftçilikle geçinen bu köyde kış gelince, karların her yeri kaplamasıyla birlikte hareketin en aza inmesi gibi pek çok detay bulunmaktadır. Görüldüğü üzere romanda köy yaşantısında yer alan pek çok gelenek ve yaşayış tarzına ilişkin ifadeler bulunmaktadır. Anlatıcının köye ve köylüye yönelttiği bakışı okuru metne dâhil edecek bir gerçekçiliktedir. Mehmed Celâl'in babasının memuriyetiyle birlikte gerçekten köy hayatını yakinen tanıyor oluşu da bu gerçekçi tasvirlerinin beslendiği yeri açıkça göstermektedir.

Romanda mekân unsuru, algısal mekân olarak çok kullanılmamış olsa da işlevsel olarak kullanıldığı bazı noktalardan bahsedilebilir. Örneğin bunlardan biri Fahriye ve ailesinin yaşadığı köyde yangın çıkıp köylülerin köyü terk etmesinden hemen önce köyün tasvir edildiği kısımdır. Bu kısımlarda yapılan tasvirler, bir taraftan okuru az sonra gerçekleşecek kötü olayları hissettirmeyi amaçlarken bir taraftan da aksiyonu durdurma noktasına getirmektedir.

"Tasvir, insanın ve olayın mekânla olan ilişkisinin boyutlarını göstermesinin yanında, vakanın ritmine de tesir eder. Aksiyonu durduracak tasvirler olabileceği gibi, aksiyona anlam yükleyen, hız veren tasvirler de olabilir. " (Narlı, 2002:103)

Yaşamı durma noktasındaymışçasına yapılan bu tasvirler az sonra çıkan yangınla köyün bir mahşer alanına dönüşüne zemin hazırlamaktadır:

"Arada bir kar duruyor, donan bulutlar pek durgun görünüyordu. Ormanda güz mevsimiyle birlikte kefene sarınan ölü ağaçlar içindeki sessiz gölgeler, ölümlülere korkunç şekiller gibi görünüyordu.

Doğanın hüzün veren tablosu içinde dere, buzlar altından üzgün üzgün akıyor; köyün o doğal sessizliğinde vahşi bir kuş, büyük siyah kanatlarını dere kenarındaki kayalara çarpıyor; yaz mevsiminin kışın ayakları altında çiğnenişine yas tutuyormuş gibi acı kahkahaları anımsatan bir çığlıkla haykırıyordu.

…

Ezan okundu; köy sessizliğe daldı. Gece, siyah kanadını gökyüzüne çekmiş, beyaz yeryüzü karanlığa boğmuştu." (Mehmed Celâl, 2019:20)

Bu anlamda bu kısımdaki mekân unsurunun, aksiyonu durdurma noktasına getirdiğini, eylemleri sıfıra indirdiğini söyleyebiliriz.

Romandaki olaylar çoğunlukla İstanbul ve semtlerinde geçse de olayların cereyan ettiği Cemal'in büyüdüğü, okula gittiği, edebiyata ilgi duymaya başladığı ilk mekânlar, coğrafik olarak Osmanlı İmparatorluğunun hüküm sürdüğü Anadolu ve çevresinde bulunan Osmanlı topraklarıdır. Cemal'in babası Halim Bey, roman boyunca, memur olması sebebiyle Anadolu'nun birçok ilinde bulunmaktadır. Dolayısıyla Halim Bey'in memuriyetiyle birlikte olay örgüsü de Şam, Beyrut, Sofya, Erzurum, Erzincan, Hatay, Adana gibi iller ile İstanbul arasında mekân değiştirmektedir. Bu mekânlar romanda yer alan açık mekânlardandır. Ancak Mehmed Celâl roman ve hikâyelerinde mekân unsurunu çok fazla detaylandırmadan işler. Dolayısıyla olay örgüsüne mekân unsuru olarak konu olan illerin ayrıntılı bir bilgisine rastlamak mümkün değildir. Her ilin isminden hemen sonra o ilin en belirgin özelliği ne ise kabaca ondan bahsedilmektedir. Örneğin Halim Bey görev Erzurum'a gittiğinde Erzurum'a dair detaylı bilgiler, tasvirler yer almamaktadır:

"Erzurum'a, o karlar içindeki, dumanlar arasındaki Erzurum'a gidiyorlardı." (Mehmed Celâl, 2019:37)

Romanda Halim Bey ve ailesi iller arasında geçiş yaptıkça o illerle ilgili yukarıdaki alıntıya benzer kısa ifadelerle okuyucuya mekân unsurunun değiştiğini bildirmekte, mekânlar arası geçişi sağlamaktadır. Bu kısımlarda sadece şehir ve semt isimlerinin verilip bu çevresel mekânların kişi ya da kişiler üzerinde bir etkisinin oluşturulamaması, yazarın birçok eserinde olduğu gibi mekân unsurunu kullanımı noktasında yaşadığı problemleri göstermektedir, diyebiliriz. Çünkü romanın büyük bir bölümünde mekânlar sadece olayların gerçekleştiği bir sahne görevi üstlenmektedir. Sonuç olarak mekân unsurunun farklı bir fonksiyon yüklenilerek kullanıldığını söylemek güçtür.

Ancak burada başkişi Cemal'i ayrı tutmakta fayda vardır. Cemal, babasının memuriyeti sebebiyle Anadolu şehirlerinde vakit geçirdikçe geleneksek edebiyata ilgi duymaya başlamaktadır. Özellikle Erzurum'da yaşadıkları süreçte Cemal, geleneksel yaşantının her anlamda devam ettiği bu ilde âşık edebiyatıyla ilgilenmeye başlamış, bu minvalde birçok aşk hikâyesi okumuş hatta küçük bir saz edinerek ezberlediklerini söylemeye çalışmaktadır. Sevmek, sevilmek, aşk âşık ne demek ise Cemal onları Erzurum'da öğrenmişti. Dolayısıyla Erzurum'un mekân olarak Cemal'in kişiliği üzerinde önemli bir işlevi bulunmaktadır.

Adana ili de Cemal'in edebiyatla ilgilenmesi ve kendini geliştirmesi açısından mekân unsuru olarak büyük bir önemi bulunmaktadır. Cemal basın hayatına ilk defa Adana'da girmektedir. Yayımladığı ilk yazısı her ne kadar zayıf olsa da Cemal'in cesaretini toplayıp böyle bir ilki gerçekleştirmesine olanak veren mekânın bu anlamda olumlu bir işlevinden bahsetmek mümkündür.

İstanbul, mekân olarak Halim Bey ve ailesi açısından önemli bir yere sahiptir. İstanbul'a geri döndüklerinde ailenin hayatı artık bütün bütün değişmeye başlamaktadır. Cemal'in abisi Hulusi İstanbul'a geldikten sonra evlenmektedir. Evlendiği kadının art niyetinden ortaya çıkan sorunlar ile evde sürekli bir huzursuzluk havası bulunmaktadır. İstanbul'un Cemal üzerindeki etkisi ise Cemal'in edebiyatla daha çok ilgilenmesi, şairlerin divanlarına rahatlıkla ulaşma imkânından dolayı şairliğe heves etmesidir. Okuduğu büyük şairlerin hem hayatlarından hem de şiirlerinden etkilenerek artık mutsuzluğa eğilimli bir ruh halini benimsemektedir. Dolayısıyla mekân olarak İstanbul, Cemal'in önce karakterini değiştirmekte daha sonra ise onu yaşayacağı acı tecrübelere hazırlamaktadır.

Romanda mekân unsuru olarak önemli bir yere sahip olan bir mekân da Cemal'in bir süreliğine yatırıldığı akıl hastanesidir. Akıl hastanesi, Mehmed Celâl'in *İsyan*

romanında da önemli bir işlevi olan bir mekândır. Mehmed Celâl'in hayatına ilişkin yazılan eserlerin çoğunda kendisinin bir süreliğine akıl hastanesine yatırıldığından bahsedilmektedir. Cemal, Adel isimli genç kız ile kızın başka bir dine mensup olmasından dolayı evlenemeyeceğini anladığında derin bir üzüntüye kapılıp sağlılık düşünememeye başlar. Oğullarının bu durumuna çok üzülen aile çareyi onu akıl hastanesine yatırmakta bulmaktadır. Fiziksel anlamda kapalı bir mekân olarak akıl hastanesi romanda, Cemal için iyileşme mekânı olsa da aslında Cemal'in mekâna yönelttiği bakışından bu mekânın insanı daha çok hasta eden bir tarafının bulunduğunu göstermektedir. Cemal için burası sadece bir "felaket yuvası"dır. Dolaysısıyla akıl hastanesi Cemal için hem fiziksel olarak hem de algısal olarak kapalı bir mekândır. Sadece akıl hastanesinin gökyüzünü gören penceresi Cemal'i olumlu yönde etkilemektedir. Çünkü Cemal pencereden gökyüzüne yönelttiği bakışını aslında sevdiği kıza yani Adel'e yöneltmiştir:

"… göğün siyah bir noktasında Adel'in gülümseyişini gördü." (Mehmed Celâl, 2019:60)

Cemal'in bu olumlu tavrı onun akıl sağlığının iyilşeceğine dair işaretler değildir. O sadece görmek istediğini görmektedir. Nitekim akıl hastanesinden çıkarılıp evine getirildikten sonra yine gökyüzünü gören bir pencerenin kenarına gelip evdekilere "Adel'i gördünüz mü?" diye sorar. Sonuç olarak Cemal için evi de hem algısal hem de fiziksel olarak kapalı mekân özelliği gösteren mekânlardır. Bu kapalı mekânların açık-geniş bir anlam kazandığı yani bir anlamda olumlu nitelikler kazandığı tek yerleri ise dışa açılan, gökyüzünü gösterebilen pencereleridir. Romanın sonunda Cemal başından büyük aşklar geçmiş, iki evlilik yaşamış ve son evliliğindeki eşini çok sevmiş orta yaşlara yaklaşmış bir delikanlıdır. Eşinin kaybıyla yeniden bir bilinç kargaşasına düşen Cemal'i intihar eşiğinden kurtaran yer yine gökyüzünü görebildiği pencere ve gökyüzünden duyduğuna inandığı seslerdir. Bu anlamda Cemal için geniş/açık mekân özelliği gösteren hem pencerenin hem de gökyüzünün sembolik olarak önem kazandığı açıkça anlaşılmaktadır.

"Pencerenin açılması geride bırakılmış bir sürecin ardından 'yeni'ye yapılan davettir. Karanlık hayata bir anda akıveren aydınlıktır." (Demir, 2009:142) Cemal için de aynı şekilde Fahriye'nin ölümünden sonra gökyüzüne açılan pencere, gökyüzünden duyduğuna inandığı sesler içine girdiği bunalımdan kurtuluşun işaretidir.

Mehmed Celâl roman boyunca dış mekânları zaman zaman detaylandırmış, kişilere ve olaylara tanıklık etme işlevinde bazen ise sembolik anlamlarda kullanmıştır. Ancak yazarın

dış mekâna kısmen de olsa gösterdiği özen iç mekânlar için göstermemektedir. Sonuç olarak romanda iç mekânlar çok fazla işlenmemiş bir şekilde bırakılmıştır, diyebiliriz.

1.12.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı

Küçük Gelin, romanı, yazar-anlatıcının hâkim bakış açısından aktarılmaktadır. Roman boyunca metin ve okur arasında varlığını gizleme gereği duymayan yazar-anlatıcı, her şeyi gören, hisseden ve olacakları sezme yetisine sahip yeteneklerle donatılmıştır.

"Yazgının katı yasasına karşı insanlığın pek güçsüz olduğunu bilen Cemal, doğanın yalnız Fahriye'ye kıyacağına inanamıyordu. Oh! Yaratıcı evrenin oluşturduğu her güzel şeyin Fahriye karşı(sında) etkileneceğini sanıyordu. Çılgınlık!" (Mehmed Celâl, 2019:82)

Yazar-anlatıcı hem Cemal'in zihninden geçmekte olan her şeyden haberdardır hem de Cemal'in düşüncelerine karşı "çılgınlık" yorumunda bulunarak Fahriye'nin acı dolu sonunu okuyucuya da sezdirme gayretindedir.

Seçil Dumantepe *Roman ve Öyküde Zaman: Yöntem ve Ugulama* isimli eserinde "anlatma" ve "taklit" adı verilen iki hikâye etme kipinden bahsederken, bu kiplerin anlatıcının hikâyelendirme sürecindeki varlığının açık veya kapalı olmasını da belirlediğine işaret etmektedir. Açık ve kapalı ifadelerinden anlatıcı varlığının ön ya da geri planda olduğunu izah etmektedir. Anlatma kipinde anlatıcının ön planda olduğu bir tahkiye süreci söz konusudur. *Küçük Gelin* romanında görüldüğü üzere anlatıcı varlığı açıktır ve anlatıcı anlatma kipinin yoğun olarak kullanılmasından kaynaklı ön plandadır. Açık bir anlatıcı, eserde kendisinden "ben" ya da "biz" bahsetmektedir. Böyle bir anlatıcı gerekli gördüğü her yerde açıklamalarla okurun ihtiyaç duyduğu bilgileri ona sunmaktadır. Dolayısıyla metindeki varlığının ayırt edici bir tarafı bulunmaktadır:

"İsteyenler rastlantı desin, ben mâneviyâta inanırım." (Mehmed Celâl, 2019:23)

Bu ifadelerle birlikte küçük Fahriye'nin uçuruma yuvarlanan minik bedeninin tesadüfen oradan geçecek bir atlı tarafından kurtarılacağının bilgisi okura hissettirilmektedir. Görüldüğü üzere yazar-anlatıcının her şeyi sezen ve istediğini de okura sezdiren ilahî karakterli bir tarafı bulunmaktadır. İlahî karakterli yazar-anlatıcı romanın ilerleyen kısımlarında da Mehmed Celâl'in eserlerinin büyük bir kısmında hissedilen "tanrı

bilici" konumundadır. Yazar-anlatıcı okur ile konuşmaktan, ona uyarılarda bulunmaktan da çekinmez:

"Bu hikâyede, daha doğrusu her yönün ciddi olarak yazdığım bu eserde, insan vicdanının gizliliklerini tam anlamıyla incelemeye ve tanımlamaya zamanım yoktur. Bunun için, yine konuma geri döneyim. Sevgili okuyucularımın bir bölümü de böyle isterler." (Mehmed Celâl, 2019:32)

Bütün bunlar olurken okumanın sekteye uğraması Mehmed Celâl için hatta dönemin pek çok yazarı için bir sakıncası bulunmamaktadır, diyebiliriz.

Vakanın duraklatılıp okurla iletişim kurma haline ilişkin Manfred Jahn'ın Bahar Dervişcemaloğlu tarafından çevirisi yapılan *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı* isimli kitabında şu ifadeler:

"Birçok yazar eserlerindeki yetkili yazar anlatıcıların, dinleyenlere doğrudan hitap etmesine, eylemle ve karakterlerle ilgili yorum yapmasına, felsefi düşüncelere dalmasına ve ayrıntılı betimlemeler yaparak eylemin ilerleyişini sekteye uğratmasına izin verir." (Jahn, 2020:75) yer almaktadır.

Okuma seyrinin duraklaması Mehmed Celâl'in hikâye ve romanlarında sıklıkla karşılaşılan bir durumdur.

Romanda yazar-anlatıcının roman kişilerine karşı tavrı romanda açıkça görülmektedir. Yazar-anlatıcı roman kişilerinden bazılarına acımasız ifadelerle yaklaşırken bazılarına ise daha ılımlı bir tavırla yaklaşmaktadır. Romanda Hulusi'nin karısı, yazar-anlatıcının her fırsatta eleştirdiği yer yer hakarete varan ifadeler sarf ettiği bir kişidir:

"Bu ahlâksız, mümkün olsa küçük bir emriyle kocasını hakaretlerle boğardı." (Mehmed Celâl, 2019:52)

Yazar-anlatıcı hem Cemal'in yengesine karşı hem de annesine karşı böylesi sert bir tavırdadır. Özellikle bu iki kadının Cemal'in hem ilk eşine hem de Fahriye'ye karşı takındıkları alaycı, aşağılayıcı tavırlarından dolayı onları sık sık eleştirmektedir. Bu iki kadına karşı Fahriye'nin bir anlamda savunuculuğunu yapmaktadır:

"Bir ailenin yaşamakta olan son evlâdının geleceğiyle karışan bu bağcı kızının hayatı, niçin bu hayata ortak edildi? Kalbi saf, kabahatsiz, mâsum bir bağcı kızının, soylu beylere, soylu hanımlara karşı ne eksikliği vardı. Hayatı mı?" (Mehmed Celâl, 2019:81)

Romanda anlatımı kuvvetlendirmek, işlenen duygunun okurun da hissetmesini sağlamak amacıyla romanın birkaç farklı yerinde leitmotiv tekniğinden faydalanılmıştır. En temel anlamıyla leitmotiv:

"Yazınsal yapıtlarda oluşturulan figürlerin kişilik özelliklerini güçlendiren bir motif olarak karşımıza çıkar." (Kayğın, 2014:7) olarak tanımlanmaktadır. *Küçük Gelin* romanında romanın farklı noktalarında leitmotiv örneğinin kullanıldığına değinmiştik. Bunlardan en göze çarpan örnekler roman kişilerinin ölümüne yaklaşıldığı kısımlarda kullanılmıştır. Örneğin Fahriye'nin annesinin ölüm döşeğindeki ve hemen sonrasındaki kısımlarda "Burada ölüm var!" (Mehmed Celâl, 2019:70-71) ifadesi iki sayfada beş kez tekrarlanarak, ölümün bir eşi diğerinden koparışına, çocukların annesiz kalışına ve eve sinmiş o acı gerçeğin verdiği hüznü güçlendirmek öte yandan yaratılmak istenen duygusallığın okuyucuya geçmesi amaçlanmaktadır. Bu anlamda anlatım tekniği olarak leitmotivin yazarın daha önceki eserlerinde de olduğu gibi başarılı bir şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür. Buna benzer olarak romanın ilerleyen kısımlarında, Fahriye'nin eltisi ve kayınvalidesi tarafından aşağılanmalarına dayanamayıp intihar etmeyi planladığında "Fahriye zehirleniyordu." (Mehmed Celâl, 2019:81-82) ifadeleri iki sayfada üç kez kullanılarak Fahriye'nin küçümsenişine, intihara sürüklenişine karşı okuyucunun acıma duygusunu harekete geçirmek hedeflenmektedir.

Leitmotiv tekniğinin kullanıldığı bir diğer kısımda Fahriye'nin ikinci çocuğuna hamile oluşuyla hastalığının onu yavaş yavaş ölüme götürdüğü sürecin aktarıldığı sayfalardır. Romanın son sayfalarına denk düşen "Hayatı yavaş yavaş sönüyordu." (Mehmed Celâl, 2019:84-92) ifadesi sekiz sayfada beş kez tekrarlanarak adeta Fahriye'nin, bu küçük gelinin, çektiği acılarla ölümden kurtulamaması çarpıcı bir şekilde belirginleştirilmiştir. Yine roman boyunca Fahriye için kullanılan ve adının geçtiği sayfalarda muhakkak vurgulanan "zavallı", "bahtsız", "bağcı kızı" ifadeleri de birer leitmotiv tekniği örneğidir, diyebiliriz.

Yukarıda izaha çalıştığımız hususlardan yola çıkarak leitmotiv tekniğinin romanda etkili bir şekilde kullanıldığını söyleyebiliriz.

1.13. Zehra

Zehra romanı, Âlem Matbaası'ında, 1311 (1894) yılında, 160 sayfa olarak, Şems Kitaphânesi "Cep Romanları" seri başlığının altında basılmıştır.

Eser, Umut Düşgün tarafından 2020 yılında Lâkin Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Umut Düşgün'ün çevirisine aittir.

Roman, yazar tarafından numaralandırılmış on üç bölümden oluşmaktadır.

Mehmed Celâl'in birçok romanına kıyasla, *Zehra* romanında hem hacim hem de içerik noktasında bir dengeden söz etmek mümkündür. Romanın bölümleri sayfa sayısı olarak birbirine denk olacak şekilde düzenlenmiştir.

Roman kişilerinin birbirleriyle olan ilişkilerinin ve kendilerinin tanıtıldıkları ilk üç bölüm romanın giriş kısmını oluşturmaktadır, diyebiliriz. Dördüncü ve beşinci bölümlerde Zehra'ya görücü gelmesi ve bunu takiben Zehra-Rıza aşkının açıklık kazanması ve Dilnevâz'ın kıskançlığı, gençlerin evlenmesi işlenmektedir. Altıncı ve yedinci bölümlerde Rıza'nın Çanakkale'ye görevlendirilmesi üzerine Dilnevâz'ın Zehra'ya iftira atmasının duyulmasıyla Rıza'nın Zehra'yı boşaması ve Zehra'nın çocuğunu bırakarak dayısına sığınması işlenmiştir. Sekizinci ve dokuzuncu bölümlerde Zehra'nın Rıza'nın gönderdiği boşanma nafakasını kabul etmemesi ve dayısının kendisini istemediğini öğrenip orayı terk etmesi üzerine çektiği sıkıntılar aktarılmaktadır. Onuncu ve on birinci bölümlerde Rıza'nın yeniden evlenmesiyle evin yeni hanımının bir hizmetçi araması ve kolcu kadın aracılığıyla Zehra'nın çocuğuna yakın olmak için hizmetçi kılığına girip eski evine dönüşü aktarılmaktadır. Final niteliğinde olan on iki ve on üçüncü bölümlerde Dilnevâz'ın Zehra'ya attığı iftiradan dolayı çıldırıp intihar etmesiyle gerçeklerin açığa kavuşması ve Rıza'nın kolcu kadının evine Zehra'yı gitmesi ve iki âşığın yanarak ölmesi işlenmektedir.

1.13.1. Romanın Konusu

Zehra romanının konusunu, kıskançlık neticesinde atılan bir iftira üzerine, bir genç kadın ile onu dinlemeden boşayan kocasının yaşadığı acıklı son meydana getirmektedir.

1.13.2. Romanın Olay Örgüsü

Zehra romanında olay örgüsü, başkişi konumunda olan Zehra'nın etrafında şekillenmektedir. Olay örgüsünü meydana getiren bütün olaylar Zehra ile ilişkilendirilmiş olup olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkisi genel olarak sağlam bir şekilde kurulmuştur.

Zehra, Rıza ile arasındaki aşktan dolayı evdeki hizmetçi tarafından kıskanılmaktadır. Çünkü evin hizmetçisi de Rıza'ya âşıktır. Dilnevâz Zehraya iftira atar ve daha sonrasında Zehra'nın çektiği sıkıntılardan dolayı pişmanlık duyarak intihar eder. İftiraya uğrayan Zehra'ya kocası inanmaz ve onu boşayıp evinden de kovdurur. Kendisini her yerde bir yük olarak hisseden Zehra kimsesiz kalınca kolcu bir kadının yanına sığınır. Çocuğunu görmek ümidiyle hizmetçi kılığına girer yaptığı anlaşılınca Rıza tarafından evden yeniden kovulur. Dilnevâz'ın intiharıyla Zehra'nın masumluğu ispatlanır.

Olay örgüsünü meydana getiren olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkisi, zaman zaman roman kişilerinin psikolojik derinlik kazanması sağlanmış bununla da romanı oluşturan olayların gerçekçiliği desteklenmiştir. Dolayısıyla Mehmed Celâl *Zehra* romanında toplumumuzda sıklıkla yer alan bir konuya ayna tutmaktadır. İnsanın yaşaması tabî bir duygu olan "kıskançlık" duygusu sebep ve sonuçlarıyla birlikte başarılı bir şekilde işlenmiştir, diyebiliriz. Bu anlamda Mehmet Tekin'in: "Vak'a, romanın hayata dönük yüzü, romanın vitrinidir. Vak'a uydurulmaz, hayattan ödünç alınır." (Tekin,2019:67) ifadelerinden yola çıkarak Mehmed Celâl'in, pek çok roman ve hikâyesine nazaran, yönünü yavaş yavaş yaşadığı topluma çevirmeye, hayatın kendisine dâhil olan meselelerle ilgilenmeye başladığı görülmektedir.

Olay örgüsünü meydana getiren pek çok vaka halkası bulunmaktadır. Romanın olay örgüsünü oluşturan vaka halkalarını şu şekilde belirledik:

-Üç gün önce ölen ev hanımının arkasından Zehra ve amcasının, yas tuttukları için ilk defa yemek yemek üzere masaya oturması

-Rıza'nın o akşam okuldan dönüp annesinin öldüğünü öğrenmesi ve kişilerin tanıtılmasının aktarılması

-Geçmişe yönelik olarak ev halkının birbiriyle olan ilişkisinin aktarılması

-Zehra'nın on üç yaşına geldiğinde Rıza'nın yanında başını kapatmaya başlaması

-Zehra’nın dayısı Reşit Efendinin Hamdi Bey isimli arkadaşıyla Zehra hakkında konuşması

-Reşit Efendinin, Hamdi için, Zehra’yı amcası Osman Bey’den istemesi ve olumsuz cevap alması

-Zehra’nın on altı, Rıza’nın yirmi yaşında oldukları aktarılıp birbirlerine olan aşkların itiraf edilmesi

-Zehra ve Rıza’nın evlendirilmesi

-Osman Bey’in düğünden bir hafta sonra ölmesi

-Zehra’nın hamile olup doğumuna on beş yirmi gün kala Rıza’nın bir süreliğine Çanakkale’ye görevlendirilmesi

-Dilnevâz’ın Zehra’nın arkasından iş çevirerek Hamdi’ye mektup yazıp onu bahçeye alması

-Komşulardan Sami efendinin gördüğü her şeyi yanlış anlayıp Rıza’ya mektupla bildirmesi

-Rıza’nın duyduklarına soruşturmadan inanması ve Zehra’yı boşadığını mektupla Sami efendiye bildirmesi

-Zehra’nın doğum yapması ve birkaç saat sonra Sami efendinin ona her şei anlatması

-Zehra’nın çocuğunu Dilnevâz’a emanet ederek dayısının yanına yerleşmesi

-Rıza’nın İstanbul’a dönmesiyle Zehra’ya nikah nafakası göndermesi ve Zehra’nın kabul etmeyip parayı bir dilenciye verdirtmesi

-Zehra’nın istenmediğini anlaması üzerine dayısının yanından ayrılıp sefalet çekmesi ve kolcu kadının yanına yerleşmesi

-Rıza’nın yeniden evlenmesi ve yeni hanımın pişmanlıkla günden güne erimeye başlayan Dilnevâz’ın yerine yeni hizmetçi araması

-Zehra’nın hizmetçi kılığında eski evine dönmesi ve çocuğunu severken durumun anlaşılması üzerine evden kovulması

-Dilnevâz’ın intiharı ile Rıza’nın gerçekleri öğrenerek Zehra’dan af dilemesi düşünmesi

-Rıza’nın bir yangın çıktığını ihbar almasıyla yardıma gitmesi

-Zehra'nın içeride olduğunu fark etmesiyle eve girmesi iki gencin yanarak can vermesi

Olay örgüsünün sebep-sonuç ilişkisinin zayıf olduğu tek nokta Rıza'nın bir süreliğine görevlendirme amacıyla gittiği Çanakkale'de, komşularından birinin mektubu üzerine karısının onu aldattığını düşünüp, karısı ile hiçbir iletişime geçmeden onu boşamasıdır. Okuyucu açısından inandırıcılığın az olduğu bu noktada yazar-anlatıcı bu durumu, Rıza'nın sinirli bir kişiliğe sahip olmasıyla açıklasa da değindiğimiz noktada inandırıcılığın sekteye uğradığı görülmektedir.

1.13.3. Romanın Kişiler Dünyası

Romanın başkişisi konumunda olan kişi, romana da ismini veren Zehra'dır. Olay örgüsü onun yaşadıkları etrafında şekillenmektedir.

Zehra, annesi ve babası erken yaşta ölen, amcası ve onun ailesiyle yaşayan genç bir kızdır. Aile bildiği yengesinin de kaybıyla çok üzülmekte, amcasını ve amcasının oğlu rıza'yı teselli etmektedir. Çocukluğundan itibaren amcası onu oğlu Rıza'ya iyi bir eş olabileceğini düşünmektedir. Zehra ve Rıza arasındaki muhabbet de artınca iki genç evlendirilir. Ancak Rıza'yı çocukluğundan beri seven Dilnevâz hamile olmasına rağmen Zehra'ya iftira atarak onun evden atılmasını sebep olmaktadır. Bir süre dayısı ve yengesinin yanında kalan Zehra istenmediğini anlayınca buradan da ayrılmaktadır. Kolcu bir kadının yanına sığınarak eski evine çocuğunu görmek üzere hizmetçi kılığında dönen Zehra durumun açığa çıkmasıyla konaktan Rıza tarafından kovulur. Kolcu kadının evinde çıkan yangında yanarak can verir.

Zehra, roman boyunca duygusal açıdan yaşadıkları doğrultusunda romana canlılık katmaktadır. Zehra, hayatının başında anne ve babasından mahrum yalnız bir gençtir. Yalnızlığı amcasının himayesi sonrasında Rıza ile evliliğiyle bir süreliğine son bulsa da romanın sonunda yine yalnız ve hüzünlüdür. Zehra'nın hayat çizgisi de romandaki bu duyguyla anlam kazanmaktadır diyebiliriz.

Hayatının başında yaşadığı yalnızlıkla aşağıya doğru ivme kazanan hayat çizgisi, Rıza ile evliliğinde yukarıya doğru hareketlense de iftiraya uğradıktan sonra yeniden aşağıya doğru ivme kazanmaktadır.

Yaşadığı yalnızlık ve bu yalnızlığı irdeleyişi, psikolojik bir derinlik kazanmasına olanak sağlamaktadır. Hayatındaki kimsesizliğini ilk defa doğumuna kısa bir süre kalmışken, Rıza'nın Çanakkale'ye görevlendirilmesinden sonra sorgulamaktadır:

"Pederi olsaydı, onun nazar-ı müşfikânesi altında belki bir tebessüm gösterirdi. Validesi olaydı, onun kolları arasına sığınacak, gözyaşlarını oraya akıtacaktı. Amcası bulunaydı, o bunu, bu onu müteselli edebilecekti. Yengesi toprağa girmeyeydi, oğlunun, yani kocasının müfarakatından dolayı hayatını tehdit eden darbelerden bütün ona şikâyet edecekti. Şimdi bir halayıktan mı istimdat etsin? Dilnevâz'dan mı teselli beklesin? Aman yarabbi!.. Hiç… Hiç kimsesi yok!.." (Mehmed Celâl, 2020b:40)

Hayatındaki bu acı duyguyu sorgulayışı roman boyunca dramatik bir şekilde devamlılık kazanmaktadır. Kocasının ona atılan iftiraya sorgusuz sualsiz inanması ve boşamasıyla Zehra, yanına sığındığı dayısı tarafından da istenmeyince yeniden yalnızlığını irdelemektedir:

"Ortalık ağarırken kalktı. Hemen çarşafını giyindi. Küçük bohçasını koltuğuna sıkıştırdı. Merdivenleri nihayetsiz bir helecanla indi. İskarpinlerini giydi. Kapıdan çıktı iki adım attı. Birdenbire durdu. "Nereye gideceğim?" dedi. Artık şimdi bütün bütün yalnız! Kendisine lakaydâne bakan semaya, zirvelerinde sonbaharın sisleri dağılan çıplak ağaçlara, elhasıl bütün kâinata karşı yalnız." (Mehmed Celâl, 2020b:60)

Küçük yaştan itibaren tanışık olduğu bu duygu artık onun ruhunun derinliğine işlenmektedir. Dayısının evinden ayrıldıktan sonra gittiği ilk yer ailesinin mezarlığıdır. Mezarlık sahnesi romanın en dramatik sahnelerinden biridir. Kimsesiz kalmış bir kadının iletişim kurmaya çalıştığı şey mezar taşlarıdır. Zehra'nın zavallılığına dikkat çekilirken bir taraftan da içerisinde bulunduğu ruh hali iyi yansıtılarak gerçekçi bir profil oluşturulmak istenmektedir.

Zehra'nın başkişi olarak iyi yansıtılan bir karakter olduğunu söylemek mümkündür. Ancak eksikleri bulunmaktadır. Eksikliği, onun karşılaştığı bunca zorluklar karşısında fiziki çatışmalardan uzak tutulmasındadır. Kocasının onu boşama sebebini sorgulamadan evini hatta çocuğunu terk etmesi olay örgüsündeki tutarlılığı zedelemektedir. Kendi yaşamı boyunca içine düştüğü, yakinen tanıdığı yalnızlık duygusunu bir kaç saat önce doğurduğu kızına da yaşatmakta, onu götürmesi gerektiğini söyleyen yengesine:

"-Hayır! Ben fenalık etmek istemem. Babası geldiği vakit, bir zaman seâzâr-ı meyil ve alaka gösterdiği anasının şayan-ı muhabbet yavrusunu, kendinin de semere-yi muahbbettini burada görsün" (Mehmed Celâl, 2020b:50) diyerek çocuğunu yanında götürmeyi ret etmektedir.

Sonrasında her ne kadar çocuğunu görmek için hizmetçi kılığında eski evine geri dönse de okuyucunun zihnindeki "çatışmalardan kaçış" izlenimi silinmemektedir. Dolayısıyla Zehra, psikolojisi iyi yansıtılmasına rağmen çatışmalara girmeyen, sorgulama yeteneği eksik bir karakterdir, diyebiliriz.

Romanın erkek başkişisi Rıza'dır. Romanın hemen başından Rıza'nın hem dış hem de iç âlemine dair ifadelerle, Rıza'nın portresini çizmektedir:

"Rıza, esasen avârız-ı vücûdiye içinde neşv ü nemâ bulmuş nahîfü'l bünye, rakîkü'l kâlb, asabi bir çocuktu. Küçükten beri güzel bir terbiye içinde büyüyerek, usulen bir hususi mektepte okumuş, sonra idadiye verilmiş, oradan Harbiye'ye geçmiş idi. Şimdi on altı yaşındadır. Mizacının muktezasından olarak, fevkalade zeki olmakla beraber, pek ehemmiyetsiz bir şeyi pek harikulade görür, bazen küçük bir vaka onu iğzap ederdi." (Mehmed Celâl, 2020b:19)

Alıntıladığımız kısımda Rıza'nın sinirli bir kişiliği olduğuna vurgu yapılmaktadır. Aynı kısmın ilerleyen paragraflarında sinirlenmesi örneklerle açıklanmaktadır. Yazar-anlatıcının, Rıza'ya dair kullandığı bu ifadeler, okuyucuya, Rıza'nın romanın ilerleyen bölümlerinde karşılaşacağı çatışmalarda nasıl bir yol çizeceğine dair ipucu vermektedir.

Verilen bu ipucu için "erken anlatım" ifadesini kullanmak mümkündür. Erken anlatım için Zeynel-Ayşe Kıran:

"Yazında geniş anlamda erken anlatım, bir yapıtın içine aldığı, yapıtın tümüyle benzerlik ilişkisi kuran bölüm olarak tanımlanır. Bu bölüm değişik biçimlerde gerçekleşebilir: Yapıtın özeti, eğretilemeli yansıması olabilir. Bir yapıtın izlekleri, yazılış biçimi ya da yapısı ("Analar") erken anlatımla yansıtılabilir." (Kıran, 2000:266)

ifadelerini kullanmaktadırlar. Romanın ikinci bölümünde okuyucuya, Rıza'nın siniri, Zehra'ya karşı olan kıskançlığı, tavrı aktarılırken bu durum bir örnekle açıklanmaktadır. Örnekte Zehra, bahçedeki çiçekler hakkında bahçıvan ile bir sohbette bulunmuş, Rıza bu durumu çok kıskanarak onun bu şekilde bir bahçıvan ile konuşmasının terbiyeye aykırı olduğunu düşünerek yemek esnasında babası ve annesine anlatıp Zehra'yı utandırmıştır. Bu örnek hem romanın genel izleği olan "kıskançlık" hakkında hem de Rıza'nın sinirinin

Zehra'yı dinlemeden harcayabileceğine dair ipucu vermektedir. Dolayısıyla roman için bir "erken anlatım" niteliğindedir.

Gerçekten de Rıza, kısa bir süreliğine gittiği Çanakkale'de komşusundan, eşinin onu aldattığına dair bir mektup aldığında sorgulamaya gerek duymadan Zehra.2nın onu gerçekten aldatmış olduğuna inanarak onu boşadığını ve evinden uzaklaştırılmasını içeren bir mektup kaleme almaktadır. Rıza'nın küçükken Zehra'yı kıskanması ve sonrasında onu utandırması aynı şekilde cereyan etmektedir.

Rıza'nın bu hareketi hem Yılmaz Daşcıoğlu hem de Himmet Uç tarafından, dönemin pek çok genci için kullanılan "tecrübesizlik" ifadesi altında değerlendirilmektedir.

Rıza'nın, psikolojik derinliği olan bir karakter olduğunu söylemek mümkün olsa da yaşadığı iç çatışmalardaki sağlıksız değerlendirmeleri, onun yazar tarafından bilinçli olarak "sinirli" mizacı altında korunmaya çalışıldığı açıkça görülmektedir. Birkaç farklı olay karşısında Rıza için yazarın "asabi idi" ifadeleri de tezimizi kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla yazar-anlatıcının tarafgirliği Rıza'yı derinlikli bir karakter olmasının önüne geçmiş hatta engellemiştir, diyebiliriz.

Romanın bir diğer kişisi de Dilnevâz'dır.

Dilnevâz, romanda Zehra'ya karşı duyduğu kıskançlığıyla "entrik kurgu"yu sağlayan kişi olarak işlenmektedir. Romanın olay örgüsünün ilerleyişinde ve genişlemesinde son derece önemli bir kişidir. Dolayısıyla Dilnevâz'ı da romanın başkişisi olarak değerlendirmek mümkündür.

Dilnevâz henüz on yaşındayken Kafkasya'dan getirilip satılan bir esirdir. Osman Bey, onu hiçbir zaman bir esir gözüyle görmemiş, Zehra ve Rıza'dan ayırmamıştır. Osman Bey, Zehra ve Rıza'nın aldığı eğitimin aynısını Dilnevâz'ın almasını da sağlamıştır. Ancak Zehra'nın ona karşı beslediği saf duygulara karşılık, Dilnevâz, Zehra'yı küçüklüğünden beri Rıza'dan kıskanmaktadır. İki gencin evlenmesiyle birlikte Dilnevâz'ın kötü duyguları gittikçe artmış ve sonucunda Zehra'ya iftira atarak ondan kurtulmanın yollarını aramıştır.

Mehmed Celâl, Dilnevâz'ın kıskançlığını sebepsiz bırakmamıştır. Rıza'nın annesi küçük yaştan itibaren, oğlunun, Zehra'dan ziyade Dilnevâz ile evlenmesini istemektedir. Dilnevâz da bunu kendisine verilmiş bir söz değerinde anlamlandırmakta, Rıza'nın

kendisine daha layık olduğunu düşünmektedir. Dilnevâz'ın kıskançlığının bir sebebi de Rıza'nın Zehra'yı kıskandırmak için kullandığı "Dilnevâz çok güzeldir." cümleleridir.

"Kendisi genç, hissiyatı ateşli, belki Zehra'dan güzel olduğu halde bir evde hayatını zehirlemeliydi? Küçükten beri kendisine verilen vaat Rıza ile izdivaçtan ibaret değil miydi? İşte hep bunları düşünerek, Rıza'yı tefekkür eden Zehra'nın giriftâr-ı felâket olması için bir çare arıyordu." (Mehmed Celâl, 2020b:42)

Dilnevâz hanımına iftira attıktan ve Rıza'nın Zehra'yı evden attırmasından hemen sonra yaptığı şeyden pişmanlık duymaktadır:

"Odadan içeri girdi. Küçük kız ağlıyordu. Dilnevâz, beynine dokunan bir darbenin tesiriyle sallandı. "Aman yarabbi! Bu çok fena oldu!" diye haykırdı. Sedanın, nedametin o boş oda içinde aksetmesine ne lüzum vardı? O böyle istemiş, böyle olmuştu." (Mehmed Celâl, 2020b:50)

Dolayısıyla Dilnevâz'ın karakter gelişiminin iki önemli noktası bulunmaktadır. İlk nokta, Zehra'ya iftira attığı sürece kadar olan, tamamı ile kıskançlık duygusuyla hareket ettiği; ikinci nokta ise Zehra'ya iftira attıktan sonra onu intihara sürükleyen pişmanlık duygusuyla hareket ettiği noktalardır. Dilnevâz bu iki yoğun duygu arasında ciddi bir sıkışıklık hissetmektedir. Tam da bu sıkışıklık olay örgüsünün entrik kurgusunu şekillendirmektedir.

Dilnevâz karakter gelişiminin ikinci noktası itibariyle romanın sonuna kadar intikam aldığını düşündüğü eyleminin -iftira atmasının, Zehra'yı sefalete sürüklemesinin- altında ezilmektedir. Yaşadığı pişmanlık duygusu roman boyunca gerçekçi bir şekilde işlenmektedir:

"Kendisinin hiçbir netice hasıl etmeyen infialât-ı nefsaniyenin neticesinde, sefalete terk ettiği bu kadının şimdi hizmetçilikle bu eve dehaleti gözlerinin önünde müthiş bir uçurum açmıştır. Düşünüyordu ki bir nadire-yi iffeti bir nümune-yi rezalet olmak üzere göstermeye, bir hanım efendiyi bir hizmetçi münzelisine tenzil etmeye, bir valideyi kızından ayırmaya kendi sebep olmuştur!" (Mehmed Celâl, 2020b:74)

Pişmanlığı onu her şeyin bittiğine inandırmakta, onu adım adım intihara sürüklemektedir:

"Artık, bir dûd-ı kesîf-i meçhuliyet arasında bütün kabahatlerini itiraf etmeye, bütün cinayeti meydan koymaya karar veriyordu. Yemekten sonra biraz bekledi. Sütnine uyudu. Geldi.

Zehra'nın yattığı odanın kapısından baktı. Zehra yorganı başına çekmişti. Bir heyecân-ı müteredidâne ile uyuduğuna emniyet etti. Merdivenin son basamağına oturdu. Başını elleri içine aldı. Düşünmeye başladı. Ara sıra, temevvücât-ı fikriye, bütün vücudunu sarsıyordu. Bu tefekkür bahr-i muhitten daha derindi." (Mehmed Celâl, 2020b:78)

Dilnevâz altında ezildiği pişmanlık duygusuna daha fazla karşı koyamayarak, yazdığı birkaç satır not ile intihar etmektedir. Pişmanlık duygusunun onu götürdüğü son adım romanda "cinnet" olarak ifade edilmektedir.

Dilnevâz, romanın başından sonuna kadar Zehra'ya karşı beslediği kıskançlık ve pişmanlık duygularının yoğunluğuyla, romanın entrik kurgusuna yön veren bir roman kişisidir.

Dilnevâz hem fiziksel çatışmalara hem de iç çatışmalara bütün kişiliğiyle giren, roman boyunca yaşadığı değişimi hem ruhsal hem de fiziksel olarak yaşayan, dolayısıyla psikolojisi ve derinliği gerçekçi bir şekilde yansıtılmış, başarılı bir karakterdir.

Romanın dikkat çeken bir diğer kişisi de Osman Bey'dir.

Osman Bey'i romanın norm karakteri olarak değerlendirmek mümkündür. Romanda, Rıza'da eksik olan, olayları mantıklı bir şekilde değerlendirme ve olayları doğru anlamlandırma yeteneğiyle Rıza'nın eksikliğini yaşadığı şeylerin tamamlayıcısı olarak anlam kazanan bir kişidir.

Osman Bey sadece Rıza'nın karakterinin, çocukluk ve gençlik yıllarındaki tamamlayıcısı değildir. Aynı zamanda ölümünden sonra Rıza'nın bir aileyi bir arada tutma noktasında yaşadığı sıkıntıların da yansıtıcısıdır.

"Bu karakterlerin tezat yaratmak ve okuyucuyu rahatlatmak gibi görevleri olduğu kadar, birinci derecedeki kahramanların kusurlarını yansıtma, somutlaştırma fonksiyonları da vardır." (Korkmaz, 1991:276)

Dolayısıyla norm karakterlerin başkişilere olumlu katkıları olduğu gibi, Osman Bey örneğinde görüldüğü üzere, onların noksanlıklarını göstermek gibi işlevleri de bulunmaktadır.

Zehra'yı küçüklüğünden beri himaye edip ailesini bir arada tutmayı başaran Osman Bey, Zehra ve Rıza arasındaki aşkın farkına varınca onları evlendirmek gerektiğine kanaat getirmektedir. İki gencin evliliklerinden bir hafta sonra ölen Osman Bey'in ölümüyle

birlikte, ölümünden hemen önceye kadar bir arada tuttuğu aile olgusunun da yavaş yavaş çözülmeye başlandığı görülmektedir.

Osman Bey'in romandaki varlığı, Rıza ve diğer ev halkı için olumlu anlamlar taşırken, Zehra'nın dayısı Reşit Efendi ve Zehra'ya görücü Hamdi Bey için olumsuz anlamlar taşımaktadır.

Romanda kart karakter özelliği taşıyan karakterlerin de olduğunu söyleyebiliriz. Reşit Efendi, Hamdi Bey ve Sami Efendiyi bu grupta değerlendirmek mümkündür.

Özellikle Hamdi Bey ve Sami Efendi, Zehra'nın Rıza ile mutlu evliliklerini sürdürmelerinin önünde engel oluşturarak olay örgüsündeki işlevlerini gerçekleştirmektedirler.

Reşit Efendi ve Hamdi Bey, romanda içki âlemlerine meraklı, aile mefhumunun anlamını bilmeyen bir kesimin bozulmuşluğunu temsil ederken; Sami Efendi, toplumun, işin aslını sorgulamadan yargılamanın getirdiği olumsuzluklarını temsil etmektedir.

Romanın kalabalık olan bir fon kişiler kadrosu göze çarpmaktadır. Bu kişilerin romandaki varlık sebepleri, romanın merkezi kişileri etrafında bir sosyal çevre oluşturmaktır. Zehra ve Rıza'nın evlerindeki hizmetçiler, iletişime geçtikleri arabacılar, Rıza'nın iş yerindeki arkadaş çevresi, Zehra'nın yanına sığındığı kolcu kadın ve onun çevresi geniş bir sosyal çevre olarak dikkat çekmektedirler. Bu kişilerin romanda herhangi bir derinlikleri bulunmamaktadır.

1.13.4. Romanda Zaman

Zehra romanında, zaman unsurunun kullanımına dair ilk ifadeler romanın ilk cümlesinde yer alan "eylül" ibaresidir. Bir "eylül" ayında başlayan roman, bir "kış" mevsiminde karların bir yangın harabesini örtmesiyle bitmektedir.

Romanda zaman unsuruna dair kullanılan ifadeler, herhangi bir takvimsel zamana işaret etmemekle birlikte, olayların gerçekleştiği süreç, "bir yıl, on beş gün, kış mevsimi" gibi iç zaman ifadeleri ile karşılık bulmaktadır. "Bir takvim zamanıyla ifade edilemeyen iç zamanı yansıtan bu zaman dilimleri" (Karakeçi, 2017:29) yaklâşık olarak on dört ile on beş aylık bir süreci kapsadığının söyleyebiliriz. Vakanın başlangıcı ile bitişi arasında tam bir

netlik bulunmadığı için, vaka zamanının da belirlenmesi güçlenmiştir. Ancak Zehra ile Rıza'nın birbirlerine karşı olan hislerini itiraf edip evlenmeleri ve Osman Bey'in düğünden bir hafta sonra ölmesi, amca beyin ölümünün üstünden bir yıl sonra Rıza'nın Çanakkale'ye gidip gelmesi, geldikten iki ay sonra evlenmesinden yola çıkacak olursak yukarıdaki gibi bir zaman aralığı elde edilmektedir.

Romanın ilk bölümünde Osman Bey'in eşinin ölümünden sonra tutulan yasın aktarıldığı kısımlarda vaka zamanı ve anlatma zamanı örtüşmektedir.

İkinci bölümden itibaren yazar-anlatıcı, geriye dönüş tekniği ile roman kişilerinin birbirleri ile ilgili olan ilişkilerini, kişiliklerini, geçmişlerini aktarmaktadır. Geriye dönüşlerde özetleme tekniğinin de sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı kısımlarda herhangi bir kronolojik sıra gözetilmemiştir. Örneğin Zehra'nın anne ve babasının ölümünden sonra amcasının yanında aldığı terbiyeden bahsedilirken on iki yaşındayken Rıza'ya karşı ilk defa bir şeyler hissetmesi aktarılmaktadır. Hemen sonrasında Zehra'nın altı yaşındayken Rıza ile şakalaştıkları zamanlar aktarılmaktadır.

Beşinci bölümde "Şimdi Zehra on altı, Rıza yirmi yaşında idi." ifadesi ile birlikte anlatma zamanı ile vaka zamanı yeniden örtüşmeye başlamaktadır. Dolayısıyla romanın beşinci bölüme kadar şimdi, geçmişin aktarılması, şimdi şeklinde ilerlediğini söylemek mümkündür. Ancak romanın başında yenge hanımın ölümü ile bu kısım arasında ne kadar süre geçtiğine dair herhangi bir ifade bulunmamaktadır. Vakalar arasında geçen zamanın belirsizliği, vaka zamanının net olarak belirlenmesini zorlaştırmaktadır.

Beşinci bölümde Rıza ve Zehra'nın aşklarının itirafı ve Osman Bey'in her şeyi öğrenmesi ile birlikte gençlerin evlendirilmesi aktarılmaktadır. Osman Bey düğünden bir hafta sonra hayatını kaybeder.

Altıncı bölümde vaka zamanında bir hızlandırılmanın yapıldığı görülmektedir:

"Osman Bey'in vefatının ardından bir sene geçmiş …" (Mehmed Celâl, 2020b:38) Osman Bey'in ölümünden sonra yaşananlar, Zehra'nın hamileliği, Dilnevâz'ın ruh hali, Hamdi Bey'in Zehra'ya hakkındaki düşünceleri ve Rıza'nın görevlendirilmesi özetleme tekniğiyle aktarılmaktadır.

Romanın sekizinci bölümünden son bölümüne kadar, vaka zamanı yaklâşık üç aylık bir sürede gerçekleşmektedir. Bu bölümlerde vaka zamanı kronolojik bir şekilde ilerlemektedir. Rıza, Zehra'nın kendisine ihanet ettiği düşüncesiyle on beş günlüğüne gittiği Çanakkale'den İstanbul'a döner. Döndüğünde bir kızı olduğunu öğrenir ve ona bir sütanne bulur. İki ay içerisinde evlenir ve evin hanımı, Dilnevâz'ın artık iş görmediğini söyleterek yeni bir hizmetçi ararken, Zehra hizmetçi kılığında çocuğunu görmek ümidiyle terk ettiği evine döner. Zehra'nın kimliğinin belli olmasıyla evi terk etmesi, Dilnevâz'ın intiharı, Rıza'nın her şeyi anlayıp Zehra'yı bulmaya gitmesi akabinde yangında Zehra ile birlikte ölmesi birkaç günlük bir zaman diliminde gerçekleşmektedir.

Yukarıda değindiğimiz zaman unsurunun kullanımı dışında, romanda bir de roman kahramanlarının değişim süreçlerinin vurgulanması maksadıyla zaman unsurunun farklı bir işlevde kullanıldığı görülmektedir. Zaman unsurunun, kişinin ruh halini yansıtmaya destek verecek şekilde, tamamen bireysel bir zaman dilimi olarak kullanıldığı bir kısımdan bahsedebiliriz. Bu kısım Zehra'nın, dayısının yanından ayrılıp kendisini mezarlıkta bulduğu kısımdır:

"Serin rüzgâr ağaçların arasında inliyor, hafif bir yağmur, hazanın müteverrim yapraklarını dolaştıktan sonra Zehra'nın gözyaşlarına karışıyordu." (Mehmed Celâl, 2020b:61)

Zehra'nın yapayalnız oluşunun vurgulanmasıyla okuyucu da bir acıma hissi uyandırılmak istenirken zaman unsuru herhangi bir takvim zamanına bağlanmamış "takvim ve saat ile ölçülme imkânı olmayan hayatın özüne bağlı psikolojik bir süre" (Quellet-Bourneur, 1989:121) olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla bu kullanım romana bir farklılık katmıştır, diyebiliriz. Alıntıladığımız ifade leitmotiv tekniğiyle de desteklenerek romanda toplamda beş defa tekrarlanmıştır.

1.13.5. Romanda Mekân

Zehra romanında, mekân unsuru, yazarın birçok romanında olduğu gibi yüzeysel bir şekilde kullanılmıştır.

Romanda çevresel mekân olarak, olayların büyük bir bölümünün geçtiği İstanbul ve Rıza'nın on beş günlüğüne gittiği Çanakkale'nin işaret edildiği görülmektedir. Ancak her iki mekân da detaylandırılmadan sadece isim olarak verilmiştir.

Romanda mekân unsurunun kullanımına ilişkin olarak göze çarpan ilk mekânlar, Zehra'nın büyüyüp evlendiği ev, boşandıktan sonra bir süre yanlarında kaldığı dayısının evi, kolcu kadının evidir. Bu üç ev de Zehra'nın yaşadıkları doğrultusunda anlam kazanmaktadır. Mekân olarak gördüğümüz bu üç ev, olay örgüsünün serim, düğüm, çözüm bölümlerine paralel olarak şekillenmektedir. Zehra'nın büyüyüp evlenmesine tanıklık eden ev, kimsesiz kalmasına tanıklık eden ev ve Zehra'nın sefalet ve ölümüne tanıklık eden ev olarak anlam kazanan bu evler çok fazla derinleştirilmemiş, geniş tasvirlerine de yer verilmemiştir.

Yine de romanın bazı yerlerinde mekân olarak kullanılan evlerin birkaç tasvirine yer verilerek, mekân ile birey psikolojisi arasında bir yakınlık kurulmaya, mekânın "anlam üreten" yönünden faydalanılmaya çalışılmıştır.

İlk tasvir Zehra'nın yengesinin ölümünden üç gün sonra girdiği yemek odasına aittir:

"Zehra, babası kadar sevdiği amcasına medîd bir nazarla baktı. Kızarmış gözlerini önüne eğerek içeri girdi. Merdivenleri sakitâne çıktı. Üç akşamdan beri itiyat ettiği veçhile, yengesinin içinde vefat ettiği odaya bakmadı. Üç akşamdan beri görmediği, sandalyelerini, çatallarını, bıçakların, kâşıklarını, havlularını, tabaklarını tanzim etmediği yemek odasına girdi. Birdenbire şaşırdı, yemek odası bu akşam kendisinin tanzim ettiği gibi tanzim olunmuştu. Tavan asılan büyük lamba, yemek masasının üstüne konulan şamdanlar, şiddetli bir ziya neşrediyor, tabaklar, sandalyeleri yerli yerinde duruyordu. Hatta yengesinin sandalyesi de yerinde idi. Amcası gelmeden evvel -zavallı adama zevcesinin ârâmgâh-ı saadetini izhar eden- bu sandalyeyi oradan kaldırmak için ilerlerken bila-ihtiyar:

-Bunları yapan kim? Diye haykırdı." (Mehmed Celâl, 2020b:14)

Zehra'nın mekâna bakışı üzerinden yas tutma eyleminin, mekâna da yansıdığı görülmektedir. Ölüm gününe kadar belki de hep mutlulukla yemek yenilen odanın, üç günden beri yemeğe hazırlanılmamış olması evde hâkimiyet süren yas sürecinin doğal bir sonucu olara işlenmiştir.

Romanda mekân unsurunun farklı kullanılarak başarılı bir anlatım sağlandığı bir noktadan da bahsetmek mümkündür. İlk defa beşinci bölümde Rıza'nın Zehra'yı düşündüğü ve aşkını itiraf ettiği bir ağaç altı ve bahçe birçok kere hatırlatılarak bir anlamda simgesel bir değer kazanmıştır:

"Rıza gelmedi. O yemekten sonra, kahvesini içmeden, sigarasını yakmış, bahçeye çıkmıştı. Orada münferit bir ağacın altına konulan bir kanepe üstüne oturmuştu. Pek uzaklardan şaşaa-feşân olan ahterân-ı ziyadâra nasb-ı nigâh-ı tefekkür ederek yalnız… Yalnız Zehra'yı düşünüyordu." (Mehmed Celâl, 2020b:34)

Ayrıca "Pek uzaklardan şaşaa-feşân olan ahterân-ı ziyadâra nasb-ı nigâh-ı tefekkür ederek yalnız… Yalnız Zehra'yı düşünüyordu." İfadesi romanda beş kere kullanılmış olup, leitmotiv tekniğinden faydalanılarak bahçe sahnesine romantik bir hava eklenmek istenmiştir.

Bahçede gerçekleşen aşk itirafına amca bey ve Dilnevâz da gençleri gizlice izleyerek şahit olmuşlardır. Bu anlamda bir değişim ve oluşuma şahitlik eden bahçenin, romanın anlam değeri yüksek bir mekân unsuru olduğunu söyleyebiliriz.

Bahçe, Dilnevâz'ın Zehra'ya yaptıklarından pişmanlık duymasıyla beraber yeniden anlam kazanmakta ve onun hissettiği pişmanlık duygusunu daha da derinleştirmektedir:

"Yine bir kere, pencerenin önünde oturup bahçeye bakarken, Zehra ile Rıza'nın mev'ûd-ı mülakatı olan ağacın altındaki kanepeye nazarı ilişir ilişmez, hüngür hüngür ağlamaya başlamış, bu giryeden sonra, gürültülü bir hande-yi vahşiyâne dudaklarını açmıştı." (Mehmed Celâl, 2020b:69)

Mekân unsuru olarak derinleştirilen bahçe, romanda hem Dilnevâz hem Rıza hem de Zehra tarafından aşk ilanının gerçekleştiği, mesut yer olarak romanda birkaç kere hatırlanmaktadır.

1.13.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı

Zehra romanı, yazar-anlatıcının hâkim bakış açısından aktarılmaktadır.

Roman boyunca varlığını açıkça hissettiren yazar-anlatıcı, olaylara yaklaşımı ve kişilere olan tarafgirliğiyle, kendisini gizleme endişesinden uzak bir tavır içerisindedir:

"Dilnevâz ise kendisinin saadetini cüst ü cû bu iki hayır-hâhın felaketini istiyordu.

Beşeriyet böyle değildir ey kari? Saadetini ihzâr etmek için istediğiniz adamların felaketler amade ettiği günler olur!.." (Mehmed Celâl, 2020b:38)

Anlatının akışını kesip uyarılarda bulunan yazar-anlatıcının "tanrı bilici" bir tavır içerisinde olduğu da görülmektedir. Yazar-anlatıcı, romandaki her bir karakterin en mahrem duygularından haberdardır:

"Bî-tâbane yatağına serildi. Muhabbet-i hâlisâne kalbini tırmaladı, metânet-i askeriye bitti. Rikkat-i âşkâne beynini sastı. Ağlamaya başladı." (Mehmed Celâl, 2020b:40)

Yazar-anlatıcının roman boyunca taraf tuttuğuna yukarıda değinmiştik. Buna göre yazar-anlatıcı, romanda Zehra, Osman Bey, Rıza için olumlu ifadeler kullanırken; Reşit Efendi, Hamdi Bey, Dilnevâz için olumsuz ifadeler kullanmaktadır. Örneğin, Rıza'ya karşı ciddi bir tutucu tavır içerisinde olan yazar-anlatıcı, Zehra'ya karşı, hiçbir araştırma yapmadan onu boşamasına rağmen, adeta Rıza'nın savunuculuğunu yapmaktadır:

"Zehra hata ediyordu. Rıza alçak değildi. Belki asabi idi. Hatırasında hiç yanılmıyordu: Sevdadan mürekkep bakışlarıyla, ruhundan mahluk tebessümleriyle Zehra'ya gönül veren Rıza değil miydi?

…

Hem ebediyetle görmemek üzere tatlîk etmek Rıza'ya yakışır mıydı? Mutlak çıldırmıştı.

Hayır çıldırmamıştı. Asabi idi." (Mehmed Celâl, 2020b:48)

Rıza'nın fevri davranmasını okuyucuya gerçekçi kılmak maksadıyla bilimden de destek almaktadır:

"Asabi mizaçta bulunanlar, demevî, lenfâî, hazrâî mizacından ziyade efrâta mâîldirler. Bunu hatırdan çıkarmamalı." (Mehmed Celâl, 2020b:45)

Yazar-anlatıcının romanın bütün unsurlarına yönelik hâkim bir tavır içerisinde olduğu görülmektedir. Olay örgüsü ve roman kişilerinin hayatları, iç dünyaları, roman içerisinde yer yer diyaloglar ve çok sınırlı bazı iç monologlarla verilmiş olsa da daha çok özetleme, anlatma tekniklerinden faydalanılmıştır.

Sonuç olarak yazar-anlatıcının, sınırsız bir biliş yetisine sahip olduğu görülmektedir.

1.14. Mükâfat

Mükâfat romanı, İstnabul'da bulunan Şirket-i Mürettibiyye Matbaası'nda, "Şemsi kütüphanesi Cep Romanları" seri başlığı altında, 1312 (1895) yılında yayınlanmıştır.

Roman, yazar tarafından numaralandırılmış toplam 9 bölümden oluşmaktadır. Bölümler hacim bakımından büyük farklılık göstermemektedir.

Eser, Nurcan Şen tarafından 2014 yılında Kurgan Edebiyat Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Nurcan Şen'in çevirisine aittir.

Romanın genel itibariyle giriş, gelişme ve sonuç bölümünden oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda romanın içerik olarak iyi planlanmış olduğunu söyleyebiliriz. Giriş olarak değerlendirebileceğimiz kısım, üçüncü bölümün sonuna kadar, Ahmet Bey'in bayılmasına kadar olan kısımdır, diyebiliriz. Sekizinci bölüme, baba-kız-damat barışma sahnelerine, kadar olan kısım için romanın gelişme bölümünü oluşturduğunu söyleyebiliriz. Barışmaların olduğu ve iki sevgilinin mutlu son ile biten evliliğini içeren sekizinci ve dokuzuncu bölümler bir final olarak değerlendirilebilir.

1.14.1. Romanın Konusu

Mükafat romanının konusunu, karısının ölümüyle birlikte kızına karşı beslediği aşırı duygularla hareket edip onu evlendirmek istemeyen bir baba ve olaya ılımlı yaklaşıp sonunda babanın gönlünü kazanan bir damadın mücadelesi oluşturmaktadır.

1.14.2. Romanın Olay Örgüsü

Roman, Ahmet Bey'in kızına karşı duyduğu aşırı sevginin, ilginin okuyucuya aktarılmasıyla başlamaktadır.

-Ahmet Bey'in Edibe Hanımların yalısında Şevket'in Hadiye'ye olan bakışlarından rahatsızlık duyup kızını kıskanması

-Ahmet Bey'in kızı ile muhabbetinden onun da Şevket'e karşı bazı duygular beslediğini anlaması

-Fazıl Bey ve Edibe Hanım'ın Ahmet Bey ve kızını Taşdelen'e eğlenmeye çağırması

-Hadiye ve Şevket'in eğlencede gizlice görüşmesi

-Edibe Hanım'ın Şevket'e onu evlendirmek istediğini söylemesi

-Fazıl Bey'in babasından kızını istemek için onları yeniden bir eğlenceye davet etmesi

-Ahmet Bey'in gelen davet tezkeresini kızından saklaması ve kızının ısrarı üzerine daveti anlatması

-Ahmet Bey ve Hadiye'nin davete icabet etmesi

-Edibe Hanım'ın Hadiye'yi babasından istemesi, babanın sinirlenmesi

-İki aşığın büyüklerinden gizlice buluşması ve öpüşmesi

-Ahmet Bey'in gençleri yakalaması ve baygınlık geçirmesi

-Ahmet Bey'in kızını evlatlıktan reddetmesi

-Fazıl Bey'in Ahmet Bey'i ikna etmeye çalışması ve çabalarının sonuçsuz kalması

-Ahmet Bey'in kendisini içkiye verip derin buhranlar yaşaması

-Ahmet Bey'in hastaneye yatırılması

-Şevket'in Ahmet Bey'in her adımını takip ederek hem yanlış yapmasına engel olması hem de onun dışarıdaki işleriyle uğraşması

-Ahmet Bey'in iyileşip hastaneden ayrıldıktan sonra ona dışarıdan yardım edenin Şevket olduğunu öğrenmesi

-Şevket ile görüşerek onun iyi niyette olduğunu anlayıp onu affetmesi

-Aile büyüklerinin bir araya gelerek gençlerin evlenmesine karar vermesi

-İki âşık, Hadiye ve Şevket'in evlenip muratlarına ermesi

1.14.3. Romanda Kişiler Dünyası

Roman karakterlerinden, yazarın üzerine en çok yoğunlaştığı karakter Ahmet Bey'dir. Ahmet Bey kırk yaşında emekli bir memurdur. Eşi öldükten biricik kızına olan düşkünlüğü daha da artmış ve bu düşkünlük yer yer kıskançlığı da beraberinde getirmiştir. Hal böyle olunca evlenme çağına gelmiş bir kızı kimseyle görüştürmeyip onu evlendirme düşüncesinden de oldukça uzaktır:

"O kadar seviyor ki kızının kendisinden başkasına rû-yı iltifât gösterdiğini işitse bir cinnet-i vâhide teşkil eden ifrât muhabbetine mukâbil şedîd bir nefret hissedecek. Bir girdaptan daha derin olan kalb-i beşerde muhabbetten, kıskançlıktan bazen o kadar şedîd bir hiss-i nefret bulunur ki bu nefretin dehşetinden mütehassis olmayanlar bile titrer." (Mehmed Celâl, 2014:142)

Mehmed Celâl, bir babanın kızına bu denli bağlı oluşunu tehlikeli bulmaktadır: "Fakat bir kızı yalnız kendisine ait zannetmek bir peder için ne kadar dehşetlidir! Bu mutlak bir cinnet!" (Mehmed Celâl, 2014:142)

Ahmet Bey toplumda sıklıkla karşılaşabileceğimiz tipik bir baba figürüdür. Eşi öldükten sonra kendini sadece kızına adamış, onun tüm isteklerine hızlıca cevap vermiş, bir dediğini iki etmemiştir. Ancak problem Ahmet Bey'in kızını hiç kimse ile paylaşmak istememsinden doğmaktadır. Yazarımız böylesi bir babalığı kabul etmeyerek, Ahmet Bey'i eleştirmekten de geri durmamaktadır.

Şevket'in kızına karşı olan hislerine ilk defa anladığı vakit kızına Şevket'i iyi görmediğini söylemesi üzerine, Hadiye, "o size ne yaptı?" sorusuyla kızının da Şevket'e karşı derin duygular beslediğini anlamış "Bu suâl, kızına âşık olan bu ak saçlı adamın bütün âmâl-i mesûdânesini ezmiş, zaîf vücudunu baştan ayağa kadar sarsmıştı!" (Mehmed Celâl, 2014:143) adeta yıkılmıştır.

Edibe Hanım, Ahmet Bey'e kızını isteme niyetinde olduklarını söylediği vakit Ahmet Bey ısrarla karşı çıkıp kızını henüz evlendirme niyetinde olmadığını sert bir şekilde belli eder. "Hayır hayır! Rica ederim Edibe Hanım, ısrar etmeyiniz." (Mehmed Celâl, 2014:150) Fakat aynı gün kızı ve Şevket'i öpüşürken gördüğünde, kızını evlatlıktan reddeder. Ahmet Bey, bu olaylardan sonra derin buhranlar yaşayarak ciddi bir psikolojik çatışma yaşamaya başlar ve sürekli iki duygu arasında sıkışmıştır. Hem biricik kızını bir an önce affetmek isteyen pişman, merhamet dolu bir baba figürü izlenimi vermektedir:

"…beynine nakşolunan hâtırât-ı felâketi gözlerinin önünde teressüm ediyordu. Nemnâk kirpiklerinin altından kendisine bakan kızını görüyordu. Titreye titreye uyandı. Uzun bir tefekkürden sonra dudaklarından tebessümler geçti. Artık onu affedecek!" (Mehmed Celâl, 2014:158)

Hem de onun ölüsünü bile görmek istemeyecek kadar nefret dolu, kızgın, kırgın bir baba figürü izlenimi vermektedir:

"Bir eğlence bulmak, kızının iftirâkını unutmak lazım geliyordu. Kızını affetmesin. Hayır! Artık o dimağ bir bûse-i muhlikin tanîn-i müthişiyle sarsıldı." (Mehmed Celâl, 2014:159)

Roman boyunca çatışma yaşayan Ahmet Bey, yaşadığı çatışmalara bütün karakteri ile katılarak, canlı, sorgulayan, derinleşen bir kişidir. Romanın en derinleştirilen kişisidir. Hatta bu denli bir psikolojik derinleşme, sorgulama ve beraberinde getirdiği bunalım, Yılmaz Daşcıoğlu'na göre romanın "… psikolojik roman sayılabilecek" nitelikte olduğunu göstermektedir.

Ahmet Bey'in yaşadığı bu çıkmaz bize, Mehmed Celâl'in ne kadar gerçekçi, toplumda her an karşılaşabileceğimiz bir karakter çizdiğini göstermektedir. Bu anlamda da Ahmet Bey, bu yönüyle, Mehmed Celâl'in diğer çoğu roman ve hikâye kişilerinden ayrılmaktadır.

Romanın bir diğer canlı karakterlerinden biri de Şevket'tir, diyebiliriz.

Şevket, küçük yaşlardan itibaren babasız büyüyen ancak devrin birçok züppe ve mirasyedi gencine rağmen aklı başında, babasızlığa rağmen savrulup dağılmayan bir gençtir:

"…fakat servet-i mevcûdesini hüsn-i idâre ile İstanbul'daki konağını muhafazaya îtinâ ederek, kendisinden büyük olan hemşiresi Edibe Hanım'ın, eniştesi Fazıl Bey'in nezdinde yirmi yaşında bir merd-i kâmil ve müdebbir olmak üzere tanınmıştı." (Mehmed Celâl, 2014:143)

Şevket, babası tarafından Hadiye'nin reddedildiği zaman bile ne istediğini bilen, yaşadığı derin aşka rağmen mantığını yitirmemektedir:

"O âli-cenab pederin rızası istihsâl bulunmadıkça ben hiçbir şeye teşebbüs edemem. Hatta bundan sonra, Hadiye'yi de görmek istemem. Ne vakit zevci olursam, o vakit karşı karşıya geliriz." (Mehmed Celâl, 2014:155)

Şevket, müstakbel kayınpederi akıl hastanesine girdiğinde onun dışarıdaki işlerini gizlice halledip, hastane masraflarını da gizlice ödemektedir:

"Müstecir nâmına bana para yollayan, hastanede beni tedavi ettiren sizsiniz." (Mehmed Celâl, 2014:169)

Şevket, roman boyunca okuyucuyu şaşırtan bir kişidir. Yukarıda izah ettiğimiz noktalarla birlikte, Şevket'in çok yönlü bir karakter olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Şevket romanda, sadece olay örgüsünün onu ilgilendirdiği yönüyle değil, yaşadıkları karşısında verdiği tepkilerle, aldığı kararlarla çatışmalara giren, çatışmaların çözüme kavuşmasında rol oynayan bir kişidir.

Hadiye, romanın diğer karakterlerinden biridir. On beş yaşında, babasının kıymetli kızıdır. Annesiz büyümüştür. Gençliğinin baharında, âşık bir genç kızdır. Olay örgüsünün odağında Hadiye'den ziyade babası Ahmet Bey ve sevgilisi Şevket vardır. Babası ve sevgilisiyle girdiği diyaloglar haricinde kendisine yazarımız tarafından pek fazla söz hakkı tanınmamıştır. Dolayısıyla romanın olay örgüsünde çok önemli bir kişi konumunda olmasına rağmen derinleşmesine imkân tanınmayan bir kişi olarak bırakılmıştır.

Romanın diğer karakterleri Şevket'in ablası Edibe Hanım, eniştesi Fazıl Bey ve Şevket'in Ahmet Bey'in takip ettirmek için peşine taktığı Fatin'dir. Olay örgüsünün ilerlemesi için belli fonksiyonları vardır. Romanın başkişileri diyebileceğimiz Ahmet Bey ve Şevket ile girdikleri diyaloglar dışında, olay örgüsünde ciddi bir işlevleri olmamasında dolayı kendileri hakkında fazla bilgi verilmemiştir.

1.14.4. Romanda Zaman

Mükafat romanında, öykü zamanı ile anlatma zamanının örtüştüğü görülmektedir. Romanda Ahmet Bey ve Şevket'in hayat hikâyeleri geriye dönüş ile özetlenerek verildikten sonra yeniden öykü zamanı ve anlatma zamanı paralel bir şekilde ilerletilmektedir.

Romanda olay örgüsü kronolojik bir şekilde ilerlemektedir. Romanda zaman unsurunun, kişilerin psikolojilerini yansıtacak, destekleyecek bir şekilde kullanıldığına dair ifadeler bulunmamaktadır.

Roman olaylarının temmuz ayında "Temmuz, bütün hararetiyle etrafı istîlâ ederek kuşları yuvalarına, bahtiyâr insanları serin âşiyânelerine davet ettiği…" (Mehmed Celâl, 2014:144) başlayıp birkaç ay sürdüğü "bir bir buçuk ay sonra Ahmet Bey'i hastaneden çıkarırlarken…" (Mehmed Celâl, 2014:167) anlaşılmaktadır. Romanda zaman unsuruna dair kullanılan ifadeler ile, "sabahleyin", "ertesi gün", "gece saat yedide" "yarım saat sonra", "bir bir buçuk ay sonra", "iki saat sonra" vb. romanın olay örgüsünün ilerletildiğini söyleyebiliriz.

Sonuç olarak romanda zaman unsurunun işlevsel olarak kullanılmadığını söylemek mümkündür.

1.14.5. Romanda Mekân

Mükâfat romanında, mekân unsurunun çok fazla öne çıkarılıp, derinleştirilmediğini söyleyebiliriz. Mekânların daha çok roman kahramanlarının bulunduğu yeri belirtmek maksadıyla isim olarak verildiğini görmekteyiz. Yalnızca Ahmet Bey'in kızına karşı beslediği derin duyguları desteklemek gayretinde bulunan yazarımızın romanın birkaç yerinde mekân tasvirinde bulunduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan biri romanın hemen girişinde yer alan uzun tasvirdir:

"Bütün dalları sallayan, yaprakların arasında inleyen rüzgâr, küçük bir menfez bularak lambanın, abajurun eteklerinden dökülen sarımtırak ve baygın şuâını sallarken, kanepenin üstüne uzanmış, elini başına dayamış olduğu halde, yavaş yavaş bir kitabın sahâifini çevirmekte olan peder bîtâbâne doğruldu. Nefehât- nesîmi dinler gibi oldu. Başını sallayarak "Bu rüzgâr onu korkutur!" dedi.

Kalktı, yavaşça kapıdan çıktı. Kadife kadar yumuşak bir halının üstünden geçti. Karşısına tesadüf eden bir kapıya parmağıyla vurdu." (Mehmed Celâl, 2014:141)

Ahmet Bey'in duygularını destekler nitelikte kullanılan bir diğer mekân tasviri de kızından ayrı kaldığı ilk gün daha evine gelir gelmez bahçeye girişi itibariyle başlayan uzunca tasvirdir:

"Titreye titreye kapıyı açtı. Bahçeye girdi. Çiçeklerin arasından, birdenbire durdu. Solmaya başlamış birkaç çiçeğe baktıktan sorma meyusâne sarkan dudakları arasından bu kelimeler düştü: Yazık! Bu akşam Hâdiye çiklerini sulamamış!

Ağır ağır odasına çıktı. Etrafına bakındı. Oturmadı. Karşısındaki odaya girdi. Hâdiye'nin yatağı düzelmemiş, okuduğu kitap yarı açık olarak, yatağın üstüne bırakılmıştı. Hâdiye'nin oturduğu koltuk üstünde henüz örülmeye başlanmış bir çorap duruyordu. Hâdiye'nin günlük esvabı oraya kanepenin üstüne yığılmıştı. Pencereleri kapalı olan bu odada mahbus olan hava, ekseriye Hâdiye'nin sürüdüğü hafif, ruh-efzâ bir lavanta kokusunu hâvî idi. Bir şeyden korkuyormuş gibi, geri geri çekildi. Rûhunu boğmak istîdâdında bulunan hararetli gözyaşlarına ruhsat-ı cereyân verdi. "Hâdiye!" diye haykırdı. Şiddetli esmekte, pancurların arasından inlemekte olan rüzgâr, dallardan çıkardığı âh-ı tahassüre benzeyen bir sadâ ile bu feryâd-ı istîmdâda cevap verdi." (Mehmed Celâl, 2014:155)

Alıntıladığımız her iki kısımda da, babanın kızına karşı beslediği duygularının yansıtıldığı dolayısıyla anlam kazandırılmış, canlı, realist bir mekân kullanım görülmektedir. Bu anlamda kısmen de olsa *Mükafat* romanında mekân unsurunun birkaç noktada işlevsellik kazandığını söyleyebiliriz.

1.14.6. Romanda Anlatıcı Ve Bakış Açısı

Mehmed Celâl, *Mükâfat* romanında yazar-anlatıcının hâkim bakış açısını kullanmıştır. Yazarımız bu bakış açısını kullanırken olaylara müdahale noktasında, bakış açısının ona verdiği imkândan yararlanmıştır. Kişilerin olaylar karşısındaki durumlarını istediği gibi yorumlayabilmekte ve böylelikle okuyucuyu istediği gibi yönlendirebilmektedir. Bakış açısının imkânından faydalanan yazarımız, okuyucuyu, her bir karakterin, zihninden, kalbinden geçenlerden haberdar etmektedir:

"Çünkü bir kere Şevket'in sebeb-i tefekkürünü anlamak için, onun kalbine yavaş yavaş dokunmak, o kalbin en derin âsâbındaki elem ve ıztırâbı yine yavaş yavaş hissetmek lâzım gelirken –noksânî-i tahsil ve terbiye olmak üzere- kardeşine karşı birdenbire söze başlamış

-bir acemi avcının dâmına düşmek isteyen bir şikân ürküttüğü gibi- bu da aldığı cevaptan istifâde edememişti.

Ansızın –tâbiri mâzur buyrulsun- damdan düşercesine demiş idi ki:" (Mehmed Celâl, 2014:148)

Yazar-anlatıcı yorumlarıyla birlikte, roman ve okuyucu arasındaki varlığını açıkça belli etmektedir:

“Ya bu zaman, Hadiye ile Şevket’in kalbinden neler geçiyordu? Bizce en mühim olan da, bu iki gönüldür. Gel ey genç kârî! Biz onları tetkîk edelim:” (Mehmed Celâl, 2014:146)

Yazar-anlatıcı okuyucu ile samimi bir tavır takınarak okuyucuya sorular yöneltmektedir:

“Ey bir nâdire-i hüsnün karşısında tatlı, derin bir helecanla mütehassis, sıcak, medîd gözyaşlarıyla müteessir olamayan gönüller! Niçin dünyaya geldiniz?” (Mehmed Celâl, 2014:151)

Konum itibariyle anlatının dışında ve üstünde diyebileceğimiz bir konumda bulunan yazar-anlatıcı romanın her unsurunun, her kişisinin detaylarına hâkimdir:

“Galeyân-ı hiss, Ahmet Bey’in dimağını alt üst ediyordu. Tezkireyi bir daha okudu. Bu satırlar – bilmem nasıl bir hâl ile- ona tesir ediyordu.” (Mehmed Celâl, 2014:168)

Sonuç olarak romanda her şeyden haberdar “tanrı bilici” bir konumda olan yazar-anlatıcı sıkça romanın akışını keserek müdahalelerde bulunmakta, roman ve okuyucunun bütünleşmesini engellenmektedir. Bu saydığımız noktalar da romanın gerçekliğini zedelemektedir.

1.15. Bî-vefâ

Bî-vefâ romanı, Âlem Matbaası’nda, 1312 (1895) yılında, 88 sayfa olarak yayınlanmıştır. Roman, yazar tarafından numaralandırılmış olup, toplam on üç bölümden meydana gelmektedir.

Eser, Umut Düşgün tarafından 2020 yılında Lâkin Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Umut Düşgün’ün çevirisine aittir.

Bölümlerin dağılımı noktasında, hem romanın içeriği hem de hacmi açısından herhangi bir ayrımın dikkate alındığını söylemek güçtür. Bu şekilde bir ayrımın gözetilmemiş olması romanda bir düzensizliği de beraberinde getirmiştir.

Örneğin altıncı bölümde Refika’nın ölümü ve ölümünden sonra Refik’in pişmanlığı anlatılıp, Refik’in arkadaşıyla birlikte can sıkıntısı aktarılırken yedinci bölümde aynı konu işlenmeye devam etmekteyken Refik’in hizmetçi bir kızdan etkilendiği de anlatılmaktadır.

1.15.1. Romanın Konusu

Romanın konusunu, sevgilisine vefasızlık eden bir gencin, sevgilisinin ölümünden sonra yaşadığı tuhaf bir aşk macerasından aldığı ders oluşturmaktadır.

1.15.2. Romanın Olay Örgüsü

Bî-vefâ romanın olay örgüsünü meydana getiren iki büyük vaka halkası görülmektedir. Bu iki büyük metin halkalarını meydana getiren pek çok küçük metin halkası bulunmaktadır. Ancak metin halkalarının birbirlerine mantıklı sebep-sonuç ilkesiyle bağlanmadığı görülmektedir. Bu yüzden de olay örgüsünde olaylar arası geçişlerde sorunlar olduğunu söylemek mümkündür.

Olay örgüsünü meydana getiren vaka halkalarını belirlerken, romanın etrafında döndüğü iki büyük metin halkası olarak değerlendirdiğimiz "Refik ile Refika aşkı" ve "Refik ile Eugenie aşkı"nı oluşturan metin halkalarını ayrı ayrı değerlendirmeyi uygun gördük.

"Refik ile Refika aşkı"nı meydana getiren vaka halkaları romanın ilk beş bölümünde verilmiştir. Birinci bölümde Refik'in geçmişi hatırlamasıyla başlamakta, altıncı bölümün ilk paragrafında geçmişi hatırlama sona ermektedir:

-Refik'in tanıtılması ve yazıhanesinin bir paketi fark edip açması

-Paketin içinden çıkan kâğıtları okuyup ağlaması ve geçmişi hatırlaması

-Refika'nın tanıtılması

-İki genç arasında çocukluk çağlarından beri gelen aşkın aktarılması

-Refik'in büyüdükçe gençliğin tesiriyle değişmesi, alkol kullanmaya başlaması

-Refik'in bir arkadaşı ile birlikte bir hayat kadınının evine gitmeye başlaması

-Refik'in bir arkadaşıyla hayat kadınına gittiği bir akşam Refika'yı sayıklaması

-Kadının Refika için olumsuz şeyler söylemesiyle Refik'in sinirlenmesi ve kendini, hayatını sorgulaması

-Refik'in yaşadıklarından pişmanlık duyması ve bulunduğu ortamdan dolayı arkadaşını sorumlu tutması

-Refik'in Refika'ya üzülerek ona ne olacağını düşünürken babasının gelip onu bulunduğu ortamdan götürmesi

-Refik'in Refika'yı ihmal ettiği süreçte Refika'nın yaşadıklarının aktarılması ve Refik'e olan duygularının değişmesi

-Refika'nın histeria krizleri yaşamasıyla ruhsal ve fiziksel olarak çökmesi, vereme yakalanması

-Refika'nın amcasının, kızı oğluyla evlenmesi için ikna etmeye çalışması

-Refika'nın bütün ısrarlara rağmen evliliğe yanaşmaması ve kısa süre içinde ölmesi

"Refik ile Eugenie aşkı"nı oluşturan vaka halkaları:

-Refik'in bir bunalım süreci geçirmesi, hiçbir şeyden zevk almaması, bir arkadaşıyla sürekli gezmesi

-Refik'in bir arkadaşının evine gittikleri sırada evdeki hizmetçi kızdan etkilenmesi ve evin kızı Loussie'ye edebiyat dersi vermeye başlaması

-Eugenie ismindeki hizmetçi kız ile Refik'in birbirlerinden etkilenerek mektuplaşması ve ev dışında buluşma kararlaştırılması

-Buluşma esnasında Refik'in Eugenei'nin Eugen adında bir erkek olduğunu ve Loussie'nin sevgilisi olduğunu öğrenmesi

-Refik'in arkadaşına bir mektup yazarak onu durumdan haberdar edip gençlerin evlenmesine vesile olması

-Loussie ve Eugen'in evlenmesi, Refik'in Refika'nın tebessüm eden hayalini görmesi

Romanda gerek olaylar arasındaki geçiş noktasında gerek ise olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkisi sağlıklı bir şekilde kurulmadığı açıkça görülmektedir. Sebep-sonuç

ilişkisinin bu denli zayıf olması romandaki olay örgüsünde gerçeklikten uzak bir tutumun meydana gelmesine sebep olmuştur.

Romanda Refik ve Refika'nın etrafında gelişen aşk hikâyesi romanın çerçeve hikâyesini, Refik ve Eugenie arasındaki ilişki ise romanın eklenti hikâyesini oluşturmaktadır.

İki hikâye arasındaki bağlantının zayıf olduğunu ve iki hikâyenin mantıksal sebeplerle bağlanmadığı söyleyebiliriz. İki hikâye bir bütün romandan ziyade iki farklı, ayarı ayrı hikâye gibi görülmektedir, diyebiliriz. Romanın bu şekilde iki farklı hikâyeden oluşması, hikâyelerin birbirinden kopuk olması, farklı farklı düşünülüp daha sonra alelade bir şekilde birleştirildiği hissi uyandırmaktadır, diyebiliriz.

1.15.3. Romanın Kişiler Dünyası

Bî-vefâ romanında kalabalık sayılmayan bir kişiler dünyasından bahsetmek mümkündür.

Romandaki kişiler dünyasını, Refik ve Refika, Refik'in babası, onu kötü alışkanlıklara alıştıran arkadaşı ve hayat kadını, buhran döneminde birlikte gezdiği arkadaşı, evindeki hizmetçiye âşık olduğu arkadaşı ve kızı Loussie, evin hizmetçisi Eugenie oluşturmaktadır.

Romanın başkişisi konumunda olan kişiler Refik ve Refika'dır. İkisinin de romanda isimleri belirtilmemiştir. Sadece romanın ikinci bölümünde genç kızdan "Mahbube" (Mehmed Celâl, 2020a:185) olarak bahsedilmektedir.

Yılmaz Daşcıoğlu, Mehmed Celâl ile ilgili hazırladığı yüksek lisans tezinde bunun genç kızın ismi anlamında kullanıldığını söylese de kanaatimizce bu kullanım isimden ziyade sevgili kelimesinin Arapça karşılığı olan "Habib" kökünden türetilmiş olup, sevilen kadın anlamında kullanılmıştır.

Refik ve Refika amca çocuklarıdır. Çocuklukları bir arada geçen bu iki genç arasında zaman içerisinde bir sevgi peyda olmaya başlar. Birbirlerine yönelttikleri anlamlı bakışları bir süre sonra aşka dönüşür ve aşk da itirafı beraberinde getirir. Aşkları mektuplaşmalar ve buluşmalarla devam ederken bir gün Refik gençliğin heyecanlarıyla bir arkadaşına uyarak sevgilisini kötü kadınlarla aldatır. Mektuplarına cevap alamayan genç

kız çok üzülür. Sevgilisinin onu aldatmasını bir türlü hazmedemez. Histeriaya yakalanıp sinirleri alt üst olur, bir saati öbürünü tutamaz hale gelir. Dönemin pek çok genç kızı gibi Refika sonunda zayıf düşerek vereme yakalanır, gittikçe kötüleşir. Amcası onu oğlunu affetmesi ve oğluyla evlenmesi için çok ısrar etse de genç kız, Refik'i çok sevmesine rağmen yaptıklarına affetmez, kısa bir süre sonra ölmek üzereyken genci affettiğini söyler.

Refika romanın çerçeve hikâyesinde yer alan bir kişidir. Ciddi bir derinliği olmayan bir karakter olarak kurgulanmıştır. Aslında roman içerisinde farklı bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Sevgilisinin sevgisine cevap verir, aldatılır, sevgilisi ne kadar pişmanlığını dile getirip yemin etse de amcası ne kadar ısrar etse de sevgilisini çok sevmesine rağmen onu affetmeyerek sert bir tavır takınmaktadır. Ölmek üzereyken sevgilisini affettiğini itiraf eder. Bu tavrı onu yuvarlak bir karakter kategorisinde değerlendirmeyi düşündürse de romanda kendisini gerçekleştirme fırsatını yakalayamadığı için, içinde bulunduğu ruh hali genişletilmediği için onu yuvarlak bir karakter olarak nitelendirmek doğru değildir, diyebiliriz.

Romanda iç dünyasının tasvirinden ziyade dış görünüşünün tasvirine dikkat çekilmiştir:

"Amcasının kızı, bu nâdire-yi his iri, kara gözleri, mâi bir kurdele ile sıkılan, beline doğru uzanıp giden siyah saçları, gözlerine bir nazar-ı âşıkâne, bir vakar-ı latif perverâne bahşeden uzun kirpikleri, pembe, beyaz yanakları, uçları -tezyîd i melahatine bâdî olmak için- belirsiz surette kıvrık olan dudakları …" (Mehmed Celâl, 2020a:184)

Alıntıladığımız kısım dışında kendisinin dış görünüşüne dair ciddi bir bilgi bulunmamakta, kendisi hakkında klişe ifadeler dışına çıkılamamaktadır.

Romanın başkişisi konumunda olan Refik, değişken bir ruh haline sahip bir karakterdir. Amcasının kızı ile birbirlerini sevmektedirler. Amcasının kızının hem annesi hem de babası hayatlarını kaybederler. Ancak ortada hiçbir sebep yokken, amcasının kızı ile evlenebilecekken üstelik çok âşıkken içkiye düşüp bir hayat kadınına kapılmaktadır. Amcasının kızı onun yüzünden hastalanır. Hayat kadınının, sevgilisinin olup olmadığını sorgulaması ile zihni bir çatışma yaşamakta ve iki kadını karşılaştırmaktadır: "Bu kere delikanlı o sefil kadının yüzüne -daha dikkatle- baktı. Cemiyet-i beşeriyenin girdâb-ı sefalete attığı bu kadın ile amcasının kızı arasında pek çok fark vardı: o ismet-nişân, bu kadın şeytandı." (Düşgün:2020:187)

Kadının, sevgilisi için sarf ettiği olumsuz cümleler ile birlikte de içinde bulunduğu durumu sorgulamaya başlamaktadır: "-Bu sefil kadının hakkı yok mu? Benim burada ne işim var? Sâfî bir muhabbeti pây-mâl ederek, benim buraya düşmeme sebep sensin. Anlıyor musun? Sen olmasaydın ben gelmeyecektim" (Mehmed Celâl, 2020a:188)

Karakterin kendini sorgulaması ile birlikte yaşadığı çatışmalar cevapsız kalmaktadır diyebiliriz. Çünkü içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için hiçbir eylemde bulunmamaktadır. Refika'ya yaptığı yanlışın da farkındadır, zihninde kendisi ve sevgilisine yaptıklarının çatışmasına dile getirmektedir: "Refik bu dumanların arasından kızın beyazlara bürünmüş hayalinin bir gölge gibi geçtiğini, kendisine mütebesimâne baktığını görüyordu. Başını kaldırdığı vakit, çehresi gözyaşları içinde görüldü. Kendi kendine hitap ediyormuşçasına dedi ki:

-Artık kimsesi yok onu kim himaye edecek?" (Mehmed Celâl, 2020a:189)

Karakterde bir eylemsizlik hali mevcuttur. Yaptıkların farkında ama harekete geçme noktasında hiçbir tepkisi bulunmamaktadır. Babası onun yaşadığı bu eylemsizliği bozmakta onu harekete geçirmektedir: "Gel zavallı çocuk, gel! Parlak bir istikbal seni bekliyor." (Mehmed Celâl, 2020a:189)

Babanın gençler için umut ettiği parlak gelecek gerçekleşmemektedir. Çünkü Refika net bir şekilde Refik'i istememektedir. Bu noktada yine romanın başkişisi yerine etkin bir durumda olan babasıdır. Genç kızı ikna etmeye çalışır ancak başarılı olamaz. Genç kız Refik'i hiç affetmeyeceğini söylese de ölmeden önce onu affeder. Ancak Refik, sürekli genç kızın hayalini görmektedir. Geçmişi hatırladıkça ondan kaçmak için bir arkadaşıyla buluşup başka bir arkadaşlarına giderler. Buradaki hizmetçi kızdan etkilenir.

Refik bu noktadan itibaren roman içerisinde en belirgin özelliği olan, tutarsızlığı ile karşımıza çıkmaktadır. Henüz ölmüş sevgilisinin hayalini görmeye devam ederken Eugenie isimli hizmetçi kız ile mektuplaşıp, başka bir yerde buluşmak üzere sözleşirler.

Bu süreçte Refik'in duygusallığı ön plana çıkarılmıştır. Ancak duygusallığı onu mantıklı düşünmekten uzaklaştırdığı için bu hali onu komik bir duruma düşürmüş, kadın kılığına girmiş bir erkeğe âşık ettirmiştir.

Roman boyunca düz bir karakter izlenimi veren Refik romanın sonunda Eugen isimli gencin sevgilisi Loussie için Eugenie isimli bir kadın kılığına girdiğini öğrenince durumu arkadaşına bir mektupla anlatır ve gençlerin evlenmelerine vesile olur.

Refik'in romanın başındaki daha doğrusu çerçeve hikâyedeki eylemsizliği romanın sonunda eyleme dönüşmektedir. Bu anlamda karakterinde bir dönüşümün meydana geldiğini söyleyebiliriz.

Romanın bir kişisi de Eugen'dir. Eugen yuvarlak bir karakter olarak kurgulanmıştır. Sevgilisi Loussie'ye yakın olabilmek için kadın kılığına girmiş, kadın kılığındayken Refik'in ondan etkilendiğini anlayınca "İnsan, görgüsünde hissinde yanılır bir mahluktur." sözünü ispat etmek için ona bir oyun oynamaya karar verir. Refik ile buluştuklarında uyuyakalır ve gerçek o zaman anlaşılır. Ama o kendince Refik'e dersini vermiştir. Ancak sonrasında kabahatini affettirmek istemiştir.

Eugenie-Eugen, Romana canlı bir karakter olarak hareketlilik kazandırmış ve sonunda Refik aracılığıyla sevdiği kadına kavuşmuştur.

Romanda yer alan diğer kişiler Refik'in arkadaşları, babası, Loussie ve babasıdır. Ancak hiçbiri derinlikli olarak kurgulanmamıştır.

Romanda, roman kişilerin yanı sıra bir de Leylak ağacının kişileştirilip konuşturulduğu göze çarpmaktadır: "-Dallarımın altında sâfî muhabbet, halis meveddet-i ahdleri teati olundu. Ebedi vaatleri, âteşîn nazarları saf, masumâne bir mükâleme-i latîfe takip etti." (Mehmed Celâl, 2020a:185)

Leylak ağacı iki sevgili –Refik ve Refike- arasındaki aşka şahit gösterilmektedir. Buradaki asıl gayenin anlatıcının kimliğinin saklanılmaya çalışılması olduğu unutulmamalıdır.

1.15.4. Romanda Zaman

Bî-vefâ romanında zaman unsurunun kullanımının göze ilk çarpan noktası vaka zamanı ile anlatma zamanı aynıyken, romanın başkişisi Refik'in yazıhanesinin üstünde gördüğü paketi incelemesiyle geçmişini hatırlamasıdır. Paketin içinde mektuplar bulunmaktadır. Mektupları okumaya başladığında acı geçmişini devamlı olduğu gibi yeniden hatırlamaya başlamaktadır: "Refik tesmiye olunan bu efendi, o acı gözyaşlarını mazinin kesif sisleri arasında kalan acı bir hatıranın ıstırabıyla döktü. Âzâ-yı vak'anın en mühimi kendisi olmak üzere, bir hikâye-yi âşıkâneyi -pek çok defalar olduğu gibi- bugün de tahattur etti:

Hali zamanı geçirmek için, amcasının köşküne gider, vaktini yapraklar altında geçirirdi." (Mehmed Celâl, 2020a:184)

Romanın bu noktasından itibaren büyük bir geriye dönüş başlamaktadır. Vaka zamanı ile anlatma zamanı birbirinden farklılaşmaktadır. Altıncı bölümün ilk paragrafına kadar geriye dönüş devam etmektedir: "Hâtırat-ı hüzün-engîzine, Refika'nın beyaz bir yanak içinde, bârid-i mevtin parmakları ile kapatılan gözlerinin baygınlığı, son nefesini verirken Refik'e karşı "Seni affettim!" demesi müthiş bir hâtime çekti." (Mehmed Celâl, 2020a:194)

Bu kısımdan sonra vaka zamanı ile anlatma zamanı yeniden örtüşme göstererek ilerlemektedir. Romanın sonuna kadar iki zaman arasındaki örtüşme devam etmektedir.

Dolayısıyla romanın çerçeve hikâyesi geriye dönüş tekniğiyle aktarılırken, romanın iç hikâye durumunda olan ikinci hikâye şimdiki zamanın diliyle aktarılmaktadır. Sadece Loussie ve Eugen arasındaki ilişkinin açığa kavuşturulması maksadıyla kısa bir geriye dönüş görülmektedir.

Yukarıda değindiğimiz noktalar dışında romanda zaman unsurunun kronolojik bir şekilde ilerlediğini ancak vaka süresini belirleyecek şekilde herhangi bir emarenin bulunmadığını söyleyebiliriz. Zaman unsuru belirsizlikten kurtarılamamış canlı ve işlevsel bir şekilde kullanılmamıştır.

Romanın bazı yerlerinde zaman unsuru hızlı bir tempoda kullanılarak olay örgüsünün akışında "üç haftadır", "iki aydan beri", "ertesi hafta", "üç gün sonra" gibi ifadelerle bir hareketlenme, kişi eylemlerine bir ivme kazandırılmıştır.

1.15.5. Romanda Mekân

Bî-vefâ romanında mekân unsurunun sadece dekoratif bir unsur olarak geri plana itildiği görülmektedir. Bu anlamda romanda hiçbir detayıyla mekân unsuru işlenmemiştir, diyebiliriz. Mekân unsuru işlevsel bir şekilde kullanılmayarak ne roman kişileri ile bütünleştirilmiş ne de romanın diğer unsurlarını destekleyecek bir görev yüklenmiştir.

Mekân unsuru sadece üzerinden geçilen topografik bir zemin olarak karşımıza çıkmaktadır:

"Bu yalın topografik *yer*'le, üzerinde yaşayanlar arasında *bilme, görme, anlama* ve *yansıtmaya* yönelik döngüsel bir ilişki mevcut değildir." (Korkmaz, 2015:80)

Bu anlamda romanda mekân unsurunun olay örgüsünden, kişilerden bağımsız bir şekilde kurgulandığını söylemek mümkündür:

" Peri-yi fecrin gül yaprakları; ince tüllere benzeyen sehâib-i seheri yavaş yavaş kaldırdı. On beş yaşındaki bir kızın gözleri kadar saf, mâi olan semâ, pembe sümbüllerin üstüne -jâlelerden mürekkep- gözyaşlarını bıraktı." (Mehmed Celâl, 2020a:183)

Romanın ilk paragrafında yer alan bu mekân tasviri, romanın diğer unsurlarından ayrı bir konumda olup adeta romanın giriş cümleleridir, diyebiliriz.

Romanın kısımlarında mekân unsurunun gerçekçi bir tavırla işlendiği de göze çarpmaktadır:

"Gittikleri yerin mevkiini büyük bir havuz, havuzun etrafında bulunan ağaçlar teşkil ediyor[du]." (Mehmed Celâl, 2020a:195)

"Önünde Dilruba bir manzara arz eden balkonlara çıkanları gayet vâsi ve menâzırı mütehâlif mahallere bakar. Kapıdan girilir. Bir bahçe görülür. Sağdaki ince bir yol, yüksekçe bir kameriyanın önünde nihayet bulur." (Mehmed Celâl, 2020a:207)

Ancak bu kısımlar birkaç cümleden oluşan kısa ifadelerdir. Bu noktalar dışında mekân unsurunun işlenmeden, sadece bir zemin olarak bırakıldığını söylemek mümkündür.

1.15.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı

Bî-vefa romanında, romanın başından sonuna kadar hâkim bakış açısı tekniğinden faydalanılmıştır. Mehmed Celâl, roman boyunca yazar-anlatıcı olarak roman ile okur arasında bir konumda bulunmaktadır. Yazar-anlatıcı, romanın bir noktası dışında -Leylak ağacının konuşturulması- saklanmamış, konumu, mesafesi açıkça anlaşılmaktadır.

Her şeyi bilen, gören yazar-anlatıcının varlığı, romanın hemen başında Refik'in okuyucuya aktarıldığı kısımda, alenen görülmektedir:

"Fakat, siyah saçına karışan beyazlar, buruşuk, kederlerin üstünden geçtiğine delâlet edecek surette çizgili alnı, pek soluk görünen çehresi, mağmûm tebessümü mazide çektiği kederlerin yadigârlarını tasvir ediyordu.

…

İhtimal ki bir zaman nûr-ı nev-zuhûr-ı sabaha karşı, semanın altında, çimenin üstünde çalılara gizlenen bülbüllerin nağmât-ı âşıkânesini dinleye dinleye vecd-âver bir hâle gelirken, sâyesine sığdığı bir ağacı tahattur etmiştir." (Mehmed Celâl, 2020a:183)

Yazar-anlatıcı roman karakterlerinin geçmişinden, zihinlerinden geçmekte olan hatırlarından haberdar bir üst bilgi ile donatılmış bir durumdadır.

Yazar-anlatıcının, Refik'in içerisine daldığı geçmişinin, vücudunda meydana getirdiği heyecanı, üzüntüyü, karakterin, hem iç âleminden hem de dış âleminden görme imkânına sahip olması, konumunun belirginleşmesini sağlayan önemli ifadeler barındıran bir kısımdır:

"Titremeye başlayan elleri o pakete uzandı. Tereddüt etti. Korka korka, paketi teşkil eden kâğıtları masanın üstüne dizdi. Oturdu. Bu kâğıtları nazar-ı dikkatten geçirmeye başladı. Birkaç kelimeyi okuyamadı. Dikkat etti. Kan, beynine doğru su'ûd ediyor, çehresinin kırmızılığı bunu ispat eyliyor, bir akide-yi teessür nefesini kesiyordu. Haykırdı. Müteakiben başını sandalyenin arkasına dayadı. Dudakların tahrik etti:

-Ben pek zalim!..." (Mehmed Celâl, 2020a:184)

Alıntıladığımız kısımda özellikle "ispat eyliyor" ifadesi ile yazar-anlatıcı, Refik'in zihninde gerçekleşen üzüntünün dışından anlaşıldığını vurgulayarak, varlığını geri plana çekmek istemektedir.

Ancak roman boyunca yazar-anlatıcı istediği yerde metin ile okuyucu arasına girmekten çekinmediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Örneğin Eugenie ile Refik arasındaki ilişkinin henüz kesinleşmediği kısımda, yazar-anlatıcı, okuyucuya sorular sormakta bir anlamda okuyucuyu yönlendirmektedir: "Acaba bu güzel kız da delikanlıyı seviyor mu? Ya sevmiyorsa bu tebessümler nedir? Yoksa her vakitki hâl-i tab'iyyesi bundan ibarettir? Daha şimdilik bizce meçhul şeyler!.." (Mehmed Celâl, 2020a:198)

Görüldüğü üzere yazar-anlatıcı, özellikle "bizce" ifadesiyle varlığını, konumunu açıkça ilan etmektedir.

Roman içerisinde yer alan diyalog kısımlarında zaman zaman "bağımsız dolaysız aktarım" formu kullanılarak yazar-anlatıcıya dair aktarım ifadeleri ortadan kaldırılmış, dolayısıyla aktarıcının varlığı gizlenmiş olsa da, romanın büyük bir bölümünde yazar-anlatıcı, aktarım ifadeleri ile diyaloglar arasındaki varlığını hissettirmektedir:

"Refik odaya girdiği vakit, mihmandarının manidar bir nazarına hedef oldu. Monsieur'un şu lakırdısının işitti:

-Zannederim ki, efendim, odada sıkıldınız?

-Hayır! Fakat başımda bir ağrı hissettim, salona çıktım.

Mademoiselle Loussie de lakırdıya karıştı:

-Orası pek çok rüzgâr alur, serindir.

Monsieur, misafir-i sâniye dedi ki:

-Deminden beri sizi zammediyorduk: Arkadaşınız edebiyatta olan maharetinizden bahsetti.

-İnanmayınız Monsieur! Arkadaşım daima benimle eğlenir." (Mehmed Celâl, 2020a:200)

Görüldüğü üzere yazar-anlatıcı "dedi ki" gibi aktarım ifadeleri kullanılarak, diyaloglar anlatıcıya bağımlı bir formda düzenlenmiştir.

Sonuç olarak yazar-anlatıcının, romanın geneli üzerinde tam bir hâkimiyet sağladığı görülmektedir.

1.16. İskâmbil

İskânbil hikâyesi, 1317 (1899) yılında İstanbul Şirket-i Mürettebiyye Matbaası'nda on dört sayfa olarak basılmıştır. Eser daha sonra Nurcan Şen tarafından 2014 yılında Kurgan Edebiyat Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Nurcan Şen'in çevirisine aittir.

1.16.1. Hikâyenin Konusu

İskâmbil, romantik bir aşığın, sevdiği kız ile baş başa kalabilmek için iskambil oynadıkları sırada bile bile yenilmesini konu edinir.

1.16.2. Hikâyenin Olay Örgüsü

Hikâyenin hacim olarak kısa, karmâşık olmayan, basit bir olay örgüsü vardır.

-İsimsiz kahraman sevdiği genç kızın abisine verdiği söz üzerine kâğıt oynamaya gelmesi

-Ablası ve abisinden sonra genç kızın da oyun oynamak üzere toplanılan yere gelmesi

-Oyun oynamaya başladıklarında kahramanımızın çok heyecanlanması

-Kahramanımızın sevdiği kız ile eşleşmesi ve iddia sonucunda neler yapılacağının konuşulması

-Kahramanımızın bilerek yenilme düşüncelerine kapılması ve dolayısıyla sevdiği genç kız ile baş başa kalma planları yapması

-Oyunun oynanmaya başlaması ve kahramanımızın hile yaparak yenilmesi

-Genç kızın oyunu kaybetmesi üzerine sinirlenmesi ve kahramanımızın kaybedilen oyun için özür dilemesi

-Gezmeye gidilecek yer için atların hazırlanması

-Genç kızın, kahramanımıza bile bile yenildiğini anladığını söylemesi

1.16.3. Hikâyede Kişiler Dünyası

Oldukça kısa olan *İskâmbil* hikâyesindeki karakterler de sınırlılık açısından hikâyeye paralellik göstermektedir. Hikâyede toplamda dört kişi bulunmaktadır. Bunlardan biri hikâyeyi kendisinden dinlediğimiz âşık kahramanımız, biri onun sevdiği kız, biri sevdiği kızın abisi diğeri ise sevdiği kızın ablasıdır. Hikâyede hiçbirinin ismi geçmemektedir.

İsimsiz kahramanımız, genç bir âşıktır. Sevdiği kız ile vakit geçirmek için onlarla sık sık bir araya gelip oyun oynarlar. Oyun sırasında sevdiği kızı etkilemek maksadıyla zaman zaman ona bilerek yenilir:

"Bazen tâlih bana yâr olmazdı, kâğıt açardık, büyük hemşiresiyle yâhud biraderiyle olmaklığım lâzım gelirdi: O zaman medîd bir ıztırâb geçirirdim, meyûsâne oynadığımı onlar da hissederler, mahsus yenildiğimi anlarlar idi sanırım." (Mehmed Celâl, 2014:128)

Âşık bir gencin yapabileği basit hilelerle yenilerek hem sevdiğini mutlu etmek istemekte hem de âşıklığının ortaya çıkmasından korkmaktadır.

Oyun oynadıkları zaman, sevdiğinin her hareketini takip eder, onun hareketleriyle daha çok mest olmakta, onunla bir gün baş başa kalmanın hayallerini kurmaktadır:

"Ona birli gelmişti. İkinci oyunda, kâğıdı hemşiresi karıştırdı, üçüncü oyunda ben onun kâğıtlarını verirken, elim, yavaşça parmaklarına değdi: Âh!

Bu bahtiyar elimin ihrâz ettiği şerefi, dudaklarımın kazandığı birgün gelmeyecek midir?" (Mehmed Celâl, 2014:129)

Başkahramanımızın romantikliği dışında, hikâyede, onun kişiliği, dış görünüşü hakkında pek bir bilgi bulunmamaktadır.

Hikâyemizin bir karakteri de, anlatıcı kahramanın sevdiği genç kızdır. Hikâyede onunla ilgili iki yer dışında kendisi hakkında pek bilgi verilmemiştir:

"Sarı saçlarını kuru kuruya taramış, omuzlarının üstüne dökmüştü. Beyaz bir fistan giymişti."

"… altın saçlarla üstünde güneş doğmuş zannettiğim başını biraz sağa meylettirerek, kâğıtları dağıttı, nazarlarım, iri, mâi, gözlerine tatlı bir baygınlık veren uzun kirpiklerine asılmış, kalmıştı!" (Mehmed Celâl, 2014:128)

Bu iki basit tasvir dışında bu genç kıza dair hiçbir tanımlayıcı ifade bulunmamaktadır. Verilen tasvirler de genç kızın fiziksel özelliklerine yöneliktir. Onun psikolojine dikkat çekecek ifadeler bulunmamaktadır.

Hikâyenin diğer karakterleri de genç kızın abisi ve ablasıdır. Ancak onlara dair de pek bilgi verilmemiştir.

Olay örgüsü çok kısa, durağan olduğu ve sadece bir oyun sahnesini kapsadığı için karakterlerin dönüşüm ve gelişimine imkân verilmemiştir, diyebiliriz.

1.16.4. Hikâyede Zaman

İskâmbil, hikâyesinde vaka zamanı net bir şekilde belirtilmemiştir. Hikâyede zaman unsurunun canlı ve hareketli bir şekilde kullanıldığını söylemek de güçtür.

Zaman unsuru birkaç yerde kullanılan "bir gün", "dün" gibi kalıp ifadeler dışında nerdeyse hiç yoktur. Sadece hikâyenin başında kahramanın, genç kıza nasıl âşık olduğunu anlattığı sahnede geçmişe mazi koridoru açılarak bir geriye dönüş yer almaktadır: "Ormanda onu ilk gördüğüm günü tahattur ettim: hayatımda saf, latîf bir muhabbetin tarihi olan bu günü bir türlü unutamam." (Mehmed Celâl, 2014:127)

Hikâye girişindeki bu geriye dönüş dışında, vaka zamanı ile anlatma zamanı örtüşmektedir.

1.16.5. Hikâyede Mekân

Hikâyede mekân unsurunun çok sınırlı bir şekilde kullanıldığını söyleyebiliriz. Hikâye girişinde "Denizin âguş-ı nevâzişinde gunûde gibi görünen adaların üstündenpembe bir sis kalkar, nûr-ı nez-zuhur tulû' sath-ı mücellâ-yı bahri yaldızlar, bir diyâr-ı revâyihten geliyor zannolunan nesîm, kır çiçeklerinin kokularını getirirken çamlar içindeki bir sayfiyenin salonunda bekliyordum. Karşımdaki duvarda onun bir tasvîri vardı." (Mehmed Celâl, 2014:127) yer alan bu paragraf dışında mekân unsuruna dair bir ifadeye yer verilmemiştir. Hikâyede mekân unsuru sadece olaylara tanıklık eden bir sahne görevinde kullanılmış, detaylandırılmamıştır.

1.16.6. Hikâyede Anlatıcı ve Bakış Açısı

İskâmbil, hikâyesi birinci şahıs anlatıcının bakış açısından aktarılmaktadır. Oldukça kısıtlı olan birinci şahıs bakış açısı, zaten çok kısa olan olay örgüsüyle birleşince ortaya tarafsız olmayan bir anlatım çıkarmaktadır. Bununla birlikte zaten kısa olan hikâyede karşılıklı konuşmalara da yer verilmemesinden kaynaklı olarak hikâyeye tekdüze bir anlatımın hâkim olduğunu söylemek mümkündür.

1.17. Sefîd Ser

Sefîd Ser hikâyesi, 1317 (1899) yılında İstanbul Şirket-i Mürettebiyye Matbaası'nda on altı sayfa olarak basılmıştır. Eser daha sonra Nurcan Şen tarafından 2014 yılında Kurgan Edebiyat Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Nurcan Şen'in çevirisine aittir.

1.17.1. Hikâyenin Konusu

Sefîd Ser, hikâyesinin konusunu, Beyrut'tan İstanbul'a gelen bir vapurda, genç bir adamın genç bir kadına karşı merak duyması, hayatına dair bilgi edinmeye çalışması oluşturmaktadır.

1.17.2. Hikâyenin Olay Örgüsü

Hikâyenin olay örgüsü bir merak unsuru üzerine inşa edilmiştir. Merak unsurunun yavaş yavaş giderilmesiyle birlikte hikâye de sonlanmaktadır:

-Defne vapurunun Beyrut'tan İstanbul'a hareket etmeye başlaması

-Yemek vakti gelince yolcuların salona geçmesi

-İsimsiz genç kahramanın, kendisiyle birlikte yolculuk eden yolcuları incelemesi ve yolcuların birbirleriyle tanışması

-İki gün geçtikten sonra tüm yolcuların birbirleriyle ahbap olması

-Jüli isimli genç bir yolcunun, isimsiz kahramanımızın dikkatini çekmesi

-İsimsiz genç kahramanın bir gece Jüli'yi ayı izlerken görmesi üzerine ikili arasındaki ilk muhabbetin başlaması

-Kahramanımızın Jüli ve abisinin aile hayatına dair bilgiler edinmesi

-Defne vapurunun İstanbul limanına yanaşması

-Jüli ve abisinin Fener yolunda bir otele yerleşeceğini öğrenen isimsiz kahramanımızın da bir süreliğine aynı otelde kalmaya karar vermesi

-Kahramanımızın Jüli ve abisiyle olan muhabbetinin ilerlemesi

-Bir gece Jüli'nin abisinin gelmemesi üzerine kahramanımızın Jüli ile derin bir sohbete dalması ve Jüli'nin hayat hikâyesini kendi ağzından dinlemesi

-Bir sabah isimsiz kahramanımızın Jüli'nin bir manastıra kapanıp kendini ebedi bir muhabbete bıraktığını öğrenmesi

1.17.3. Hikâyede Kişiler Dünyası

Sefîd Ser hikâyesi Mehmed Celâl'in kısa hikâyelerindendir. Hikâyedeki karakterler sayıca olay örgüsüyle örtüşecek şekilde oldukça sınırlıdır. Bu sınırlılık hikâyenin girişinde şu şekilde:

"Yolcular pek mahdûd idi: Şişman, sakallı, bıyığı matrûş ihtiyar bir Cizvit, onun yanında sağ tarafında yirmi yedi, yirmi iki yaşında zannolunabilen genç, güzel bir kadın, salonda bu kadınla fevkalâde müşâbeheti olan ve ondan biraz büyük görünen bir erkek bir de ben. İşte bu kadar." (Mehmed Celâl, 2014:133) belirtilmiştir.

Hikâyenin ilk kişisi ismi belirtilmeyen anlatıcı kahramandır. İsimsiz kahraman hakkında pek fazla bilgi verilmemiştir. Hikâyenin giriş kısmında genç bir erkek olduğu dışında, kendisi hakkında hiçbir detaya yer verilmemiştir:

"Herkesten ziyâde, nazar-ı dikkatim bu kadına mâtûf oluyordu. Evet! Hakkım vardı: Çünkü ben de genç idim." (Mehmed Celâl, 2014:133)

İsimsiz anlatıcı kahraman, kendisinin de tam anlam veremediği bazı duygular eşliğinde vapurdaki genç kadına karşı bir merak içerisindedir.

Vapurda birkaç gün geçtikten sonra, yolcular birbirlerini tanıyıp, ahbab olurlar. Birbirleriyle muhabbet ettikçe isimsiz kahramanın genç kadın hakkındaki bildikleri de çoğalmaktadır. Anlatıcı kahraman genç kadına karşı olan merakını yenememektedir. Vapur İstanbul'a geldikten sonra Jüli ve abisinin Fener yolunda bir otele yerleşeceğini duyunca o da otelden bir oda kiralar. Otelde muhabbet ettikleri bir gece anlatıcı kahraman, Jüli'nin hayat hikâyesini bizzat kendisinden dinler. Ertesi gün hayat hikâyesini henüz öğrendiği Jüli'nin, uzun zamandır istediği ebedi hayata kavuştuğunu öğrenir.

Anlatıcı kahramanın, hisli bir yanı vardır. Vapurda gördüğü henüz yeni tanıştığı bir kadının hareketlerinden onun hayatta acı tecrübeler yaşadığını hissedip, bu kadına karşı garip duygular beslemektedir:

"Jüli'nin hüznü bir hiss-i kale'l vukû ile beni müteessir ediyordu.

… Ekseriya, bu balkon üstünde Jüli'yi, onun hüznünü düşünüyordum. Acaba sevdim mi, bu halde bahtiyâr olabilir miydim?" (Mehmed Celâl, 2014:135)

İsimsiz gencin olay örgüsündeki yeri, Jüli'nin hayat hikâyesindeki merak unsurunu oluşturmaktır, diyebiliriz. Nitekim olay örgüsü Jüli'nin hayat hikâyesi, yaşadığı acı tecrübeler neticesinde kendisini manastıra kapatması, üzerine kurgulanmıştır. Öyle ki diğer yolcuların vapurda bulunma sebepleri belirtilirken, anlatıcı kahramanın niçin o vapurda olduğuna dair bir bilgi verilmemiştir.

Bu anlamda hikâyenin başkişisi anlatıcı-kahraman değil Jüli'nin kendisidir, demek mümkündür.

Jüli, hikâyenin kadın kahramanıdır. Olay örgüsü onun hayat hikâyesi, yolculuğu üzerine oluşturulmuştur. Hayatta türlü acılar yaşamış, yaşadığı acılar sebebiyle de zamanla hüzünlü bir karaktere dönüşmüştür. Annesini hiç tanımamıştır. Babası ve abisiyle birlikte Tarabya'da yaşarlarken, akrabalarından Albert adında bir delikanlı ile birbirlerini severler. Babasının da rızasını alıp evlenirler. Evlendikten bir süre sonra babası vefat eder. Babasının gömüldüğü gün şiddetli bir tipi olur ve eşi orada hastalanıp, on beş gün sonra da son nefesini verir.

"Vâlidemi bilmem, pederim vefat etti.

…

Onun da, o sevgili Albertin de son nefesin verdiğini ben… Bu talihsiz gördüm! Teessür teessür üstüne geldi, teellüm, bu zaîf âsâb beni ne yaman hırpaladı., perişân oldum, cerîhadâr oldum." (Mehmed Celâl, 2014:136-137)

Yaşadıkları neticesinde hüzünlü bir insana dönüştüğüne vurgu yapmaktadır.

Hüznünün, onun içli bir insan olmasının tek sebebi, yaşadıkları değildir. Jüli'nin okuduğu kitaplar da onu fazlasıyla hassaslaştırmıştır. Okuduğu kitaplar onu hüzne sevk etmiştir:

"… kitapların mütâlaası beni lüzûmundan ziyâde rakîk, müteessir, sebepsiz olarak müteellim ediyordu." (Mehmed Celâl, 2014:136)

Bütün bu yaşadıkları fiziki olarak onu yıprattığı için tebdil-i hava için Beyrut'a gider ancak bu hava değişikliği de onun kederli bünyesine iyi gelmemiştir. Sonunda kendini ibadete verip rahibe olmaya karar vermiştir. Başından geçenleri isimsiz gence anlattıktan sonra, yaşadığı kederlerden beyazlayan saçlarını bir makasın arasında bırakarak kendini hayalini kurduğu ebedi hayata teslim eder.

Yaşadığı acı tecrübelerin onu hızlı bir şekilde olgunlaşan bir karakter yapması dışında Jüli için hareketli olmayan düz bir karakterdir, dememiz mümkündür.

Hikâyenin bir diğer kişisi de Jüli'nin abisi Edmond'dur. Kendisi hakkında pek bilgi verilmemiştir. Anlatıcı kahraman aracılığıyla, vapurdaki diğer kişilerle birlikte tanıtılır. Kendisinden bahsedilirken "… bu kadına fevkalâde müşabeheti olan ve ondan biraz büyük görünen bir erkek" (Mehmed Celâl, 2014:133) ifadesini kullanılmıştır. Bu ifadeden de hikâyedeki rolünün sadece Jüli'ye eşlik etmesi olarak değerlendirebiliriz. Hikâyenin yazıldığı dönemi göz önünde bulundurunca bir kadının tek başına yolculuk etmesi gibi bir aykırılığın önüne geçilmesi amacıyla yaratılan bir kişi olduğu daha iyi anlaşılabilmektedir. Dolayısıyla hikâyede Jüli aracılığıyla yer aldığından, kendisinin ruhsal ya da fiziksel portresine de yer verilmemiştir.

Hikâyenin bir kişisi de Defne vapurunun kaptanıdır. Onun da herhangi bir ruhsal portresine rastlayamıyoruz. Kendisinden hikâyede "Şişman, orta boylu, sarı sakallı, mâi gözlü, elli yaşında tahmin olunabilir bir kaptan" (Mehmed Celâl, 2014:133)

Hikâyedeki diğer kişiler de şu şekildedir: vapurdaki İtalyalı doktor, Jüli'nin anne, babası ve ismi Albert olan eşi. Bu kişiler hikâyenin fon unsurları olan kişilerdir.

1.17.4. Hikâyede Zaman

Sefid Ser hikâyesinde zaman unsuru, Jüli'nin hayat hikâyesinin anlatıldığı iki kısımda uygulanan geriye dönüş ve geriye dönüşlerde kullanılan özetlemeler dışında kronolojik olarak ilerlemektedir. Hatta yapılan geriye dönüşlerde de kronolojik sıraya uygun anlatımlara başvurulmuştur:

"Bunlar gayet zengin bir adamın mahsûl-i hayâtı imişler. Bu adam öldükten sonra serveti iki kardeşine intikâl etmiş. Tarabya'da bir yalıları varmış." (Mehmed Celâl, 2014:134)

Önce ailesinin genel durumu, bulundukları sosyal ortama daha sonra sırasıyla yaşadığı acılar aktarılmaktadır:

"Validemi bilmem, pederim vefat etti.

Tarabya'da oturuyorduk." (Mehmed Celâl, 2014:136)

Jüli, hikâyesini, yaşadıklarını özetleyerek isimsiz kahramana teker teker anlatmaktadır:

"Lâkin felek müsait çıkmadı. İzdivâcımızın ilk ayında zavallı pederim vefat etti. Albert kayın pederini mezarına kadar tâkib ettiği gün, şiddetli bir kar, medîd bir boran kıyâmet koparıyordu. Zevcim bu müellim tâkipden öksüre öksüre avdet etmiş, o gece yatağa serilmişti… On beş gün sonra…

…

Onun da, o sevgili Albert'in de son nefesini verdiğini ben… Bu talihsiz gördüm." (Mehmed Celâl, 2014:137)

Vaka zamanı ile anlatma zamanı birbiriyle örtüşmemektedir. Olaylar yaşanıp bittikten sonra anlatıcı kahraman aracılığıyla olayları geriye dönüş tekniğiyle öğrenmekteyiz.

Hikâyede zaman unsuruna ilişkin belli başlı zaman ifadeleri "İki gün sonra" (Mehmed Celâl,2014:134), "bir sabah" (Mehmed Celâl, 2014:135), "bir gece" (Mehmed Celâl, 2014:136), "ertesi gün" (Mehmed Celâl, 2014:138) kullanılmıştır.

Bunlar dışında, hikâyenin, "eylül, hazîn hazîn, sâkin sâkin güneşleriyle, yağmurlarıyla, tebessümleriyle, giryeleriyle başlamıştı." (Mehmed Celâl, 2014:135)

Eylül ayında geçtiğinin anlaşıldığı kısım, zaman unsurunun hem en belirgin olduğu hem de hikâyeye sembolik bir anlam katarak zaman unsurunun derinleştiği kısımdır. Bu anlamda Mehmed Celâl'in hikâyelerinde genelde belirsiz olarak kullanılan zaman kavramının, hikâye karakterinin hayat hikâyesine, kısmen de olsa ruh haline uygun bir şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür.

1.17.5. Hikâyede Mekân

Sefîd Ser hikâyesinde, mekân unsurunu öne çıkaran çok az ifade bulunmaktadır. Genel olarak pek çok hikâyesinde olduğu gibi Mehmede Celâl'in bu hikâyesinde de mekân unsuru bazı yerlerde belli başlı, çok sınırlı ifadelerle tanımlanırken hikâyenin bazı yerlerinde de sadece mekân isimleri verilerek mekân unsuru geçiştirilmiştir.

Hikâye, Beyrut'tan başlayıp İstanbul'da sonlanmaktadır. Hikâye karakterlerinin yolculuk ettiği vapurun salonunun tasviri "… kamara yolcuları oldukça müzeyyen bir salona giriyorlardı." (Mehmed Celâl, 2014:133) mekân unsuru adına kullanılan ilk ifadededir.

Hikâyenin ilerleyen kısımlarında anlatıcı-kahramanımızın odasının balkonun için küçük bir mekân tasvirine rastlamaktayız:

"Denizin pâyânsız ufuklarında yuvarlanan dalgalar, bu odayı tezyîn eden balkonun zîr-i nezâretinde lerzândır. Ekseriya bu balkon üzerinde Jüli'yi, onun hüznünü düşünüyordum." (Mehmed Celâl, 2014:135)

Yukarıda alıntıladığımız kısım ve isim olarak geçen "Tarabya" (Mehmed Celâl, 2014:134), "Fener yolunda … oteli" (Mehmed Celâl, 2014:135) dışında hikâyede dikkate değer bir mekân unsuruna ve kullanımına rastladığımızı söylemek güçtür.

1.17.6. Hikâyede Anlatıcı Ve Bakış Açısı

Sefîd Ser hikâyesi, birinci şahsın bakış açısından aktarılmaktadır. Hikâye anlatıcısı isimsiz bir kahramandır. Anlatıcı aynı zamanda hikâyenin başkarakteri olarak kurgulandığından hikâyenin diğer karakterlerine karşı tarafsız değildir:

"Ciddi fakat şetâret-perver kaptan az söylüyor, Cizvit fikren meşgul olduğu gibi bulunuyor, doktor –galiba aç gözlü idi- süratle ağzını şıpırdatıyor, belki üşümüş olan başını yünlü bir örtü ile satreden kadın sâkit, hâzin duruyor, mukâbilindeki erkek ona "Jüli" diye hitâb ediyordu." (Mehmed Celâl, 2014:133)

Birinci şahsın bakış açısından aktarılan hikâyelerde genel olarak sınırlı bir anlatım ile karşılaşmaktayız. Hikâyede kullanılan bakış açısı olay örgüsündeki anlatıcı yerini, görüşünü sınırlandırdığından dolayı vakanın sınırı belli ve bu sınır oldukça dardır:

"Jüli'nin o kadar hüzn-âmiz bir sükûtu var idi ki ben ekseriyâ sükûttan korkar idim. Şen, ciddi lâkayd görünürken, can sıkıntısına delâlet edecek sûrette ara sıra içini çektiği dakikalar olurdu

…

Edmond bir tefekkür-i müz'ic ile birkaç söz söyler, Jüli bizim mütâlaamıza yine o derin hüzün, yine o derin teessürle iştirâk eder, ara sıra mânidar bir tebessümle içini çekerdi." (Mehmed Celâl, 2014:134-135)

Yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü üzere birinci şahsın bakış açısı, okuyucunun dikkatini sürekli olarak belli bir yere odaklamaya -Jüli'nin acıklı hayat hikâyesinin yüzünden okunmasına- hizmet etmektedir.

1.18. Dâmen-âlûde

Dâmen-âlûde romanı, Tahir Bey Matbaası'nda, 1316 (1899) yılında, 187 sayfa olarak basılmıştır. Eser daha sonra Nurcan Şen tarafından 2014 yılında Kurgan Edebiyat Yayınları aracılığıyla Latin harflerine aktarılmıştır. Çalışmamıza konu olan eserin sayfa numaraları Nurcan Şen'in çevirisine aittir.

Roman toplam on yedi bölümden oluşmaktadır. Bölümler arasında herhangi bir düzen gözetilmemiştir. Ancak bölümler arasında hacim olarak büyük bir fark bulunmamaktadır.

1.18.1. Romanın Konusu

Dâmen-âlûde romanının konusunu, anne ve babasının rızasıyla evlenip, babasının ölümünden sonra kendisine kalan mirası tutulduğu bir sokak kadını için harcayıp bitiren bir gencin, karısı tarafından aldatılmasıyla çöken bir ailenin faciası oluşturmaktadır.

1.18.2. Romanın Olay Örgüsü

Dâmen-âlûde romanının olay örgüsü iki farklı düzlem üzerinden ilerletilmektedir. Olay örgüsünü meydana getiren iki düzlem birbirinin sebep ve sonuçlarıdır, diyebiliriz. Buna göre; Enver'in Despina isimli sokak kadınına tutularak babasından kalan mirası yavaş yavaş bu kadına yedirmesi, ailesini ihmal edip önemsememesi birinci düzlemi meydana getirmektedir. Evini, eşini ihmal eden Enver'in karısı, güzel Şefika'nın dertlerini paylaşmak için gittiği komşusu Münevver tarafından önce içkiye alıştırılması daha sonra Münevver'in "aldatılan da aldatmalıdır" fikrini aşılaması üzerine Sırrı ile düşüp kalkmaya başlaması ikinci düzlemi meydana getirmektedir. Enver'in evini ihmal etmesi, Şefika'nın yozlaşmasına sebep olmaktadır.

Olay örgüsünü meydana getiren iki büyük metin halkasını -olayların ilerletildiği iki düzlemi- oluşturan pek çok küçük vaka halkaları da bulunmaktadır. İki düzlemde meydana gelen vaka halkalarını ayrı ayrı incelemek yerine toplu bir şekilde belirlemeyi uygun gördük. Buna göre romanın olay örgüsünü oluşturan vaka halkaları şu şekildedir:

-Enver'in içli bir kişiliğinin olduğuna vurgu yapılarak ailesinin onu evlendirmek isteğini kabul etmesinin aktarılması

-Enver ve Şefika'nın evlendirilmesi

-Düğünden on beş gün sonra Ahmet Fahri Efendi'nin fenalaşması ve oğluna bin beş yüz altın bıraktığını, Şadiye hanım ve Şefika'yı himaye etmesini vasiyet etmesi

-Enver'e misafirliğe gelen Şükrü'nün Enver ile ressamlık konusuna dair bahse girmesi

-Enver ile Şükrü'nün gittikleri birahanede kalkmak üzereyken içeriye giren bir kadına dikkat etmesi ve Enver'in içeriye giren Despina isimli kadından etkilenmesi

-Şükrü'nün ısrarlarına rağmen Enver'in Despina'yı takip edip onunla tanışmasıyla o gece evine ilk defa gitmemesi

-Enver'in Despina ile muhabbeti ilerleterek sürekli buluşması ve evine uğramayı seyrekleştirdikçe eşi ve annesiyle çatışma yaşaması

-Şükrü'nün, Enver'e Despina'nın gerçek yüzünü görmesi için defalarca uyarması ama Enver'in her defasında arkadaşını dinlememesi

-Şefika'nın, Enver'in yaptıklarını düşünmemek, kederini unutmak için komşu komşu gezmeye başlaması

-Enver'in kendisini önemsememesiyle Şefika'nın Münevver'e daha sıkı gidip gelerek içkiye, içki sofralarındaki muhabbete alışması

-Şefika'nın Enver'e hamile olduğunu söylemesi

-Enver'in Despina'ya ev tutmasıyla babasından kalan altınların azalmaya başlaması

-Şefika'nın doğum yapması ve Şükrü'nün Enver'i son kez uyarıp Bursa'ya gitmesi

-Münevver'in Sırrı isimli bir adamın Şefika'yı sevdiğini öğrenip Şefika'yı bu adamla buluşmaya ikna etmesi, Şefika'nın bu adamla düşüp kalkmaya başlaması

-Despina ve Enver'in bir gün gezerken Despina'nın âşıklarından biri olan Nikoli'ye tesadüf etmeleri üzerine Despina'nın zaten parası biten Enver'i terk etmesi

-Enver'in son kalan altınlarıyla bir silah alıp Despina'yı aramaya çıkması ama bulamaması

-Despina'yı hiçbir yerde bulamayan Enver'in pişmanlık içinde evine dönmeye karar vermesi

-Enver'in Şefika'yı Sırrı ile basması üzerine Şefika'yı öldürüp intihar etmesi

1.18.3. Romanın Kişiler Dünyası

Dâmen-âlûde romanının başkişisi konumunda olan Enver, romanın başında uzunca bir tasvirle okuyucuya tanıtılmaktadır. "… kumral saçlı, açık nâsiyeli, mukavves, ince kaşlı, çekik burunlu, sık, koyu sarı kirpikli, bakışlarında -bilmem nasıl- bir letâfet dolaşan mavi gözler, ter ü tâze bıyıklarının ucu biraz yukarıya doğru bükük, beyaz, tombulca, pembe yanaklı, küçük,

pembe dudaklarının uçları az kıvrım, küçük ağızlı, muntazam, lem'adâr dişli, çukur çeneli, bir kadını meftûn edecek kadar mütenâsib …" (Mehmed Celâl, 2014:179)

Enver, babasının maddi ve manevi destekleriyle okumuş, memur olmuştur. Annesi ve babasının ona uygun gördüğü bir kadınla evlendirilir. Babası ona yüklü bir miras bırakarak vefat eder. Şükrü isimli arkadaşıyla bir gün yağlı boya tablolarının fiyatları üzerine bahse girerler, Enver bahsi kaybeder. Eğlenmek için gittikleri yerde bir kadınla karşılaşırlar ve Enver bu kadından çok etkilenir. Enver, Despina ile tanıştıktan sonra evine karşı ilgisizleşmeye başlar ve babasından kalan bütün mirası bu kadına yedirir. Sonunda da hem Despina tarafından terk edilir hem de ihmal ettiği eşi tarafından aldatılır. Eşini başka bir erkekle yakalayınca önce eşini sonra da kendisini öldürür.

Romanın başkişisi olmasına rağmen Enver'in içinde bulunduğu durumlara rağmen çok fazla çatışma yaşamadığı görülmektedir. Arkadaşı Şükrü ile Despina için ve eşi Şefika ile evine uğramaması için zaman zaman çatışsa da bu çatışmalar çok derinleştirilmeden, genişletilmeden sonlandırılmıştır.

Romanın iki noktasında Enver'in iç çatışma yaşadığı görülmektedir. Baba olacağını öğrendiğinde bir süreliğine babalığı düşünür: "Tonbul tonbul bir kız, yâhud bir oğlan küçücük ellerini kımıldatarak, bana küçük ellerini uzatarak, o mini mini parmaklarla bıyıklarımı çekecek! Ben onu kollarımın arasına alacağım, sıkacağım, öpeceğim! O benim haşin muhabbetime karşı, taze dudaklarını bükerek, ağlayacak! Âh! Ben de ağlayacağım, ebediyetle ağlayacağım! Aman yâ Rabbi! Karşımda dolaşan bu hayâl ne?" (Mehmed Celâl, 2014:227)

Enver geleceğe dair hayallere dalarken onu rahatsız eden hayal Despina'nın hayalidir ve Enver o hayalin peşinden giderek geleceğe dair zihninde başlayan çatışmaları da susturmaktadır.

Enver'in iç çatışma yaşayarak kendisi ile hesaplaştığı bir diğer kısımda romanın son kısımlarıdır. Enver Despina tarafından terk edildiğini, yapayalnız kaldığını idrak ettiğinde aklına Şefika gelir:

"Bu gece, âh bu otelde yalnız! Şimdi ne yapsın? Şefika'ya gitsin, değil mi? Böyle îcâb etmez mi?

O mini mini Feride, Enver'e doğru koşmak istîdâdı gösteriyor, sonra bir hayâl, işte o Şefika o zavallı kadın:

-Beyim beyim! Benim iki gözüm Enverim! Gel gel! Seni bekliyordum diye haykırıyordu!

…

-Acaba benim için de bir hayat var mı? Fenâ değil! Fakat ben neyim? Sonra kendi kendine cevap verdi.

-Bir sefil!" (Mehmed Celâl, 2014:254-255)

Arkadaşı Şükrü'nün onu defalarca uyarmasına rağmen o, son ana kadar yaşadıklarından dolayı hiç pişmanlık duymamaktadır. Ancak Despina'nın onu terk etmesiyle gerçeklerle yüzleşip pişman olmaktadır.

Romanın girişinde olumlu bir portre ile okuyucuya tanıtılan Enver, bu kısımda, bir sokak kadınına tutularak nasıl kötü bir durumda oluşuna, olumsuz bir portre ile işaret edilmektedir:

"Beş, on gün içinde, yağlı saçlarının uçları paltosunun yakasını siyahlanmış, alnında müz'iç, uzun kederlere delâlet edecek çizgiler peydâ olmuş, kaşları, saçlarından dökülen kepekler içinde kalmış, burnu morarmış, kirpikleri bî-meâl bir nazarla süzülmüş, gözleri kanlanmış bıyıkları, uzayan tıraşına karışmış, yanakları şişmiş, dudakları -son bir meyusiyeti tefsîr eder sûrette bükülmüş, yanakları- çirkin bir sarılık arasında- haddinden ziyâde kızarmış, dişleri kirlenmiş, tırnakları -her görenin istikrâhını celbedecek derecede- uzamış, hâsılı bitmiş, ezilmişti." (Mehmed Celâl, 2014:253)

Alıntıladığımız kısımda, Despina tarafından terk edilmiş, sarhoş, perişan bir halde bulunan Enver'in dış portresine dikkat çekilmiştir. Gerçekçi ifadelerle verilen dış portresinden Enver'in, değişimi, çöküşü, okuyucuya aktarılmaktadır.

Romanın başkişisi konumunda olan Enver, yazar tarafından, arkadaşı Şükrü aracılığıyla sürekli uyarmaktadır. Bütün bunlarla birlikte Enver, konumuna rağmen yeterince işlenmemiş, psikolojik derinliğine yer verilmemiş bir karakterdir.

Romanda Enver'i adeta uyarmakla görevlendirilmiş durumda olan Şükrü'yü, romandaki bu konumu itibariyle norm bir karakter olarak değerlendirmek mümkündür. Şükrü, roman boyunca Enver'i Despina konusunda uyarıp ona evini, eşini hatırlatırken hem yazarın sesi hem de Enver'in görmek istemediği, kaçtığı gerçekliğinin hatırlatıcısı durumundadır:

"O vâlide oğulsuz, o karı kocasız, o çocuk babasız ne yapacak? O vâlide bir oğul, o kadın bir koca, o çocuk bir baba ister! Yâhud, o kadını -hiçbir kabahati olmadığı halde- boşamalı, o vâlideyi yalnız bırakmalı, o Feride'yi istikbâl'in âguş-ı müzlimine terk etmeli, sonra, Despina Hanım'la oturmalı!

Bak hangi sûret-i maîşeti kabul edersen onu ihtiyâr edersin! Ben üzerine varmam! Her zaman da geçmesi muhtemel olan bir muhabbet için, ailesinden iftirâk edenleri çok gördük, nâdim olurlar, fakat son nedâmet fayda vermiyor!" (Mehmed Celâl, 2014:234)

Yazarın Enver için hazırladığı hazin sonu her defasında arkadaşına tekrarlayan bu "vefâperver" arkadaş, yukarıda alıntıladığımız kısımdaki son uyarısıyla olay örgüsünden ayrılmaktadır.

Şükrü'nün romandaki varlığı, olay örgüsü için çok önemlidir. Çünkü Enver ile tutuştukları bahisten sonra eğlenmeye gittikleri yerde, Enver Despina ile tanışmaktadır. Hatta Şükrü bunun için kendisini suçlu hissetmektedir:

"-Keşke ayağım kırılaydı da evine gelmeyeydim, nerden tutuştuk, şu menhûs bahse?" (Mehmed Celâl, 2014:191)

Arkadaşı onun uyarılarını dikkate almamaktadır. Onun uyarı konusunda gösterdiği direnci Enver de Despina'ya tutulma konusunda göstermektedir.

Romanın norm şahıs olarak nitelendirebileceğimiz bir kişisi de Despina'dır. Despina, olay örgüsüne canlılık katan bir karakterdir. Despina, okuyucu, roman boyunca yazar-anlatıcı ve Şükrü'nün anlattıklarından tanımaktadır. Yazar-anlatıcı ve Şükrü'nün Despina hakkında işaret ettiği noktalar birbirini tamamlayan noktalardır. İkisinin de hemfikir olduğu ve okuyucuya verdiği mesaj, Despina'nın güvenilmez bir yalancı, bir erkeğin parasına göz diken, geleceğine kasteden bir aşüfte olduğudur. Şükrü, Despina hakkında Enver'i sıklıkla uyarmaktadır. Bu uyarılar, böylesi kadınların amacının apaçık belli olduğuna yöneliktir: "Vazgeç! Bu kadın seni harâb etti, nihayet öldürecek!" (Mehmed Celâl, 2014:233)

Enver, Despina'nın ona doğru savurduğu bakışların etkisinden, Despina'nın cazibesinden kurtulamadığından Şükrü'yü dinlemediği gibi ona Despina'nın ne kadar masum bir kadın olduğunu da anlatmaya çalışmaktadır.

Yazar-anlatıcı Despina'yı okuyucuya şöyle tanıtmaktadır: "Despina'nın kalbini arasanız, orada ne bulursunuz? Uzun bir hiss-i menfaat, bu sefâlet içinde uzun bir ömür sürmeleri,

sonra… Sonra bir hevâ-yı zehr-âlûd sefâleti koklaya koklaya ölmek.” (Mehmed Celâl, 2014:216)

Romanın genelinde yazar-anlatıcının Despina için kullandığı ifadelerin tamamı olumsuz hisler uyandırmaktadır. Okuyucu da uyandırılmak istenen hisler, Despina’nın dış portresinden hareketle verilmektedir. Romanda, Despina’nın iç dünyasına dair bir bilgi bulunmamaktadır. Dolayısıyla olay örgüsünü bu denli sürükleyen bir karakterin herhangi bir psikolojik derinliğine yer verilmemiş olması bir eksiklik olarak değerlendirilebilir.

Despina, avucuna düşürdüğü erkeklerin kendisine pahalı hediyeler aldıran, birkaç erkeği aynı anda, cilvesiyle baştan çıkaran, parası biten erkekten kurtulmanın yollarını arayan bir karakter olarak çizilmiştir.

Yazar-anlatıcının, Despina’ya dair kullandığı ifadelerden Despina’nın bir “femme fatale” olduğuna işaret eden Türkân Yeşilyurt, kaleme aldığı makalesinde, Despina’nın yazar tarafından eksik bir portreyle çizildiğine dikkat çekmektedir:

“O, güçlü bir “femme fatale” olmaktan çok; Enver tecrübesiz; saf; olgunlaşmamış bir tiptir. Başka bir deyişle Despina saldırgan bir dişiliği simgelemekten daha çok Enver zayıf bir erkekliği temsil eder.” (Yeşilyurt, 2017:190)

Romanda yazar-anlatıcının, Despina’ya karşı takındığı taraflı tutum, karakterin iç dünyasında gerçekleşenlerin okuyucuya aktarılmasının önüne geçmektedir. Yazarın Despina’yı suçlu bulup Enver’i koruyor görüntüsü arkasında dönem yazarlarının erkeğin ikircikli konumu ile ilgili bir tutumdur.

Mehmed Celâl, hikâye ve romanlarında sıklıkla ahlak üzerinden okuyucusunu uyarma ihtiyacı hisseden bir yazardır. *Dâmen-âlûde* romanında da vermek istediği mesajı Despina üzerinden vermektedir. Ona göre Despina “aile dışındaki ölümcül kadındır” ve bir ailenin yıkımına sebep olmaktadır:

“Aile gelen ve kendi çıkarları uğruna birden fazla erkeği kullanmaya çalışan kadın tipi hem kendi ailesini hem de kullandığı erkeklerin ailelerini dolaylı yoldan etkilemektedir.” (Kelleci, 2019:73)

Despina, Enver’i kendisine bağlayarak evine uğramamasına, dolayısıyla Şefika’nın dertlerini unutmak maksadıyla gittiği komşuda içkiye alışmasına ve kötü yola düşmesine, dolaylı olarak sebep olmaktadır.

Romanda olay örgüsüne hareket katması ve başladığı nokta ile son geldiği nokta arasında ciddi bir fark olarak dikkat çeken önemli bir karakter de Şefika'dır.

Şefika kimsesiz, genç güzel bir kızken bir akrabasının aracılığıyla Enver ile evlendirilir. Enver ile mutlu bir evlilikleri varken, Enver'in Şükrü ile tutuştukları bahis yüzünden kocası başka bir kadınla tanışmaktadır. Bahse konu olan tablo Şefika için çok rahatsız edicidir. Şefika'yı anlamamıza, iç dünyasına dâhil olmamıza imkân vermesi açıdan, Şefika'nın tabloya bakışı önem arz etmektedir:

"Tabloyu oraya astığı, karşısına geçip baktığı vakit, o gurûb, onun nazarında bir yangın kadar müthiş, güneşin son ziyâları içinde bir tarz-ı dil-firîb ile manzûr olan eşcâr yılanlar kadar müstekreh, o sâkin, hazîn su heycân-engîz, fırtınalı bir deniz kadar müzlim, hayvaniyetteki mâsumiyeti irâe eden o geyikler, kurtlar, kaplanlar kadar yırtıcı göründü!" (Mehmed Celâl, 2014:195)

Kocasının ilk defa gece eve gelmemesi Şefika'nın ruhunda bir korku yaratmaktadır. Nitekim korkularında haksız da sayılmamaktadır. İlk gece, ikinci gece derken evine çok az uğramaya başlayan kocası onda bir üzüntüye sebep olmaktadır. Kayınvalidesi ile her gece kocasının yolunu gözlemektedir.

Üzüntüsünü bir an olsun unutmak isterken komşularından Münevver hanıma gidip gelmeye başlar. Bu başlangıç Şefika için değişimin de başlangıcıdır. Komşusunun telkinleriyle bir süre kocasını üstü kapalı olarak "sen beni aldatıyorsun ben de aynıyla karşılık veririm" uyarmaktadır. Ancak kocası kendisine çok sinirlenir. Enver'e göre cinsiyeti, onun karısını aldatma izni vermektedir. Kendisini "Ben erkeğim!" (Mehmed Celâl, 2014:211) savunmaktadır!

Şefika, Münevver'in kendisine söylediklerinden etkilenmiş ve değişimi başlamıştır. Komşusuna gidip gelmeleri sıklaştırdıkça, önce evde içki bulundurulmasını, daha sonra kadınların içki sofrasında eğlenmesini ve kadınların içki içmesini ve en sonunda kadınların da kocalarını aldatmasını normal görmeye başlamaktadır.

"Konyak Şefika'nın hançrisini yakarak bir sür'at-i berkiye ile mîdesine inerken, bu zavallı zevcenin en kıymetli şeref-i nûraniyesi, en değerli sermâye-i hayatı yavaş yavaş sükût ediyordu!" (Mehmed Celâl, 2014:223)

Şefika'daki bu değişim bir kere başlayınca bir daha durmamaktadır.

Şefika'nın romandaki psikolojik derinliği olan bir karakter olduğunu yukarıda izah etmiştik. Şefika hamile olduğunu öğrendikten sonra ve doğum anında bir iç çatışma yaşamaktadır. Çocukluğundan beri gelen yalnızlığının en acı zamanlarını yaşarken, dünyaya bir çocuk getirmek üzereyken ciddi bir sorgulama yaşamaktadır:

"-Aman ya Rabbi! Kimsesizlik ne fenâ! Ben kız iken ne kadar iyi idim. Ne kadar şendim. O vakit böyle miydi? Ben o zaman –vâkıa yine kimsesizdim, lâkin- yine bir kadının âguşuna sığınmış, orada istrahatimi bulmuştum. Bilmem şimdi ne oldu?

Ben onu o kadar severim, o gelmez, işte bu ağrılar da gösteriyor ki, artık bir çocuğumuz olacak! Asıl bu çocuğa acıyorum! Lâkin ben neyim? Acaba…" (Mehmed Celâl, 2014:230)

Şefika'nın hüzünlü sorgulayışı okuyucunun onu anlamasını, dolayısıyla Şefika'nın değişiminin gerçekçi kılınmasını sağlamaktadır. Sorgulayışının bir bilinç akışı formunda verilmesi, kendi kendine konuşurken zihninden birbirinden bağımsız konular arasında geçiş yapması da gerçekçiliği arttırmaktadır.

Yazarın Şefika konusunda gösterdiği hassasiyet, psikolojisi iyi işlenmiş bir karakter ortaya çıkarmıştır, diyebiliriz.

Şefika, romanın başından sonuna kadar büyük bir değişim gösterirken, yaşanılan değişim karakterin hem dış görüntüsüyle hem de iç görüntüsüyle desteklenmektedir.

Romanın başında kendisinden "terbiyeli, güzel, nazik" diye bahsedilirken; romanın son bölümlerinde: "Sonra bu kumral, bu perişan saçları bir zaman bûy-ı ismetle ta'tîr, şimdi birinin benân-ı hevesinde teşhîr olunan bu sûd-efzâ, bu uzun saçları firketelerle rabetmek, ensesine doğru bir top teşkîl eylemek için konsolun alt gözünü açtı." (Mehmed Celâl, 2014:262)

Enver'in evini, eşini, çocuğunu ihmal etmesi, güzel Şefika'sını hayatını, masumiyetini kaybetmesine sebep olmaktadır. Şefika'nın Sırrı ile düşüp kalkmaya başlaması artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını işaret etmektedir. Şefika'ya göre: "Çünkü artık her şey bitti! Bir nâmus vardı, o da kalmadı…" (Mehmed Celâl, 2014:258)

Yaşadıklarından dolayı her ne kadar pişmanlık ve utanç duysa da Şefika için artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Nitekim Enver her şeyden pişmanlık duyup, Şefika'dan dileyeceği özürleri düşünerek geldiği evinde yabancı bir adamla karşılaşınca, Despina'yı öldürmek için aldığı silahla önce Şefika'yı sonra da kendisini öldürecektir.

Şefika, romanın başladığındaki halinden çok uzaklaşan bu haliyle canlı bir karakter özelliği göstermektedir. Yaşadığı çatışmalara bütün kişiliği ile canlılık katan Şefika derinliğine dikkat çekilmiş, yuvarlak bir karakterdir.

Münevver, romanın yuvarlak olarak değerlendirebileceğimiz başka bir kişisidir.

Münevver, gerçek hayatını herkesten gizleyip, Şefika'yı etkisi altına alarak onu Sırrı ile görüşmesine ikna etmektedir. Olay örgüsüne kattığı bu canlılık roman kurgusunun gerçekliğini desteklemektedir. Özellikle Şefika'yı yavaş yavaş etkisi altına alma noktası romanda oldukça gerçekçi bir şekilde ilerlemektedir:

"Lâkin bu mutaassıb Şefika'yı nasıl ele almalı! Demişti. Münevver bir zaman sonra onu yoklamaya gelen Şefika'ya -bir münasebet getirerek- dedi ki:

-Nasıl sizin bey?

-Dedim ya, kardeşim! Bir gece var beş gece yok.

-Siz de hâlâ onu düşünüyorsunuz, onu arıyorsunuz değil mi?

-Siz olsanız, ne yapardınız?

-O! Benim fikrimi hiç sormayın! Ben olsam, bu kadar çekmem! Ben de aynı hareketi ihtiyâr ederim." (Mehmed Celâl, 2014:241)

Münevver'in Şefika'yı etkisi altın alması hemen bir anda değil romanın yedinci bölümünden on altıncı bölüme kadar yayılarak verilmektedir. Münevver'in Şefika'yı etkileyişi romanda "uçurumun kenarında" olma durumu olarak vurgulanmaktadır. Final bölümü olan on yedinci bölümde ise Şefika artık, Münevver'in tesiriyle o uçurumdan aşağıya doğru savrulmaktadır.

Dolayısıyla olay örgüsüne kattığı bu canlılık, Münevver'i hareketli kart bir karakter olarak değerlendirmemize imkân vermektedir.

Yukarıda olay örgüsünü şekillendiren kişiler dışında, romanın kişiler dünyasında bir de Enver'in anne ve babası, Münevver'in evine girip çıkan kadınlar, Şefika'nın hizmetçisi, Despina'nın eski âşıkları bulunmaktadır. Ancak bu kişiler derinlikleri olmayan kişilerdir. Dolayısıyla romanda daha çok dekoratif unsur olarak bulunmakta, romanın gerçeklik duygusunu tamamlamak için kullanılmaktadırlar. Bu kişileri fon şahıslar olarak değerlendirmek mümkündür.

1.18.4. Romanda Zaman

Dâmen-âlûde romanında, zaman unsurunun işlenişi noktasında birkaç problemin olduğu açıkça görülmektedir.

Roman yirmi altı yaşında olduğunun vurgusu yapılan Enver'in tasvir edilmesiyle başlamaktadır. Uzun bir tasvir ile Enver'in iç ve dış âleminin anlatıldığı bu kısımda vaka zamanı ile anlatma zamanı örtüşmektedir. Yazar-anlatıcı Enver'e "Daha ne istiyorsun?" (Mehmed Celâl, 2014:179) sorusunu yönelterek onu okuyucuya aktarırken, geriye dönüş ile Enver'in anne ve babasının onu evlendirme isteği, sonrasında Enver'in Şefika ile evlenmesi aktarılmaktadır. Babası ölen Enver'in, babasından kalan miras ile neler yapabileceğinin vurgusu yapılırken yeniden vaka zamanı ile anlatma zamanı örtüşmektedir.

Romanın girişinde Enver anlatılırken "…gurûb eden güneşin son şuâ'ıyla bütün bütün sararan, asma yapraklarına bakar…" (Mehmed Celâl, 2014:179) ifadesiyle vaka zamanının, yaz sonu, sonbahar başı olduğunu düşünmek mümkündür. Ancak geriye dönüşle aktarılan düğün ve Ahmet Fahri Efendi'nin ölümü ile ikinci bölüm itibariyle başlayan Enver ve Şükrü'nün bahse girmesi ve sonrasında gelişen olaylar arasında ne kadar zaman geçtiği belirtilmemiştir. Dolayısıyla bu noktada zaman unsurunun belirsizliği noktasında bir problem görülmektedir.

Şükrü'nün Enver'in evine geldiği ve sanat hakkında muhabbet etmeleri üzerine bahse girmelerinin aktarıldığı kısımlarda vaka zamanının kış olduğuna vurgu yapılmaktadır: "Şükrü, bu kar fırtınası arasında, pardesüsünün yakalıklarını üstüne indirerek, kapıdan çıkarken …" (Mehmed Celâl, 2014:185)

Romanın ikinci bölümünden son bölümüne kadar bütün olaylar kronolojik bir şekilde ilerlemektedir. Yalnız Despina'nın geçmişinin anlatıldığı kısımlarda bazı geriye dönüşler bulunmaktadır.

Romanın başındaki sonbahar ve kış mevsimi için kullanılan ifadeler ile romanın son paragrafında kullanılan "Mayıs ayının hafif çiçek râhiyaları neşreden bir gecesinde" (Mehmed Celâl, 2014:264) ifadelerden yola çıkarak hikâye zamanının ortalama sekiz ile dokuz aylık bir süreyi kapsadığını söyleyebiliriz.

Yukarıda zaman unsurunun kullanımında birkaç problem olduğunu söylemiştik. Hikâye zamanı toplamda sekiz ile dokuz aylık bir süreyi kaplarken Şefika'nın hamileliğinin başlangıcı da doğum yapması da sonbahar kış ayları arasında gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bir çocuğun doğması için, geçmesi gereken dokuz aylık süre yeterince iyi hesaplanmamıştır. Bu durumda da romanın zaman unsurunun inandırıcı bir şekilde işlenmediğini söyleyebiliriz.

Roman içerisinde "Akşam ezanı okunduktan sonra …" (Mehmed Celâl, 2014:250) gibi bazı sosyal zaman ifadeleri de kullanılmıştır.

Romanın genelinde "bir gece", "birgün", "bir sabah" gibi belirsiz zaman ifadeleri kullanılmış, zaman unsuru bazı kısımlarda "tam bir ay olmuştu", "beş, on gün içinde" gibi ifadelerle olay örgüsünün gidişatına göre hızlandırılmıştır.

1.18.5. Romanda Mekân

Mehmed Celâl'in incelediğimiz birçok eserinde olduğu gibi *Dâmen-âlûde* romanında da mekân unsuru, derinleştirilmeden kullanılmıştır.

Mekân unsuru, romanın birkaç noktası dışında, sadece topografik bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Beyoğlu, Büyükada, Galata, Makriköy, Samatya gibi çevresel mekânlar, olaylara tanıklık etmeleri dışında genişletilmeden, kısa birkaç tasvir ile geçiştirilmektedir.

Romanda mekân unsurunun işlevsel bir şekilde, "anlam üreten" bir şekilde kullanıldığı kısımlar Şefika'nın psikolojisinin aktarıldığı kısımlardır: "Lânet olsun, bu resme! Enver'in bir eve gelmemesine sebep olan hep hep bu levha değil miydi?" (Mehmed Celâl, 2014:195) Şefika, kocasının eve gelmemesini levhaya bağlamaktadır. Levha da güzele dair çizilen her şey onda bir çirkinlik, bir korku hissi uyandırmaktadır. Şefika'nın psikolojisi, levhada çizilen geyikler, sular, akşam güneşini olumsuzlayarak, yırtıcı kaplanlar, fırtınalı denizler, yangın olarak algılamaktadır. Dolayısıyla mekân unsurunun bir anlamda kişi psikolojisini destekleyici bir şekilde kullanılması, Şefika'nın ruh halinin aktarımında başarılı bir tutuma olanak sağlamıştır.

Şefika'nın ilk defa Münevver'in evinde, sırrı ile düşüp kalkmaya başlamasıyla içinde bulunduğu mekânın bunaltıcılığını ruhunda hissetmektedir: "O kadar çok içtiği halde,

tahsil edeceği neşe yerine -bilâkis- içinde bir korku hissediyor, sanki bu oda, şu müzeyyen âvizeler altında bayılacak, boğulacak, katledilecek zanneyliyordu!" (Mehmed Celâl, 2014:257)

Önceleri dertleşmek amacıyla geldiği bu "menhûs" yer onun için artık dayanılamaz bir yer niteliğindedir.

Şefika'nın psikolojisini yansıtmak amacıyla işlevsel bir formda kullanılan mekân unsurunun benzer bir örneğini Enver'in psikolojisini yansıtmak için de kullanıldığını söyleyebiliriz:

"Dolambaç bir merdivenden çıkmışlardı, genişçe bir yatak odasına girmişlerdi! Aynı! İşte bu oda!

Burada, iki büyük yatak yok muydu?

İşte birisi! Ya öbürü? Öbürü de onun mukâbilinde işte ya tavanın ortasına asılan lamba? Değişmemiş! Yine o ziyâyı neşrediyor!" (Mehmed Celâl, 2014:254)

Enver'in Despina ile ilk defa kaldıkları otel odasına ilk gelişlerindeki gibi yine sarhoştur. Ancak o, ilk gelişteki Enver değildir. Bu otele ilk geldiğinde yanında sevgili Despina'sı ile birlikte heyecanı, mutluluğu, parası varken; artık Despina dâhil her şeyini kaybeden bir Enver vardır. Dolayısıyla aynı mekânı, iki farklı şekilde algılayan bir psikoloji ile mekânın bireyin ruhunda farklı zamanlarda hissettirdiği duygulara dikkat çekilmiştir.

1.18.6. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı

Dâmen-âlûde romanı, yazar-anlatıcının hâkim bakış açısından aktarılmaktadır. Romanın genelinde, her şeyi bilen, "tanrı bilici" vasfa sahip yazar-anlatıcı, olayların akışını keserek, okuyucuya uyarılarda bulunmaktadır: "Gülmeyin, ey genç kârîler gülmeyin! Allah kimseyi bu derekeye indirmesin? Fenâdır, müthiştir, acıklıdır, husûsiyle şâyân-ı eseftir!" (Mehmed Celâl, 2014:253)

Yazar-anlatıcı roman boyunca roman kişilerine karşı taraflı bir tutum sergilemektedir. Despina, Münevver için olumsuz ifadeler kullanırken; Şükrü, Şefika için olumlu ifadeler kullanmaktadır.

Yazar-anlatıcının varlığı, roman kişilerine yaklaşımı, onların zihninden, geçmişinden haberdar oluşu ile birlikte roman boyunca hissedilmektedir. Örneğin Münevver ve evine girip çıkan kadınların aktarıldığı kısımlarda anlatıcının konumu hemen anlaşılmaktadır: “ Bu kadının ne kadar ahlâksız, ne derece denî bir muğfel olduğunu birkaç bâbda oldukça gösterdik zannederiz. Şimdi biraz da yalancılığından bahsedeceğiz:

Şefika’ya iki hemşire olmak üzere tavsiye ettiği Fıtnat ve Mediha Hanımlar yekdiğerinin kardeşi olmaktan sarf-ı nazar uzaktan uzağa akraba dahi değil idiler.” (Mehmed Celâl, 2014:238)

Sonuç olarak, roman kurgusunun üstünde bir konuma sahip yazar-anlatıcı, romanın bütün unsurlarına, olay örgüsü, zaman, mekân, kişiler, tam hâkimiyet sağlamıştır. Her şeyden haberdar olmakla birlikte istediği yere müdahale hakkını elinde bulundurmaktadır.

2. Eserlerdeki Yapı Unsurlarının Değerlendirilmesi

Olay örgüsünün temelini insanın yaşam süresince yaşadığı "şey"ler oluşturmaktadır. Yaşanılan bu "şeyler" insan hayatındaki olayların ya da olayları meydana getiren eylemlerdir. "Olay" kelimesinde asıl vurgulanmak istenenin hayatın akışındaki hareketlilik, hareketler bütünü olduğunu söyleyebiliriz. Mehmet Celâl'in hikâye ve romanlarında olay örgüsünü oluşturan dinamikler anlatı kişilerinin hareketleri ve birbirleri ile olan ilişkileri üzerinden meydana gelmektedir.

Eylemlerin eserlerin başlangıcında yavaş ama art arda sıralandığını söyleyebiliriz. Genel olarak eserlerin çoğunda (*Leman, Kuşdilinde, Venüs, Cemile, Aurora, Muhabbet-i Mâder-âne, Zehra, Mükâfat, Bî-vefâ, Vicdan Azapları yahud Bilinmeyen Kıymet, İskambil, Sefid-Ser*) giriş bölümünde bulunan romantik tasvirlerle eylemlerin durma noktasında olduğunu söylemek mümkündür. Eserlerin sonuna doğru eylemlerde bir hızlanma görülmekte ve bu hızlanmada eserin sonuç kısmını oluşturmaktadır. Bazı eserlerin ise tasvir ile başlamadığı görülmektedir. Örneğin *Margerette* ve *Dehşet yahud Üç Mezar* eserleri anlatı kişilerinin mektuplaşmaları ile; *İsyan* ve *Nedâmet yahud Bir Şairin Sernüvişti* isimli eserler kahraman-anlatıcının yorumları ile; *Küçük Gelin* ise doğrudan anlatı kişilerinin diyalogları ile başlamaktadır. *Dâmen-Âlude* isimli eser yazar-anlatıcının anlatı kişisine yönelik eleştirisi ile başladığı görülmektedir.

Mehmed Celâl'in incelediğimiz on sekiz eserinde genel olarak olay örgüsünün tek zincirli bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Ancak *Leman, İsyan, Dehşet yahud Üç Mezar, Aurora, Küçük Gelin, Bî-vefâ* eserlerinde "eklenti metin" mahiyetinde "iç hikâye"ler bulunduğu tespit edilmiştir. Sonradan eklenmiş gibi duran bu "iç hikâyeler"in ana hikâye ile zaman zaman bütünleşmediği noktalar bulunmaktadır. Bu bütünleşememenin eserlerdeki sebep-sonuç ilişkisine zarar verdiğini söylemek mümkündür.

İncelediğimiz eserlerde olay örgüsünde sebep-sonuç ilişkisinin genel olarak dengeli bir şekilde ilerletilemediği ancak buna rağmen Mehmed Celâl'in bu dengeyi iyi kurduğu eserlerinin de olduğu (*Zehra, Mükâfat, Sefidser, Vicdan Azapları Yahud Bilinmeyen Kıymet, Dâmen-âlûde, Cemile, Muhabbet-i Mader-âne*) gözlemlenmiştir. Olayları detaylandırmadan üst üste vermesi, kahramanların hareketlerinin sebeplerinin açıklanmaması yazarın olay örgüsündeki başka bir eksiği olarak yorumlanabilir. Ancak bu tutumda eserlerin dönemin dergi ve gazetelerde belirlenmiş sayfalarda yayımlanmalarından

kaynaklanan bir alışkanlıktan da ileri gelebileceği göz ardı edilmemelidir. Mehmed Celâl'in, olay örgüsünde merak unsurunu en üst seviyeye çıkarmak amacıyla *Aurora* ve *Cemile* eserlerinde olay örgüsündeki bazı vaka halkalarını kronolojik olarak düzenlememiştir. Önce sonuç verilerek merak unsurunu oluşturmuş daha sonra sebebi verilerek merak unsuru giderilecek şeklinde düzenlemiştir. Böylelikle eserlerinde farklı bir düzenlemenin denendiği ve merak unsurunun hemen giderilmeyip şaşırtıcı başlangıçların oluşması sağlanmıştır.

Mehmed Celâl, bakışını aileye ve aile içerisinde gerçekleşen olaylara yönelten bir yazardır. Dolayısıyla onun kahramanlarının büyük çoğunluğunu anneler, genç kadınlar ve babalar oluşturmaktadır. Çocuklar ise Mehmed Celâl'in incelediğimiz eserlerinde genel olarak konuşturulmayan, ya doğarken ölen ya da ölü doğan olarak yer almaktadırlar. Ancak *Cemile* eserinde, romanın sonunda Selim ve Cemile'nin çocukları Yusuf'un babası ile diyologuna yer verilmiştir. Bu örnekle birlikte bir de *Küçük Gelin* romanının başında hem uçurumdan düşüp tekrar bulunması noktasında küçük Fahriye'nin hem de Şerif Efendi'nin sürekli hayalini gördüğü hasta oğlu olay örgüsünü şekillendirmeleriyle önemli bir yer edinmişlerdir.

Mehmed Celâl, kişiler unsuru noktasında, kişilerin isimleriyle ilgili sorun yaşadığı gözlemlenmiştir. Örneğin *Dâmen-âlûde* romanında Şefika'nın yardımcısı Sabire eserin bir yerinde Saliha olarak; *Leman* romanında Nebire hanım romanın bir yerinde Nesibe olarak; *Zehra* romanında Rıza romanın bir yerinde Ziya olarak; *İsyan* romanında Seyfullah ismi başka bir yerde Seyfeddin olarak; *Kuşdilinde* romanında Necib Remzi olarak zikredilmiştir. Benzer olarak *Küçük Gelin* romanında da Cemal isminin bazı yerlerde Celal olarak zikredildiği görülmüştür. Ancak bunun yazarın romanı otobiyografik özelliklerle ele aldığı için bilinçli bir şekilde yaptığı düşünülmektedir.

İncelediğimiz eserlerin altı tanesinin ismi kadın başkişisinin (*Zehra, Leman, Margerette, Aurora, Venüs, Cemile*) ismi ile oluşturulmuştur. Ancak bu eserlerdeki kadın karakterlerinin olay örgüsüne ciddi bir etkide bulunduklarını söylemek güçtür. Adını esere veren kadın başkişiler ve diğer eserlerdeki kadın başkişiler, öteki kadın veya erkek aracılığıyla tuzağa, zor duruma düşürülmüş kadınlardır. Düştükleri durumların zorluğu sonucunda ya verem olmuşlarlardır (Margerette, Aurora, Fahriye) ya da ölmüş veya öldürülmüşlerdir (Venüs, Zehra, Leman, Şefika). Bunlardan mutlu sona ulaşan tek kadın Cemile'dir. Cemile gibi bütünüyle olmasa da sevdiğine kavuşması anlamında bir mutluluk

yaşan bir kadın başkişi olarak *Deheşt Yahud Üç Mezar* eserinde ismi verilmeyen kadın başkişi önemlidir. Onun mutluluğu Cemile'nin mutluluğundaki gibi bir sevinç ile gelmemektedir. Eserdeki kadın başkişi, bütün ailesini kaybettikten sonra sevdiği ile mutluluk aramak üzere uzak bir kıtaya çıkan bir kadındır.

Sefid-Ser ve *İskâmbil* eserlerinde ise sonuç bölümünün tam olarak bir açıklığa kavuşturulmadığı eserlerin sonunun okuyucuda bir merak bırakma üzerine kurgulandığı saptanmıştır.

Yazarın Leman romanında aynı adlı başkahraman düşkün bir kadın olarak resmedilir. Romanda öldürülen Leman'ı yozlaşmış bir hayata sürükleyen ise annesidir. Burada Mehmed Celâl'in genç bir kadının yaşadığı olayları natüralist romanlardaki "soyaçekim" konusu ile değerlendirip anneye işaret etmesi önemli bir noktadır.

Kadın başkişilerden olan Şefika ise komşusu Münnever'in "kocasından alamadığı ilgiyi başka erkeklerden almada bir yanlışlık olmadığı" düşüncesi ile yavaş yavaş zehirlenip ihanet eden kadına dönüşmektedir. Şefika'nın namuslu kadın noktasından kötü kadına kadar uzanan dönüşümünün romandaki işlenişi ve geldiği noktada kendisine karşı hissettiği tiksinti başarılı bir şekilde işlenmektedir.

Mehmed Celâl'in hikâye ve romancılığının aksayan tarafı olarak sıklıkla kişiler dünyasının zayıf oluşu ve roman kişilerinin psikolojilerinin de iyi yansıtılmaması eleştirilmesine rağmen incelediğimiz eserlerde psikolojilerinin iyi yansıtıldığı kişiler bulunmaktadır. Fikri, Refet ve Cevdet'in "femme fatale" kadınının etkisiyle düştükleri âlemlerin sonucunda yaşadıkları "psikolojik temelli davranış değişiklikleri"yle; Cemal yaşadığı acılarının ağırlığıyla ve bunları yansıtmasıyla; Şevket'in evliliği için bir babanın rızasını alma çabasıyla; Ahmet Bey'in kızı üzerindeki "eril tahakküm"ünü kaybetmesinden sonra "kırılgan erkekliği" ile yüzleşmesiyle çatışmalar yaşadıkları ve psikolojilerinin iyi yansıtıldığını söylemek mümkündür.

Eserlerde psikolojik derinliği olan Zehra, Şefika, Dilnevâz, Füsunsâz, Nur Hayat kadın karakterler de yer yer bilinç akışı tekniği ile bazen de konuşmalarına yer verilerek psikolojileri yansıtılır.

İncelediğimiz eserlerde kötülük unsuru olarak hem erkek karakterler hem de kadın karakterler bulunmaktadır. Olay örgüsünün entrik kurgusunda önemli yerleri olan kötülük unsuru kişiler, genel olarak anlatı başkişilerinin zor duruma düşürülmesi için çaba sarf

etmektedirler. İncelenen eserlerde Despina, Regina, Jüliet, Rosalie "femme fatale" özellikler barındırmaları ile; Dilnevâz ve Eugenie baş erkek kişi tarafından evlilik için tercih edilmeyen ve kıskançlık ile baş kadın kişisini zor duruma düşüren öteki kadın imgesi; Münevver ahlakî yozlaşmışlığı normalleştirmesi ve masum kadınları kandırması ile kötülük unsuru olan kadın kişiler olarak yer almaktadırlar. Eserlerin olay örgüsünde ciddi bir etkileri olan Numan ve İsmail genç bir kızın kaçırılması ile; Paul kıskançlık ile hareket edip kadın başkişiyi zehirleme girişimi ile; Octave genç bir kızı iğfal ettikten sonra hayat kadınlarıyla hareket etmesi ile; Ferit ve Behçet ahlakî yozlaşmışlığın etkisiyle en yakın arkadaşlarının sevgilileriyle birlikte olmaları ile; Hamdi ise kadın başkişiye iftira atılmasına yardım etmesi ile kötülük unsuru olan erkek kişiler olarak eserlerde yer almaktadırlar.

Mehmed Celâl'in incelediğimiz eserlerinde büyük bir çoğunluğunda zaman, belirsiz aylar ve günler ile ifade edilmektedir. *Leman, Kuşdilinde* ve *İsyan* romanlarında da zaman belirsizliğini korurken Meşrutiyet'in ilanını işaret edecek sosyal zamana dair bazı noktalar bulunmaktadır. Bu hususlar dışında zaman unsurunun eserlerin içeriğine uygun düşecek şekilde bazı anlamlar kazandığı görülmektedir. Örneğin vereme yakalanan karakterlerin ölümü sonbahara (Margarette, Aurora) denk düşmektedir. Ya da âşık olan karakter bir bahar mevsimi içerisinde resmedilmektedir. Ölümün, hüznün sonbahar ve aşkın ise ilkbahar ile metin içerisinde anlam kazandığını söylemek mümkündür. Örneğin *Zehra* romanında Zehra'nın Rıza tarafından evden atıldığı zaman mezarlığa giderken sonbaharın onun hüznüne eşlik ettiği dolayısıyla zaman unsurunun metin içerisinde sembolik anlamlar kazandığı görülmektedir.

İncelenen eserlerin bir kısmında vaka zamanı ile öyküleme zamanı arasında bir belirsizlik bulunmaktadır. Eserlerin yedi tanesinde (*İsyan, Dehşet Yahut Üç Mezar, Aurora, Küçük Gelin, Bî-vefâ, İskâmbil, Dâmen-âlûde*) vaka zamanından anlatma zamanına kadar geçen süre belirsizdir. Yine incelediğimiz eserlerinde on bir tanesinde (*Leman, Kuşdilinde, Nedâmet Yâhud Bir Şairin Ser-nüvişti, Venüs, Cemile, Margerette, Vicdân Azapları Yâhud Blinmeyen Kıymet, Muhabbet-i Mader-âne, Zehra, Mükâfat, Sefid-ser,*) ise vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında geçen süre bellidir. Bununla birlikte eserlerde kullanılan vaka zamanı dikkatle hesaplanmadığı için bazı karışıklıklar, mantık hatalarının yaşandığını da söyleyebiliriz. Örneğin Şefika'nın hamileliği ve doğum yapması arasındaki zaman iyi hesaplanmadığı için vaka zamanında bir karışıklığın oluştuğu görülmektedir.

Mehmed Celâl, incelediğimiz eserlerde gerek gördüğü yerlerde özetleme tekniğiyle ileriye doğru bir ivme kazandırarak ya da geriye dönüşlerle anlatma zamanını kırılmaya uğratarak zaman unsurunu olayların temposunu belirleyecek şekilde kullanmıştır. *Cemile* romanında ise aynı anda meydana gelen olaylar eşzamanlı bir şekilde aktarılarak romanın zaman unsurun bir canlılık yakalamasına imkân verilmiştir.

Mehmed Celâl eserlerinde mekân daha çok karakterlerin değişim ve dönüşüm yaşamasında yardımcı bir şekilde kullanılmayan çevresel mekânlardır. Mehmed Celâl eserlerinde, mekân unsuru olarak çevresel mekânlara olayların meydana geldiği yerden başka bir anlam yüklenilmediği görülmektedir. Hikâye ve roman kişilerinin eserlerde bulundukları mekân ile bütünleştirilmemiş olması yazarın mekân unsurunun kurgulanması konusunda yaşadığı bir problem olarak gösterilebilir. Yazarın çevresel mekânları arasında sıklıkla İstanbul ve semtleri, Büyükada bulunmaktadır. İncelediğimiz eserlerde genellikle anlatım romantik doğa tasvirleri ile başlatılmaktadır. Tasvirlerden mekânı tanımak ya da anlamak mümkün değildir. Çünkü tasvirlerin eserlerdeki genel amacı bir yeri tanıtmak, bilgi vermekten ziyade duygulara hitap etmektir. Bunlara rağmen *Zehra, Küçük Gelin* ve *Cemile* eserlerinde gerçekçi bazı tasvirlere de rastlamak mümkündür. Özellikle *Cemile* isimli eserde çevresel mekânın İstanbul dışına Hatay ve çevresine taşınmış olması ve köylüye köy yaşantısına ait gerçekçi tasvirler Mehmed Celâl'in hikâye ve romancılığında önemli bir husustur.

Mehmed Celâl'in kaleme aldığı eserler arasında mekânın İstanbul dışında bir yer seçildiği dört eseri bulunmaktadır. Bunlar *Cemile, İsyan, Elvâh-ı Sevda ve Küçük Gelin'*dir. Yazılış tarihi açısından *Cemile,* (1303/1886) ilk yazılan eserdir. *Cemile* romanında köye ve köylüye ait ifadelerle gerçekçi ve derin mekân oluşturulması sağlanmıştır. Kronolojik tarih dikkate alındığında *Karabibik'*ten dört yıl önce yazılmasına rağmen *Cemile'*nin ilk köy romanları arasında zikredilmediği görülmektedir. Roman hem konu hem de mekân seçimi itibariyle köy yaşantısına dayalı bir eser olmasına ve üstelik eserde olay örgüsüne şaşırtıcı giriş, çoğul bakış açısı kullanımı gibi yapı unsurlarının yendiden düzenlenmesi gibi farklı yaklaşımlar denenmesine rağmen edebiyat tarihçileri ve araştırmacılarının eseri ilk köy eserleri içerisinde değerlendirmemesinin Mehmed Celâl ismi ile ilgili bazı ön yargıların olabileceğine işaret etmektedir.

Köy ve köy yaşantısına dair izlerin yer aldığı bir başka eser de *Küçük Gelin* romanıdır. Romanın girişinde Fahriye'nin dünyaya gelişi ve İstanbul'a gelmeden önceki

yaşamları anlatılmaktadır. Fahriye'nin babası Hüseyin ve ailesi hakkında okuyucuya bilgiler verilirken köy yaşantısının, köylülerin konuştuğu şivenin dikkat çektiği görülmektedir. Yine aynı şekilde köy evlerinin küçük, dağınık ama aynı boyuttaki görüntüsünün içinde cami minaresinin göğe yükselişi, köydeki genç kızların su testisiyle su taşıması, çiftçilikle geçinen bu köyde kış gelince, karların her yeri kaplamasıyla birlikte hareketin en aza inmesi gibi pek çok detay bulunmaktadır. Görüldüğü üzere romanda köy yaşantısında yer alan pek çok gelenek ve yaşayış tarzına ilişkin ifadeler bulunmaktadır. Anlatıcının köye ve köylüye yönelttiği bakışı okuru metne dâhil edecek bir gerçekçiliktedir.

Köy yaşantısının, geleneği yansıtan ifadelerin kullanıldığı bir başka eser de *İsyan* romanıdır. Romanın kahraman-anlatıcı konumunda olan Vedat'ın özellikle Şile ve köylerine yönelttiği bakışından, yazar, mekâna gerçekçi bir dikkatle bakılmasına olanak sağlamıştır. Bu da romanda mekân unsurunun çeşitlilik ve bir anlamda zenginlik olarak algılanması açısından önem arz etmektedir. Mehmed Celâl'in babasının memuriyetiyle birlikte gerçekten köy hayatını yakinen tanıyor oluşu da bu gerçekçi tasvirlerinin beslendiği yeri açıkça göstermektedir.

Mehmed Celâl'in bütün eserlerinde eksikliği hissedilen, mekân unsurunu kullanımı noktasındaki problemlerine rağmen *İsyan* romanında başarılı bir kullanım söz konusudur, diyebiliriz. Buradaki başarı Vedat'ın mekân ile bütünleşmesinden ileri gelmektedir. Kahraman-anlatıcının bakış açısından aktarılan romanda Vedat, içinde bulunduğu mekân ile bütünleştirilmiştir, diyebiliriz. Eserde diğer birçok eserinden farklı bir mekân unsuru kullanımı göze çarpmaktadır. Yazar, kahraman-anlatıcının görev değişikleri üzerinden, mekân unsurunu, içinde barındırdığı bütün unsurlarıyla birlikte, bir dönemin problemlerini yansıtmak maksadıyla işlevsel bir nitelikte kullanmıştır.

Leman romanında da romanın başkişisi Leman'ın içerisinde olduğu odasıyla birlikte ele alınıp odası ve kendisi arasında bir benzeşim kurularak mekân unsurunun işlevselleştirildiğini söylemek mümkündür.

Aurora romanında Rafael'in şehrin kalabalık ve boğuculuğundan doğanın sakinleştirici kucağına kaçtığı görülmektedir. Doğa besleyici ve huzuru temsil etmesi ile romanda farklı bir mekân kullanımı oluşturulmuştur. Rafael'in ruhunu şehrin kirinden doğa sayesinde arındırdığı iması ile mekân unsuruna, sembolik olarak "ruhu olan yer" şeklinde bir anlam kazandırılmıştır.

Mehmed Celâl eserlerinde ismi zikredilen mekânlar geniş Osmanlı coğrafyasına işaret etmektedir: Balkanlar, Trakya, Trablusgarb, Şam, Irak, İran, Hatay, Erzurum, Trabzon Çanakkale, İstanbul, Edirne gibi pek çok şehir ve özellikle İstanbul'un semtleri eserlerinde olay örgüsünün geçtiği mekânlardır.

Mehmed Celâl'in çalışmada kullandığımız eserlerinden hareketle bahsedebileceğimiz bir diğer farklı konu da *Venüs* romanında kamusal alanlara bir seçenek eklemesi konusudur. Eserlerinde başka örneği olmayan deniz hamamlarının esere dâhil edilmesi, kadın ve erkeğin bir araya getirildiği ve dolayısıyla kadın- erkek arasındaki iletişimin bir anlamda aşkın vuku bulacağı "alternatif kamusal alan" olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Mehmed Celâl, incelediğimiz eserler genellikle hâkim bakış açısından yazar-anlatıcı ile aktarılmaktadır. Mehmed Celâl'in eğiliminin bu yönde olmasının başlıca sebebi bu tip anlatıcının "fiktif âlem"de sonsuz imkânlarla donatılmış olmasıdır. "Tanrı bilici" konumunda olan yazar-anlatıcı eserde anlatıyı sekteye uğratacak araya girmede, anlatıyı kesmede, kişilere olan konumunu ifşa etmede bir problem görmemektedir. Yavuz Demir'e göre bu tip anlatıcılar ilk dönem hikâyeciliğimizin başlıca sorunlarındandır. Nitekim Mehmed Celâl de eserlerdeki anlatıcı kimliğiyle olaylara müdahalede bulunmaktan, kişileri eleştirmekten ya da akışı keserek okuyucuya bilgi vermekten geri durmamaktadır. İncelenen eserlerin on üç tanesinde yazar-anlatıcının haâkim bakış açısından faydalanıldığı tespit edilmiştir. İlk dönem hikâye ve romanlarımızda kullanılan anlatıcı tipinin yarattığı sorunlara rağmen Mehmed Celâl'in *Aurora, Margerette, Kuşdilinde* romanlarında roman kişilerinin diyaloglarını çoğaltarak yazar-anlatıcı varlığını anlatıda geri plana çekmeye gayret ettiği gözlemlenmiştir.

Mehmed Celâl, eserlerdeki yazar-anlatıcı konumu itibariyle, hikâye kişilerine mesafesini dengelemede problemlidir. Eserlerde "iç çözümleme" tekniğiyle hikâye kişilerinin psikolojisini, zihinsel çatışmalarını vermek amaçlanır. Bu teknik uygulanırken önemli olan yazar-anlatıcının varlığının en aza indirilmesi, anlatıyla okuyucu arasından çekilip hikâye kişileriyle okuyucunun ruh halini baş başa bırakmaktır. Başarılı bir anlatı için bunun çok önemli olduğunu vurgulayan Mehmet Tekin, konuya ilişkin şunları ifade etmektedir:

> "Kısacası yazar, anlattıklarına kendi kişisel duygularını katmamaya özen göstermeli, elinden geldiğince yansız (objektif) bir tutum takınmalıdır. Böyle bir yaklaşımla

gerçekleştirilen "iç çözümleme" yöntemi, hem tanıtıma, hem anlatıma 'sahihlik' kazandıracak, dolayısıyla romanı güçlü kılacaktır." (Tekin, 2019:273).

Mehmed Celâl'in problem yaşadığı nokta tam da burasıdır. Yazar eserlerindeki yazar-anlatıcı konumunu gizlemeyip anlatıda geri çekilmediği için eserdeki "sahihlik" kırılmaya uğramaktadır. Buna rağmen kahraman anlatıcının bakış açısı ile verilen ya da mektup tekniğinden faydalanılarak anlatıcı varlığının en aza indirilmeye çalışıldığı eserleri de bulunmaktadır. Örneğin *İsyan, Nedamet,İskâmbil* ve *Sefid-Ser* eserlerinde anlatı, kahraman anlatıcının bakış açısından aktarılmaktadır. *Nedamet yahud Bir Şairin Sernüvişti* eserinde yazarın seçtiği bakış açısında çok başarılı olmadığı görülmektedir. Buna rağmen yazarın sesini teslim ettiği aktarıcı olarak kahraman-anlatıcıyı tercih etmesi eserlerinin yapı unsurlarının kurgulanışında yazarın kendi içerisinde yenilikler denemesi noktasında önem arz etmektedir. Ancak diğer üç eserde kahraman-anlatıcının bakış açısından aktarılan olayların başarılı bir şekilde aktarıldığını söylemek mümkündür.

Cemile ve *Aurora* romanlarında yazar-anlatıcının konumunun gizlenmesi, anlatıcı varlığının en aza indirilmesi maksadıyla bazı bölümlerin diyaloglar ile başlatıldığı görülmektedir. Ayrıca *Cemile* ve *Dehşet Yahut Üç Mezar* eserde mektup tekniğinden faydalanan Mehmed Celâl, eserlerde iki farklı anlatıcının varlığına imkân sağlayarak çoğul bakış açısını kullanmıştır. *Dehşet Yahut Üç Mezar* romanı doğrudan mektuplarla başlamaktadır. Son bölüme kadar da bu şekilde devam etmektedir. Hitame bölümünde yazar-anlatıcı gençlerin vapura bindiğini nakletmektedir. Anlatı ve anlatıcının düzleminin değişmesiyle eserlerde farklı bakış açılarına yer vermek anlatıya zenginlik katması açısından önem arz etmektedir.

3. Mehmed Celâl Hikâye ve Romanlarında İzlek

İzlek, en genel tanımıyla bir eserde verilmek istenen iletidir. İzlek, bir eserde işlenen nesnel bir konunun kişisel ya da toplumsal izdüşümlerinin yazar tarafından detaylı bir şekilde irdelenerek yorumlanmasıdır. Dolayısıyla aynı konuyu ele alan farklı yazarlar, o konunun farklı yönelimlerine işaret ederek genel bir konudan özel anlamlar çıkartabilirler. Denilebilir ki izlek, bir eserde ele alınan konunun farklı yazarlarca her defasında başka, öznel sonuçlara götürülmesidir. Konu eserde işlenen en genel çerçeveyken, izlek yazarın o konunun içinden farklı çıkarımlarda bulunmasıdır. İçeriğin eserde belli bir düşünce ya da duygu olarak okunması bize izleği vermektedir (Şahin, 2020:29).

Yazar, farklı konulardan hatta farklı eserlerden aynı izleği işaret ederek, işlediği konuların onda bıraktığı izlerin okunmasına imkân tanımaktadır. Bunu bilinçli olarak yapabileceği gibi farkında olmadan farklı konuları her defasında aynı sonuca ulaştırabilir. Bu yazarın birikimiyle ilgilidir.

Mehmet Önal, sanatkârın mizacından yaptığı mesleğe, toplumdaki yerinden analiz yeteneğine kadar pek çok özelliğin birikimini oluşturacağından bahsetmektedir.

Mehmed Celâl'in, eserlerinde işlediği konulardan bilgi birikimi, benimsediği dünya görüşü, topluma yaklaşımı, sanat karşısındaki tutumu kolaylıkla okunmaktadır. Yazar ele aldığı konuları hikâye ve romanlarında hem toplumsal hem de bireysel yönleriyle incelemektedir. Söylemek istediklerini, dünya görüşünü ele aldığı konu üzerinden kısmen de olsa açımlama gayretindedir.

Bu bölümde Mehmed Celâl'in, tezimizde incelediğimiz hikâye ve romanlarından hareketle aşk, kaçış, yalnızlık, yozlaşma, intihar, verem gibi işlediği farklı izlekler üzerinde durulacaktır.

3.1.Aşk/Sevgi

Edebî eserlerde, neredeyse her dönemde yazarların en çok üzerinde durduğu aşk teması, Mehmed Celâl'in romanlarında da sıklıkla işlenmektedir. Eserlerinin büyük bir kısmında ana tema olarak şekillenen aşk, eserlerde her defasında farklı bir şekilde kurgulanmaktadır. Kemal Erol aşkı "şiddetli sevgi" (Erol, 2010:62) olarak

tanımlamaktadır. Mehmed Celâl eserlerinde de genel olarak aşk izleği altında aşkın bu aşırılığı ve bu aşırılığın kahramanları olumlu olumsuz yönlendirişi üzerinde durulmaktadır.

Recai Özcan'a göre; Mehmed Celâl hikâye ve romanlarında görmeden sevmek mümkün değildir (Özcan, 2008:64). Hatta Mehmed Celâl'in birçok eserinde "Gözden ırak olan gönülden de ırak olur!" (Mehmed Celâl, 2020a:35) ifadesi ile aşkın görünürlük isteğine, sevgililerin yan yana olması gerekliliğine dikkat çekilmektedir.

Aşk izleği, incelediğimiz eserlerde daha çok erkek kahramanın bakış açısıyla aktarılmaktadır. Âşık olan erkek kahramanın genel olarak şair ruhlu, duygusal melankolik olması gibi özelliklerin yazarın kendi hayat serüveninin bu kahramanlara olan yansıması olarak değerlendirilebilir.

Venüs hikâyesinde aşk, temelinde barındırdığı sadakat ve onun karşıt durumundaki ihanet ile birlikte işlenmektedir. Eserdeki aşk izleği öylesine büyüleyici etkileriyle tezahur edilir ki, erkek kahraman sevgilisi Venüs insanüstü bir konumda adeta bir melekle denk tutmaktadır:

"Gîsû-yi zerînini mâî bir kurdela ile bağlayıp omuzlarına saçmış, üzerine beyaz bir fistan giymiş, eline bir demet çiçek almıştı. Mâî gözleri gence tatlı tatlı bakıyor, güzel dudakları tebessüm namındaki nur ile parlıyordu." (Mehmed Celâl, 2020a:17)

Aşk izleği eser boyunca romantik aşk tasvirleriyle tabiatın büyülü güzelliğiyle birlikte ele alınmıştır. Venüs'ün büyüleyici güzelliği karşısında ağlayan erkek kahramanın bu ruh hali ile aşk izleği esere duygusal bir boyut kazandırmıştır.

Eserde ismi verilmeyen erkek başkişisi sevgilisine karşı derin duygularını bütün saflığıyla, gözyaşlarıyla sürekli olarak dışa vurmaktadır. Ona yazdığı şiirler ve mektuplarla dile getirmektedir. Sevgilisinden bir süreliğine ayrı düştüğü zamanlarda onu düşünmekten, ona kavuşmanın hayalini kurmaktadır. Ancak sevgilisi onun yokluğundan faydalanıp onu aldatmıştır. Hikâyenin erkek başkişisinin bu romantik tavrı eserin sonuna kadar devam ettirilmektedir. Sevgilisinin ihanetine rağmen onu hala sevmeye devam etmekte ama ihanetin dayanılmaz ağırlığı altında ezildikçe intihardan başka bir kurtuluşunun olmadığı gerçeğiyle yüzleşmektedir.

Şair ruhlu, sadık, âşık gencin örneğine Mehmed Celâl eserlerinde sıklıkla görüldüğünü söyleyebiliriz. *Margerette* romanında Gilbert tıpkı *Venüs* hikâyesindeki şaire

benzer özellikler göstermektedir. Gilbert şair ve oldukça duygusal biridir. Margerette'yi boğulmaktan kurtardığında ona âşık olur. Ve o günden sonra onu bir daha unutamaz. Sevdiği kadın bir başkasını sever daha sonra sevdiği adam tarafından terk edilir. İğfal edilen Margerette'yi teselli eden Gilbert, ne yaşamış olursa olsun onunla evlenmek isteğini dile getirir. Olumlu cevap almasına rağmen Margerette yaşadıkları neticesinde hastalanır ve ölür. Öldüğünde bile Octave'yı seven Margerette de Gilbert de bir anlamda karşılıksız aşkların yıktığı karakterlerdir, diyebiliriz. Nitekim başkasını sevmesine rağmen çok sebdiği Margerette'nin ölmesine dayanamaz ve Gilbert, sevgilisinin tabutu başında intihar eder.

Aşkın şair ruhlu, duygusal bir gençte vücut bulmuş bir örneği de *Küçük Gelin* romanında görülmektedir. Romanda aşk izleği, Cemal'in sevdiğinin gayrimüslim olması sebebiyle imkânsız aşk atmosferi üzerinden verilmektedir. Aşk izleğinin imkânsızlık ile birleşmesi zaten hassas bir bünyeye sahip olan Cemal'in her yerde sevdiğinin hayalini görmesine sebep olacak ve onun akıl hastanesine yatırılmasına kadar ağır sonuçlara götürecektir. Aşkın aklı baştan alma hali, "perinin insanı delirtmesi mazmunu" ile birlikte değerlendirilebilir. Bu mazmunun bizi, Cemal'in ilk gençlik yıllarında fazlasıyla okuyup etkilendiği halk edebiyatı âşık-maşuk hikâyelerine götürmektedir. Çünkü romanın birkaç noktasında Cemal'in ilk gençlik yıllarından sonra bütünüyle melankolik bir karakter geliştirdiğinin vurgusu bulunmaktadır. Hatta Cemal'in ötesinde halk hikâyelerini çok okuyup etkisi altında kalma, gayrimüslim bir kıza tutulma akabinde akıl hastanesine yatırılma Mehmed Celâl'in gerçek hayatının romanda karşılık bulmasıdır, diyebiliriz.

Cemal, bir süre akıl hastanesinden çıkartılır. Adel'i bir süre daha sayıkladıktan sonra onun başka biriyle evlendiği gerçeğiyle yüzleşir ve onu unutmaya karar verir. Burada aşk izleğinin toplumsal baskı -din farklılığı- sonucu sindirilebileceğinin vurgusu yapılmaktadır. Dolayısıyla büyük, tutkulu bir aşk yavaş yavaş söner. Ancak ne var ki Cemal, Adel'den sonra Fahriye ismindeki bağcı kızına da aynı tutkudaki bir aşk ile bağlanır. Böylelikle aşk izleği roman boyunca Cemal'in hayatında aşırılıklarıyla okura yeniden sunulmaktadır. Cemal çok sevdiği, tabiatın ona, güzelliğine kıyacağına asla inanmadığı Fahriye'si hastalanır ve hayatını kaybeder. Aşkın delirtme hali tekrardan romanın en duygusal izleğine dönüştürülür. Cemal derin bir bunalım süreci geçirir ve intihar edecekken gaipten duyduğu bir ses onu durdurup hayata bağlar.

Cemile romanında aşk izleği masumane duygular ve karşılıklı bir sevgi ile ele alınmıştır. Romanda aşk için, sabırla zorluklarla mücadele edilmektedir. Bu eserde işlenen

aşk izleği, romanın sonunda iki sevgilinin kavuşmasıyla mutlu bir şekilde sonlandırılmıştır. Selim ve Cemile çocuklukları birlikte geçmiş, birbirlerine karşı zamanla derin duygular beslemeye başlayan iki gençtir. Evlilik hayalleri planlarken hiç beklemedikleri bir şey olur ve Cemile zorba bir adam olan Numan tarafından kaçırılır. Roman boyunca Cemile bu zorba adama teslim olmayışıyla, Selim ise sevdiğini kurtarma gayretiyle aşklarına sahip çıkmaktadırlar. İkisi de farklı şekillerde sınanmaktadır. Numan'ın zorbalığına boğun eğmeyen Cemile ve sevdiğini aramaktan vazgeçmeyen Selim sonunda kavuşur ve hayalini kurdukları evliliği gerçekleştirirler. Mutlu son ile bitmesi açısından *Cemile* romanı önemlidir. Romandaki aşk, köklerini çocukluktan alan kuvvetli bir bağ içermektedir. Romanda aşk izleğinin, dürüstlük ve sadakat olduğu müddetçe her şeyin üstesinden geleceği fikri ile derinleştirildiği görülmektedir.

Aşkın mutlu son getirdiği bir diğer eser de *Mükâfat* hikâyesidir. Aşkın fedakârlık ile birlikte ele alındığı eserde, Şevket isimli genç, Hadiye isimli bir kız ile birbirlerini ilk görüşte âşık olurlar. Babasının Hadiye'ye aşırı düşkünlüğü, sevgililerin kavuşmasını imkânsız gibi gösterse de Şevket'in fedakârlıkları, aşkına sahip çıkışı, Hadiye'nin babası Ahmet Bey'i ikna etmek için gösterdiği ılımlı tavrı ve çabası onu sevgilisiyle mutlu bir sona götürecektir. Eserde, Şevket'in aşkının mükâfatı yine aşk olarak ona geri dönmektedir. Dolayısıyla eserde aşk izleği âşığın çabasına bağlı kılınmıştır.

İskambil hikâyesinde aşk, saf bir güzelliğin karşısında ne yapacağını şaşıran bir gencin oyun oynarken, sevdiği ile beş dakika dahi olsa yalnız kalmak için basit hilelerle bilerek yenilmesinde görülmektedir. Buradaki aşk izleği duygusallık ve saflıkla birlikte ele alınmaktadır.

3.2.İhanetin Erkeği/Kadını

Mehmed Celâl eserlerinde çok işlenen ihanet izleği, işlendiği her eserde farklı sebeplere bağlanmaktadır. İhanetin mantıklı hiçbir açıklaması olmamasına rağmen Mehmed Celâl, ihaneti belli sebeplere bağlama gayretindedir. Mehmed Celâl hikâye ve romanlarında ihanet izleği hangi sebebe bağlanmış olursa olsun temelde tinsel zevklerin kısa süreli tatmini, yaşanılan anın keyfini çıkarmayı barındırmaktadır. Anlık keyif ve zevklerin tatmini bir anlamda Mehmed Celâl'in yaşamındaki olumsuzluklara denk düşmektedir. Yazarın gençliğinde keyif veren maddeler kullanması, derbederliği ve beş

başarısız evlilik yaşaması bu olumsuzluklardan bazılarıdır. Eserlerinde özellikle ihanet eden kişilerin içki ve türlü gevşetici maddelerin etkisinde olmaları da bu bağlamda yazar ile ilişkilendirilebilir. Örneğin *Vicdan Azapları Yahud Bilinmeyen Kıymet* romanında ihanet izleği ihanet edenin onu bir türlü kabullenememesiyle irdelenmektedir. İhanetin ağırlığı, aldatanın suçunu kabul etmesiyle peşinden intiharı getirmektedir. Cevdet önce Rabia'yı evlenme vaadiyle iğfal eder sonrasında onu bir tiyatro oyuncusu ile aldatır ve zamanla terk eder. Anlatıcı aracılığıyla Mehmed Celâl, genç bir kızın duygularını, yaşantısını ve hatta yaşamını mahveden Cevdet'in ihanetini arkadaşı Behçet'in onu tiyatroya götürmesine, içki içmesine bağlamaktadır. Cevdet de ihanetinin sebebini Juliet'in karşı koyulamaz güzelliğine bağlamaktadır. İhanetini kabul ettiğinde kendisi de Juliet tarafından ihanete uğramıştır. İhanetin kabulü intiharı kaçınılmaz son yapmaktadır. İhanet izleği pişmanlık duygusunun ağırlığıyla birleşmekte bu ağır duygu da ölümü beraberinde getirmektedir.

Cevdet'in aksine ihanetini kabul edip bütün pişkinliğiyle buna devam eden Fikri, *Muhabbet-i Maderane* romanında yaptığı ihanetten pişmanlık duymamakla birlikte yaptığının neticesinde verem olan karısına acımamasıyla, dolayısıyla merhamet duygusunun yitirilmesiyle birlikte ele alınmaktadır. Nasıl olsa bir gün öyle ya da böyle toprak olacak (Mehmed Celâl, 2014:84) biri için üzülmenin beyhude olduğu fikrindedir. İhanetin bedeli Fahriye tarafından ödenir. Uğradığı ihanet onu kendi iç dünyasında bir yıkılışa sebep olarak onu hasta edip, öldürür. Fikri, içki ve türlü eğlencelerin keyfini sürme eğilimi olan sağlıklı düşünemeyecek kadar sarhoş gezen biridir. Ama acımasızlığı aklı başındayken de devam eden bir özelliğidir. Dolayısıyla ihanet izleği Fikri'nin genç karısına acımaması, merhametten yoksun oluşuyla harmanlanmıştır.

İhanetin yine ihanet ile karşılık bulduğu ve ihanetin dağıttığı bir yuva olarak *Dâmen-Âlûde* romanı bu izleğin önemli örneğidir, diyebiliriz. Romandaki ihanet izleği Enver ve Şefika'nin evlilikleri üzerinden işlenmektedir. Bu eserde ihanet sadece eşe değil aynı zamanda annesine, rahmetli babasına hatta sahip olduğu işine ve mal varlığına ihanet olarak yorumlanabilir. Enver her şeye, bir gencin hayal edebileceği her şeye sahip bir gençken tanıştığı fettan kadının ve içkinin etkisiyle işini, babasının bıraktığı serveti, annesini ve eşini yavaş yavaş kaybeder. Dolayısıyla romanda ihanet izleği, bir ailenin ahlakî değerlerinden uzaklaşmasıyla başlayan çözülme ekseninde detaylıca irdelenmektedir.

Enver, Despina'nın karşı koyulamaz güzelliği karşısında varını yoğunu kaybeder. Evini ihmal edip annesinin, eşinin kalbini kıran Enver Despina'nın da ona ihanet etmesiyle Şefika'ya, ailesine çektirdiklerini idrak etmeye başlar. Ancak sefalet girdabına düşen Şefika, kocasının ona yaşattıklarını unutmak, dert ortağı bulmak maksadıyla gittiği, masum ve ahlaklı bildiği komşusu Münevver tarafından önce içkiye sonra da 'ihanete ihanet gerekli' felsefesine alıştırılmıştır. Pişmanlık duygusuyla evine gelen Enver karşılaştığı manzara karşısında deliye dönerek Despina'yı öldürmek için aldığı silahla önce Şefika'yı daha sonra kendisini öldürerek ihanetin bedelini geride kalan gözü yaşlı anneye ve kimsesiz kalan kızı Feride'ye ödetmektedir.

Romanda ihanet izleği, ihtirasın aşk sanılması, tensel güzelliğin kurnazca kullanılması, ihtirasların ele geçirdiği bedenlerin savrulması ve ihanetin ağırlığının kişiyi yaşama karşı duyarsızlaştırması ekseninde ele alınmaktadır. İhanet etmenin hem Enver hem de Şefika cephelerinde yol açtığı hissizliği, yaşama sevincinin silinmesi, ihanetin, kişinin kendisine karşı duyduğu iğrentinin sonucu olarak değerlendirmek mümkündür.

İhanet izleğinin "kötü kadın" sebebiyle gerçekleştiği bir roman örneği de *Kuşdili'nde*'dir. Romanda Refet, ilk görüşte âşık olduğu Nur Hayat'ı istetir ve iki genç evlenir. Ancak Refet bir süre sonra önce işrete alılır daha sonra ise Rosalie adındaki hayat kadınına tutulur. Refet'in Nur Hayat'a ihaneti Enver'in Şefika'ya ihanetine çok benzemektedir. Refet tıpkı Enver gibi parasını, ailesini, geleceğini bir sokak kadını uğruna hiç eder. Refet üzerinden işlenen ihanet izleği hiçbir sebebe bağlanmamaktadır. Bu romanda daha çok ihanet izleğinin bir aleyi ne derece dağıtacağı üzerinde durulmaktadır.

Kocasının kendisine ihanet ettiğini öğrenen Nur Hayat önce kocasıyla kavga eder daha sonra ise bir tanıdığının aracılığıyla Rosalie ile buluşur. Buluşma esnasında arbede yaşanır ve Nur Hayat yanlışlıkla Rosalie'yi ölüdürüp hamile olarak hapse atılır.

İhanet izleğinin ele alındığı bir roman da *İsyan* romanıdır. Romanda ihanet izleği kadının okuduğu açık seçik kitaplar, gittiği romantik tiyatrolardan etkilenmesi gibi kültürel faaliyetlere bağlanarak dönemin roman ve hikâyelerinde "okuyan kadın"a bakışı üzerinden değerlendirilebilir.

Vedat ve Zekiye gençlik yıllarında aynı okula gitmiş iki gençtir. Vedat, okul yıllarından itibaren sevdiği Zekiye ile evlenmesinden sonra ve geçici görevlendirilmeler ile evinden uzak kaldığı süreçlerde karısı tarafından ihanete uğramaktadır. Uğradığı ihanet

karşısında psikolojik olarak çöken Vedat, kendine geldikten sonra eşini hazırladığı bir iğneyle zehirleyerek öldürür sonrasında da intihar eder.

Romandaki ihanet izleği, eserin içeriğiyle ilişkilendirilerek "isyan etme" olarak iki farklı eksende ele alınmaktadır. Bunlardan biri Vedat'ın öğrencilik yıllarında karıştığı ve yönetime karşı yapılan isyandır ki bu ihanet siyasi temelde gerçekleşen "aydın ihaneti"dir. Diğeri ise bir eşin diğerine sadık kalmayarak hem eşine hem de ilahi buruğa isyandır.

"Aydın ihaneti" olarak isimlendirebileceğimiz ihanet izleği aslında dönemin vatanperver genç öğrencilerin yapılan haksızlıklara, rüşvetlere karşı başlattıkları ve isyandır. İhanetten ziyade haksızlığa çıkarılan ses değerlendirilen bu tavır hakkında Osman Gündüz:

"Dürüst, vatanperver, namuslu kişilerin ezildiği horlandığı, tahkire ve her türlü melaneti yapan kötüler ise kaynağı meçhul paralarıyla günlerini gün ederler." (Gündüz, 1992:62) ifadelerini kullanmaktadır. Vedat bu başkaldırının, isyanın özelde ise ihanetin bedelini sürgüne gönderilerek öder. Daha sonra yönetimin idaresindeki birçok ilde verilen görevlendirmeleri kabul ederek doktorluk mesleğini yerine getirir. Zekiye'nin Vedat'a ihaneti, okuduğu kitapların etkisinde kalmasıyla üzerinden atamadığı duygusal çalkantıya çare ararken bir boşluk haliyle gerçekleşmektedir. İhanet izleğinin bu sebeplere bağlanması dönemin yaygın görüşü olan "kadının okuduğu eserler onu ahlaksızlaştırır" fikriyle ilişkilendirilmektedir. Nitekim Robert P. Finn, ilk dönem romanlarının belli başlı konuları arasında kadına olan bakışın olduğunu vurgulamaktadır (Finn, 1984:13).

İhanet izleğinin buna benzer bir sebebe bağlanıldığı bir başka roman örneği *Nedâmet Yâhud Bir Şairin Ser-nüvişti* romanıdır. Bu romanda da ismi verilmeyen genç bir şairin karısı tarafından ihanete uğratılması işlenmektedir. Şair karısının ona ihanet etme sebebini okuduğu açık seçik kitaplara bağlayarak farklı yazarların kadının yeri ile ilgili cümleleri hatırlatarak öne sürdüğü görüşünü destekleme çabasındadır. Dolayısıyla ihanet izleği bir anlamda iki eserde de batılılaşmanın etkisi ile bağdaştırılmaktadır.

3.3.İntihar

Mehmed Celâl eserlerinde önemli bir yere sahip olan bir diğer izlek de intihar izleğidir.

İntihar, insanın ölümüne kendi isteğiyle yol açması eylemidir. İntihar, Mustafa Nihat Özön'ün *Osmanlıca-Türkçe Sözlüğü*'nde, "Nahr'den kendini öldürme" olarak kelime kökünü işaret ederken; Türk Dil Kurumu'nun *Türkçe Sözlüğü'*nde ise "Bir kimsenin toplumsal ve ruhsal sebeplerin etkisiyle kendi hayatına son vermesi" olarak tanımlanmaktadır.

Sözlüklerden yola çıkarak intihar en genel anlamıyla ntihar (özkıyım), "… saldırgan dürtülerin ve isteklerin bastırılmasıyla insanın kendi öz benliğine yönelmesi" (Apaydın-Özdemir-Z.Ünal, 2016:11-12) ile gelişen eylem biçimidir, diyebiliriz. Konuyla ilgili bütün tanımlamaların birleştiği nokta, intihar eden kişinin psikolojik olarak kendini iyi hissetmediğidir. Gerçekten de edebiyata sıklıkla işlenen intihar teması ile intihar edenin eylemden hemen önceki ruhsal durumuna yoğunlaşılmaktadır. İntihar sebebi de en az intihar teması kadar edebi metinlerin merkezine oturtulmakadır.

İncelediğimiz eserlerde intihar eden erkekler ve kadınlar, intihar izleğinin iki farklı ekseninde ele alınmışlardır. Bu anlamda eserlerde Cevdet (*Vicdân Azapları Yâhud Bilinmeyen Kıymet*), Enver (*Dâmen-Âlûde*) pişmanlık ve alkol kullanımının etkisiyle sağlıklı düşünemedikleri için intihar etmektedirler. Dolayısıyla bu iki karakterin intiharı patolojik bir durumun sonucu gerçekleşen intihar olarak değerlendirilebilir. İntihar izleği bu eserlerde pişmanlık duygusunu bastıramamak ile birlikte irdelendiğini söylyebiliriz.

İntihar izleğini incelediğimiz bazı eserlerde Gilbert (*Margerette*), Ömer (*Leman*), Vedat (*İsyan*) ve ismi verilmeyen genç şair (*Venüs*) ise sağlıklı bir bilinçle intihar etmektedirler. Sağlıklı bir bilinçten kasıt, bu karakterlerin alkol gibi herhangi bir madde etkisinde olmadıkları halde intihar eylemine yönelmeleridir. Dolayısıyla bu karaktereler gerçekleşen intihar ise marazi intihar olarak yorumlanabilir. Nezahat Arkun bu tür intiharları "melankoliklerin intiharı" olarak değerlendirmektedir. Nezahat Argun'a göre bu tip intihar vakalarından önce kişide birtakım psişik değişiklikler görülmektedir (Arkun, 1978:130).

İntihar izleğinin söz konusu eserlerde, Gilbert ve Ömer karakterlerinin, sevgilinin ölümünden sonra yaşamın bir anlam ifade etmemesiyle ilişkilendirildiği görülmektedir. Dolayısıyla sevgililerini kaybeden bu iki genç, ölümün birey psikolojisinde yarattığı duygusal boşluk sonucu önce depresyona girerler sonrasında da intihar eylemi gerçekleşir. Bu iki karakterin intiharı da sevgililerinin naaşı başında gerçekleşir. Gilbert, Margerette'yi kaybettikten hemen sonra tabutu başında; Ömer Füsunsâz'ı kaybettikten bir süre sonra mezarı başında intihar eder. İkisinin de intihar etme şekli ateşli silah kullanımıdır. İntihar

izleğinin bu karakterlerde sevgilinin kaybının yol açtığı bunalım olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla sembolik olarak sevgi yaşam ile ilişkilendirilirken ayrılık ölüm ile ilişkilendirilmiştir.

İsyan ve *Venüs* romanlarında ise aldatılan erkek karakterler, sevgililerinin onlara ihanet etmesiyle derin bir üzüntü yaşarlar. Venüs'ün kendisine ihanet ettiğini anlayan genç şair sabah kadar uyuyamaz. Sabahın ilk ışıklarıyla birlikte sevgilisinin kamasıyla intihar eder. İntihar bu şair için korkulacak bir şey değildir. Tereddüt etmeden intihar eder.

Vedat, ihanetin onda yarattığı ilk duygusal sarsıntıyı atlattıktan sonra büyük bir soğukkanlılıkla karısını hazırladığı bir iğneyle zehirleyerek öldürür. Karısını defnettikten bir süre sonra kendisini de aynı yöntemle öldürür. Vedat üzerinden işlenen intihar izleği, sevdiğinden gelen ihanet darbesinin kişide yarattığı değersizlik hissi ile ilişkilendirmek mümkündür. Vedat, karısını zehirlerken "… melek gibi bir kalbim vardı, o kalbimi sana bıraktım, sen onu bir fahişenin murdar tırnakları arasındaki bâçizeye benzettin?" (Mehmed Celâl, 2020b:155) cümleleriyle yaşadığı hayal kırıklığı ve değersizlik hissine vurgu yapmaktadır.

Mehmed Celâl'in incelediğimiz eserlerinde kadının intiharı ise karakterin bilinçli tercihinden çok anlatıcı tarafından kötülük unsurunun sebebi olarak görülüp cezalandırılmasıdır, diyebiliriz. Bu anlamda Dilnevâz (*Zehra*) oynadığı türlü oyunların ortaya çıkmasıyla adeta yazar tarafından cezalandırılmaktadır. Yoğun bir pişmanlık duygusuyla birlikte intihar eden Dilnevâz'ın ölümü Rıza'nın Zehra'ya ifitra atıldığını, Zehra'nın masum olduğunun anlamasını sağlaması açısından önemlidir.

3.4.Kaçış

Mehmed Celâl romanlarında sıklıkla olmasa da farklılık olması anlamında kaçış izleğinin işlenmesi önem arz etmektedir. *Dehşet Yahud Üç Mezar* romanında ismi verilmeyen roman başkişisi içerisinde bulunduğu toplumla bir bağ kuramamış, bulunduğu yerden huzursuzluk duyan biridir. Yaşadığı toplumun içinde kendisini konumlandıramayan birey zamanla toplumu terk etme düşüncesine kapılır. Çünkü kendisini konumlandıramayan, bir şekilde her hareketi sorgulanan birey kendisini o toplumun bir parçası olarak görmekte zorlanmaktadır.

Viktor E. Frankl, zoraki bir topluluk yaşamının insanı "toplumdan kaçmaya yönelik dayanılmaz bir güdü" (Frankl, 2009:68) yarattığını vurgulamaktadır. *Dehşet Yahud Üç Mezar* romanındaki erkek başkişisi zihinsel anlamda rahat edebileceği, huzurun orda olduğuna inandığı bir tür mekân arayışındadır. Bu arayış sonucunda bilinmeyen uzak bir kıtaya gitme isteği, bulunduğu toplumdan, toplumun gerçeğinden sevdiği ile birlikte kaçmak istemektedir:

"Artık gidelim, artık bu melun yerde durmayalım, kaçalım, insanlardan uzak olalım!" (Mehmed Celâl, 2020a:103)

Romanda her ne kadar kaçış izleği derinleştirilmemiş bir şekilde ele alınmışsa da roman karakteri romanın sonunda sevdiği ile birlikte bir vapura binerek Marsilya'ya doğru yola çıkmaktadır.

3.5.Yalnızlık

Mehmed Celâl'in eserlerinde izlek olarak yalnızlık, çaresizlik ve bunalımın pençesindeki roman kişisinin derin yalnızlığıdır. Burada irdeleyeceğimiz eserler ve kişiler *Zehra* romanında Zehra ve *Dâmen-Âlûde* romanındaki Şefika'dır.

Yalnızlık, insanın dünya üzerinde var olduğu andan beri bildiği, yakından tanıdığı bir duygudur. Bu kadim duygunun edebiyat tarihi boyunca sıklıkla ele alındığı hatta doğrudan ismini bu duygudan alan birçok eserin olduğu bilinmektedir. Böylesi eski ve bilindik bir duygunun, Mehmed Celâl eserlerinde yer edinmesi, işlenmesi de olağan bir durumdur. Çünkü Mehmed Celâl, eserlerinde sıklıkla insanı, insanı kontrol eden güçlü duyguları, sebepleri ve sonuçları ile birlikte bir aile etrafında ele almaktadır.

Yalnızlık izleği, Mehmed Celâl'in incelediğimiz eserlerinde Zehra ve Şefika karakterleri üzerinden ele alınmıştır. Bu iki karakterin birden fazla ortak noktası bulunmaktadır. Her ikisi de daha çocukken anne ve babalarının ölmesi üzerine yakınları tarafından büyütülmüş ve yine o yakınları tarafından evlendirilmişlerdir. Dolayısıyla iki kadın karakterin de, kökleri çocukluklarına dek uzayan bir yalnızlık tecrübesi bulunmaktadır. Ebeveynlerinden ayrı büyümüş olmak birçok sevdiğini erken yaşta kaybetmiş olmak onların yalnızlığının temelini oluşturmaktadır. İki kadın karakter de evlendikten sonra yalnızlık duygusundan bir süre kurtulmuştur. Ancak köklerini en

derinlerinde hissettikleri bu duygu onları asla yalnız bırakmamaktadır. İki kadın karakter de doğum esnasında, bir bebeği dünyaya getirdikleri esnada yalnızlıkla yeniden yüzleşirler. Recai Yahyaoğlu yalnızlık duygusunu tanımlarken, yalnızlığın sevgiden yoksunluk olduğunu vurgulayarak, yalnızlık "İnsan ruhunun doğum sancısıdır." (Yahyaoğlu, 2005:24-25) ifadelerine yer vermektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde iki genç kadının doğum esnasında yapayalnız hissetmelerinin daha derin bir anlam ifade ettiğini söyleyebiliriz.

Zehra kocası Rıza'nın Çanakkale'ye görevlendirilmesi yüzünden; Şefika ise kocasının işret sefaları yüzünden yalnız bir doğum gerçekleştirir. Zehra artık doğum sancılarının verdiği acıyla önce annesinin, babasının vefatını, daha sonra onların vefat etmesiyle ona sahip çıkan yengesinin, amcasının vefatını çocukluktan beri gelen yalnızlığını sorgulamakta şimdi sadece yanında bir halayığın oluşuna hayıflanmaktadır:

"Şimdi bir halayıktan mı istimdât etsin? Dilnevâz'dan mı teselli beklesin? Aman yarabbi!... Hiç… Hiç kimsesi yok!..." (Mehmed Celâl, 2020b:40)

Yalnızlık izleği, gerek kullanılan noktalama işaretleri ile gerek ise kullanılan kelimeler ile derinleştirilmeye çalışılmıştır. Kişinin yalnızlık karşısındaki kimsesizliğinin hem maddi hem de manevi yönü vurgulanarak okurun acıma duygularını harekete geçirmek istenmiştir. Benzer şekilde Şefika da sancı çekmeye başladığında kimsesiz oluşunu sorgulayarak geçmişini, geçmişteki yalnızlığı ile şimdiki yalnızlığını karşılaştırarak geçmişi ve ânı irdeler:

"-Aman yâ Rabbi! Kimsesizlik ne fenâ!

…

Karyolaya yattı, kıvranmaya başladı, hiç kimse yok! Yalnız!" (Mehmed Celâl, 2014:230-231)

Görüldüğü üzere iki kadın da yalnız kaldıkları vakitlerde sürekli geçmişlerini, ilk yalnız kaldıkları andan itibaren bütün hayatlarını düşünmektedirler. Yalnızlığın, insanı istemsizce en çok ittiği eylemler düşünmek ve sorgulamaktır. İki karakter de yalnız kaldıkları her fırsatta kimsesiz oluşlarına bir anlamda bu acı duyguya onları iten kaderlerine üzülmektedirler.

Şefika yalnız bırakılmanın, kimsesiz olmanın etkisiyle kendisinden ilgi ve alakayı kesen kocasını cezalandırırcasına, istemeye istemeye kendisini ona ilgi duyan, başka bir erkeğin kollarına bırakır. Yaşadığı yalnızlık, Şefika'nın kocasına ihanet etmesine

sürüklerken yalnızlık izleği de psikoljik yalnızlıktan kurtulmak için bedensel yalnızlığını doyurmaya sürüklenen Şefika ile farklı bir boyut kazanmaktadır. Dolayısıyla Şefika yalnızlığın hem manevi yönünü hem de maddi yönünü aynı anda hissetmektedir. Manevi olarak hissettiği yalnızlığı madden doyurduğunda yalnızlığından kurtulabilme ümidindedir. Ancak bedensel yalnzılığını istemediği bir adamla doyurması onda yalnızlıkla birlikte kendisine karşı bir de iğrenme duygusu geliştirmesine sebep olacaktır.

Zehra, evdeki halayığın kendisine iftira atmasıyla kocası Rıza tarafından evden atılır. Bir süre dayısı ve yengesinin yanına sığınan Zehra burada da istenmediğini anlayınca nereye gideceğini bilmeden kendisini sokaklara atar. Romanda yalnızlık izleğine en çok vurgunun olduğu kısımlar da bu kısımlardır:

"Birdenbire durdu. "Nereye gideceğim?" dedi. Artık şimdi bütün bütün yalnız!" (Mehmed Celâl, 2020b:60)

Zehra önce anne-babasının sonra yengesi ve amcasının mezarları başında bulur kendini. Bu kısımlarda Zehra, cevap alamayacağını bile bile mezar taşlarıyla konuşur ne kadar çaresiz olduğunu yüksek sesle söyler ve böylelikle Zehra'nın yalnızlığı onu psikolojik olarak tahrip etmeye başlamaktadır:

"-Üşüyorum anacığım! Beni kynuna almaz mısın?

…

-Oğlunuz beni mahvetti!.. Siz böyle mi istiyordunuz?" (Mehmed Celâl, 2020b:62)

Yalnızlığın, acı ve kuru tarafını Zehra bütün ruhunda hissetmektedir. Yalnızlığın Zehra'nın bilincinde sebep olduğu tahribat onu fiziksel olarak da tahrip eder. Nitekim yolda boş boş gezerken gördüğü bir çocuğu sevmek isteyişi, onu görenlerin tepkisi onun dışarıdan bakınca acınası, çıldırmış gibi bir vaziyette olduğuna işaret etmektedir. Bu 'çıldırmış' gibi görünen hal, Zehra'nın bilincinin aldığı darbelerin dışarıdan da görünür olduğunu göstermektedir.

Romanda işlenen yalnızlık izleği, Zehra'nın kimsesizce sokaklarda dolaşması daha sonra bir temizlikçi kadının yanına sığınması üzerinden santimantal bir üslupla verilmektedir. Yazarın kullandığı üslup, Zehra'nın yalnızlığının okur tarafından da hissedilebilmesini sağlamaktadır. Yalnızlığın birey psikolojisinde yarattığı soyutlanmışlık, çaresizlik duygusu ile birlikte Zehra karakteri üzerinden derinleştirilmektedir.

3.6.Yozlaşma

Yozlaşma izleği Mehmed Celâl'in *Leman* romanında, romanın merkezinde bulunan Nebire Hanım ve kızı Leman ve onların yaşantısı üzerinden ele alınmıştır. Romanda yozlaşma izleği, yazar-anlatıcı eleştirileri ile ailede meydana gelen kültürel yozlaşma ve yozlaşmanın doğurduğu sonuçlar işlenmiştir.

Yozlaşma, sözlükte, özde var olan iyi niteliklerin birtakım dış etkenlerle zamanla yitirilmesi, bozulması anlamlarına gelmektedir. Bu bağlamda özde var olan iyi niteliklere bir toplumun maddi ve manevi değerler bütünü demek mümkündür. Özetle yozlaşmak, bir toplumun, Ziya Gökalp'ın deyimiyle kendi "hars"ından uzaklaşması ya da bu "hars"ın dış etkenler sonucu zarar görüp, bozulması, unutulması demektir, diyebiliriz. Ziya Gökalp'e göre "hars" veya kültür bir milletin kendi "öz" değerlerine karşılık gelirken; medeniyet ise birçok milletin benimsediği sosyal hayatın ortak bütünlüklerine karşılık gelmektedir. Böylelikle medeniyet ve kültürün farklı anlamlara geldiği, ikisinin karıştırıldığı toplumlarda kültürün yozlaşmaya açık hale geleceği sonucu rahatlıkla çıkartılabilir.

Mehmed Celâl de, *Leman* romanında, kendi milli, dini değerlerinden uzaklaşan bir ailenin içine düştüğü ahlak dışı halini yozlaşma izleği ile eleştirmektedir. Mehmed Celâl meseleyi derinleştirmeden ele almışsa da yozlaşmayı, toplumun en küçük birimi olan aile üzerinden eleştirerek romana dâhil etmesi önemlidir. Bu önem, eserlerinde bir aile etrafında her defasında farklı izlekler yakalamış olmasındandır.

Nebire Hanım ölmüş kocasından kalan servetleriyle, kızı Leman ve oğlu Ömer ile birlikte yaşamaktadır. Maddi açıdan kendilerine miras kalan para ile geçim derdi çekmeyen aile, hayatlarını piknik yaparak, gezintilere çıkarak, eğlence geceleri düzenleyerek geçirirler. Mehmed Celâl'in yazar-anlatıcı rolüyle romanda eleştirdiği noktalardan en önemlisi gününü gün etme üzerine inşa edilmiş bu eğlence anlayışıdır. Geleneksel yaşamın hüküm sürdüğü toplumda batılılaşmanın yanlış algıları ile ortaya çıkardığı kadınlı-erkekli içkili sofralar, yozlaşmış, alafranga tarzı eğlence anlayışı ile İslam dininin gerekliklerinin yerine getirilmemesi hicvedilmektedir. Örneğin Leman ve Nebire Hanım'ın, eğlence gecesi düzenleyip, içkili sofrala kurdurup, evde kalmaya getirttikleri Ferit adındaki müzisyenin yanına başörtülerine çok da dikkat etmeyerek çıkmaları bir anlamda yozlaşmışlığın kadınlık ve erkeklik üzerinden eleştirisidir:

“ … memleketimize şeref-bahş olmayan bir kısım hanımlarımız şöyle hafifçe bir başörtü ile erkekler yanına çıkmak rezaletini kabul ettikleri günden beri şıklar şıllıklar –daha doğru bir tâbir-i âmiyâne ile- yılışıklar ismet-i umûmiyyeye karşı birer baş belâsı olup kalmışlardır!” (Mehmed Celâl, 2014:291)

Yapılan eleştiri, dönemin eserlerinde sıklıkla görülen “erkeği haklama”dan ziyade İslama aykırı davranışların, kadın-erkek her iki cephesinin de eleştirilmesi bakımından önemlidir. Önemlidir çünkü buradaki eleştirinin kadına yoğunlaştırılmaması, zinada erkekliğin de sorgulanmaya açık bir cephe olduğuna dikkat çekilmesi dönem edebiyatında çok görülen bir tavır değildir. Ferit ve Ferit gibi ‘yılışıklar’ın namuslu bir toplumda ‘baş belası’ olmalarına değinilmeden sadece kadının serbestliğine de eleştiri getirtilebilirdi. Alıntılanan kısımda dikkat edilmesi gereken bir diğer noktada kadınların eleştirisinde “hanımları-mız” ifadesi kullanılırken; Ferit gibiler için “baş belası” ifadesi kullanılmaktadır. Dolayısıyla eleştiri hedefinde olan erkeğe karşı “öteki” gibi dışlayıcı; kadına karşı kullanılan sahiplenici ifade “gerçeğimiz, bizim olan” anlamını da çağrıştırıyor olmasından dolayı önemlidir.

Romanda, Leman’ın önce evdeki halayık Füsunsâz ile daha sonra Servet ile evlenmesine rağmen Ferit ile ahlak dışı ilişkiler yaşamasının sebebi olarak annesinin ahlâksız bir kadın oluşu gösterilmektdir:

“... kalp güzelliğini biz de bahşederdik, lâkin kimin kızıydı nasıl terbiye görmüştü!

Ahlâksız vâlidelerin, kızları için hazırladıkları istikbâlden haberi olsa!” (Mehmed Celâl, 2014:280)

Nebire Hanım’ın işaret edilen türde ahlaksızlıkları, kızını vereceği adam ile önce kendisinin ilişki yaşaması vb. olumsuzlukları romanda kocasının kaybıyla genç yaşta dul kalmasına bağlanmaktadır. Ayrıca kocasının da umursamaz bir kişilikte bir adam olduğuna vurgu yapılmıştır. Dolayısıyla ailedeki yozlaşmışlığın, anne-babanın hayata genel bakışından kaynaklı olumsuzlara bağlandığını söylemek mümkündür. Netice itibariyle, yozlaşma izleği, romanda Müslüman bir ailenin içki ve eğlence âlemlerine olan düşkünlüğünün onları bekleyen feci bir dizi olaylarla birlikte irdelenmiştir.

3.7.Verem

Bir yazar, edebî eserini kurgularken her şeyden evvel hayatı, hayatın gerçekliğini temel almaktadır. Hayatı temel alırken de hayata dâhil olan ne var ise onu dönüştürerek kurgulamaktadır. İnsan hayatında önemli bir yer oluşturan hastalıklar da bazen sağlığın kıymetinin daha iyi anlaşılması, bazen yaşanılan dönemde derin izler bırakması bazen ise sadece hayata dâhil bir olgu olması sebebiyle yüzyıllar boyunca yazarlar tarafından sıklıkla işlenen bir tema olmuştur. Hastalıklar arasında verem, gerek Türk Edebiyatı'nda gerek Dünya edebiyatında hem ana izlek olarak hem de başka izleklerle birlikte irdelenerek kendisine yer bulmuştur. Örneğin Dünya edebiyatında Albert Camus'un *Veba* isimli romanı; Türk edebiyatında ise Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanı konusunu doğrudan hastalıktan alan eserlerdir.

Tıp dilinde tüberküloz olarak isimlendirilen verem, sözlükte genel olarak "akciğere yerleşen Koch basilinin yol açtığı ateşli hastalık" olarak tanımlanmıştır. Ancak genel olarak edebiyat dünyasında romantik bir hastalık olarak anlam kazanan verem hastalığı, edebî eserlerde bu anlamıyla işlenmiş olup 19. yüzyılda romantizm akımının etkisiyle bulunduğu toplumun "geleneksel imajlarına uygun olarak aşk hastalığı" şeklinde anılmaya başlanmıştır (Akçiçek-Gökçek, 2012:94).

Verem hastalığının roman ve hikâyelerde kendisine geniş bir yer bulmasının o dönem içerisinde tedavisinin olmamasıyla yakından ilişkisi bulunmaktadır. Bu ilişki dönemin sosyolojik yapısını yansıtması açısından önem arz etmektedir. Hastalığın hem tedavisinin mümkün olmayışı hem de romantizm akımın etkisi, veremin yazarlar tarafından daha çok işlenmiş bir hastalık olmasına olanak vermiştir, diyebiliriz. Konuya ilişkin olarak, Selçuk Çıkla, dönem yazarlarının veremi başka bir hastalık bilmiyormuşçasına eserlerine dâhil etmelerinin eserlerde, bilhassa romanlarda aşk-ayrılık-verem-ölüm denklemine sıklıkla temas ettiklerine dile getirmektedir (Çıkla, 2016:194).

Mehmed Celâl'in eserlerinde verem sıklıkla işlenmiş bir izlektir. Verem izleği, *Dehşet Yahut Üç Mezar* eserinde isimsiz genç bir kadın, *Aurora*'da Aurora, *Margerette*'de Margerette, *Muhabbet-i Mader-âne*'de Fahriye, *Bî-vefâ*'da Refika, *Leman* romanında ise Füsunsâz üzerinden ele alınmıştır.

Dehşet Yahut Üç Mezar romanında ismi verilmeyen kadın başkişisinin yine ismi verilmeyen kız kardeşi hastalanır ve hastaneye yatırılır. Hastanede kendisine bakan doktor

ile birbirlerini sevmeye başlarlar. Ancak genç kadın tam kendisini toparlayacakken âşıklığın verdiği duygusallıkla gittikçe daha çok zayıf düşer ve vereme yakalandığı anlaşılır. Genç kadının verem olduğunu ve öleceğini anlayan doktor sevgilisi bir veda notu bırakarak intihar eder. Bir süre sonra da genç kadın verem hastalığından hayatını kaybeder. Romanda verem izleği yoğun ve derin bir aşkın sonucu olarak işlenmiştir. Verem, roman kahramanlarınca da aşkın bir sonucu olarak yorumlanmaktadır:

"Aşk her hastalıktan müthiştir! Bu hastalık, hastalık icat eder! İnsanın göğsüne bir ağrı bırakır ki o da veremdir!" (Mehmed Celâl, 2020a:109)

Susan Sontag, aşırı duygu veya tutkuların kendisini verem aracılığıyla görünür kıldığına dolayısıyla gizlenen, baskılanan tutkuların bir hastalık kaynağı olabileceğine işaret etmektedir (Sontag, 2005:50). Romanda ismi verilmeyen genç kadının hissettiği yoğun aşkın vereme dönüşmesi ya da doktoruna karşı hissettiği aşırı aşkın hastalık kaynağı olması, Sontag'ın işaret ettiği nokta bağlamında değerlendirmek mümkündür. Verem ve aşk izleklerinin/ikilisinin birbiri içine geçtiği romanda, soyut bir duygu olarak aşk somut olarak ciğerde yol açtığı verem ile kendisini fiziksel açıdan görünür kılıp dışavurmuştur, diyebiliriz.

Aurora romanında verem izleği romanın sonlarında gözlemlenmektedir. Büyük bir aşk yaşayan Aurora ve Rafael eski âşıklarının bütün entrikalarına rağmen evlenip güzel bir yuva kurarlar. Mutlu mesut bir şekilde yaşarlarken Rafael'in bir zamanlar bir ilişki yaşadığı ve Aurora'nın da yakın arkadaşı olan Eugenie ikisinin evliliğini hazmedemeyip intikam almaya karar verir. Kurduğu cani planlar neticesinde Aurora'yı, eski âşığı Paul'ün Rafael'i öldürmeye geldiğini inanadırarak Aurora'ya Paul yerine Rafael'i öldürtür. Kocasını, biricik sevgilisini öldürdüğünü anlayan Aurora Eugenie'yi oracıkta öldürür. Ancak yaşadıklarının ağırlığına dayanamayan Aurora vereme yakalanır ve ölür.

Yazar-anlatıcı tarafından romanda Aurora'nın hastalığa, yaşadığı olaylardan ne kadar zaman sonra ya da ne şekilde yakalandığının detayları verilmemiştir. Eşini kendi elleriyle öldürmenin verdiği yük ve yaşadığı acılar neticesinde Aurora'yı yavaş yavaş bitiren verem, verem izleğinin hem yaşanılamayan mutluluk hem de yaşanılan felaketlerin sonucu olarak ele alınmıştır:

"Şiddetli bir öksürük o güzel meleğin nefesini tıkadı! Bir parça kan beyaz mendilini pembeleştirdi! Başı anacığının göğsü üstüne düştü! Gözleri kapandı, kirpikleri yekdiğerine karıştı! Hazin bir sesle "Rafael beni bekliyor!" sözünü söyledi! Kalbi durdu, son nefesi uçtu!.." (Mehmed Celal, 2020a:151-152)

Hastalığın pençesine düşen, tükenmiş genç bir kadının hayatının son dakikalarını detaylandıran yazar, Aurora üzerinden işlediği verem izleğini, 19.yüzyıl veremli kadın karakterlerin sahip olduğu tipik melodramik özelliklerle de destekleyerek okuyucunun acıma duygularına hitap etmeyi amaçlamıştır.

Aurora'nın ölümünün son anlarında Rafael'in sevdiği bir operayı çaldırması ve ölüm anında kurduğu cümleler yaşadığı acılarla zıt bir biçimde kurgulanarak bir anlamda Aurora'nın ölümü estetize edilmiştir, diyebiliriz. Çünkü Aurora'nın ölümü, acılarına karşıt biçimde aktarılmaktadır. Sevgilisini yanlışlıkla kendi elleriyle öldüren Aurora, sevgilisinin sevdiği müzikle ona doğru mutlu bir şekilde gitmektedir. Romanın başında güzelliği uzun uzun ama sakin sakin vurgulanan Aurora'nın ölümü de yavaş bir ritimle verilerek romanın başındaki romantize etme gayretine sadık kalnıp ölümü de romantize edilmiştir, demek mümkündür.

Veremin, hem ruhsal olarak -artık son anlarında olduğunun bilincinde olması ve bunu dillendirmesi- hem de fiziksel olarak -mendilinde kan görmesi- bütünüyle ele geçirdiği genç kadının son cümleleri "romantize edilmiş acı"yı yansıtırken bir yandan da hastalığın "dramatik bir şekilde dışa vuru"umunun (Sontag, 2005:14) vurgusu yapılmaktadır.

Margerette romanında verem izleği Margertte isimli genç kadın üzerinden irdelenmektedir. Octave isimli genç bir erkek tarafından evlenme vaadiyle iğfal edilen ve üstelik aldatılıp terk edilen Margerette, yaşadığı kederler sonucunda hastalanır. Bir zamanlar onu denizde boğulmaktan kurtaran ve her şeye rağmen onu sevmeye devam eden Gilbert, zamanında Margerette tarafından rededilmişse de her şeye rağmen hem genç kızı teselli eder hem de onu hala çok sevdiğini söyler. Margerette kendisinin namussuz bir kadın olduğunu söylese de Gilbert onunla evlenmek istediğini söylyerek evlenme teklifinde bulunur. Bir süre sonra Margerette ve Gilbert nişanlanırlar ancak Margerette gün gün erimeye başlar. Ve Gilbert ile evlenecekleri günün önceki gecesi hastalığa yenik düşerek hayatını kaybeder.

Margerette'nin ölümünün sonbahara denk gelmesi romanda verem izleği açısından dikkat çeken bir ayrıntıdır. Ölmeden önce Margerette yaprakların dökülmesinden dolayı hüzünlenir. Aslında bir anlamda hüzünlendiği şey belki de kendisinin günden güne düşmesidir. Burada sonbahar-verem ile veremli beden-sararıp düşen yapraklar arasında güçlü bir bağ olduğunu söylemek mümkündür. Veremin, verem izleğinin romanlarda bu şekilde metaforik anlatımlarla romantikleştirilmek istendiğine dikkat çeken Susan Sontag'ın "üzüntü ve tüberkülozun eş anlamlı hale getiril" diğine (Sontag, 2005:36) dair vurgusunu da hatırlatmak yerinde olacaktır. Yine Margerette'nin ölmeden önce ağzından birkaç damla kan geldiği aktarılmaktadır:

"Gilbert, dudaklarını Margerette'nin dudakları üstüne koydu, sıcak bir şey hissetti… Güzel ağzından birkaç damla kan akmıştı." (Mehmed Celâl, 2020a:176)

Bu birkaç damla kan vereme, verem izleğinin romanda romantikleştirme çabasına örnek gösterilebilir. Veremli kimselerin nefeslerinin ciddi anlamda ağır koktuğu ve bu kokunun önlenmesi için doktorlarca pek çok farklı ilaçlar kullanıldığı bilinmektedir. 19.yüzyılda yazar ve şairler, hastalığın tiksindirici tarafından bahsetmektense veremin "edebî açıdan yüceltilmesi"ne ağırlık vermişlerdir(Sontag, 2005:34). Margerette örneğinde görüldüğü üzere veremden ölen kişinin romantik oluşuna dair büyük bir algı oluşturulmuş, veremin acı ve gerçekçi taraflarına değinilmemiştir. *Margerette* romanında verem izleği ihanet izleğinin sonucu olarak işlenmiştir.

Verem izleğinin işlendiği bir diğer roman da *Bî-vefâ* romanıdır. Romanda anne ve babasını kaybeden genç kız Refika, amcası ve onun oğlu Refik ile birlikte yaşamaktadır. Çocukluktan beri birbirlerine karşı farklı duygular besleyen bu iki genç, yaşları ilerledikçe birbirlerine yönelttikleri duygularını anlamlandırmaya başlamaktadır. Ancak birbirlerini çok sevmelerine rağmen Refik, Refika'yı düşmüş bir kadınla aldatmaktadır. Bu aldatmanın sonucunda Refika hastalanmaktadır. Başlarda rahim hastalıklarının sebebiyet verdiği sinirli ruh halleri yani histeri zamanla yerini vereme bırakmaktadır. Refika'nın hastalığını fark eden amcası oğlunu hem içkiden hem de sokak kadınlarından kurtarıp yaptığı yanlışlardan döndürür. Refika'yı çok üzdüğünü anlayan Refik pişmanlık yaşayarak Refika ile evlenmek ister. Ancak ne Refik ne de babası Refika'yı evliliğe ikna edemezler. Refik'i bir türlü affedemeyen Refika'nın hastalığı gittikçe ilerler ve sonunda hayatını kaybeder. Ölmeden önce Refik'e onu affettiğini söyler.

Romanda verem izleği, ihanet izleğinin sonucu olarak kurgulanmıştır. Genç kız ihanetin acısıyla önce rahminde oluşan bazı sorunlardan dolayı histeri krizleri yaşar daha sonra sürekli sinirli, mutsuz, dokunaklı bir karaktere bürünür. Sevgisinin karşılığında aldatılan Refika oldukça hassaslaşır ve en sonunda vereme yakalanır. Yazar-anlatıcı Refika'nın aldatılışından sonraki değişimini şöyle aktarmaktadır:

"Kızcağızın tabiatı bütün bütün değişti: İhtisasatı tezâyid etmişti.

…

Daima bir hüzün içinde yaşıyordu. Mağmum bir seda, zavallıyı sıkıntılara duçar ettiği gibi, parlak, neşeli bir bahar sabahı da gözlerini yaşlarla dolduruverirdi. Kâinat kızın nazarında giryân idi." (Mehmed Celâl, 2020a:190)

Genç kızın ruhuna sirayet eden bu hüzün sonunda onu veremin pençesine düşürmektedir. Refika'nın kalbinde açılan yara önce onun karakterini daha sonra da onun vücudunu etkilemektedir. Karakterindeki değişiklikler ani duygu geçişleri, ağlama krizleri, asabiyet gibi histeri nöbetleri iken; vücudunda fiziksel olarak görülen değişiklikler gözlerinin çevresinde morluklar, solgun bir ten ve derin öksürüklerdir. Böylelikle Refika'nın uğradığı ihanetin acısı kendisini hem ruhsal (histeri) hem de fiziksel (verem) olarak dışa vurmuştur. Romanda histerinin çözümü olarak doktorlar evliliği göstermektedir. Böylelikle genç kıza bir tedavi seçeneği olarak evlilik fikri sunulmuştur. Ancak verem için bir çözüm yolunun olmayışına:

"İhtinâk-ı rahim, teehhül ile, daha başka şeylerle tedavi olunabilirdi. Ya teverrüm için ne yapmalıydı?" (Mehmed Celâl, 2020a:192) ifadeleriyle işaret edilmektedir.

Verem/hastalık izleğinin bu romanda en dikkat çekici yanı genç kızın hiçbir iyileşme/tedavi yolunu kabul etmemesiyle ölümünü hızlandırmasıdır, diyebiliriz. Bu noktada Refika'nın ölümünü bir tür intihar olarak değerlendirmek mümkündür. Güneş Sezen, Refika'nın kendisini "ölüme bırakması"nın yazarın, ""bîvefâ"nın rasyonele dönüşme ihtimali için verilmiş bir kurban olarak tasarlanması" (Sezen, 2019:234) düşüncesine yönelik bir adım olduğunu vurgulamaktadır. Keza romanın Refika'nın ölümüyle sonlandırılmayıp erkek karaktere komik bazı olaylar yaşatılması, sonrasında Refika'nın hayalinin konuşturulması yazarın bu düşüncede olduğu ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Ancak ne amaçla olursa olsun Refika'nın yaşamın canlılığına karşın takındığı bu "pasif ölüm"ü onu Mehmed Celâl'in diğer veremli kadınlarından farklı kılmaktadır. Onun ölümü diğer

veremli kadın karakterlerin ölümünden, yaşamak için hiçbir şey yapmaması, ölümüyle ders vermek istemesi noktasında farklılaşmaktadır. Örneğin Margerette ilaç tedavisini kabul edip, perhizine, sağlığına dikkat eden bir karakterdir. Füsunsâz veremlilere iyi geldiği düşüncesiyle mekân değişikliği yapmaktadır. Refika'nın tavrı tam anlamıyla "ölmeye yatmak"tır. Ancak burada Refika'nın kendi içerisinde çeliştiğine dair bir noktadan da bahsetmekte fayda vardır. Kendisine bir tedavi seçeneği olarak sunulan evliliği istikbalini mahvetmek istemediği için red ettiğini dile getiren Refika, verdiği kararla bir taraftan ölümünü hızlandırmakta bir taraftan da Refik'in onu evlendikten sonra mutsuz etmesinin önüne geçmek istemektedir.

Mehmed Celâl'in verem izleğinin, ihanetin sonucu olarak işlendiği bir örnek de *Muhabbet-i Mâder-âne*'dir. Eserde Fahriye annesiyle yaşayan genç bir kadındır. Fikri Bey adında bir erkek kendisiyle evlenmek istmektedir. Fahriye Fikri Bey'den etkilenmiştir ancak annesi Nesibe Hanım Fikri Bey'in kötü alışkanlıklarından haberdardır. Kızının evliliğine onun üzülmemesi için mâni olmayan anne Fikri'nin düzeleceğine dair yemin etmesiyle evliliklerine razı olmaktadır. Ancak evliliğin gerçekleşmesinden bir süre sonra Fikri yeniden içki âlemlerine dönmektedir. Kocasının eve geç gelişleri, annesini istemeyişi, kendisine kötü davranması neticesinde Fahriye vereme yakalanır. Hastalığın gittikçe ilerlemesiyle fiziksel olarak çöken Fahriye sonunda hayatını kaybeder.

Verem izleğinin zeminini anlatının başlangıcı oluşturmaktadır. Anlatının başlangıcındaki ifadeler Fahriye'nin hassas, içli, duygusal bir genç oluşu onun vereme olan yatkınlığının vurgusudur bir anlamda:

"Ara sıra kzından zuhûr eden iç sıkıntıları, iştahsızlıklar, bazen mide bulanmaları, baş ağrıları, sebepsiz hiddetleri, gözlerinin etrafını ihâta eden mâimsi halkalar yanaklarının ara sıra kozarması, hâsılı hep bu şeyler vâlidenin nazarından dûr olur muydu?" (Mehmed Celâl, 2014:71)

Verem, dönem hikâye ve romanlarında böylesi içli genç kadınların kaçınılmaz yazgısıdır adeta. Ve anlatı boyunca yaşadıkları ne olursa olsun okur, her an bu genç kadının verem haberini akabinde ölümüne beklemektedir. Çünkü karakter tamamen bunun üzerine kurgulanmıştır. Kendisinden bekelenileni muhakkak yerine getirecektir. Bu anlamda Mehmed Celâl'in veremli kadın karakterlerinde başından itibaren sonunu en açık şekilde hissettiren karakter Fahriye'dir. Fahriye, Fikri'ye görüp etkilendiğinde ve sonrasında ona âşık olduğunda zaten verem izleğinin gidişatı açıkça görülmektedir. Fikri içki âlemlerine düşkünlüğüyle bilinmektedir. Nesibe Hanım her ne kadar ona yeminler dttirip kızı ile

evlenmesine izin vermişse de bir süre sonra Fikri gece âlemlerine olan özlemlerine yenik düşmekte ve eski alışkanlıklarına geri dönmektedir. Eski alışkanlıklarına geri dönmesiyle birlikte hem Fahriye'ye hem de Fahriye'nin annesine kötü muamele etmeye başlayan Fikri, gittikçe eşinden ve evinden uzaklaşmaktadır. Kendisine gösterilen muameleye tahammül edemeyen Nesibe Hanım, bir akrabasının yanına gitmektedir. Fikri'nin ilgisizliği, Fahriye'nin zaten tabiatında taşıdığı melankolik ruhunun daha da depreşmesine sebep olmaktadır. Duygusallığı, derin üzüntüleri zamanla yerini iştahsızlığa, solgunluğa, "sönük bir nazara" bırakmaktadır. Bunlar veremin ilk belirtileridir. Böylelikle Fahriye'nin kalbini acılara gark eden üzüntüleri, kendini fiziksel olarak verem hastalığıyla dışavurmuştur. Fahriye'nin bu noktadan sonra verem ile ilgili bütün belirtileri gittikçe çoğalmaktadır. Burada bir hususta bahsetmek gerekmektedir. Fahriye verem hastalığının belirtilerini göstermeye başladığında yazar bu hastalık ile ilgili en belirgin taraflarını kullanmıştır. Hatta denilebilir ki yazar tarafından verem ile ilgili ileri sürülen ve özellikle zıtlıklar barındıran metaforların bir arada kullanılması dikket çekmektedir. Hastalıkla ilgili zıtlıkların ilki Fahriye günden güne erimeye, solmaya başlamasına karşın yanaklarındaki pembeliktir:

"Yanakları ekseriyetle soluyor nadiren -lâkin garip bir sûrette- kırmızılaşıyordu." (Mehmed Celâl, 2014:83)

Hastalık için kullanılan ve zıtlık içeren bir başka nokta ise Fahriye'nin ölümüne yakın bir zaman diliminde bir sabah dikkat çekecek şekilde neşeli uyanmasıdır:

"Fahriye sabahleyin, pek şen, pek şetâret-perver olduğu halde uyandı" (Mehmed Celâl, 2014:85)

Susan Sontag, yanaklara gelen ani pembeliğin, bir anlamda canlılığın, aslında hastalığın yüksek ateşinden kaynaklandığına dikkat çekmekte ve bununla birlikte hastaya bütün bitkinliğine rağmen aniden gelen canlılığın da ölümün yaklaştığının bir göstergesi olduğunu ifade etmektedir. Ölümün silikleştirip yok etmesine karşın hastada peyda olan bu yaşam canlılığı, sevinçli haller, Sontag'a göre hastalığın "en karakteristik" özelliklerindendir. Bu sebepledir ki yazarlar muhakkak hastalığın bu özelliklerine vurgu yapmakta ve okuru hastanın ölümünün sarsıcılığı ile etkilemeye gayret etmektedir.

Verem izleğinin en belirgin özellikleriyle kullanıldığı eserde izleğin olmazsa olmazı ölüm esnasında ağızdan kan damlamasıdır. Fahriye'nin de tıpkı Margerette gibi ölüm esnasında ağzından kan gelmektedir. Ve yine Margerette'nin kanlı dudaklarının

Gilbert tarafından öpülmesi gibi Fahriye'nin kanlı dudakları annesi tarafından hiçbir korku veyahut tiksinti duyulmadan öpülmektedir. Canlılığın sonlanmasının verdiği bütün iç ürpertici duyguların aksine hastanın ölümü esnasında yanında bulunan kişilerde müthiş bir cesaret bulunmaktadır. Bu tezatlık da yine hastalığın romantize edilme çabasıyla açıklanabileceği gibi, hastalığın tiksindirici taraflarının estetize edilme gayretiyle de açıklamak mümkündür.

Verem izleğinin işlendiği bir diğer roman da *Leman* romanıdır. *Leman* romanında Füsunsâz "veremli kadın" olarak hastalığa yakalanmasıyla, hastalığın seyri ve sonuç olarak ölümüyle işlenen kahramandır. Verem izleği, *Leman* romanındaki 'veremli kadın' Mehmed Celâl'in diğer eserlerindeki veremli kadınlarından ayrılmaktadır. Füsunsâz'ı Mehmed Celâl'in diğer veremli kadınlarından ayıran nokta romanda kendisinin yerleştirildiği konumdur. Bu konum açısından bakıldığında Füsunsâz, diğer veremli kadınlar gibi hem romanın ana kahramanlarından biri değildir hem de içerisinde yaşadığı hayatın ana kahramanlarından değildir. Füsunsâz, Margerette ya da Aurora veyahut Fahriye gibi bir evin el üstünde tutulan kızı değildir. O sadece bir halayıktır. Evin beyine âşıktır. Ancak evin beyi Ömer, Füsunsâz'a pek de iyi davranmamaktadır:

"Füsunsâz, Ömer'in senelerce elinde bulundu, senelerce arkası sıra gezdi, mahalle karılarının tâbirince, senelerce sığındı, ihtimal, senelerce lisân-ı kalbini kirpiklerinin arasında sakladı…" (Mehmed Celâl, 2014:303)

Ömer, Füsunsâz'ın duygularının bilincinde ancak nasıl olsa elde olan bir kadın gözüyle bakmaktadır. Füsunsâz ise bütün kalbiyle ona âşıktır. Ancak Ömer'in onu yıpratmalarına da engel olamamakta, karşı koyamamaktadır. Aşkını da rahatlıkla gösterememektedir. Dolayısıyla verem izleği, dile getirilemeyen, baskılanan saklı duyguların sonucu olarak işlenmektedir.

Leman'ın evlenmesiyle birlikte Füsunsâz'ın hasta olma ihtimali üzerinde durulmaya başlanmaktadır. Leman'ın çocukluk arkadaşının değişimini fark etmesi ile birlikte Füsunsâz'a dikkat çekilmektedir:

"Füsunsâz'ın günden güne tebeddül ettiğine, sakından ayrılmış bir gül gibi yavaş yavaş solduğuna birden bire dikkat olunmadı. Bu dikkat Leman'ın hatırına gelmemiş olaydı, zavallı kızın esbâb-ı ıztırâbı yine anlaşılmayacaktı." (Mehmed Celâl, 2014:341)

Böylelikle Mehmed Celâl eserlerinde metnin odağında olan kahramanlardan farklı bir kahramanın da vereme yakalandığı görülmektedir. Romanda, romanın yardımcı kahramanlarından biri olan Füzsunsâz'ın bu noktadan itibaren ev halkının ve özellikle Ömer Bey'in dikkatini üzerinde topladığı görülmektedir. Verem oluşu ile birlikte Füsunsâz, Füsunsâz'ın hastalığı Ömer Bey ile evlendirilmesi romandaki odak noktası olmaya başlamaktadır. Ev halkı Füsunsâz için çeşitli doktorlardan tavsiyeler almakta elbirliği ile Füsunsâz'ın iyileşmesi için çabalamaktadır. Hatta Füsunsâz'a iyi geleceği düşüncesiyle ev halkı Heybeli'ye taşınmaktadır. Buradaki hava değişikliği hem romanın mekânını farklı bir yere kaydırmaktadır hem de verem izleğinin romanlardaki önemli nokta olan "gidilmesi iyi olan yerler" miti gerçekleştirilmektedir (Sontag, 2005:81).

Vereme/verem izleğine ait melodramlarla hem Füsunsâz görünür kılınmakta hem de romanın olay örgüsü farklı bir karakterin yaşamı, ızdırabı üzerinden farklı bir noktadan genişletilmektedir:

"Tebdîl-i hevânın ilk ayında Füsunsâz'ın sıhhati pek yolunda gidiyordu. Bir ay sonra, hafif bir soğuk almak neticesinde yine nöbetler gelmeye başladı! Bir defa, öksürürken, beyaz ipek mendilinin üstünde bir şafak-i hûnîn görüldü." (Mehmed Celâl, 2014:352)

Füsunsâz hastalığından dolayı ve hastalığın etrafında toplanan imgelerle okurun dikkatini üstüne çekip kısmen de olsa psikolojik bir derinlik kazanmaktadır. Susan Sontag, bireyin hastalığı sebebiyle birden bireyselleştiğine vurgu yapmaktadır. Susan Sontag'a göre verem bireysel bir hastalık olması sebebiyle kişiyi toplumdan bir anlamda tecrit ettirip bir bakıma adım adım ölüme hazırlamaktadır. Bu tekilleşme hali de bireyi 'ilginç' kılmaktadır. (Sontag, 2005:35) Füsunsâz tam da Sontag'ın işaret ettiği şekilde romanın başında olayların odak noktasından uzaktayken hastalığı onu olayların merkezine taşımaktadır. Yine aynı şekilde romanın başında Füsunsâz Ömer için var ile yok arasında iken hastalığından sonra Ömer'in evlenmek istediği kadın konumuna gelmektedir. Evin ilgisi bir anda Füsunsâz üzerinde yoğunlaşmıştır.

Leman romanında verem izleğinin bastırılmış duyguların sonucu olarak işlendiği görülmektedir. Verem izleği romanda önceki romanlardan farklı olarak ölümü estetize etme ya da kişiyi romantize etme amacından ziyade bir kişiyi görünür kılma amacıyla kullanıldığı gözlemlenmketedir. Romanda kişiyi, ölümü romantikleştirme gayreti de her ne kadar görülse de burada göze çarpan ilk durum Füsunsâz'ın hastalığı dolayısıyla konumunun roman içerisinde değişmesidir. Verem izleğinin temel imge ve metaforlarla

(Füsunsâz'ın gittikçe solması, ağzından kan gelmesi, daha çok duygusallaşması vs.) birlikte ele alınmıştır.

Genel olarak Mehmed Celâl eserlerinde, yaşadıkları neticesinde derin bir melankoli yaşayan karakterlerin yaşadıkları derin duygular ve buhranlar kendini fiziksel olarak verem hastalığı ile dışa vurmaktadır.

Verem vücuda girdiği andan itibaren bedenin yaşadığı değişimler birçok detayıyla birlikte verilerek verem izleği derinleştirilmektedir. Böylelikle veremin insan bedeninde yol açtığı fiziksel ve ruhsal etkiler beraber ele alınıp okuyucuya aktarılmaktadır.

Çoğunluğu kadınların oluşturduğu veremli karakterlerde verem hem ölümü estetik bir form içerisinde sunmakta hem de melodram öğesi olarak kullanılmaktadır. Vereme yakalanan kadın karakterlerin zaten çok duygusal olmaları ile birlikte vereme yakalandıktan sonra duygusallıklarının arttığı görülmektedir.

SONUÇ

Mehmed Celâl 1867'de doğup 1912 yılında ölmüş, 1884'te başladığı yazı hayatına 1901'e kadar faaliyetlerini sürdürmüştür. Kısa bir ömür ve edebî yaşantısı olmasına rağmen edebiyatın hemen her alanında eserler kaleme almıştır. Kaleme aldığı eserler nitelik açısından gerek edebiyat araştırmacıları gerek ise hakkında yapılan çalışmalarda çok beğenilmese de eserlerinin sayıca azımsanmayacak çoklukta oluşu önem arz etmektedir. Hatta öyle ki araştırmacılarca Ara Nesil döneminde en çok hikâye yazan yazar olarak Mehmed Celâl işaret edilmektedir. Mehmed Celâl'in anlatı türündeki eserlerinin sayısının toplamı yüzü geçmektedir. Bunlardan yüz tanesi küçük hikâye, on iki büyük hikâye ve dokuz tanesi de romandır. M. Fatih Andı, yazarın şiir, hikâye, roman ve bunlar dışında kalan bütün eserlerini tam bir liste şeklinde hazırladığı doktora tezinde bulundurmaktadır.

Ayrıca eserlerinin niteliği hakkında yapılan eleştirilere rağmen döneminde "popüler edebiyat geleneği"ne uygun şekilde kaleme aldığı hikâye ve romanları dönem insanının en çok okuduğu eserler arasında yer edinmiştir. Eserleri belirli zevklerin gelişip oturmasında öncülük etmiştir.

Mehmed Celâl, ailenin kuruluşu, aile birliğinin korunması için eserlerinde kadın ve erkek karakterlere belli misyonlar yükleyip onlar aracılığıyla aile kurumunun hangi durumlarda korunup hangi durumlarda bozulduğuna dair mesaj verme gayretindedir. Ailesine ihanet eden erkekleri veya kadınları farklı norm karakterlerle uyarmaktadır. Olumsuz neticelerin doğmasına sebep olan karakterleri eleştirmektedir. İncelediğimiz eserlerin genelinde şair ruhlu genç erkekler ve aşırı duygusal, hastalığa yatkın, alıngan ve acınacak duruma düşen genç kadınlar bulunmaktadır. Eserlerdeki kişiler dünyasının çok genişletilmediği görülmektedir. Hikâye ve roman kişilerinin duygularını konuşarak, konuşturarak dile getirmesine yer vermektense onların duygularının en yoğunlaştığı kısımlarda anlatıyı kesecek hacimce uzun şiirleri anlatıya dâhil etmesi yine yazarın kişiler konusundaki eksiklerindendir.

İncelenen eserlerde "femme fatale" özellikler taşıyan kadınlar bulunmaktadır. Rosalie, Despina, Jüliet ve Regina gibi öteki kadın olarak çizildiği eserlerde bu kadınların güçlü "femme fatale" örneği olduğu söylenilebilir. Erkekleri kendilerine âşık ettikten sonra

onların paralarına göz dikip onları istedikleri gibi kullanmaktadırlar. Kendilerini terk etmeleri durumunda erkeği ölümü ima eden ifadelerle korkutmaktadırlar Ancak bunun yanında onlara tutulan erkeklerin zayıf iradesi her ne kadar vurgulansa da yeterince üzerinde durulmamaktadır. Eril hegemonyanın yıkılmasına yönelik endişenin birer izdüşümü olarak okuyabileceğimiz bu kadınlar, yazar-anlatıcı tarafından hikâyelerine yer verilmesi, "çaresiz" olarak nitelendirilmesi bu konunun yazarın tutumundaki ikircikliğini ifşa etmektedir. Yazar, bu kadın karakterleri bütün yönleriyle "femme fatale" örneği olarak çizebilir ya da sadece onları suçlayıp onların ağına düşen erkek karakterleri haklama gayretine düşebilirdi. Ama yazarın sesini teslim ettiği aktarıcı bu kadınların iğfal edilip sokaklara itildiğini aktarmakta; onlara tutulan erkek karakterlerin de güçlü bir iradeden yoksun olduklarını vurgulamaktadır. Yazarın bu konudaki fikirleri ne olursa olsun anlatıya yansıyan endişeleri ile birlikte Mehmed Celâl'in kadının okuduğu kitaplarla, giydiği kıyafetle, konuştuğu meselelerle kadınlık tartışması yaptığı gibi erkekliğin rasyonel olmaktan uzaklaştığı noktalarda "hegemonik erkekliği"n yitimi üzerinden erkeklik tartışması yaptığı da eserlerine yansımaktadır. Dönem itibariyle bakıldığında bu konunun edebî eserlerde görünürlük kazanması son derece önemlidir.

Eserlerde öteki kadın imgesi gibi bir de reddedildikten sonra "öteki erkek" olarak yer alan erkek kişiler, eserlerde kötülük unsuru olarak yer almaktadırlar. Paul reddedilmenin ağırlığıyla Aurora'yı öldürmek ister; Numan kendisine verilmeyen Cemile'yi kaçırıp evlenmeyi kabul etmediği için ona işkence yapar; Hamdi Bey Dilnevâz'ın Zehra'ya iftira atmasına yardım eder. Bu erkek kişiler eserlerde kötülüğü doğrudan temsil etmektedirler. İstedikleri kadını elde edemeyince çılgına dönüp planlar yaparak sorun çıkartmaya odaklı düşünmektedirler.

Mehmed Celâl, vatan topraklarının dört bir yandan kuşatılmış olmasını eserlerinde pek fazla ifade etmemektedir. Bunu dönemin tarihi seyri ve atmosferinin etkisiyle açıklamak mümkündür. Dönem yazarları uygulanmakta olan baskı ve sansürler neticesinde eserlerinde sakin bir kimlikle okuyucu karşısına çıkmaktadırlar. Dönem yönetiminin bütün baskıcı tutumlarına rağmen Mehmed Celâl'in eserlerinde bu konuya ilişkin eleştiri olacak ifadelere çok fazla (*Kuşdilinde* romanındaki Nur Hayat'ın eleştirileri hariç) rastlanmamaktadır. Dönemin baskıcı tavrının da etkisiyle dönem yazarları gibi Mehmed Celâl de bireysel temaların çoğunlukta olduğu eserler kaleme almıştır. İncelediğimiz hikâye ve romanlarının aşk ve ölüm ve bu iki olgunun özünde barındırdığı temalar ekseninde geliştiğini söylemek mümkündür. Yazar, Aşk ve ölüm temalarını aile kurumu

etrafında her defasında farklı izlekler ile birlikte ele alarak toplumun en temel meselesi olan evlilik konusunu sıklıkla irdelemektedir. Mehmed Celâl'in evlilik hakkındaki görüşlerini yazar-anlatıcının okura seslenmesi ile görünür kılmıştır. Evlilikte gençlerin fikirlerinin alınması, görücü usülü evliliklerde oluşabilecek problemler eserlerde tartışması yapılan meselelerdendir. Buradan hareketle yazarın toplumu ilgilendiren meseleleri yakından tanıdığını söylemek mümkündür. Bu da yazarın gözlemci bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Üstelik toplumu yakından ilgilendiren meseleleri konu olarak seçerken seçtiği konu ile vermek istediği mesaj arasında iyi bir denge kurduğunu da söyleyebiliriz. Mehmed Celâl'in hikâye ve romancılığının önemli bir noktasına burada değinmek mümkündür. Yazar, toplumu yakından ilgilendiren bazı konuları (aile kurumunun önemi, evlilik vb.) belki çok başarılı bir şekilde değil ama ısrarlı bir şekilde her defasında farklı figürlerle işleyerek bu konuların edebiyatımızda kalıcı olmasında etkili olmuştur. Yine yazarın aynı ısrarcılığını Yunan mitolojisini hem şiirinde hem de hikâye ve romanlarında kullanmasında görmekteyiz. M.Fatih Andı yazarın bu tutumunu Rum kızı Anna'ya olan aşkı ile açıklamaktadır. Mehmed Celâl, ele aldığı konuları akıcı ve basit bir dille işleyerek kendisinden önce gelen Şinasi ve Namık Kemal etkilerinin sonraki döneme taşınmasında da etkili olmuştur.

Mehmed Celâl, aşk temasını ele aldığı eserlerinde aşkın aldatan, ayıran, karşılık bulan ve bulamayan, gizlenen, zarar veren kısaca her haline olumlu ve olumsuz yönleri, sebepleri ve sonuçlarıyla işlenmiştir. Buradan hareketle incelediğimiz eserlerde aşkın işlendiği metinlerde mutlu sona ulaşan kahramanlar *Cemile* romanındaki Selim ve Cemile; *Mükâfat* romanındaki Şevket ve Hadiye ve *Dehşet Yahud Üç Mezar* hikâyesinde ismi verilmeyen gençlerdir. Bunlar dışında kalan aşkı işleyen diğer eserlerde mutsuz sona götüren aşkın örnekleri görülmektedir. Netice olarak mutsuz aşk izleğinin işlendiği eserlerde evlilik, ihanet, melankoli, verem, intihar ve beraberinde ölüm temalarının yoğunlaştığı görülmektedir. Ölümü tecrübe eden karakterlerin ölüm sebebi genel itibariyle sevdiğine karşı duyduğu bazen karşılıksız aşk, bazen çaresizlikten çıkamama bazen ise yoğun öfkenin sonucu alınan yanlış kararlar olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla ölüme götüren sebepler ne olursa olsun ölüm, karakterlerin hüzünlü halinin yansıması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Yazarın eserlerinde aşk izleğinin etrafında toplanan gözyaşı, hüzün, keder, acı, verem vb. temaları sıklıkla ve ısrarla kullanması yazarın romantizim ve santimantalizim öncülerinen birisi olmasına zemin hazırlamıştır.

Yazarın mutsuzluğa sürükleyen aşk temasını kullanırkenki tutumu dönem toplumunun aşk kavramına yönelttiği bakış açısından da kaynaklanmaktadır. Kadın ve erkeğin evlilik birliği dışında yaşadıkları gönül ilişkilerinin henüz toplumca kabul görmediği, görücü usülü evliliklerin yoğun olduğu bir dönemde yazarın, gönül ilişkisi yaşayan gençleri evlilik dışında bir araya getirmesi veya onların ilişkilerini mutlu bir portreyle yansıtması elbette beklenen bir tavır değildir. Ancak buna rağmen yazarın görücü usülü evliliği eleştirdiği de (*Küçük Gelin* romanında Cemal'in ilk evliliği) görülmektedir. Mehmed Celâl'in *Leman, Margerette, Aurora* eserlerinde evlilik niyetinin gençlerce yüksek sesle söylenmesi ve aile bireylerinin de onları desteklemesi evlilikte gençlerin fikirlerine önem verilmesi, gençlerin kararının ailelerce onaylanması konularının eserlere dahil edilmesi noktasında önem arz etmektedir.

Yazarın ölüm temasını dönem yazarlarında da sıkça görülen "kötünün bedel ödemesi"nin gerekliliğine olan bağlılıkla "bedenin cezalandırılması" biçiminde kullandığı saptanmaktadır. Eserlerde karakterlerin genel olarak yasak ilişkilerin sonucunda bedenin ölüm ile cezalandırıldığı karakterlerin büyük bölümünün kadınlardan oluştuğu gözlenmektedir. Burada yazar-anlatıcının kadın ve erkek karakterlere karşı olan tavrının aynı olmadığını söylemekte de fayda vardır. Kadının özellikle aile kurumunu zor duruma düşürdüğü, ihaneti yaşattığı eserlerde ölüm bu eylemlerin çok doğal bir sonucu olarak hızlı bir cezalandırma biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin *Dâmen-âlûde* romanında Şefika aile birliğini korumak adına kocasına sürekli telkinlerde bulunmaktadır. Ancak Enver'in ihmali ve ihaneti, Şefika'nın bunalmışlığı onu ihanet etmeye götürmektedir. Enver'in ihaneti öğrendiğinde yaptığı ilk iş Şefika'yı öldürmektedir. Yazar-anlatıcı Şefika için hızlı bir cezalandırma gerçekleştirmektedir. Ancak aile kurumuna zarar verdiği, ihaneti yaşattığı eserlerde erkeğin dönem eserlerindeki ikircikli konumunun da sonucu olarak erkeğin cezası kadınlarda olduğu gibi hem hızlı gerçekleşmemekte hem de her zaman bu ceza ölüm olmamaktadır. *Bî-vefa* eserinde bunun örneğine rastlamaktayız. Refik hem korunmaya muhtaç olan amcasının kızının duygularına rağmen onu aldatır hem genç kızın hastalanıp bir anlamda ölümüne sebep olur hem de cezalandırma biçimi olarak gülünç birkaç duruma düşürülmekte yetinilmiştir. Hatta eserin sonunda da Refika'nın Refik'e beyazlar içerisinde görünüp onu affettiği de aktarılmaktadır.

Mehmed Celâl'in çağdaşlarına paralel olan kadın ve erkek karakterlere olan yaklaşımına karşın eserlerinde farklı yaklaşımlar olduğunu söylemek de mümkündür. Mehmed Celâl'in farklı yaklaşımlardan ikisini *Mükâfat* eserinde görmekteyiz. Bu eserde

dikkat çeken iki farklı yaklaşımdan biri "eril tahakkümün" sorgulanması ve altının oyulması iken ikincisi ise dönem romanlarında sıklıkla görülen ebeveynsizliğin/babasızlığın doğurduğu savrulmuşluk motifinin yeniden inşasıdır.

Eserde Ahmet Bey eşinin kaybından sonra kızı ile güçlü bir bağ kurmuş bir babadır. Edebiyatımızda örneğine rastaladığımız aşırı tutucu baba figürüne paralel çizilen Ahmet Bey kızı Hadiye'nin Şevket ile masumca arkadaşlık etmesine şiddetle karşı çıkar ve evliliklerine rıza göstermemektedir. Kızına beslediği yoğun duyguları ve Hadiye'nin evlenip gitme fikri onun sağlıklı bilincini sekteye uğratmaktadır. Sağlıklı düşünmeyi terk eden Ahmet Bey zihnini daha da bulanıklaştıran içki ve çeşitli maddeler kullanarak bedenini de bir anlamda cezalandırmaya başlamaktadır. Kızı üzerindeki tahakkümünün kırılması onu rezil bir hayata doğru sürüklerken onun tedavi olmasını, iyileşmesini ve kızı ile yeniden bir arada olmasını sağlayan kişi damat adayı Şevket'tir. Şevket'in akıllıca ve gizliden gizliye Ahmet Bey için yaptığı uğraşlar eserin sonuna doğru Ahmet Bey tarafından anlaşılmaktadır. Şevket'in ılımlı tutumları Ahmet Bey'in kızını ve babalığını ve tabi ki kızı üzerindeki tahakkümünü yeniden gözden geçirmesine olanak sağlamaktadır. Bütün bunlar neticesinde Şevket'in mükâfatı sevgilisi Hadiye ile evliliği olmaktadır.

Güneş Sezen, Ahmet Bey'in kızı üzerindeki hâkimiyetini kaybetmesiyle gerçekleşen ani düşüşünü "kırılgan erkekliğin" bir örneği olarak dönem metinleri içerisinde özellikle dönemin "erkekliği, kadınsı ve erkeksi bir kutba indirgeme" çabasına karşın önemli bir yer teşkil ettiğinin altını çizmektedir (Sezen, 2019:159).

Mükâfat eseri diğer eserlerden farklılaştıran bir noktanın da Şevket'in babasızlığı olduğunu yukarıda söylemiştik. Şevket hem dönem eserleri içerisinde hem de Mehmed Celâl'in eserleri içerisinde babasızlığa rağmen kendisine kalan mirası savurmayan, düzenli bir işi ve içki gibi kötü alışkanlıkları olmayan bir örnektir. Reaizade Mahmut Ekrem'in Rakım efendisine benzemektedir. "İdealist erkek" örneği olarak gösterilebilecek Rakım ve Şevket kıyaslandığında Şevket'in hem işini ve evini idame etme tutumları hem de aşk hayatındaki tutumları Rakım'a göre daha akılcıdır. Hadiye'ye olan aşkını itiraf ederken gözyaşı döken Şevket hem Mehmed Cemâl'in komik duruma düşen gözü yaşlı erkek karakterlerinden farklıdır hem de daha tutarlıdır. Aşkı karşısında gözyaşı dökmesi onu komik duruma düşürmemekte dahası "kadınsı" ya da "çocuksu" göstermemektedir. Dolayısıyla hayatının her alanında tutarlı davranan"idealist erkekliğin" iyi bir örneği olan Şevket, babasızlığın savurduğu karakterlerin tersi yönde bir karakter olarak, babasızlık

motifinin olumlu bir yöne evrildiğini görmek açısından dikkat çekmektedir. Örneğin babasızlıkla savrulmayan bir Mehmed Celâl örneği de *Zehra* romanındaki Rıza'dır. Ama burada Rıza'nın Şevket'e nazaran babasızlıkla birlikte maddi gücünü, ailesini korumasına karşın sağduyusunu ve soğukkanlılığını yitirdiğini söyleyebiliriz. Rıza dönem eserleri içerisinde "rasyonel erkek" olarak değerlendirilirken soğukkanlılığını koruyamayarak eşi hakkında söylenilenleri araştırmadan onları kabul eder ve Zehra'yı haksız yere boşar. Dolayısıyla fevri bir karar verme ve öfkesini kontrol edememe sonucunda kendisine çizilen rasyonel erkek görüntüsünden uzaklaşmaktadır. Şevket ise çok sevmesine rağmen babasının rızasını almadan Hadiye ile evlenemeyeceğini soğukkanlılıkla açıklar ve babayı sabırla ikna etmeye çalışır.

Mehmed Celâl eserlerinde farklı bir yorum getirilen bir konuda yozlaşmışlık konusudur. *Leman* romanında yazar-anlatıcı kadınlı erkekli içki ve müzik sofralarını eleştirmektedir. Bu eleştiri, dönemin eserlerinde sıklıkla görülen "erkeği aklama"dan ziyade İslama aykırı davranışların, kadın-erkek her iki cephesinin de eleştirilmesi bakımından önemlidir. Önemlidir çünkü buradaki eleştirinin kadına yoğunlaştırılmaması, zinada erkekliğin de sorgulanmaya açık bir cephe olduğuna dikkat çekilmesi dönem edebiyatında çok görülen bir tavır değildir. Ferit ve Ferit gibi 'yılışıklar'ın namuslu bir toplumda 'baş belası' olmalarına değinilmeden sadece kadının serbestliğine de eleştiri getirtilebilirdi. Eserde dikkat edilmesi gereken bir diğer noktada kadınların eleştirisinde "hanımları-mız" ifadesi kullanılırken; Ferit gibiler için "baş belası" ifadesi kullanılmaktadır. Eleştiri hedefinde olan erkeğe karşı "öteki" gibi dışlayıcı; kadına karşı kullanılan sahiplenici bir ifade çağrıştırıyor olmasından dolayı önemlidir.

Mehmed Celâl eserlerinde farklılaşan bir başka konu da "hegemonik erkekliğin" irdelenmesi olarak *Kuşdilinde* romanında gözlemlenmektedir. "Hegemonik erkeklik" kısaca, ilişkilerde anlamı belirleyen, baskınlığını bütün tavrıyla doğrulayan bir özne olma durumudur (Cengiz, Tol, Küçükural, 2004:51). "Hegemonik erkekliğin" en temel özellikleri arasında meslek olarak askerlik bulunmaktadır. Ahmet Ruhi Paşa, Abdülhamit'in paşalarındandır. Erkekliğin gücünün vurgulanması açısından askerlik mesleği güç, cesaret, eğitim ve disiplin noktaları açısından önem arz etmektedir. Çünkü metinlerde idealist erkeklik olarak işaret edilen erkekliğin bu özelliklerle donatıldığını söylemek mümkündür. Tıpkı Rıza örneğinde olduğu gibi oldukça güç gerektiren bir meslek olan itfaiye eri olması gibi Ahmet Ruhi Paşa da hem "hegemonik erkeklik" örneğidir hem de Mehmed Celâl eserlerindeki otorite temsili baba figürünün örneğidir.

Kızı Nur Hayat tarafından hem babalığı hem mesleği sürekli olarak sorgulanıp eleştirilmektedir. Dolayısıyla burada biz hem "hegemonik erkekliğin" irdelenmesini hem de otorite eleştirisini birlikte okumaktayız. Nur Hayat istediği erkek ile evlenebileceğini babasının yüzüne karşı büyük bir cesaretle haykırırken babası ona hem hakaret eder hem de şiddet uygulamak ister. Ancak roman boyunca sesini çok fazla duyamadığımız anne figürü kızını koruyarak babayı "anne pençeleri"ni kullanarak öldürmekten bahsetmektedir. Hem Nur Hayat hem de annesi erkekliğin ezici gücü karşısında durmaları ve bu gücü eleştirmeleri noktasında önemli bir yer teşkil etmektedirler. Dolayısıyla anne ve kızı babaya karşı gösterdikleri dirençli tavırlarla "hegemonik erkekliğin"in sorunlu yanına vurgulayıp bunun irdelenebilirliğini gösterirken, yazar-anlatıcı da otorite temsili baba figürünü geri kalmışlıkla hatta rüşvet ve zalimlik gibi suçlayıcı ifadelerle eleştirmektedir.

Mehmed Celâl'in çalışmada kullandığımız eserlerinden hareketle bahsedebileceğimiz bir diğer farklı konu da kamusal alanlara bir seçenek eklemesi konusudur. İlk kayıtlarının tam tarihinin bilinmese de 1872 yılında İstanbul'da yaklaşık altmış iki deniz hamamının olduğunun ve özellikle 1870'ten sonra sıkça kullanıldığı bilinmektedir (Beyoğlu, 2004:54-59).

Deniz hamamlarının esere dâhil edilmesi, kadın ve erkeğin bir araya getirildiği ve dolayısıyla kadın- erkek arasındaki iletişimin bir anlamda aşkın vuku bulacağı "alternatif kamusal alan" olarak değerlendirilmesi mümkündür. Nitekim *Venüs* isimli eserde genç erkek Venüs ismini verdiği sevgilisini deniz hamamında yüzerken izler ve ona duyduğu derin aşkının etkisiyle şiirler okumaya başlar. Mehmed Celâl'in Venüs ismini ve deniz içerisinde yüzen meleklere ait güzellikte bir genç kız ifadelerini birlikte kullanması yunan mitolojisinin Venüs tanrıçasına ait mitolojik bir öğeyi kendi kaleminin sınırları dâhilinde geleneksel bir tarzda dönüştürmesi önemli bir noktadır.

KAYNAKLAR

Ahmed Râsim. (1924). *Matbuât Hâtıralarında: Muharrir Şâir Edib*. İstanbul: Kanaat Matbaası

Akay, H. (1989). *Cenab Şahabettin Şiirleri Üzerine Stilistik Bir Araştırma* (Doktora), İstanbul: Kitabevi Yayınları

Akçiçek E., Gökçek F., (2012). "Modern Türk Hikâyesinde Tababet " *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*(6), 87-99

Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* (2.baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

Akyüz, K. (2020). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* (1860-1923). (37.baskı) İstanbul: İnkılab Yayınevi.

Ali Canib. (1927). "Tâlihsiz Bir Ada Şâiri: Mehmed Celâl" *Güneş*(16)

Andı, M.F. (1993). "*Ara Nesil Şâiri Mehmed Celâl Hayatı, Görüşleri ve Şiirleri"* (Doktora), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Andı, M.F. (1996). "Türk Romanında Köye Açılma ve Mehmed Celâl'in Romanları" *İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*(2), 33-34.

Apaydın H., Özdemir Ş., Z.Ünal A. (2016). "İntihar Girişiminin Bazı Değişkenlerle İlişkisi" *Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*(6), 11-12

Arkun, N. (1978). *İntiharın Psikodinamikleri,*İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

Arslan, T., Yiğitler Başgül A. (2012). "Gebelik Takibinde Güncel Yaklaşımlar" *The Journel of Turkish Family Physicilan*(3/2), 6-8

Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi* (1.baskı) İstanbul: Papirus Yayınevi.

Babacan M. (1993) "*Ara Nesil'de Tenkid*" (Doktora), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Barthes, R, Watt I. (2002). *Roman ve Gerçek Etkisi* (M. Sert, Çev.).(1.baskı) İstanbul: Donkişot Yayınları.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven* (M. Rifat/ S. Rifat, Çev.).(1.baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baytimur Memiş, N. (2018). *"Ara Nesilde Hikâye"* (Doktora), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Beyoğlu, S. (2004). "Osmanlı Deniz Hamamları" *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları* (0/5). 5 Aralık 2012.

Birinci, N. (2000). "Ara Nesil Edebiyatı" *Edebiyat Üzerine İncelemeler* İstanbul: kitabevi Yayınları

Birinci, N. (2007). "Ara Nesil" *Türk Edebiyat Tarihi 4* (Haz. Talât S. Halman ve diğer). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Bouneur, R. , Quellet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi* (Hüseyin Gümüş, Çev.).(1.baskı) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bulut, Y. (2014). *"Tarık Buğra'nın Romancılığı"* (Doktora), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (S. Gürses, Çev.).(1.baskı) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Cengiz, K., Tol, U., Küçükura, Ö. (2004). "Hegemonik Erkekliğin Peşinden" *Toplum ve Bilim* (10) 50-70

Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Flimde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (Ö. Yaren, Çev).(1.baskı) Ankara: DeKi Basımyayım.

Çelik, Y. , Gezer A. (2017). "Ayşe Kilimci'nin Hikâyeciliği ve Hikâyelerinde Anlatım Teknikleri" *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(3/2) 25-26

Çetin, N. (2006). *Roman Çözümleme Yöntemleri* Ankara: Edebiyat Otağı Yayınları.

Çıkla, S. (2016). *Edebiyat ve Hastalık* İstanbul: Kapı Yayınları

Daşcıoğlu, Y. (1995). “Mehmed Celâl’in Romanları ve Popüler Edebiyat Geleneği” (Yüksek Lisans), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demir, A. (2003). “Samipaşazade Sezai’nin Hikayeciliği” (Yüksek Lisans), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demir, A. (2009). “Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 dönemi)” (Doktora), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demir, Y. (2002). *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi* (1.baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Dumantepe, S. (2018). *Roman ve Öyküe Zaman:Yöntem ve Uygulama* (1.Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları

Eliot T.S. (1983). *Edebiyat Üzerine Düşünceler* (S. Kantarcıoğlu Çev.) (1.Baskı) Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

Eliuz, Ü. (2004). *“Orhan Kemal’in Romanlarında Yapı ve İzlek”* (Doktora), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Emil, B. (1984). *Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Şahıslar Dünyası 1(Harabelerin Çiçeği’nden Gökyüzü’ne).*(1.baskı) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Enginün, İ. (2016). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)* (11.Baskı) İstanbul: Dergâh Yayınları

Erol K. (2010). *Modern Türk Şiirinde Aşk Ölüm ve İntihar* (1.Baskı) Ankara: Akçağ Yayınları

Erzen, F. (2018). “*Fahri Erdinç’in Öykü ve Romanlarının Yapı ve İzlek Bakımından İncelenmesi”* (Yüksek Lisans), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Finn, R.P. (1984). *Türk Romanı İlk Dönem: (1872-1900).* (Tomris Uyar, Çev.).(1.baskı) Ankara: Bilgi Yayınevi.

Forster, E.M. (2001). *Roman Sanatı* (Ü. Aytür, Çev.).(3.baskı) İstanbul: Adam Yayınları.

Frankl, V.E. (2009). *İnsanın Anlam Arayışı* (S. Budak) (3. Baskı) İstanbul: Okuyan Us Yayınları

Gariper, C. (2009). "Ara Nesil" *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* (1.baskı) Ankara: Grafiker Yayınları. (s.109-120)

Gülsoy, M. (2020). *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık: Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlal Edilebilir Kuralları* (19.baskı). İstanbul: Can Yayınları.

Gündüz, O. (1992). "*Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema"* (Doktora), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnal, İ.M.K. (1959). *Son Asır Türk Şairleri*(1.cilt). (1.baskı). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Jahn, M.(2020). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı* (B. Dervişcemaloğlu, Çev). (3.Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları

Kaplan, M.(1993). *Tevfik Fikret-Devir, Şahsiyet, Eser*(3.baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları

Karpuz, H.Ö. , Akçataş A. (2001). "Metinde Anlam Bağları Üzerine" *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırma Enstitüsü Dergisi*(18) 42-43

Kayğın, Ş. (2014). "Günter Grass'ın Yengeç Yürüyüşü Nuveline Anlatım Teknikleri Açısından Bir Yaklaşım" *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(14), 7-8

Kelleci, Y. (2019). *"1860-1950 Arası Türk Romanında 'Ölümcül Kadın (Femme Fatale)' İmgesi"* (Yüksek Lisans), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kıran Z, Kıran A.E. (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri* (1.baskı). Ankara: Seçkin Yayınevi.

Kocatürk, V.M. (2016). *Büyük Türk Eebiyatı Tarihi –Başlangıçtan Bugüne Kadar Türk Edebiyatının Tarihi, Tahlili ve Tenkidi-* (1:baskı) İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınevi

Korkmaz, R. (1991). *"Sabahattin Ali –İnsan ve Eser-"* (Doktora), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal Okumalar* (1.baskı). İstanbul: Kesit Yayınları.

Kulamshaeva, B. (2008), *"Kırgız Hikâye ve Destanlarında Anlatı Zamanları: Atadan Kalgan Tuyak Hikâyesi ile Manas ve Er Töştük Destanları Örneğinde"* (Doktora), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kundera, M. (2012). *Roman Sanatı* (Aysel Bora, Çev.).(4.baskı) İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Mehmed Celâl. (2014). *Mehmed Celâl'in Hikâye ve Romanları* (N. Şen Haz.) (1.baskı). Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

Mehmed Celâl. (2019). *Küçük Gelin* (Z. Çakılalan Haz) (1.Baskı)

Mehmed Celâl. (2020a). *Romanlar ve Büyük Hikâyeler I.Cilt* (U. Düşgün Haz.) (1.baskı). İstanbul: Lakin Yayınları.

Mehmed Celâl. (2020b). *Romanlar ve Büyük Hikâyeler II.Cilt* (U. Düşgün Haz.) (1.baskı). İstanbul: Lakin Yayınları.

Narlı, M. (2002). "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları" *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(5/7), 93-104

Okay, O. (1990). *Tanzimat Edebiyatı* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları

Okay, O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* İstanbul: Dergâh Yayınları

Önal, M.(2009). *Yeni Türk Edebiyatı: En Uzun Asrın Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım* (1.baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

Özcan, R. (2008). *"Türk Romanında Aşk (1872-1900)"* (Doktora), Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Özön, M.N.(1941). *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*,İstanbul: Maarif Matbaası

Özön, M.N. (1959). *Osmanlıca-Türkçe Sözlüğü,* İstanbul: İnkılâp Kitabevi

Randall, W.L. (2014). *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme* (Ş. S. Kaya, Çev.).(2.baskı) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ricoeur, P. (2007). *Zaman ve Anlatı: 1. Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis* (M. Rifat/ S. Rifat, Çev.).(1.baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ricoeur, P. (2009). *Zaman ve Anlatı: 2. Tarih ve Anlatı* (M. Rifat, Çev.).(1.baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Ricoeur, P. (2012). *Zaman ve Anlatı: 3. Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi* (M. Rifat, Çev.).(1.baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Ricoeur, P. (2013). *Zaman ve Anlatı: 4. Anlatılan (Öykülenen) Zaman* (U. Öksüzan, A.Altınörs, Çev.).(1.baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sağlık, Ş. (2002).”Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir” *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*(1/65-66-67), 144-182

Sarımeşeli, B. (2020). *“Abdülhak Şinasi Hisar’ın Romanlarında Mekân”* (Yüksek Lisans), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Stevick, P. (1988). *Roman Teorisi* (S. Kantarcıoğlu, Çev.). (1.Baskı). Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınevi.

Şahin, E. (2020). “*Alper Aksoy’un Romanlarında Yapı ve İzlek”* (Yüksek Lisans), Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şahin, V. (2014). “Sabahattin Kudret Aksal’ın “Soyut Oda” Adlı Öyküsü Üzerine Bir İnceleme” *The Journal of Academic Social Science Studies*(26) 389-390

Şahin, V. (2017). *Tahsin Yücel ve Aykırı Öykülem: Tahsin Yücel’in Öykülerinde Yapı ve İzlek* (1.baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

Şimşek, Z.N. (2021). “Mekânlar ve Türler Karşılaştığında: Bir Osmanlı *Venüs’*ü” *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*(61/1), 306-309

Tanpınar, A.H. (2003). *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi.* (10.Baskı) İstanbul: Çağlayan Kitabevi

Tekin, M. (2019). *Roman Sanatı Romanın Unsurları* (17.baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Türkçe Sözlük (1988). (cilt 2) Ankara: TDK Yayınları, 712

Uç, H. (2000). *Mehmet Celal’in Hikâye ve Romanları* (1.baskı). Ankara: Bizim Büro Basımevi.

Ulu, Y.S. (2017). *"II. Meşrutiyet Dönemi Türk Romanında Kimlik İnşası"* (Doktora), Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uzunkaya, F. (2017). *"İsmail Gaspıralı Anlatılarında Yapı ve İzlek"* (Yüksek Lisans), Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yahyaoğlu, R. (2005). *Yalnızlık Psikolojisi: Kurt Kapanından Huzur Limanına* (1.Baskı) İstanbul: Nesil Yayınları

Yeşilyurt, T. (2017). "Beş Roman Beş Düşkün Kadın" *Folklor/Edebiyat Dergisi*(23/91) 189-190

Yetkin, S.K. (1967). *Edebiyatta Akımlar* (1.baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.