

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA**  
**BİR KÖTÜLÜK MEKÂNI OLARAK ŞİŞLİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Feyza Hilal KUTLU**

**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**  
**Yeni Türk Edebiyatı Programı**

**Tez Danışmanı:**  
**Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ**

**TEMMUZ 2022**



**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA**  
**BİR KÖTÜLÜK MEKÂNI OLARAK ŞİŞLİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Feyza Hilal KUTLU**

**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**  
**Yeni Türk Edebiyatı Programı**

**Tez Danışmanı:**  
**Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ**

**TEMMUZ 2022**



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

## ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA BİR KÖTÜLÜK MEKÂNI OLARAK ŞİŞLİ

### ÖZET

Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*'nde mekânın duyumsanamayan ve dokunulamayan bir boşluk olmadığını söyler. Ona göre mekân canlı, dinamik, devamlı dönüşen ve dönüştürülen bir yapıdır. Toplumsal ve tarihsel serüveni içinde daima dönüşüm hâlinde olan mekân, “bellek” sahibidir. Bu nedenle insan yeni bir mekâna dâhil olduğunda onun hafızasına göre şekillenir. Yaşamın ve mücadelenin sürdüğü her şey gibi mekân da politiktir. Mekânı dolduran insanlar ve nesnelere yükledikleri jestlerle, kodlarla politik içeriği düzenlerler.

Bu teze konu edilen romanlarda kullanılan bütün mekânlar belli bir kesimi temsil ettikleri için ideolojiktirler. Mekân olayların geçtiği basit bir kurgu unsuru değil, kişilerin şahsiyet kazanması açısından da mühim bir etkidir. O hâlde kötülük ve iyilik insanla bağlantılı olduğu gibi mekândan da bağımsız değildir. Eserlerde Şişli'nin toplum yapısı, mimarî unsurları ve temsil gücü aracılığıyla mekâna kötücül güçler yüklendiğine rastlanılmaktadır. Şişli'ye adım atabilmek uğruna geçmişleriyle ve kökleriyle bağlarını koparan karakterler, mekânın somut ve soyut imgeleriyle yüzleşirken aynı zamanda kendilerini saygı, şöhret ya da para kazanma amacıyla süregelen mücadelelerin ortasında bulurlar. Her şeyin hızla değiştiği, zamanın akıp gittiği Şişli'de aidiyet elde etmek, girilen mücadelelerin zaferle sonuçlanmalarını gerektirir.

Şişli, Türk romanında sıklıkla kötülük mekânı olarak kullanılmış ve Şişli'ye kötülükle ilgili yalancılık, hırsızlık vb. eylemleri çağrıştıran anlamlar yüklenmiştir. Bu tezde, 1923-1938 tarihleri kapsamında yayımlanan 6 roman incelenecektir. Orhan Midhat Barbaros'un *Şişli Hayatı* (1923), Peyami Safa'nın *Zıpçıktılar* (1925), Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kokotlar Mektebi* (1929), Nezihe Muhiddin'in *Ateş Böcekleri* (1936), Halide Edib Adıvar'ın *Yolpalas Cinayeti* (1937) ve Şükûfe Nihal'in *Yalnız Dönüyorum* (1938) adlı erken Cumhuriyet dönemi romanları kronolojik olarak ele alınacak ve Şişli'nin bir kötülük mekânı olmasının sebepleri Henri Lefebvre'in mekânın toplumsal, ideolojik ve politik üretimi ilişkisiyle birlikte açıklanacaktır.

Bu tezde “Şişli'den Önce”, “Şişli'deki Hayat” ve “Şişli'den Sonra” olmak üzere 3 ana başlık oluşturulacak ve bazı ara başlıklarla çalışma sürdürülecektir. Tez çalışması karakterlerin eski ve yeni mekân karşılaştırmalarıyla başlayacak, mekân değişimini gerçekleştirmeleri sonucunda ise Şişli'de karşılaştıkları yeni yaşam tarzına adapte olma çabalarını anlatacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Şişli, Türk romanı, kötülük, Henri Lefebvre, mekân.

## ŞİŞLİ AS A PLACE OF EVIL IN THE EARLY REPUBLICAN PERIOD TURKISH NOVEL

### ABSTRACT

*In The Production of Space*, Henri Lefebvre says that space is not an imperceptible and intangible void. According to him, space is a living, dynamic, constantly transforming and converted structure. Space, which is always in a state of transformation in its social and historical adventure, has "memory". For this reason, when a person is included in a new space, he/she is shaped according to his memory. Space is also political like everything else in life and struggle. The people and objects that fill the space organize the political content with the gestures and codes they impose.

All the spaces used in the novels that are the subject of this thesis are ideological because they represent a certain segment. The place is not a simple fictional element where the events take place, it is also an important factor in terms of gaining personality. In that case, evil and goodness are not independent of space as they are related to human beings. In the works, it is seen that evil forces are imposed on the place through Şişli's social structure, architectural elements and power of representation. Breaking their ties with their past and roots in order to step into Şişli, the characters confront the concrete and abstract images of the place, while at the same time finding themselves in the middle of ongoing struggles to gain respect, fame or money. Achieving belonging in Şişli, where everything changes rapidly and time flies, requires that the struggles end in victory.

Şişli is often used as a place of evil in Turkish novels and Şişli is told about evil, such as lying, theft, etc. meanings that evoke actions are loaded. In this thesis, 6 novels, published between 1923-1938, will be examined. The early Republican period novels, named Orhan Midhat Barbaros's *Şişli Hayatı* (1923), Peyami Safa's *Zıpçıktılar* (1925), Hüseyin Rahmi Gürpınar's *Kokotlar Mektebi* (1929), Nezihe Muhiddin's *Ateş Böcekleri* (1936), Halide Edib Adıvar's *Yolpalas Cinayeti* (1937) and Şükûfe Nihal's *Yalnız Dönüyorum* (1938), will be discussed chronologically and the reasons why Şişli is a place of evil will be explained together with Henri Lefebvre's relationship to the social, ideological and political production of space.

In this thesis, 3 main titles will be created as "Before Şişli", "Life in Şişli" and "After Şişli" and thesis will continue with some sub-titles. The thesis will start with the comparisons of the old and new spaces of the characters and will describe their efforts to adapt to the new lifestyle they encounter in Şişli as a result of their realization of space change.

**Keywords: Şişli, Turkish novel, evil, Henri Lefebvre, space.**

## ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında erken Cumhuriyet dönemi Türk romanlarında Şişli'nin bir kötülük mekânı olarak öne çıkışını kurgu-mekân ilişkisiyle inceledim. Sözü edilen dönemde Şişli'yi mekân edinen birçok roman mevcuttu; ancak çalışmam süresince romanlarda Şişli'nin politik bir kötülük mekânı olmasını göz önünde bulundurarak dikkat çektiğim için özellikle 1923-1938 yılları aralığında yayımlanan romanları inceledim.

Tez yazım sürecimde desteğini ve ilgisini benden esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Dr. Seval Şahin Gümüş'e; tez savunmama katılarak önerilerini ve eleştirilerini sunan değerli hocalarım Doç. Dr. Didem Ardalı Büyükarman'a ve Prof. Dr. Mehmet Samsakçı'ya; eğitim hayatım boyunca beni motive eden, bana güven duygusu veren, varlığıyla sevinç duyduğum sevgili aileme teşekkürü borç bilirim.



## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR.....	ix
1. GİRİŞ .....	1
2. ŞİŞLİ'DEN ÖNCE.....	13
2.1. Mekân Karşılaştırması.....	13
2.1.1. Şişli Hayatı.....	14
2.1.2. Zıpçıktılar.....	19
2.1.3. Kokotlar Mektebi.....	24
2.1.4. Ateş Böcekleri.....	27
2.1.5. Yolpalas Cinayeti.....	35
3. ŞİŞLİ'DEKİ HAYAT.....	37
3.1. Mekân.....	38
3.1.1. Ev-Oda.....	38
3.1.1.1. Şişli Hayatı.....	39
3.1.1.2. Zıpçıktılar.....	40
3.1.1.3. Kokotlar Mektebi.....	45
3.1.1.4. Ateş Böcekleri.....	48
3.1.1.5. Yalnız Dönüyorum.....	49
3.1.2. Giyim-Kuşam.....	50
3.1.2.1. Şişli Hayatı.....	51
3.1.2.2. Zıpçıktılar.....	52
3.1.2.3. Yolpalas Cinayeti.....	53
3.1.2.4. Yalnız Dönüyorum.....	55
3.2. Evlilik.....	57
3.2.1. Şişli Hayatı.....	58
3.2.2. Zıpçıktılar.....	62

3.2.3. Kokotlar Mektebi.....	63
3.2.4. Ateş Böcekleri.....	68
3.2.5. Yalnız Dönüyorum.....	71
3.3. Sosyete.....	75
3.3.1. İnsanlar.....	75
3.3.1.1. Şişli Hayatı.....	76
3.3.1.2. Zıpçıktılar.....	78
3.3.1.3. Kokotlar Mektebi.....	81
3.3.1.4. Ateş Böcekleri.....	87
3.3.1.5. Yolpalas Cinayeti.....	90
3.3.1.6. Yalnız Dönüyorum.....	95
3.3.2. Davranış Kodları.....	99
3.3.2.1. Şişli Hayatı.....	99
3.3.2.2. Zıpçıktılar.....	102
3.3.2.3. Ateş Böcekleri.....	105
3.3.2.4. Yolpalas Cinayeti.....	108
3.3.2.5. Yalnız Dönüyorum.....	112
3.4. Aşk.....	120
3.4.1. Şişli Hayatı.....	121
3.4.2. Zıpçıktılar.....	123
<b>4. ŞİŞLİ'DEN SONRA.....</b>	<b>127</b>
4.1. Şişli Hayatı.....	128
4.2. Zıpçıktılar.....	131
4.3. Kokotlar Mektebi.....	133
4.4. Ateş Böcekleri.....	135
4.5. Yolpalas Cinayeti.....	140
4.6. Yalnız Dönüyorum.....	143
<b>5. SONUÇ.....</b>	<b>148</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>155</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>157</b>

## KISALTMALAR

<b>çev.</b>	: Çeviren.
<b>der.</b>	: Derleyen.
<b>ed.</b>	: Editör.
<b>haz.</b>	: Hazırlayan.
<b>s.</b>	: Sayfa.
<b>vb.</b>	: Ve benzeri.
<b>vs.</b>	: Vesaire.



## 1. GİRİŞ

Bu tezde, 1923-1938 yılları arası yayımlanan romanlarda kötülerin yaşam alanı olarak seçtikleri Şişli'nin bir kötülük mekânı olmasının sebepleri üzerinde durulacak, bunu yapmak için de Henri Lefebvre'in mekânın toplumsal, ideolojik ve politik üretimi ilişkisiyle birlikte açıklanacaktır. Eser seçimi yaparken söz konusu dönemdeki eserlerde özellikle Şişli'yi politik bir kötülük mekânı olarak kullananlar ön plana çıkarılacak, ayrıca hâlihazırda literatürde hakkında birçok yazı olan Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*, Selahattin Enis'in *Zaniyeler* gibi romanlarının dışında kadın yazarların eserlerinin de literatüre dâhil edilmesi gerektiği düşüncesiyle Şükûfe Nihal'in ve Nezihe Muhiddin'in söz konusuyla ilgili eserlerine yer verilecektir.

Mekân sadece olayların yaşandığı yer değildir, aynı zamanda kişilerin şahsiyet kazanması açısından mühim bir etkidir. Benzer şekilde, kötülük ve iyilik insanla bağlantılı olduğu gibi mekândan da bağımsız değildir. Mekânın insan üzerindeki etkisi derinliğinden kaynaklanmaktadır. Önceleri mekân, Kartezyen düşünce sisteminde duyumsanamayan, dokunulamayan bir hacimsellikten ibaret algılanmış, diğer deyişle “boşluk” olarak görülmüştür (Lefebvre, 2019: 21). Fransız sosyolog Henri Lefebvre'e göre mekân canlı, dinamik, heterojen, çok boyutlu ve toplumsaldır. İçi boş bir hacim değildir (Lefebvre, 2019: 24), bir doluluktur. Yine Kartezyen düşünme geleneğine göre zaman, mekân ve insan ayrışma yaşarken bu durum Lefebvre için geçerliliğini yitirmiştir. Bu bağlamda mekân kavramsal olarak üçe ayrılabilir: zihinsel, toplumsal ve fiziksel. Mekân boşluk değildir, aksine işgal edilmiştir. Mekânı işgal eden ise bedendir. “Beden bir mekândır ve kendine ait bir mekânı vardır: orada kendini ve mekânı üretir.” (Lefebvre, 2019: 188) Mekânın beden ile özdeşleştirilmesi Lefebvre'e göre önem taşıyan noktalardandır. Çünkü beden olgusu ve zaman kavramı mekânın hareketliliğini, üretimini ve heterojenliğini sağlar. Bu sebeple birbirlerinden ayrı düşünülemezler.

Mekân, sürekli oluşum hâlinde olan bir yapıdır. O zaten vardır ve dönüşen, dönüştürülen bir şeydir. Toplumlarla birlikte değiştiği için mekânın tarihinden söz etmek de mümkündür (Lefebvre, 2019: 25). Lefebvre mekânın tarihselliğinden bahsederek mekânı anlamının toplumu ve toplumun tarih içindeki üretim-tüketim ilişkileri ile gündelik hayatlarını anlamaktan geçtiğini belirtir:

(Toplumsal) mekân, üretim tarzına hem sonuç, hem de neden ve gerekçe olarak müdahale etse de, bu üretim tarzıyla birlikte değişir. Bunu anlamak kolaydır: ‘Toplumlarla’ birlikte değişir (eğer böyle ifade etmeyi tercih edersek). Dolayısıyla, mekânın tarihi vardır. (Tıpkı zamanın, bedenlerin, cinselliğin vb. tarihinin olması gibi) Hâlâ yazılmayı bekleyen bir tarihtir bu. (Lefebvre, 2019: 25)

Zamanla pek çok ilişkiyi (toplumsal, sosyal ve ekonomik) bünyesinde barındırarak onların yansımaları hâlini alan mekânın şekillenmesinde gündelik hayatın sosyal pratikleri rol oynayan etmenlerdendir. Bu sayede mekân hem kendisini hem de başka şeyleri üretebilmektedir. Ancak esas olan mekânın kendisinin üretilmesidir.

Lefebvre’in mekân üretimiyle ilgili ortaya koyduğu “spatial triad” isimli mekân üçlemesi, mekân sorunsalına farklı perspektifler sunmaktadır. Mekânı çok yönlü ve bütünlüklü ele alan yazarın yaklaşımı genel mânâda; algılanan mekân (fiziksel mekân), tasarlanan mekân (zihinsel mekân) ve yaşanan mekân (toplumsal mekân)dan ibarettir (Lefebvre, 2019: 68). Bu üçlü yapı birbirinden ayrıştırılmaz, birbiriyle etkileşim hâlinde ve eş zamanlı olarak varlığını sürdürür. Soyut ve kavramsal, kapitalizmin mekânı olan zihinsel mekân; mekân odaklı gündelik yaşam ve pratik edimlerini yöneten fiziksel mekân; devrimsel ve aykırı içerimli toplumsal mekân. Bu üçleme mekânsal pratik, mekân temsili ve temsil mekânı şeklinde kavramsallaştırıldığında mekâna deneyim de dâhil edilmiş olur. Lefebvre, mekânın diyalektik bir oluşum olduğunu ve onu açıklayabilecek en uygun kavramın “mekânın üretimi” olduğunu ispat etme çabasındadır.

Dönüşen ve dönüştürülen mekânın tarihi, toplumsal üretim tarzları ve üretim ilişkilerine göre şekillenir. “Sadece toplumun değil, bireyin de kurucu bir ögesi olan mekân, politika ve ideoloji yüküdür.” (Işık, 1994: 28) Mekân yaşamın ve mücadelenin sürdüğü yerdir, bu yüzden de politiktir. Mekânsal pratiklerin altında

soyut iktidar ilişkileri bulunur ve mekân hiçbir zaman tarafsız değildir, her zaman belli bir ideolojinin taşıyıcısıdır:

Gündelik yaşamın coğrafyasında göze kolay görünmeyen bir dizi politik ve ideolojik öge yer almaktadır. Mekânsal pratikler hiçbir zaman ‘tarafsız’ değil, her zaman belirli bir ideolojinin taşıyıcısıdır. Mekân politiktir; çünkü toplumdaki eşitsiz güç ilişkilerinin bir aracı ve örtülü bir ifadesidir. Ancak mekânın politik ve ideolojik niteliği örtüktür, göze hemen görünmez; bundan dolayı da mekânsal pratiklerin deşifre edilmesi, bunlara karşı çıkılması güçtür. Ancak ne kadar örtülü olsa da mekânsal pratikler, özneliğin oluşumunu derinden etkiler. (Lefebvre, 2019: 28-29)

Mekânın iyi ya da kötü resmedilmesi politik bir durumdur. Aslında *Mekânın Üretimi* ismi bile politiktir, çünkü “üretmek” ve “tasarlamak” politiktir:

Mekân asla bir kilo şeker ya da bir metre kumaş gibi üretilmez. Keza, bu ürünlerin -şeker, buğday, bez, demir- bulunduğu yer ve alanların toplamı da değildir. Hayır. Bir üstyapı gibi mi üretilir? Hayır. Daha ziyade üstyapının koşulu ve sonucudur: Devlet ve onu oluşturan kurumların her biri, bir mekân varsayar ve bunu kendi ihtiyaçlarına göre düzenler. Dolayısıyla, mekân, kurumların ve bu kurumların tepesinde bulunan devletin önsel ‘koşulu’ndan başka bir şey değildir. (Lefebvre, 2019: 110).

Mekân pasif, tükenen ve yok olan bir ürünü ya da nesneyi belirtmez. Üretim, ürün ve bu kavramların ilişkilerini kapsar. “Ürün-üretici olan mekân, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dayanağıdır.” (Lefebvre, 2019: 24) Toplumsal ilişkiler mekân bağlamında, onu araç olarak kullanarak varlıklarını sürdürürler. Her toplum ve üretim tarzı kendi mekânını üretir (Lefebvre, 2019: 61). Toplumsal mekân toplumsal örgütlenmeleri, hiyerarşik toplumsal işlevleri ve en genel hâliyle toplumsal yeniden-üretim ilişkilerini içerir (Lefebvre, 2019: 61). Mekânın toplumsal bir ürün olması sonucunda da toplumsal ilişkilerle beraber taşınan politik içeriğe sahip olduğu görülür. “Lefebvre, politikayı mekândan dolayısıyla kentten bağımsız bir güç ilişkileri ağı olarak düşünmek yerine, politikanın her zaman için toprağa bağlı bir örgütlenme biçimi olduğunu vurgulamaktadır. Bu durumda politik biçimler de kentsel üretimin bir parçasıdır.” (Kardeş, 2019: 638)

Derinlikli bir yapı olması sebebiyle ilişkisi sadece insanla sınırlı kalmayan mekânın zaman, kimlik, kültür, hafıza kavramlarıyla bağlantısı; tarih boyunca pek çok değişim geçirdiği için toplumsal ve tarihsel serüvenleri vardır. İnsan, ürettiği

pratikler ve jestlerle mekânı sınırsız sayıda dönüştürme gücünü elinde taşır. Daima dönüşüm hâlinde olması mekâna “bellek” kazandırır. Bu yüzdendir ki insan yeni bir mekâna dâhil olduğunda onun hafızasına göre şekillenir. Mekânın çağrıştırdığı somut veya soyut imgelerle ona karşı yaklaşımını (iyi/kötü, güzel/çirkin, eski/yeni vb.) belirler. İmgeleri, (özelde)bir odayı dolduran nesnelere veya (genelde)bir mahalleyi keşfederek dahi görmek mümkündür.

Bu tez çalışmasında 1923-1938 arasında basılmış ve Şişli’yi konu edinen 6 roman üzerinde çalışılmıştır. Roman seçiminde özellikle bu dönemin seçilmesinin sebebi erken Cumhuriyet dönemindeki kötülük-mekân algısının Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadarki süreçte değişip değişmediğini göstermektir. Yine eserleri seçerken, Şişli’nin romanda temel belirleyici unsur olması göz önünde bulundurulmuştur. *Şişli Hayatı* (Orhan Midhat Barbaros-1923), *Zıpcıklar* (Peyami Safa-1925), *Kokotlar Mektebi* (Hüseyin Rahmi Gürpınar-1929), *Ateş Böcekleri* (Nezihe Muhiddin-1936), *Yolpalas Cinayeti* (Halide Edib Adıvar-1937), *Yalnız Dönüyorum* (Şükûfe Nihal-1938) isimli romanlarda İstanbul’un yerli ve millî değerlerini koruduğu iddia edilen sur içi semtlerinden Avrupai, aşırı ve millî olmayan Şişli’sine taşınarak mekân değişimi gerçekleştirilmiş, buna paralel olarak sınıf farklılığı meselesinin önü açılmıştır.

Kötülük, asırlar boyu insanlığın sözlü ve yazılı kaynaklarında işlenmiş bir kavramdır. Net bir tanımı yapılamamakla beraber kötülük, akla yatkın olmayan herhangi bir eylemi kapsayabilir. Terry Eagleton’ın *Kötülük Üzerine Bir Deneme*<sup>1</sup>’inde ve Georges Bataille’in *Edebiyat ve Kötülük*<sup>2</sup>’ünde kötülük bir tartışma meselesi olarak ele alınmakta fakat kavram hakkında doğrudan bir tanım yapılamamaktadır. Çünkü “kötülük” bir başkasının görüşü doğrultusunda var olur ve kötülüğün tanımlanması esnasında menfaat, vicdan, algı unsurları öne çıkar. Bunun için kavram insan zihnini, kavrayışını aşan sınırsız bir genişliğe sahiptir. Kavramın göreceliliği, onu problem nesnesi hâline getirmiştir. Shakespeare’in *Hamlet* adlı oyununda kahramanı “İyi ya da kötü diye bir şey yok çünkü; düşünce, her şeyi öyle yapan.” (Shakespeare, 2007: 96) ifadesini kullanır. Hamlet’in ifadesi, iyi ve kötü kavramlarını kişinin düşünce gücüne bağlı bir değer çerçevesinde şekillendirmektedir. Bu yönden bakıldığında her

<sup>1</sup> Terry Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, çev. Şenol Bezci, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017).

<sup>2</sup> Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016).



iki kavram da varsayımsal boyutta kalır. Bakış açısının ölçme ve değer biçme hususunda işlev görmesi bakımından, kavramlar politikleşirler.

Batı edebiyatının belli başlı eserleri ile kötülük arasında önemli bir ilişki vardır. Bu da kötülüğün, (Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*'te edebiyattaki yaratıcılığın iyilikten değil, kötülükten doğduğunu savunur. İyiliğin boyun eğen, itaatkâr [Bataille, 2016: 163] safından ziyade kötülüğün vahşeti kurguya katkıda bulunur.) sanatsal yaratıcılık sürecinde etken rol oynamasıyla yakından alakalıdır. Eagleton'ın *Kötülük Üzerine Bir Deneme* (2010)'sinde edebiyatın kötülükle haşır neşir olmuş pek çok karakterini ince eleyip sık dokuyuşuna tanıklık edilir. Eagleton, sanatı uğruna kendini kötülüğe feda eden ve çektiği ölümcül acılarla başyapıtını üretmeye çalışan besteci Adrian Leverkühn'ü konu edinen *Doktor Faustus*'tan; “anlamsız” kötülükler peşinde koşturran *Macbeth*'in Cadılar'ı ve *Othello*'nun nefret saçan Iago'suna; William Golding'in genç kötüsü Christopher Martin'i anlatan *Pincher Martin*'ine dek birçok edebi eser ve kahraman arasında karşılaştırmalar yapar. Karşılaştırmalar esnasında eleştirdiği “kötülük”, ona göre “anlamsız, anlaşılmaz ve amaçsız”dır (Eagleton, 2017: 139). Zira o anlayışımızın ötesindedir (Eagleton, 2017: 8) ve çok çeşitlidir. Eagleton, kötülüğü tanımlamak için bir betimleme yapmak yerine farklı görüntülerini ve bunların ortaya çıkış şekillerini gösterir. Ona göre, maddeyi reddeden, hiçliği arzulayan (Eagleton, 2017: 62) ve nihilist bir yaklaşıma (Eagleton, 2017: 63) sahip olan kötülük; farklılık, aşırılık ve sapkınlık (Eagleton, 2017: 86) isteğiyle yanıp tutuşmaktadır. *Kötülük Üzerine Bir Deneme*'de, İngiltere'nin kuzeyindeki bir cinayet haberinin aktarılmasıyla “kötülük” irdelenmeye başlanır. Çünkü haberde çocuk katillerin davasıyla ilgilenen bir polisin, çocuklardan birine bakar bakmaz kötü olduğu yargısına vardığını söylemesi yazarın dikkatini çeker. Eagleton, polis memurunun çocuğa yakıştırdığı “kötü”lüğün ideolojik bir yaklaşım olduğundan söz eder: “Polis memurunun ‘kötü’ kavramını kullanması elbette ideolojiktir. Muhtemelen insanların, yaşları sebebiyle zanlılara hoşgörülü davranmalarından korkuyordu ve on yaşındaki çocukların bile ahlaken sorumlu insanlar olduğunu belirtme ihtiyacını duyuyordu.” (Eagleton, 2017: 13-14) Öyleyse kötülük kesinlik bildirmez, çünkü o bir başkasının düşüncesine bağlıdır. Bu tezin de savunacağı üzere, bir şeyin kötü olması tam da bu sebeple politiktir. Kötülüğü belirleyen şey

anlatıcının ve yazarın bakış açısıdır, bu sebeple başka başka şekillerde ortaya çıkar ve çıktığında hâlihazırda bunun kendisi politik bir eylemdir.

Georges Bataille, edebiyatın inorganik olduğunu dolayısıyla hiçbir sorumluluk taşımadığını ve her şeyi söyleyebildiği için de masum sayılmayacağını ısrarla dile getirdiği *Edebiyat ve Kötülük* (1957) adlı eserinde, edebiyatı ve kötülüğü bir araya getiren Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka ve Genet isimli şairleri ve yazarları ele alarak kötülüğün sanatsal üretim sürecine etkisini gözlemler. Eserde özgürlük, egemenlik, erotizm, ahlak, ölüm vb. anahtar kelimelerle kötülük anlayışının çerçevesi çizilir. Bataille, “Kötülük, iyiliğin saçtığı ışık ölçüsünde kavranabilir. İyilik ışığının kuvveti Kötülüğün gecelerinin ne kadar karanlık olduğunun göstermeye yetmediğinde, Kötülük bütün çekiciliğini yitirir.” (Bataille, 2016: 116) diyerek kötülük ile iyilik arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Çünkü kötülük, iyilik sayesinde var olur. İyilik, kötülüğün nitelenmesinde ve kabul edilmesinde etken rol oynar. Kötüyü cazip kılan şey, iyinin varlığıdır. Bu nedenle iyiliğin gücü azaldığında kötülük bütün cazibesini kaybeder. Ne var ki iyilik ve kötülük birbirlerini tamamlarlar ancak eş değer değildirlir (Bataille, 2016: 117).

Fredric Jameson ise Bataille ve Eagleton gibi “kötü” ve “kötülük” kavramlarına dışarıdan bakarak *Gerçekçiliğin Çelişkileri*’nde benzer bir anlamsal boşluğu işaret eder:

Çağdaş felsefe kötü kavramını ‘ötekinin düşüncesi’ diye tanımlayarak buna önemli bir yeni öge eklemiştir: Sartre için (biraz farklı biçimde Foucault için de) iyi merkezdir, kötü de kenara itilmiş öteki. Bu fenomenolojinin doğası gereği, benlik kökensel olarak ve neredeyse tanım gereği kendisini kötü sayamaz: ‘kötü’ bana ancak dışarıdan uygulanabilecek bir yargıdır ve ben de ancak onu içselleştirebilir, başka insanların benimle ilgili yargısı olarak onu kendi içimde sürdürebilirim. (Jameson, 2018: 130)

Ötekileştirme, kötülüğe dair bir unsurdur ve bu demek oluyor ki kötülük dışarıdan gelen yargıdır. Kişinin kötü olduğunu anlaması, ona yöneltilen yargıyı kabul etmesiyle başlar. Jameson kötülüğün ötekileştirilerek vuku bulduğu bahsini, Sartre’dan yola çıkarak dile getirmiştir. Bu durumda Sartre’ın kötülük meselesi hakkındaki görüşünü de eklemek gereklidir. Sartre, Baudelaire ve onun sanatı doğrultusunda iyilik ile kötülük kavramlarını ele alır:

Bir insan, kendisiyle tam bir uyum içinde, yarar gözeten bir suç işlemeye karar verdiğinde, zararlı ya da gaddar olabilir, ama gerçekten Kötülük etmiş olmak için kötülük etmez: yaptığını en ufak biçimde bile kınamaz kendi kendine. Yalnız başkaları, dışardan, kötü bulabilirler yaptığını; vicdanının içinde dolaşabilseydik, belki kaba, ama birbiriyle tutarlı, bir nedenler dizisi olduğunu görebilirdik. (Sartre, 2003: 58)

Kötülük yapan kimse, eylemini kötülük namına yaptığını düşünmez. Eyleminin kötü olabileceğini düşünmediği gibi kendini bu eylemi yapmaktan dolayı da suçlamaz. Sartre, kötülük eden kişinin zihniyetini görebilmenin mümkün olduğu bir durumda kötülük olgusunun farklı perspektif kazanacağını belirtir. O yüzden kötülük, salt kötülük olsun diye yapılmamaktadır. Çünkü kendine mahsus birtakım nedenleri ve anlayışları vardır. Kişinin amacı uğruna ettiği kötülüğün, “kötü” olduğunu kendisi değil, dışarıdan bir göz (başka biri) ortaya çıkarır. Neticede kötülük, başka birinin görüşüyle kötü olarak adlandırılır ve derecelendirilir.

Sartre, Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* şiirinden hareketle kötülük ve iyilik bağlantısını da kurar:

Bu noktada, kötülükle şiir arasındaki ilişkiye dikkat çekmemiz gerekir: şiir, üstüne üstlük, erek olarak kötülüğü benimsediğinde, sınırlı sorumluluktaki iki tür yaratım bir araya gelip kaynaştığı zaman, bir anda, elimize bir kötülük çiçeği geçiverir. Ama Kötülüğün bilerek yaratılması, yani suç İyiliğin kabullenilmesi ve tanınmasıdır; bu yaratım saygıyla anar İyiliği ve kendi kendini kötü diye adlandırarak, görelî ve türeme olduğunu, İyilik olmadan var olamayacağını itiraf eder. (Sartre, 2003: 59)

Kötülük, iyilik odağında bakıldığında kendine bir yer bulabilir. İyiliğin varlığı, kötülüğün adlandırılmasına olanak verir. İyiliğin yokluğu da kötülüğün “kötü” diye nitelenmesini eksik bırakacaktır.

Kötülük olgusu hakkında değerlendirmelere bakıldığında kötülüğün çoğunlukla eserlerdeki karakter/lerin davranışları, duyguları ve düşünceleri temel alınarak anlamlandırılmaya çalışıldığı görülmüştür. Bu tez, kötü karakterleri açıklamaktan ziyade kötülerin ve kötülüğün mekânı üzerinde duracaktır. Mekân konusunu açmadan evvel kötülük hakkında belli başlı çalışmalardan söz etmek gereklidir. Nurdan Gürbilek *Kötü Çocuk Türk* (2001) adlı çalışmasında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanını “Suat” odağında irdeleyerek Türk edebiyatında kötü karakter sorununu masaya yatırır. Suat'ın gecikmiş, çeviri ve taklit bir karakter

olarak görülmesi meselesini ele alan Gürbilek, Suat gibi kötü ruha sahip ve zavallı yazgıları olan karakterlerin Türk edebiyatınca benimsenmesinin güçlüğüne dilsel bir engelden bahsederek açıklar. Batı dillerindeki “daemon” sözcüğünün Türkçe’de tam karşılık bulamadığını ve üstünkörü “dışsal bir tehlike” olarak tanındığını ifade ettikten sonra şöyle devam eder:

Taklit sorunu bu kez daha geniş bir kültürel bağlamda yeniden karşımıza çıkar. Bu durumda Türk kültüründe sahici bir demonik aydın, Türk edebiyatında taklit olmayan bir demonik kahraman aramak boşunadır. Öyleyse birçok başka Türk yazarı gibi Tanpınar’ın da ‘kültür dağarcığında kendi içindeki daemon’u anlamasına yarayacak açıklıklar yoktur.’ Belki de Suad bu yüzden bu kadar kitabidir. Son yıllarda Türkiye’de yayımlanan onca şeytan kitabının ‘Batı’da Şeytan’ bölümleri kanlı canlı bir şeytanı anlatırken, ‘İslam’da Şeytan’la ilgili olanları bu yüzden tahrir gücü az, kitabı, bir o kadar da sıkıcı bir şeytana yer verir. (Gürbilek, 2016: 73)

Doğu kültüründe Batı’dakine benzer bir kötülük anlayışı yoktur. Bu durumu Hilmi Yavuz’un, Hristiyanlık’a ve İslamiyet’e göre kötülüğün yorumlanış biçimlerinden yola çıkarak iki inancın kötülüğe ve şeytana yaklaşımlarındaki farklılıklara ettiği işaretlerle açıklamak mümkündür. Hristiyanlıkta aslî günah inancı vardır. Âdem ile Havvâ’nın cennetteki yasak meyveden yemeleriyle beraber, “Hristiyanlığa göre Âdem ile Havvâ’nın soyundan gelen bütün insanların irsiyetten dolayı bu suça iştirak ettikleri kabul edilmiş ve cezalandırılacaklarına inanılmıştır.” (Tümer, 1991: 496) Aslî günah inancı sebebiyle de insan kötülüğü miras edinmiştir. İçindeki kötülükle dünyada bir başına bırakılan insan, kötülüğü içselleştirmiş vaziyettedir:

Hristiyan ahlakını belirleyen, 'aslî günah' (original sin) düşüncesidir. Asli günah, insanın günaha bulanmış bir varlık olarak dünyaya 'düşüşü', daha metafizik bir ifadeyle söylersek, 'dünyaya fırlatılması'dır. Hristiyanlıkta bu 'düşmüş' insanın yol göstericisi yoktur. İçindeki kötülüklerle, 'içindeki şeytan'la yapayalnızdır dünyada. 'İçindeki şeytan' deyimini, burada rastlantısal değil: Hristiyanlıkta kötülük, Grunebaum'un deyişiyle, 'içselleşmiş kötülük'tür (interiorisation of evil). (Yavuz, 1998b: 88)

İnsanın dünyada bir başına bırakıldığı inancını ve dolayısıyla aslî günahı reddeden İslam’da ise kötülük insanın dışındadır. Kötülüğü dışsallaştıran İslam, yasaklar ve uyarılar koyarak günahı (kötülüğü) belirginleştirir: “Demek ki, aslî günah’ın yokluğu dolayısıyla günahın 'daha hafif' yaşanabilmesi olasılığına karşı İslam, deyim yerindeyse, gereken önlemi almış bulunuyor. Kötülüğü dışsallaştırıyor; ama yasaklar

ve uyarılar koyarak günah'ı, daha da belirginleştirip ağırlaştırıyor.” (Yavuz, 1998a: 186) Kötülük, Müslüman insanı dışarıdan sarar. İnsanın nefsi (bedeni) kötülüğün hedefidir ve İslam'daki şeytan kötülüğü bedenden varlığa taşımaya çabalar<sup>3</sup>. Bu yüzden kötülük dışsal bir tehlike arz eder.

Dışsallık ile kötülük arasında kurulan bağlantı, Türk romanlarında yazarların kötülüğü işleyiş şekilleriyle kimi zaman kendini gösterir. Söz gelimi kötülük, -İslam düşüncesindeki kötülük anlayışında olduğu gibi- kötü bir karakterin (şeytan) haneye/muhite (bedene) sonradan dâhil olmasıyla ve şeytani yaklaşımlarla temiz karakteri ele geçirip onu ahlaksızlığa sürüklemesiyle sonuçlanabilir. Tanzimat devri yazarlarının iyi ve kötü tanımlamaları kendi ahlak anlayışlarından ibarettir. Eserlerinde ders verme amacı güderek öne çıkan dönem yazarlarından Ahmet Midhat Efendi'nin ve Namık Kemal'in eserlerinde, kendi ahlaki kurallarını okuyucuya benimsetmek için çabaladıkları görülür. Örneğin; Namık Kemal'in *İntibah* (1876) adlı romanında, Ali Bey'in Mehpeyker'le karşılaşması ve hafifmeşrep kadına âşık olması ile beraber gerçekleşen olaylar konu edilir. Romanda iyi eğitilmiş ve ahlaklı Ali Bey'in, Mehpeyker'e duyduğu aşk onu hem maddî hem de manevî zararlara uğratar. Özellikle kötülüğün cinsellik teması üzerinden işlendiği *İntibah* gibi Tanzimat devri Türk romanlarında, “kadın hep şeytan, erkek ise onun kurbanıdır” (Parla, 2016: 82). *İntibah*'ta Ali Bey'in cinsellikle tanışmasını sağlayan Mehpeyker, Ali Bey'i kandırarak onun masumiyetini sona erdirdiği için kötü kadın tipine karşılık gelir. Namık Kemal, Mehpeyker'i anlatırken şahsî bakış açısını karakterin üstünden çekmemektedir. Tanpınar, Namık Kemal'in Mehpeyker'e yönelik tutumunu; “Fakat Namık Kemal her defasında onun sözünü keser, yahut en kat'î hükümlerle ve en ağır kelimeleri kullanarak çerçeveler. Hiçbir romancı onun kadar kahramanının açıktan açığa düşmanı değildir.” (Tanpınar, 2016: 396) diyerek “düşmanca” tabir eder. Namık Kemal, romanında ahlaki düşüklüğe sahip, kötülüğü temsil edecek bir tip oluşturmak istemiş, bu temsili güçlendirmek adına da okuyucuya Mehpeyker'i en kötü yönleriyle sunmuştur.

---

<sup>3</sup>Detaylı bilgi için Hilmi Yavuz'un *İslam'ın Zihin Tarihi: Bir Müslüman Aydının İslam Üzerine Düşünceleri* adlı çalışmasına bakılabilir. (Hilmi Yavuz, *İslam'ın Zihin Tarihi: Bir Müslüman Aydının İslam Üzerine Düşünceleri*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.)

Tanzimat devrinin ahlak temalı romanlarında kötü karakterlerin genellikle fesat, yalancı ve düzenbaz kadınlardan seçildikleri görülür. Ahmet Midhat Efendi'nin *Jön Türk* (1908) romanındaki Ceylan ve Nabizâde Nâzım'ın *Zehra* (1896) romanındaki Zehra karakterleri yine bunlar arasında yer alır. Sözü edilen romanlarda kadınları kötülüğe teşvik edici hırs, kıskançlık, intikam arzusu gibi birtakım duygular işlenir. Dönem romanlarında Türk ve Müslüman olmayan kötü kadınlar, kimi zaman Avrupa'daki hayatlarından kaçıp Osmanlı Devleti'ne gelerek burada ahlaksızlıkları sürdürürken bir yandan da mürebbiyelik yapan tiplerden oluşur. Bu tiplere Hüseyin Rahmi'nin *Mürebbiye* (1899) romanındaki Anjel, bir örnek teşkil eder. Anjel, hem Batılı hem de kötücül özellikler taşıyan karakterdir. Mürebbiye olarak girdiği konakta tüm erkekleri oyunlarıyla kandırmayı başarır, böylelikle kötü eylemlerini sergiler. "Romanda özellikle altı çizilen esas mesele, ahlâksız bir kadının bir Osmanlı ailesini nasıl sarstığı, memleket çocuklarının kendisini mürebbiye diye tanıtan ancak ne olduğu belirsiz birtakım insanlara teslim edilmesinin ne gibi vahim sonuçlar doğurabileceğidir." (Uçman, 2014: 47) *Mürebbiye* romanı, tıpkı daha önce bahsedilen Tanzimat devri romanları gibi kötü olayları örnek göstererek ahlaka ve aile değerlerine dayalı dersler vermeyi amaçlamıştır. Yazar, yerli ve millî değerlerden uzaklaşan Türk ailelerinin "mürebbiye" sıfatıyla haneye giren "dışsal tehlikeler" yüzünden iyice bozulacakları ve hatta yıkılabilecekleri mesajını verir.

Kötü kadınlarla "saf" erkek karakterleri bir araya getiren romanlar, Batılı tarzda hayatı özendiren -dönemin tabiriyle- "alafranga" insanları ya da bahsi geçen yaşayış tarzının sürdürülebildiği Beyoğlu semtini aracı kılarlar. Kimi romanlarda Batılılaşma olayının roman karakterleri tarafından yanlış anlaşılması sonucunda karakterlerin yanlış yollara sapabilecekleri ve gülünç durumlara düşebilecekleri anlatılır. Söz gelimi *Felâton Bey ile Râkım Efendi* (1875)'de, Avrupa medeniyetiyle tanışmış fakat Batı'daki bilim ve teknik konularını değil, gereksiz gösterişleri ve uygunsuz bazı ahlaki değerleri alarak "yanlış Batılılaşma" yoluna girmiş züppe tipiyle karşılaşılır. Felâton Bey, Türk toplumunda yeni oluşan bir tipin, züppeliğin temsilidir. Çünkü "Felâton Bey, Avrupa uygarlığının yalnız kabuğunu görmüş, Avrupalının yalnız süs ve giyiniş tarafını taklit etmiştir." (Kudret, 2016: 48) *Araba Sevdası* (1898)'nin Bihruz'u da Batılılaşma meselesini yanlış anladığı için Felâton Bey'den farklı

değildir. Bihruz Bey, sevdiği kadının (Periveş) peşinde koştururken Doğu-Batı ikileminde kalarak trajikomik bir vaziyete düşer. Recâizâde Ekrem, Bihruz Bey üzerinden -dönemin modası sayılabilecek- Batılılaşmanın bilinçsizce ve belli bir temele sahip olmadan gerçekleştirilmemesi gerektiğini gösterir.

*Kiralık Konak* (1922), *Sözde Kızlar* (1922), *Vurun Kahpeye* (1926) gibi Cumhuriyet devri Türk romanlarında değişen toplum yapısı itibariyle kadınlar kadar erkekler de, gayrimüslimler kadar Müslümanlar da ahlaksız ve kötü olma eğilimindedirler. Avrupa'dan belli bir hayat tarzını kapıp gelen yahut Avrupalı hayat tarzına imrenen karakterler, romanlarda türlü kötülükler peşinde koştururken görülürler. Yazarlar, eserlerinde İstanbul'un dönüşen toplumu üzerinden ahlaki değerlerdeki bozukluğu eleştiri konusu yaparlar. Romanların öne çıkan kötülük mekânlarından Şişli'de ve Beyoğlu'nda, konak hayatından vazgeçip apartmanlarda yaşamaya başlayan, savaş zengini, alafrağa, zevk ve sefa tutkunu karakterlere rastlanılır. Türk edebiyatında Tanzimat'tan Cumhuriyet'e değin, kötü olarak işaret edilen karakterler değişir ancak kötülüklerin mekânları neredeyse hiç değişmez. Bu mekânlar arasında Beyoğlu ve Şişli ilk sıralardadır. Özellikle Şişli, kötülük mekânlarının en önemlilerindedir. Türk romanında Şişli'nin sıklıkla kötülük mekânı olarak kullanılması sonucunda mekâna birtakım çağrışımlar, özellikle de kötülükle ilgili çağrışımlar yüklenmiştir.

Kötülük üzerine yapılmış, yukarıda bahsedilen birtakım çalışmaların dışında Türk edebiyatı sınırları içerisinde yapılmış, Türk romanında kötülük kavramının işlendiği bazı yüksek lisans ve doktora tezleri mevcuttur.<sup>4</sup> Çalışmalarda genellikle Türk romanlarında kötülük bulguları aranmış ve kötülüğün alt başlıkları işlenmiştir. Örneğin; Ürün Şen, "Türk Romanında Kötülük-Başlangıçtan 1950'ye-" adlı tezinde Türk romanında kötülük incelemesi yaparken kötülüğü ahlaki, metafizik, doğal alt kavramlarıyla ortaya koymuştur. Fırat Bircan ise "Nahid Sırrı Örik'in Eserlerinde Kötülük" isimli tezinde yine kötülüğün (ahlaki, metafizik, fiziki) alt başlıklarından söz etmiş ve kötülüğü eserlerdeki karakterler bağlamında incelemiştir. Bu tez çalışmasının konu edindiği gibi belli bir mekânı kapsayan çalışmalar da

---

<sup>4</sup> Türk romanında kötülük hakkında yapılan çalışmalara örnek olarak şu yüksek lisans ve doktora tezlerinden söz edilebilir:

Fırat Bircan, "Nahid Sırrı Örik'in Eserlerinde Kötülük", 2020, yüksek lisans tezi.

Hatice Kübra Armağan, "Yusuf Atılğan Kurmacasında Kötülük", 2019, yüksek lisans tezi.

Ürün Şen, "Türk Romanında Kötülük-Başlangıçtan 1950'ye-", 2012, doktora tezi.

bulunmaktadır.<sup>5</sup> Örneğin; Emine Uzun'un "Tanzimat Dönemi Türk Romanlarında Beyoğlu" adlı tezinde, Beyoğlu'nun tarihi ve kültürel yapısı üstünde durularak Tanzimat dönemi Türk romanlarında Beyoğlu'nun izleri incelenmiştir. Ancak bahsedilen çalışmalar, sorunsal edilen kavramları tanımlayıp sınıflandıran, mekân ve kötülüğe bir arada bakmamakla beraber mekânın kötülük üstündeki ideolojik ve politik etkisini öne çıkarmayan ve bu nedenle kötülüğü betimleyici nitelikte kalan çalışmalardır. Daha önce Türk romanlarının bir kötülük mekânı olarak Şişli odağında incelenmediği fark edildiği için bu tezde erken Cumhuriyet dönemi Türk romanlarında kötülüklerin değişmeyen mekânı olarak Şişli'nin varlığı incelenecektir. İncelenen romanlarda mekân ve kötülük kavramları birlikte aranacak, iki kavram arasında bağlantı kurulacaktır.

Tez çalışması "Şişli'den Önce", "Şişli'deki Hayat" ve "Şişli'den Sonra" olmak üzere üç ana başlık altında toplanmaktadır. İlk bölüm olan "Şişli'den Önce"de, "Mekân Karşılaştırması" alt başlığı ile roman karakterlerinin ve olayların Şişli'ye geçmeden önceki hallerinin, "muhafazakâr mekân" ve "modern mekân" adlandırmaları eşliğinde geleneksel olanın anlatımı yapılır. Mekân değişimini arzulayan karakterler, muhafazakâr mekânların dışına çıkmak ve Şişli gibi modern mekânlara geçmek isterler. Bu nedenle muhafazakâr mekânın anlatımı esnasında "uykulu", "boğucu", "sessiz" ifadelerine yer verilir. "Şişli'deki Hayat" bölümü, karakterlerin ve olayların Şişli'ye taşındığı ve buradaki yaşantıyla alakalı kısımların konu edildiği "Mekân", "Evlilik", "Sosyete" ve "Aşk" alt başlıklarına ayrılır. Bunlardan "Mekân" başlığı, mekânın içini detaylandıran "Ev-Oda" ve karakterlerin dış görünüşlerini kapsayan "Giyim-Kuşam"; "Sosyete" başlığı ise "İnsanlar" ve topluluğun hal ve hareketlerini, gündelik yaşantılarını içeren "Davranış Kodları" başlıklarına bölünür. Tezin son bölümü "Şişli'den Sonra"da ise olayların seyrinin Şişli'ye geçtikten sonra romanlarda nasıl bir vaziyet aldığı aktarılır. İlk bölümde Şişli'ye taşınma arzusunu dile getiren karakterler, bu bölümde seçimlerinden ve isteklerinden dolayı pişmanlık

---

<sup>5</sup>Türk romanında belirli bir mekân hakkında yapılan çalışmalara örnek olarak şu yüksek lisans tezlerinden söz edilebilir:

Ali Şükrü Çoruk, "Cumhuriyet Devri Türk romanında Beyoğlu (1924-1980)", 1993, yüksek lisans tezi.

Emine Uzun, "Tanzimat Dönemi Türk Romanlarında Beyoğlu", 2007, yüksek lisans tezi.

Sema Gözü, "II. Meşrutiyet'ten 1922 Yılına Kadar Türk Romanında Paris", 2018, yüksek lisans tezi.



duyarlar. Çünkü romanlardaki Şişli cemiyeti tarafından kabul edilmek ya da buradaki topluluğun kötülükleriyle baş etmek sanıldığı kadar kolay değildir. Şişli'ye gelmeden önce ve Şişli'deyken yaptıkları eylemlerden, tanıştıkları insanlardan ötürü pişman olan roman karakterleri, geçmişlerine ve eski muhitlerine özlem duyarlar. Şişli, onların gözlerinde “temiz” ve “rahat” bir mekân olmayacaktır. Bütün başlıklarla Şişli'nin romanlardaki varlığı ve kurguya katkısı irdelenecektir.

## 2. ŞİŞLİ'DEN ÖNCE

*“Şişli'de bir apartıman  
Yoksa eğer hâlin yaman”  
Lüküs Hayat<sup>6</sup>*

Şişli herhangi bir yer olmanın ötesinde, hem karakterlerde hem de olay örgüsünde önem teşkil eden, değişime imkân tanıyan, arzulanan, hayal edilen, özgür ve modern bir mekândır. Romanlar, her zaman Şişli'ye taşınmadan evvelki Şişli karşıtı mekânlarda başlar ve iki mekân arasında karşılaştırmalar yapılmasıyla aslında Şişli'nin neden olay örgüsünde yer edineceği de açıklanmış olur. Şişli, incelenen bütün romanlarda olay örgüsünde hareketliliğin, canlılığın sebebidir zira “durağan” semtlerin aksine Şişli, “canlı” bir mekândır.

### 2.1. Mekân Karşılaştırması

“Mekân Karşılaştırması” başlığı altında, romanlardaki Şişli ve Şişli olmayan, bu şekilde zıtlık teşkil eden mekânlardan bahsedilecektir. Bu zıtlık, muhafazakâr mekân ve modern mekân seçimleri sebebiyle oluşmuştur. Romanlarda modern mekânı Şişli, muhafazakâr mekânı ise Aksaray, Şehzadebaşı, Karagümrük gibi sur içindeki semtler

---

<sup>6</sup> *Lüküs Hayat* (1933) operetinin sözlerini Ekrem Reşit Rey yazmış, bestesini ise Cemal Reşit Rey yapmıştır. (Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997, s. 515.)

temsil eder. Mekân karşılaştırması muhafazakâr ve mütevazı yaşayışın hâkim olduğu mekânlardan; yeni, modern, eğlenceli mekânlara geçiş üzerine yapılır. Bu başlıkta, romanlardaki karakterler yaşadıkları muhitleri, aile evlerini ya da ziyaret ettikleri geleneksel evleri modern mekânlardaki karşılıklarıyla kıyaslarlar. Kıyaslama sonucunda karakterlerin modern mekânlardaki ve bilhassa Şişli muhitindeki yaşantıyı arzuladıkları görülür.

### 2.1.2. *Şişli Hayatı*<sup>7</sup>

Mekân karşılaştırması, ilk olarak *Şişli Hayatı* romanında yapılır. Halim, ailesiyle beraber konakta yaşayan bir gençtir. Beyoğlu'nda gezinirken Şişlili genç bir kadına tesadüf edip âşık olmasının ardından ona yaklaşmaya çalışır. Genç kadına ve onun yaşantısına uyum göstermek için çabalayan Halim, kendi muhitiyle sevgilisinin muhitini karşılaştırarak birtakım farklılıkları ortaya çıkarır. Mekân değişimi ise kahramanın değişimi arzu etmesi ve bu yönde çaba göstermesiyle gerçekleşir. Roman kahramanları doğup büyüdüğü muhafazakâr mekân ile sonradan keşfettikleri modern mekân arasındaki farklılıkları idrak ederek bilinçlenme yaşar, muhitlerini değiştirmek için çabalar ve bu uğurda ailelerinin yasaklarına ve

---

<sup>7</sup> *Şişli Hayatı*, ilk defa 1923 yılında kitap olarak basılmıştır. Romanda Halim isimli genç adam, Beyoğlu'nda gezindiği bir gün birbirinden güzel, çarşafli kadınlara rastlar. Deneyimsiz âşık, içlerinden beğendiği güzel kadını tekrar görebilmek adına elinden geleni yapar. Yakın arkadaşı Nazif'e akıl danışır, onun deneyimlerinden ve desteklerinden faydalanarak sevdiği kadını etkileyecek mektuplar kaleme alır. Genç kadını görebilmek ve yazdığı mektubu ona ulaştırabilmek ümitleriyle Şişli'ye gider. Kadının, Halim'e adres bilgilerinin bulunduğu bir zarfı ulaştırmasıyla beraber ikili arasında mektuplaşmalar başlar. Halim, genç kadına duyduğu aşktan ve onun da kendini sevdiğinden son derece emindir. Sevgilisinin esrarengiz tavırlarından dolayı zaman zaman onun hakkında başından türlü gönül maceralar geçen temiz bir kadın olmadığı düşüncesine kapılsa da âşık olduğu kadına toz konduramaz. Buluşmalar esnasında aşkı giderek şiddetlenen Halim, genç kadınla evlenmek istediğini dile getirir. Fakat kadının evli olduğunu öğrenmesiyle dünyası başına yıkılır. Bir müddet ilişkilerini bu şekilde devam ettirirler. Halim'in sevgilisi yüzünden girdiği ruhsal ve zihinsel çöküş, annesi tarafından fark edilir. Anne, oğlunun iyileşmesi için çare olarak evlendirilmesi gerektiğine karar verir. Görücü usulü evlilik olayının ortaya çıkmasından hoşlanmayan Halim, sevgilisi ile beraber Avrupa'ya kaçar. Halim, aylar sonra yeniden Nazif'in kapısını çalar. Arkadaşı, Halim'in perişan halini görünce çok üzülür. Halim, genç kadın tarafından aldatıldığını, parasız kaldığını ve çok zor günler geçirdiğini anlatır. Nazif'i görerek hayatında yanlış tercihler yaptığını bir kez daha anlar ve silahla kendini vurarak intihar eder. (Orhan Midhat Barbaros, *Şişli Hayatı*, haz. İsmet Nadir Atasoy, İstanbul: Berfin Yayınları, 2005.)

sınırlarına karşı çıkarlar. *Şişli Hayatı*'nda Halim'in mekân değişimi için ailesinden bağımsız (bireysel) kararlar aldığı ve değişimi gerçekleştirdiği görülecektir.

Şehzadebaşı civarlarında bir konakta yaşayan Halim'in ailesi zevk ve eğlenceyi evlerinden eksik etmediği gibi aynı zamanda oldukça muhafazakârdır. Halim, büyükbabasının uğraşlarıyla Arapça ve Fransızca dersleri alır, hem Doğu hem de Batı kültürünü öğrenir. Romanda, Hacı Bacı adlı bir hizmetçinin yanı sıra konağa gelip gidenler arasında Arapça öğretmeni Muhterem Efendi, kılavuz kadın Hasibe Hanım, Necibe Hanım gibi geleneksel mahalle yaşantısından karakterlere de rastlanılır.

Halim, muhafazakâr ailenin kısıtlayıcı yapısı gereği henüz aşkı tam anlamıyla tadamamıştır. İlk aşk deneyimini konaklarındaki halayıklardan biriyle yaşayacak gibi olduysa da ev halkının durumdan haberdar olmasıyla halayık kız konaktan uzaklaştırılmış, gönül işine karışması engellenmiştir (Barbaros, 2005: 65). Halim, bu ilk kalp kırıklığının ardından hastalanır, bir müddet her şeyden uzaklaşır ve kendini dine adar. Ancak bir gün Beyoğlu'nda gezinirken görüp âşık olduğu kız, Halim'i içine girdiği uhrevî dünyadan çıkarır. Daha önce konak dışında pek vakit geçirmemiş olan Halim, Şişlili kızla tanışarak dış dünyaya ilk adımlarını atar. Bu sayede doğup büyüdüğü ev ile Şişli semti arasındaki farklılıkları eleştirel bir dille ortaya sermesini sağlayacak farkındalığa sahip olur. İki mekân arasında öncelikle saat anlayışının farklılığı göze çarpar:

Genç âşık saatine baktı. On ikiyi yirmi geçiyordu. Acaba alafranga kaç oluyordu. O anda ailesinin manasız taassubuna ne kadar kızdı. Kaç sefer kendi saatiyle birlikte evdeki saatleri de alafranga saate döndürmüştü. Fakat öyle şiddetli bir muhalefetle karşı karşıya kalmıştı ki; babası ve büyükbabası onun günahkâr olduğundan söz ettiler. Adı üstünde ezanî saat dururken alafranga saati kabul etmek Frenklere özenmekten başka bir şey değildi. Onlara özenmekse şer'an haramdı. Müslümanlara yakışan da ezanî saatti. Meramını anlatamayacağını anlayınca, ailesinin fikrine itaat etmeye mecbur kalmıştı. (Barbaros, 2005: 29)

Müslüman kesimin yaşadığı semtlerde, alafranga saat anlayışı olmadığı için randevular saat dilimleriyle ifade edilmekten ziyade daha esnek vakitleri kapsamaktadır (Kurt, 2021: 203). Halim'in sevgilisi ise alafranga saat kullanır.

Sevgilisinin (alafranga saatle) akşam onda evine davet etmesi üzerine Halim sabırsızca akşamı bekler, devamlı saati kontrol eder fakat bir türlü alafranga saati tutturamayarak nihayet arabacıya saati sorar:

-Arabacı, saatin doğru mu?

-Pek güvenilmez paşam. Yarımı boylamış olmalı.

-Canım alaturka saat bende de var, alafranga kaç oluyor?

-Beyim, ben alafranga değilim. Babamdan, dedemden gördüğüm saati bilirim. (Barbaros, 2005: 30)

Arabacının cevabı, alaturka saatin geçmişle bağını vurgular. Bu cevap vesilesiyle alaturka saatin atalara uzanan bir kültür, alafranga saatin ise yeni türemiş, köksüz bir kavram olduğuna işaret edilir.

Alaturka saat ve Alafranga saat kullanımları dışında, tevekkül meselesi de Halim ile ailesi arasındaki farklılıklardandır. Halim, sevgilisiyle buluşacağı saati beklerken kapıldığı endişelerden ve başına gelen türlü tersliklerden dolayı kendisinin de ailesi gibi tevekkül sahibi olmamasına kızar:

(...)Arabaya atladı, kıyafetini hatırladı. Yırtilan pardösüsünü nerede tamir ettirecekti? Annesi ve babası gibi tevekkül sahibi olmadığına ne kadar isyan etti. Annesi, bilhassa büyükbabası sıkıntılı zamanlarında; mesela, vergi memurları kapıya dayanıp evin eşyalarını omuzlamak istedikleri kederli, zorlu zamanlarda bile kırklardan, velilerden medet umarak yaşarlardı. Onları böyle zamanlarda evliyaya dört mum dikerken, Hacı Bacıya beneksiz bir siyah horoz adarken az mı görmüştü? Kendisinin de onlar gibi saf ve kaderci olmadığına nasıl da kızıyordu. Eğer onlar gibi olsaydı bu acıları hiç çekmeyecekti. Kendisini bu sihirler, ihsanlar ve adaklarla ne güzel avutacaktı. (Barbaros, 2005: 30)

O, geleneksel insan tipinin “saf ve kaderci” (Barbaros, 2005: 30) yapısına sahip değildir. Olayları zihninde devamlı kurgular, olmamış şeyleri gerçek kabul ederek endişeye kapılır. Halim’in, ailesi gibi daha “basit” yaşayan insanlar hakkındaki düşünceleri, sevgilisiyle Şişli’deki buluşmalarından birinde tekrarlanır. Halim, uzaklardaki Kâğıthane Köyü’ne bakarak bu sade yaşantıya imrenir:

(...)Ta uzaklardan, dağların arasından sıyrılan Kâğıthane Deresi gümüşten bir yol gibi görünüyordu. Evleri, kulübeleriyle çınarların arasına gizlenen Kâğıthane Köyü insana köy hayatının en güzel örneğini gösteriyordu. Halim köyü etkilenmiş bakışlarla süzdükten sonra:

-Ah!...dedi. Köylüler kim bilir ne kadar mutludurlar. Şehirde yaşayan kadınlar ayakkabısının modaya uymamasına sinirlenerek gecelerini uykusuz geçirirken; yavrularının, kocalarının sıhhat ve mutluluğundan başka endişesi olmayan köylü kadınlar ne kadar rahat yaşarlar. Köylülerin en fakiri kendilerini beğenen şehirlilerden daha mutludur. Hayatını yuvasında sevdiklerinin, yavrularının yanında geçirirler. Şehirlilerin hayatı; sabahleyin işe gitmek, akşam ya da geç vakit işten dönerek ömürlerini sevdiklerinden uzak geçirmek. Ne olurdu bizler de köylü olsaydık ve ömrümüzü bir sen, bir ben şu köyün en mütevazı evinde yalnız geçirebilseydik. Şehir hayatı çekilir şey mi? (Barbaros, 2005: 155)

Halim'in görüşleri köy mekânı ile şehir mekânı arasındaki farklılıklara işaret eder. Şehirdeki insanlar -bilhassa kadınlar- maddi arzularını bir türlü doyuramaz, tüketim hırsından kurtulamazlar. Oysa köylü kadınlar için kendilerinden ziyade ailelerinin sağlıkları ve mutlulukları ön plandadır, onların uğruna çabalarlar. Sonuçta, köy mekânında canlı bir "aile" kavramı söz konusuysen şehir mekânında bunu kurmak ve diri tutmak zordur zira şehir insanı modern hayatın yoğun akışında savrulurken köy insanının oyalanacak modern telaşları yoktur.

Halim, bazı zamanlar sade yaşantılara imrense de aslında yaşamak istediği hayat Şişli'dedir. Çünkü romanda Şişli, sevgililerin tanışma ve buluşma mekânı olarak kullanılmıştır. Genç adam, sevgilisine yakın olabilmek adına ailesini Şişli'ye taşınma konusunda ikna etmeye çabalar. Halim'in annesi ile kılavuz kadın Hasibe Hanım'ın diyalogları esnasında taşınma mevzusu geçer:

-Anlaşılan bizimki de onlara benzemeye çalışıyor. İki üç gündün beri Şişli'ye gidelim diyor. Başımıza bir de Şişli çıktı. Bilmem neden, buralarda yaşanmazmış. Asıl hayat Şişli'de imiş. Babasına söyledim: 'Fena değil...' dedi. Büyükbabasına açmak istedim; o hiç yanaşmadı. Yüzüme karşı: 'Ben babamın ocağından çıkamam!..' diye haykırdı. (Barbaros, 2005: 110)

Konaktan çıkıp Şişli'ye taşınma fikri karşısında ev halkının çatışma yaşadığı görülür. Halim bu fikir uğruna yanıp tutuşurken, babanın görüşleri tarafsızdır. Büyükbaba ise buna hiç yanaşmaz. Büyükbabanın "baba ocağı" diyerek geçmişe dayalı bir anlam yüklediği muhit, Halim'in ve babasının gözünde aynı değeri taşımamaktadır. Lefebvre, mekânla kurulan duygusalılığı "sembol" olarak ele alır:

Mekân kimi zaman maddi şekilde damgalanır (hayvanlar kokuları kullanır; insan toplulukları görsel ya da işitsel yöntemleri kullanır), kimi zaman soyut şekilde (söylem yoluyla, işaretler yoluyla). Böyle bir mekân sembolik değer edinir. Sembol daima duygusal bir yatırım, deyim

yerindeyse, bir yere bırakılan ve bu ayrıcalıklı yerden uzaklaşanlar için ‘temsil edilen’ bir duygu yükü(kaygı, çekim) içerir. (Lefebvre, 2019: 161)

Büyükbabaya mekânla duygusal bağlar kurduran mekânın sembolik değerleridir. Dolayısıyla konak, Lefebvre’in diyalektik üçlüsüne göre “temsil mekânı” olarak tanımlanabilir. Temsil mekânı, mekân sakinlerinin ve kullanıcılarının imgeleriyle ve sembolleriyle deneyimlenir, bunları içerir. Öyleyse temsil mekânı canlıdır, dinamiktir. “Temsil mekânı yaşanır, konuşur; duyumsal bir çekirdeği ya da merkezleri vardır: Ego, yatak, oda, konut ya da ev; meydan, kilise, mezarlık...” (Lefebvre, 2019: 71). Temsil mekânı, mekânın kendisinden ziyade ona yüklenen anlamla alakalıdır. Bu açıdan bakıldığında da “özel” olduğu anlaşılır. *Şişli Hayatı*’nda büyükbabanın konağa yüklediği anlamlar, ailedeki diğer üyelerde aynı şekilde tezahür etmez. Büyükbabanın oturduğu konak, onun geçmişiyle (aile bağları, çocukluk/gençlik dönemi vs.) aidiyetini sağlar. Buradan ayrılmak, -mekâna yüklediği semboller nedeniyle- ona bir nevi geçmişi kaybetme kaygısı yaşatır.

Halim’in annesi, Şişli’ye taşınma fikrinin ardından oğlu için endişelenir ve bunu kılavuz kadın Hasibe Hanım’la paylaşır. Hasibe Hanım “ -Ben onun Şişli’yi istemekten maksadı ne olduğunu anladım hanımefendi. Mutlaka oranın kızları oğlumuzu azdırmışlardır.” (Barbaros, 2005: 110) diyerek Halim’in Şişli’ye yerleşme ısrarındaki nedeni Şişli’deki kadınlara bağlar. Ardından Şişli’de tanıklık ettiği birtakım olayları anlatır:

Geçen mayıs Kâğıthane’ye eş dost gittik. Kuzu doldurduk, helva bastık. Akşamüstü dönerken Şişli’de oturalım dedik. Aman efendim, aman! Oranın kadınlarının o kıyafeti! Çırılçıplak. Yaş peştamala sarılmış hamam ustası gibi her tarafları meydanda erkekler arasında dolaşmaktan utanmıyorlar. Yaptıkları rezalet azmış gibi, bir de bizim gibi kılığı kıyafeti düzgün kadınlara bakıp gülüyorlar. Onlar kadın değil, insan kıyafetinde birer şeytan. Yüzlerine baksan; kaş, gözü, ağzı, burnu her tarafları boyalı. Neler de biliyorlar. Ellerimiz güzel görünsün diye avuçlarının içini, parmaklarının ucunu bile boyuyorlar. Oranın gençleri de kadınlara uygun. Bazıları bıyıklarını büsbütün kesmiş, bazıları burnunun kılları uzamış gibi dudağının üstünde birkaç tel bırakmış. Ayaklarında kurdeleli iskarpin. İşlemeli, ajurlu çorap. Biz bunları pek ayıp sayardık. (Barbaros, 2005: 110-111)

Hasibe Hanım Şişlili kadınların abartılı makyajlarından, şuh hareketlerinden ve dekolteli kıyafetlerinden bahsederken aynı zamanda temsil ettiği muhafazakâr kesimi

konuşmaktadır. Muhafazakâr kesim eski-yeni toplum kıyaslaması yapar, geçmişe minnet duyar ve değişen toplumu eleştirir. Hasibe Hanım tarafından “şeytan” yakıştırmaları yapılan Şişli kadınlar, ona muhafazakâr kesimle aralarındaki sınıfsal farklılığı yansıtmışlardır. Farklılık, karakterlerin yaşam biçimleri, hayata bakış açıları ve ahlak anlayışlarında belirir. Hasibe Hanım’ın da içlerinde bulunduğu “kılığı kıyafeti düzgün kadınlar”’a bakıp gülmeleri ve onları alay konusu etmeleri sınıfsal farklılığın getirilerindedir. Şişli muhitinin alaycılığı, daha önceki sayfalarda da yerini almıştır:

Konakların, apartmanların elektrikle nurlanmış salonlarından dışarıya akseden piyanoların kibar nağmeleri, bu muhite insan ruhunu okşayan başka bir güzellik veriyordu. Bütün ömürleri konaklardan, apartmanlardan, salonlardan, debdebe ve ihtişamdaki uzak devamlı bir mahrumiyet, sefalet içinde geçen zavallı insanlarla alay eden uzun, kaygısız kahkahalar, sonra da nazlı kadın sesleri yaşanan bir salon hayatını dışarıya aksettiriyordu. (Barbaros, 2005: 13)

Romanda, Şişli insanları ihtişamlı hayatlarını sürdürürken alaylar, kahkahalar, süslü ve nazlı kadın sesleriyle dışarıdan izleyenlere mekânlarını aksettirirler. Şişli’deki şatafatlı yaşantı, *Zıpçıktılar*’da görüleceği gibi daha mütevazı yaşantıların sürdürüldüğü mekânların insanlarına çekici gelir. Öyle ki *Zıpçıktılar*’ın Nezihe’si, Şişli gibi modern mekânlarda gördüğü ve imrendiği “sosyete” anlayışını Fatih’teki evinde uygulamaya çalışacaktır. Nezihe, modern bir evlilik anlayışını Fatih’teki evinde deneyerek kendine bir damat adayı bulmayı amaçlar. Ancak Fatih, ani değişime ayak uydurmakta zorlanacaktır.

### **2.1.2. Zıpçıktılar<sup>8</sup>**

*Zıpçıktılar*, “eski” ve “yeni” anlayışların bir arada bulunmasından kaynaklanan bir karmaşayla başlar. Mahmut Efendi’nin Fatih’teki evinde, alafranga yaşama özenen

---

<sup>8</sup> *Zıpçıktılar*, 1925 yılında kitap olarak ilk kez basılmıştır. Roman iki bölümden oluşur. İlk bölüm Fatih’te, ikinci bölüm Şişli’de geçer. İlk bölümde Fatih’te yaşayan ve çok zengin olduğu bilinen Mahmut Efendi’nin kızı Nezihe ile tekensiz bir karakter olan Cevdet’in evlilik aşamaları anlatılır. Hileler etrafında gerçekleşen evliliğin ardından Mahmut Efendi’nin kurnaz karısı Etyemezli Vuslat’ın ve Cevdet’in işbirliği içinde Mahmut Efendi’yi öldürerek Şişli’de zengin bir hayata geçme çabalarına yer verilir. İkinci bölümde Fatih’ten “sınıf atlayarak” Şişli’ye geçen karakterlerin değişimleri gözlemlenir. Şişli’de konakladıkları apartmanın içindeki misafirlikler ve Fatih’te bir türlü kapatılmayan Mahmut Efendi cinayeti, suçluların sonunu yavaş yavaş getirecektir. (Peyami Safa, *Zıpçıktılar*, haz. Çimen Günay-Erkol, İstanbul: Ötüken Yayınevi, 2019.)

Nezihe tarafından modern evlilik yöntemlerinden birinin denenmesi, hem toplumu hem de mekânı uyumsuzluk sorunuyla baş başa bırakır, zira “eski” mevcudiyetini sürdürürken onu “yeni”leştirmek karışıklığa neden olur.

Henüz ilk sayfalarda, romanın başkahramanı Cevdet’in ağzından yapılan toplumsal eleştiriler vardır. Safa, roman boyunca ahlakın ne derece çöktüğünü başkahramanın ağzından okuyucuya anlatmayı tercih eder. Bu yüzden ömründe türlü “sergüzeştler” geçirmiş Cevdet, “Türk olan var mıdır? Kimdir?” (Safa, 2019: 18-19) sorusunu sorar ve eleştirilerini züppe bir damat adayı bulma amacıyla Fatih’te “sosyete” ortamı oluşturan Nezihe’nin evine giderken yapar. Cevdet, Fatih’teki eve vardığında böyle bir ortamda “sosyete” yapılmasının tuhaf ve yakışsız kaldığını fark eder. Dolandırıcılık maksadıyla Mahmut Efendi’nin evine giden Cevdet, karşılanmayı beklerken bile değişen zihniyetlerden ve geleneklerden dolayı şaşkınlık duymaktadır (Safa, 2019: 22). Sosyete ortamının abesliği karşısında romandaki karakterler tarafından “Fatih’te ‘sosyete’ bu kadar olur!” (Safa, 2019: 24) ve “-Olmuyor işte... burada, bu semtte, bu mahallede, bu evde (sosyete) olmuyor!” (Safa, 2019: 29) tepkileri gösterilir. Çünkü onların gözlerinde sosyete, cumbalı evlerle ve mahalle kadınlarıyla dolu Fatih’e değil, daha şık ve zengin semtlere yakışmaktadır. İlerleyen bölümlerde Cevdet, Nezihe ve Vuslat’ın Şişli’ye taşındıkları ve Cevdet’in Nezihe’yi ve Vuslat’ı karşısına alarak bir konuşma yaptığı görülecektir. Cevdet, konuşurken şu sözler eşliğinde: “-Kadınlar! dedim. Burası Fatih değil. Yalnız iyi giyinmek kifayet etmez. Biraz da çalım lazım. Burada çalımın olmayıp milyonlarımız olsa itibar kazanamazsınız.” (Safa, 2019: 164) diyerek Fatih ile Şişli arasında keskin bir çizgi çizmeyi amaçlar.

Fatih, alafranga ve sosyete kavramları altında kendisine uymayan bir kılıfa girmeye zorlanır. Ortamla uyumsuz bir başka unsur, Mahmut Efendi’nin bizzat kendisidir. Mahmut Efendi istemeyerek giydiği kıyafetlerin içindeyken Cevdet tarafından Osmanlı padişahlarına benzetilir:

Mahmut Efendi’nin vücudu, alışmadığı bu kıyafet içinde makineye sıkışmış gibi ısırapla kımıldıyor. Başındaki bol fes, geniş alnını kaşlara kadar kapatmış. Fakat hem bu siyah uzun sivri kaşlar, hem de altındaki parlak, cesur, keskin gözler ve çene kenarlarından boyuna



doğru sarkan gür bıyıklar ve sert kıllı sakalla bu adam, münderis Osmanlı hanedanının hatırı sayılır padişahlarından birini andırıyor. (Safa, 2019: 25).

Mahmut Efendi, eserde eski İstanbul evlerini, tükenen bir devri, gelenekleri temsil eder, çöküş onda da görülür. Nezihe'ye Fransızca dersleri vermek için eve gelip giden “fettan” Vuslat, Mahmut Efendi'yi tuzağına düşürerek evliliklerini gerçekleştirmiştir. Vuslat'la tanışmadan evvel kadınlardan çekinen, rahmetli eşinden sonra evine bir dişi kedi bile almadığı bilinen Mahmut Efendi değişime karşı koyamamıştır.

Fatih'te toplumsal açıdan yaşanan değişimler, çoğunlukla kadın-erkek ilişkileri odağında aktarılmıştır. Evlilik yöntemleri ve ilişkilerdeki roller değişir. Söz gelimi, Cevdet ile Vuslat arasında Fatih'in mevcut cinsiyet kalıplarına uymayan tarzda bir ilişki kurulur. Cevdet ve Vuslat, ilişkilerini Fatih'te başlatır ve daha rahat olabilmek adına ikinci bölümde Şişli'ye taşınırlar. Taşınma planları yine bizzat Vuslat tarafından hazırlanır ve “Etyemezli”nin hazırladığı üç perdelik plan okuyucuya ayrıntılı bir şekilde aktarılır. Üçüncü perdede Şişli'ye taşınmak konusu geçer:

-Üçüncü perdeye geldikti.

-Evet, devam.

-Nezihe ile ben, Mahmut'un mirasına konacağız.

-Tabii.

-Fatih'teki evden çıkarız.

-Elbette.

-Şişli'ye taşınıyoruz.

-Mükemmel.

-Büyük bir apartmanda oturuyoruz.

-Şüphesiz. (Safa, 2019: 105)

Planların yapıldığı bölümde Cevdet'in “Rahat yaşayan caniler var mıdır Vuslat?” (Safa, 2019: 105) sorusuna karşılık Vuslat'ın “Aptalları hapse girerler, akıllıları bey gibi yaşarlar. Bunları bilmez misin sanki?” (Safa, 2019: 105) şeklinde verdiği cevaptan yola çıkarak (akıllı) canilerin rahat bir hayat sürebildiklerine ve bu hayatın da pekâlâ Şişli'de yaşanabileceğine dair bir inancın varlığı anlaşılır. Cevdet'i ve

Vuslat'ı kendi açılardan cinayet işlemeye yönelten cezbedici pek çok sebep vardır. Şişli'de konforlu bir hayat sürme arzusu da bunlardan biridir. Fatih'ten sınıf atlayarak değişimin gerçekleşebileceği ve aynı zamanda bunun görünür kılınabileceği Şişli'ye geçmek isterler. Bu durumda Fatih istenmeyen mekândır. Çünkü karakterler, Fatih'te oraya ait sosyal yaptırımlardan ötürü istediklerini yapamaz ve diledikleri hayatı sürdüremezler, orada kendilerini kısıtlanmış hissederler. Kısıtılma hissini yaşanmasında gelenekler, din ve mahalle kültürü önemli rol oynar. Fatih'teki insan tiplerinin ve yaşayış şekillerinin yasaklarla bağdaştırılması bizi parça-bütün ilişkisine götürür. Parçalar, imge değeri taşıyarak muhafazakârlığın hakikatini ortaya sererler. Evler, insanlar, gelenekler ve toplumsal kurallar bunun birer imgesidir. Muhafazakâr yaşama ayak uyduramayan karakterler, kendilerini ve mekânlarını değiştirmek isterler. Romanın henüz ilk sayfalarında “sosyete hâdisesi” (Safa, 2019: 24) ile hissettirilen dönüşüm arzusu, vakit ilerledikçe karakterler açısından daha çekici hâle gelir. Vuslat ile Cevdet'in Fatih'ten Şişli'ye geçerken giriştikleri sınıf atlama mücadelesi, farklı mücadeleleri de doğuracaktır. Şişli halkının kendi arasında ve diğer semtlerden gelen insanlarla; diğer semtlerden Şişli'ye taşınan insanların hem kendileriyle hem de içine girdikleri sınıfsal farklılıkla bitmek bilmeyen mücadeleleri vardır. Şişli, çekişmelerin ve mücadelelerin sürekli olduğu mekândır. Mekânın dinamizmi de bu sayede korunur. Lefebvre, *Mekânın Üretimi*'nde sınıfsal mücadelelerin mekânda yaşandığını ve mekânın üretimine müdahalede bulduklarını, bunun sonucunda mekânın “koz”a dönüştüğünü dile getirir:

Mekân, bir hedef güden mücadele ve eylemlerin ana kozu olur. Kaynakların yeri, stratejilerin ortaya serildiği ortam olmaya devam eden mekân, tiyatrodan, ilgisiz sahneden, edimlerin çerçevesinden başka bir şeydir. Mekân, hammaddelerden en eksiksiz ürünlere dek, işyerlerinden ‘kültür’e dek, sosyo-politik oyunun hiçbir malzeme ve kaynağını ortadan kaldırmaz. Bunları bir araya getirir ve tek tek her birini kapsayarak bunların yerine geçer. Buradan geniş bir hareket doğar. Bu hareket boyunca mekân artık bir ‘öz’ olarak, ‘özneler’ için ve onlar karşısında ayrı, özerk bir mantıktan kaynaklanan bir nesne olarak kabul edilemez. (Lefebvre, 2019: 407)

Romanda “koz”a dönüşen tek mekân Şişli değildir. Lefebvre'in yukarıda sözünü ettiği “stratejilerin ortaya serildiği mekân”, Fatih'teki evdir. Bütün planlar burada

hazırlanır. Vuslat planlarından bahsederken Cevdet: “- Bir tiyatro gibi.” (Safa, 2019: 93) der. “Tiyatro sahnesi” gibi konumlanan Fatih, cinayet eyleminin ana kozu ve Şişli’ye geçiş aşamasında köprü olur.

Vuslat’ın kurguladığı plan, Cevdet’in ondan aldığı “emir”e uyararak Mahmut Efendi’yi evinin kilerinde öldürmesiyle başarıya ulaşır. Mahmut Efendi’nin ölümünden müthiş bir korku duyarlar. Ancak bu geçici bir duygu hâlidir. Çünkü aşk, cinsellik ve para, vicdanlarını susturmaya yeter. Yine de Mahmut Efendi’nin hayali, zihinlerinden çabucak kaybolmaz. Cinayet, bir nevi eskinin kafasına indirilmiş darbedir. Yeni züppe tipinin, Osmanlı’dan kalma bir tipi öldürmesi yeni devrin başlangıcına işaret eder. Mahmut Efendi’nin hemen ölmeyişi, can çekişmesi, inlemeleri eskinin yok olmadan evvel son çırpınışlarıdır. Onun ölümü, Fatih’in ölümüdür. İnemeler hem acı hem de zevki bir arada taşır. Giden hayat ve gelecek hayat bu inemelerde bir aradadır. İnemeler sanrılara, sanrılar Cevdet’in rüyalarına dönüşür ve sonunda Mahmut Efendi’nin sesi kesildiğinde öldüğüne kanaat getirilir. Geleneksel aile yapılarının temel taşı niteliğindeki “baba” figürünün yok edilmesi, “aile”nin de ortadan kaldırılması anlamına gelmektedir. İkinci bölümde Vuslat ve Cevdet, Fatih’teki geleneksel aileyi yıkarak Şişli’ye taşınırlar ve böylelikle peşlerinde “aile” kavramını getirmemiş olurlar. Şişli, geleneksel aile yapısının sürdürülebileceği bir yer izlenimi taşımaz. Romanın ikinci bölümünde bahsi geçen evli apartman sakinlerinin, sadakate bağlı karı-koca ilişkileri kurmamaları ve çocuk sahibi olmamaları da yine aynı noktaya işaret eder.

Kâbusların ve zorlu görevlerin ardından Cevdet, kötü badireleri atlatıp planlarının keyif aşamasına geldiklerini “Facianın en güç, en tehlikeli, en yürekler acısı taraflarını muvaffakiyetle oynamıştık. Üçüncü perde, birinci ve ikincinin semere-i sa’yını elde etmekten başka nedir? Bundan sonra, kekah!..” (Safa, 2019: 148) şeklinde açıklar. Şişli’de yaşama arzusu, ikiliyi işledikleri suçtan uzaklaştırıp hüyalara sevk eder. Mahmut Efendi’nin servetiyle günlerini gün etmenin hayalini kurarlar:

Bir gecemizi hülya içinde geçirdik. İstanbul’un muhtelif semtlerinden hangisinde ve nasıl yaşayacağımızı düşünüyor, hatta tutacağımız evin nasıl döneceğini de hesap ediyorduk.

Şişli’de bir apartmana yerleşmeye karar verdik. Vuslat, bir salon kadını gibi yaşamaya çok heves ettiğini söylüyordu.(...) (Safa, 2019: 149)

Nihayetinde Mahmut Efendi’den kalan mirasla Şişli’de bir apartmana yerleşme kararlarını kesinleştirirler. Nezihe’yi de taşınmaya ikna edecek ve Fatih’teki “kara mazi”lerini geride bırakacaklardır. (Safa, 2019: 159) Cinayetten sonra burayı özellikle tercih eden ikili için Şişli, yeni hayatlarının başlangıç noktasıdır. Mahmut Efendi’den, mahalleden, Fatih’ten, vicdanlarından ve bütün ahlaki kurallardan kaçarlar. Şişli’de onlara rahatsızlık verecek hiçbir şey yoktur.

İncelenen romanlarda Şişli’nin “rahatlık” ve “serbestlik” çağrışımlarıyla tarif edildiği gözlemlenir. “Rahatlık ve serbestlik” algısı, *Kokotlar Mektebi*’nde cinsellik aracılığıyla oluşturulmuştur. Romanda Ulviye Melek isimli bir kadın, Şişli’de Kokotlar Mektebi’ni kurar. Mektepte genç kızlara cinsellik hakkında bilgiler verilir, onları metres olarak yetiştirmek amaçlanır. Evlilik dışı kadın-erkek ilişkilerinin sürdürülmesinde büyük rol oynayan mektebin rahatlıkla işleyebileceği mekân olarak “Osmanbey” düşünülmüştür.

### **2.1.3. Kokotlar Mektebi<sup>9</sup>**

Muhafazakâr mekânlar, bireyin her isteğini gerçekleştirmesine olanak vermeyip önüne birtakım kısıtlamalar ve engeller koyar. Birey kısıtlandığını düşündüğü an bağlı olduğu mekândan uzaklaşır, yeni bir mekân arayışına girer. Bu noktada Şişli,

---

<sup>9</sup> 1929 yılında kitap olarak yayımlanan *Kokotlar Mektebi*, beş bölümden meydana gelmektedir. Romanın ilk bölümünde yazar Kudret Âli Bey’i ziyarete gelen ve kendini Kokotlar Mektebi müdiresi olarak takdim eden Ulviye Melek isimli bir kadın, okuyucuya tanıtılır. Kadın, bu mektepte eğitim gören Şayan ve Şefkat adında iki genç kızı da yanında getirmiştir. Ulviye Melek, misafirlige geliş sebebi ve cinsellik, evlilik dışı ilişkiler vb. konular hakkında uzunca konuşarak yazarı şaşırtır. Ziyaretin bitiminde yazardan gerçekleri açığa çıkaran bir roman yazmasını ister. Misafirlerin ağırlandığı sırada odada bulunan yazarın yeğeni İrfan Yekta’nın, Şefkat’i metres tutarak ortadan kaybolması ve Kudret Âli Bey’in olanı biteni anlamak için Kokotlar Mektebi’ne gitmesiyle bölüm sona erer. İkinci bölümde Kokotlar Mektebi’nin işleyişi, öğrencileri ve dersleri anlatılır. Üçüncü bölüm, karısından bıkan ve kendine bir metres tutmak isteyen Ragıp Şeyda Bey, karısı Fahire Şeyda, metresi Nevvare ve erkek metres Cevherizade Baha Bey karakterlerinin içlerinde buldukları macerayı konu edinir. Dördüncü bölümde İrfan Yekta ile Şefkat karakterlerinin inişli çıkışlı ilişkileri tekrar ön plandadır. Romanın beşinci ve son bölümünde ise metresi Şefkat’e bir türlü kavuşamayan İrfan Yekta’nın, amcası Kudret Âli Bey ve onun eşi aracılığıyla akrabalarından Nevber Hanım ile tanıştırılma ve evlendirilme çabaları yer alır. Şefkat’in İrfan Yekta’ya gönderdiği mektubun amcası ve yengesi tarafından saklanması ancak Nevber Hanım’ın mektubun kopyasını İrfan Yekta’ya iletmesi sonucunda İrfan ile Şefkat’in tekrar bir araya gelişi anlatılır. İkilinin Paris’ten Kudret Âli Bey’in evine gönderdiği mektupla roman sona erer. (Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kokotlar Mektebi*, İstanbul: Everest Yayınları, 2010.)

roman karakterlerinin eylemlerden sorumluluk almayarak kaçtıkları ya da diledikleri yaşantıyı sürdürme fırsatı buldukları mekân izlenimleriyle belirir.

*Kokotlar Mektebi*'nin üçüncü bölümünde, Ragıp Şeyda Bey ile karısı Fahire Şeyda Hanım karakterleri vardır. Karısından bıkan ve kendine bir metres tutmak isteyen Ragıp Şeyda Bey, Kokotlar Mektebi'nden Nevvare isimli bir metres edinerek dilediği hayatı rahatça yaşayabilmek için Şişli'ye yerleşir. Fahire Şeyda Hanım, kocasının metresi Nevvare'den kurtulmak için gittiği Kokotlar Mektebi'nden bir tuzağın içine düşmüş olarak ayrılır. Çünkü Kokotlar Mektebi müdiresi Ulviye Hanım, erkek metres Cevherizade Baha Bey'le plan yapmıştır. Fahire Şeyda Hanım ise arkasından yapılan planları bilmeksizin hülyalara kapılarak Kokotlar Mektebi'nden ayrılmış, hizmetçisiyle beraber evinin yolunu tutmuştur.

Cevherizade Baha Bey, plana sadık kalarak Fahire Şeyda Hanım'ı yol boyunca takip eder. Harbiye'den Fatih'teki eve doğru giden yol, iki farklı semti ve bu farklılıktan kaynaklanan hayatları gözler önüne sermesi bakımından önem arz eder. Tramvay hattı boyunca güzergâh betimlenmektedir:

Harbiye'de burun teşkil eden dükkânların önünde tramvay bekleyen kadın-erkek birkaç kişiye karıştılar. Baha hep alargada duruyordu. Nihayet aşağıdan tramvay geldi. Yarım kavis çevirerek durdu. Köşe kapmaca oynar gibi hep bekleyenlerde bir hücum...(...)

(...)

Akşama doğru İstanbul'un mahşerî denmeye seza Beyoğlu'nun türlü çeşitli kalabalığı, kaldırımları dolduran tuvaletli madamları, otomobil gürültüleri arasından tramvay yorulmuş gibi arada bir dinlenerek iki taraf mağazalarında küçük güneşler gibi yanan ampuller serptikleri musaffa nurlarla bütün camekânları rengârenk birer eşya meşherine çevirmişlerdi. (Gürpınar, 2010: 158-159)

Harbiye'den hareket ederek Beyoğlu'nda ilerleyen tramvay hattı boyunca etraf, "kalabalık", "gürültülü", "renkli" ve "süslü" betimlenir. Beyoğlu'nun ışıltılı sokaklarından geçerken tramvaydaki kırk yaş üstü yolcular şaşkın bakışlarla etraflarını kolaçan ederler. Aradıkları şey, kaybolan tarihi mezar taşlarıdır. Aşağıdaki alıntı, mezar taşlarını kaldırarak tarihlerini yok sayan modern asır insanlarına yöneltmiş eleştirilerle dolar:

Araba Altıncı Daire'nin önünden aşağıya bir kızak gibi kayarken kırk yaşından yukarı olan yolcular sokağın iki tarafında müteaccip bakışlarla bir şeyler arıyorlardı. Yüksek, ihtiyar servilerin gölgeleri altında uyuyan koca kavuklu mezar taşları... İstanbul Türklüğünün bu tarihî şahitlerinden hiçbiri yerinde yoktu... Bütün bu ahiret evleri yeni asrın kazma kürekleriyle süpürülmüşlerdi. Kim bilir nereye? Lazım gelmez miydi ki hep bu kemikler diğer bir mahalle nakledilerek gömülsün ve üzerlerine bir işaret dikilsin... (Gürpınar, 2010: 159)

Taşların yokluğu, yalnızca kırk yaşın üstündeki yolcuların dikkatlerini çeker. Gençlerin ilgisizliği, maziyle bağlarını koparmalarından kaynaklanmaktadır. Kırk yaş altı, umursamaz yolcular vesilesiyle geçmişini yok sayan, milletsiz ve kimliksiz yeni toplumun insanları hedef alınmıştır.

Tramvay, güzergâhını takip etmektedir. Duraklar değişirken semtler, insanlar ve hayat birden değişir:

Tramvay, Şişhane Yokuşu'nu indi. Köprüyü geçti. Sirkeci'nin kaynaşan siyah akşam kalabalığı içinden çağıra bağıra süzüldü. Salkımsöğüt Yokuşu'na saldırdı. Fakat bu kadar kısa bir mesafe içinde muhit birdenbire değişti. İnsanlar seyrelti. Binalar küçüldü. Sokaklar köyleşir gibi bir kasvet aldı. Artık ampullerin parıltıları altında binbir eşya teşhir eden şık mağazalardan eser kalmadı. Divanyolu çıkıldı. Caddenin sağ tarafında demir parmaklıklı pencerelerden, cesetleri sanki taşlarda temessül etmiş ölümler, gelip geçenlere bakıyorlardı. Çemberlitaş geçildi. Hep ölümler... Yolun sağını bunlar zapt etmişlerdi. Parmaklıkların arkasında birbiri üzerine yığılmış gibi tozlu mezar izdihamı, yüksek çitlembik ağaçlarının koyu dallarından dökülen kuşluklar altında mehip, sessiz uyuyorlardı. (Gürpınar, 2010: 160)

Harbiye'den sur içinin tarihî semtlerine doğru yaklaşıldıkça farklılıklar giderek artar. Mekânlar kararır, sessizleşir... Genç nüfusun giderek azaldığı semtlerde mezarlıkların fazlalığına dikkat çekilir. Öyle ki bu muhitlerde ölümler ve diriler birbirlerine karışmıştır. Etrafta Osmanbey'in, Harbiye'nin, Beyoğlu'nun kalabalığından eser yoktur. Hayat oldukça yavaş akar ve bir "ölü" sessizliğinde ilerler. Fahire Şeyda Hanım, Fatih'e varmadan önceki durakta iner. (Gürpınar, 2010: 160) Şişli'de yükselen apartmanlardan birine değil, eski bir konağa girer. (Gürpınar, 2010: 161) Baha Bey, kadını evine kadar takip ettikten sonra planını uygulayabileceği anı yakalamaya çalışacaktır.

İstanbul'un modern semtlerinden tarihî semtlerine geçiş yapmak, mekânların mimarî ve toplumsal unsurlarının gözlemlenmesi ve bu unsurlardan doğan farklılıkları gözler önüne sermek demektir. *Ateş Böcekleri* romanında semt geçişleri yön değiştirerek gelenekselden moderne doğru tezahür eder.

#### 2.1.4. *Ateş Böcekleri*<sup>10</sup>

*Ateş Böcekleri*, genç bir şair olan Necat'ın inişli çıkışlı hayatını konu edinir. Necat, Aksaray'da doğup büyümüştür fakat Aksaray'ı, muhitteki insanları ve buradaki yaşam şeklini küçümser. Çünkü muhitte değişime uğramamış eski eşyalar, evler, insanlar mevcuttur ve bunlar Necat'ın zevklerine hitap etmez. Mecmuada şiirlerinin basılmasının ardından elde ettiği başarı, genç adama muhitine yönelik üstten bakan bir bakış kazandırmıştır (Muhiddin, 2006: 350). O, artık geleneksel mekânın sunduğu mütevazı hayattan hoşnut değildir. Modernleşmeyi, para ve şöhret sahibi olmayı engelleyen geleneksel çerçevenin dışına çıkmak ister. Annesiyle arasında geçen şu diyalogda Aksaray'ın hayallerini gerçekleştirme için yetersiz kaldığını dile getirir:

'Nen eksilir?.. İki buçuk aydır bu mecmuada çalışıyorsun. Daha eline beş lira bile geçmedi. Babanın sözünü dinleyip o işi kabul etseydin, şimdi her ay cebinde elli lira olacaktı.'

Genç şair kendini anlatamamazlıktan doğan bir sıkıntı ile başını salladı:

---

<sup>10</sup> Kitap olarak ilk baskısı 1936'da yapılan *Ateş Böcekleri*, Aksaray'da doğup büyüyen ve şiir yazmakla meşgul olan Necat'ı konu edinir. Necat, şöhret sahibi olarak Aksaray'ın boğucu ve sıkıcı havasından kurtulmayı arzulamaktadır. Mecmuadan arkadaşları Selim ve Cevat ile Beyoğlu'na gittikleri bir gün hayatı değişmeye başlar. Çünkü orada Suzan'la ve genç kadının asrî çevresiyle tanışır. Necat, artık Suzan'ın muhitine ait olmak gayesindedir. Babasının ölümü üzerine Tepebaşı'nda bir pansiyona yerleşir. Diğer yandan Suzan'ın Şişli'de kaldığı apartmana gelip giderek zamanla genç kadının çevresine karışır, poker oynamak ve rumba dansı yapmak gibi birçok yeni aktiviteyi öğrenir. Suzan'la yakınlığı artınca apartmana tamamen yerleşir. Necat, babasından kalan mirası yeni muhitinde durmadan harcar. Bunda Suzan'ın poker sevdalı amcası Arif Bey'in katkısı vardır. Beyoğlu'nda bir lokanta işleten ve zor zamanlardan geçen Arif Bey, ev halkının da kararıyla Suzan'ı şarkıcı olarak lokantasında çalıştırmaya başlar. Necat, fikirlerinin ev halkı tarafından önemsenmediğini idrak etmesiyle beraber, seçimlerinde hata yaptığını anlar. Artık ışıltılı hayatlarına imrenerek baktığı insanlardan iğrenmektedir. Daha önceleri hor gördüğü Aksaray, onun gözünde paha biçilemez kıymette bir mekân oluverir. Suzan'ın Necat'ı hiçe saydığı ve şarkıcılığa devam ettiği sıralarda yeni bir ilişkisi olduğu ortaya çıkar. Necat, Suzan'ın yeni sevgilisine bıçakla saldırarak onu yaralar, ardından hapishaneye atılır. Yaptığı her şeyden pişmanlık duyar, Hacer'i sevdiğini anlar. Hacer sayesinde hapisten kurtulduktan sonra asker olmaya ve temizlenmiş hâliyle genç kızın karşısına çıkmaya karar verir. (Nezihe Muhiddin, "Ateş Böcekleri", *Bütün Eserleri: 1.Cilt*, haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul: Kitap Yayınları, 2006.)

‘O zaman ismim Aksaray’ın bu dar ve dolambaçlı sokaklarını aşamazdı. Benim beklediğim istikbal bu mu?’ (Muhiddin, 2006: 340)

Genç şairin, Necat’ın hedefleri, şiirleriyle ismini duyurmak ve seçkin cemiyetlerde ünlenmektir. Necat, mecmuada çıkan şiirleri sayesinde Şişli ve Maçka gibi seçkin yerlerde isminin anıldığını ve lüks mekânlara davet edildiğini, Aksaray’da böylesine yüksek çevrelerin hayal bile edilemeyeceğini söyler:

‘Ne mi oluyor?.. İki aydan beri ismim Şişli’nin, Maçka’nın mükellef apartmanlarında geçen edebi münakaşalarda hararetle bir mevzu oluyor. Elli liranın asla erişemeyeceği yüksek çevrelerden her gün davetler alıyorum. Hem öyle salonlara, öyle insanların arasına ki Aksaray’da bu âlemler insana rüya bile olamaz.’ (Muhiddin, 2006: 340)

Genç adam, kendi yaşadığı modern olmayan muhit ile modern muhitler arasında ayırım oluşturur. Aksaray, dar ve dolambaçlı sokaklarıyla Şişli gibi modern mekânların bireye sunduğu şöhreti ve şatafatı sağlayamaz. Romanda Necat’ın, Beyoğlu’nda vakit geçirdikten sonra evine dönmek için eski bir taksiye bindiği anlatılır. Aksaray’a dönüş yolu betimlenirken şehrin canlılığı ve ihtişamı giderek kaybolur:

Genç şair, tramvay gürültüsünden kurtulmak ve kendine mahsus bir araba içinde yalnız başına bugünkü eşsiz birkaç güzel saati yeniden canlandırmak istemişti. Sarsıntıdan kafatası hâlâ sızlarken bugünkü âlemi esrarengiz, kalbi heyecanla dolduran bir roman okur gibi en ince ayrıntılarına kadar gözlerinin önünde canlandırmak için köşeye gömüldü. Taksi homurdana sıçraya sallana Köprü’yü geçti. Şehre sokuldukça tenhalık ve kuytuluk kesifleşiyordu. Mercan Yokuşu’na keskin bir benzin dumanı salıvererek hırılda hırılda tırmanırken uzaklarda indirilen dükkân kepenklerinin yorgun ve hüzünlü gıcirtısı duyuluyordu. Aksaray’ın nemli ve küflü derinliğine indikçe Necat’ın kalbinde derin bir acı, gözlerinde bir hasret gölgesi koyulaşiyordu. Kim bilir bugün bir saat beraber oturup konuştuğu o örneksiz genç kadınlar şimdi ne erişilmez, mükellef, bahtiyar, nurlu bir çevrede bulunuyorlar ve belki kendisini de ara sıra bahislerine katıyorlardı. Bu noktayı düşününce Necat saadetinden ve duyduğu zevkten adeta sarhoş oluyordu. (Muhiddin, 2006: 362)

Hava, Aksaray’a yaklaştıkça değişime uğrayarak nemli ve küflü bir ortam oluşturur. Beyoğlu ve civarlarındaki canlılık ve gürültü yerini tenhalığa, sessizliğe bırakır. Hava henüz kararmamışsa da Necat’ın muhitindeki insanlar çoktan uyku hâline geçmişlerdir (Muhiddin, 2006: 363). Mahallede en ufak bir ışık huzmesi yahut kırırtı yoktur. Beyoğlu ve Şişli benzeri modern semtler eğlenceli, enerjik ve canlı



mekânlar; Aksaray gibi muhafazakâr semtler günün erkenden sona erdiği, ölü sessizliği hâkimiyetinde mekânlardır. Şu vaziyette Necat, iki muhitteki hayatın akış şekli hakkında şöyle düşünür: “Buralarda hayat susup dinlenmeye başladığı bu garip saatte öbür tarafta hayat tam bir coşkunlukla harekete başlamış, buralarda derin ve ölü rüyalar görülürken oralarda bütün kaynaşması ile devam edecekti.” (Muhiddin, 2006: 363) İki mekânda zamanın farklı türde akması Aksaray’ın “iş”; Şişli’nin ise “eğlence” mekânı olmasından kaynaklanır. Aksaray insanların geçim derdiyle çalışıp çabaladıkları, üretim (iş) yaptıkları mekândır. Gelenekselliğin karşısındaki modern mekânlar ise keyifli vakit geçirebilmek adına birikimlerin harcandığı, tüketim (eğlence) mekânıdır. Aksaray’da gündüz üretim sürdürülürken Beyoğlu’nda gece tüketim söz konusudur.

Sınıfsal ayırım, roman boyunca mekânlar ve insanlar vasıtasıyla gündeme gelir. Oluşan farklılıklara bazen eski ile yeni mekân kıyasında, bazen de mekânın kendi bünyesinde rastlanılır. Söz gelimi Necat’ın evindeki ayırım, hem meslek hem de aile içi roller üzerinden oluşmuştur. Necat’ın babası Şaban Efendi, mübaşırdır. Bunca zaman oğlunun şairlik dışında düzgün bir iş tutmasını, bilhassa avukat olmasını istemiştir. Baba, isteğini dile getirirken “tam benim istediğim gibi” (Muhiddin, 2006: 343) ifadesini kullanır “‘Benim oğlum,’ dedi, ‘benim istediğim gibi bir avukat yetişmeli idi... Ama tam benim istediğim gibi...’” (Muhiddin, 2006: 343) ve oğlunun istihfaflı bakışlarına aldırmandan kendi otoritesine işaret eder.

Mübaşir Şaban Efendi oğlunun da onun yolunu izlemesini, hukukla ilgilenmesini ister. Şairliği bırakıp gerçek bir iş bulmasını söyler, bu sayede baba sözünün kıymetini hatırlatarak aynı zamanda baba-oğul ayırımını canlı tutar. Şaban Efendi, nasihatlerin ardından “Bizim lisanımızla sizin diliniz arasında dağlar kadar fark var.”(Muhiddin, 2006: 344) sözleriyle oğlu ile arasındaki ayrıma tekrar vurgu yapar. Geçmişî yâd ederek nasihate kulak verilmesi gerektiğini söyleyen baba, geleneksel bir tip olması gereğiyle oğlu ile arasına sınır çizer. Komşuları Niyazi Bey’le karşılaştırıldığında da Niyazi Bey “kılıbık” (Muhiddin, 2006: 351), Şaban Efendi ise “evinde sesi ve şamatası duyulan egemen bir erkekti, kadının düşüncelerine, kararlarına öyle körü körüne boyun eğecek bir pısrık değildi.” (Muhiddin, 2006: 351) şeklinde tarif edilir. Diğer yandan Şaban Efendi’nin temsil ettiği kamusal

mekânlar (adliye), eril egemenliğin hükmündeki mekânlardır. Mübaşir Şaban Efendi, hukuk öğrencisi olan Hacer'i gördüğünde içten içe onunla alay eder, ona göre kadının avukat ya da hâkim olması, adliyecilik yapması maskaralıktan ibarettir (Muhiddin, 2006: 351). Şaban Efendi, Hacer'i beğenmesine karşın onun meslek seçimini bir kadın olması sebebiyle yakışık olmadığını söyleyerek eleştirir. Hacer'in toplumsal cinsiyet bağlamında kadın kimliğiyle kamusal mekânda görünür olması durumu bir nebze olsun değişime uğratar.

Aksaray'daki ayrımlardan diğeri, Hacer ile Necat arasındadır. Bu ayrım romanda Hacer'in sözleriyle belli edilmemekle beraber, Necat'ın genç kıza üstten bakan muamelelerinden kaynaklanır. Hacer'in muhite dair görüşleri, Necat'la benzer bir yaşantı sürdürmesine rağmen onunkilerle tamamen zıttır:

Hakikaten Hacer babasının tahtaboş sefalarına, annesinin cumba sohbetlerine, kahveci Tığ Murat Bey'in teklifsiz şakalarına, eski muşamba kokan sofralarına, Aksaray mahallelerinin kendine mahsus hayatına Necat gibi sinirlenip isyan etmiyordu. Etrafindakilere müstehzi, azametli, kuşbakışı bakamıyordu. Aşıboyalı evin kızları ile görüşmekten nefret etmiyor. Komşu Habibe Molla'nın sorgularına güler yüzle cevap veriyor ve bayramlarda elini öpüyordu. Bütün bunların genç kız için ayrı ayrı zevkleri vardı. (Muhiddin, 2006: 352)

Hacer, Necat'tan çok daha çalışkan, iyimser ve hoşgörülüdür. Onun iyimser ve alçakgönüllü yönü şöyle anlatılır: “Hacer arasında yaşadığı basit insanlardan asla değildi. Kendi bu iddiada olmadığı hâlde bu muhitten yüksekliğini teklifsiz şakalarda, alelade görüşmelerde, tabii bakışlarda bile etrafı hiçbir haset ve yabancılık duymadan tasdik ediyordu.” (Muhiddin, 2006: 352) Genç kız, muhite karşı isyan etme gereği duymaz çünkü kökleriyle anlaşmazlık yaşamaz.

Bir diğer ayrım da Necat ile muhitteki diğer insanlar arasındadır. Kendini muhitteki insanlardan üstün gören ve onların aralarından sıyrıldığını düşünen genç şair, buradaki insanlardan hürmet görmeyi bekler:

Evinde anasından babasından haylaz ve serseri bir çocuğa yapılan bir muamele görüyordu. Hâlbuki o kendisini kelli felli bir Aksaray efendisi kalacak diye hırçınlaşıyordu. Bu geri muhite, bu basit insanların arasına kendisini asla layık görmüyordu. O, bu muhitten, bu insanlardan kendi yüksek seviyesine karşı ihtiraz, adeta bir hürmet bekliyordu. (Muhiddin, 2006: 344)

Muhafazakârlığın yaşatıldığı mekânda Necat'ın isteklerini karşılayabilecek, kendisini keşfetmesini sağlayacak esnek tutumlar mevcut değildir. Mekân, Necat'a yalnızca muhafazakârlığın izin verdiği ölçüde hareket etmesine izin verir, ona belirli kalıplar sunar. Bu da genç adamı tutsak hissettiği muhite karşı isyan etmeye yöneltir.

Modern mekânların karşısında adeta ezilen Aksaray, Necat'a utanç duygusu tattırır. Mecmuada başarı kazanınca, Şişli'de bir hanımefendinin apartmanında düzenlediği çay davetine katılmaya dahi çekinir:

Necat arkadaşlarının ısrarına karşı davet olunduğu çaya bir bahane bulup gitmemek için hayli irade kuvveti sarf etmişti. Biliyordu ki öyle kibar mahafilde kendisine bir mevki temin edecek kadar henüz şöhreti kâfi değildi. Sonra acemi idi. Aksaray'da viran bir evde oturduğu, hele mübaşir Şaban Efendi'nin oğlu olduğu meydana çıkacak olursa gülünç bir vaziyete düşeceğine emindi. (Muhiddin, 2006: 346)

Aksaray'daki evinden ve mübaşir babasının mesleğinden utanan genç adam, yaşantısı sebebiyle yüksek çevrelerde alay mevzusu olacağını düşünür. Necat'ın annesi, oğlunun doğup büyüdüğü yeri hor görmesine anlam veremez (Muhiddin, 2006: 340-341). Ona, ailesini ve mahalledeki insanları hatırlatarak nutuk çeker. Ancak nutuk, annenin dilediği yönde oğlunu etkilemez:

Genç şair perişan, şaşkın bakakalmıştı. Derin bir kırgınlığa düşmüştü. Annesinin nutkunda müthiş ve acı hakikatler vardı. Demin ruhunda kanatlanarak onu muhayyel âlemlere götüren kanatlar kırılıp dökülmüştü. Benliğini, hüviyetini her zerresinden Aksaray'ın dar sokaklarına sıkı sıkı bağlayan zincirlerin arasında hapsedilmiş gibi ciğerleri daralmıştı. (Muhiddin, 2006: 341)

Necat, yaşadığı muhitte tutsak hissetmektedir. Burada istediklerini yapamamakta, ihtiyaçlarını karşılayamamaktadır. Kurduğu hayaller, genç şaire Aksaray'dan kurtulmasını sağlayacak “kanatlar” verecektir. Ancak hayallerinin gerçekleşmesini engelleyen de yine yaşadığı mekândır. Annesi sözleriyle, oğluna benliğinin ve köklerinin Aksaray'a ait olduğunu anımsatır. Necat ise duyduklarını bir türlü kabullenememektedir:

Genç şair tamamiyle kendini kaybetmiş bir halde idi. Alnındaki saçları daha şiddetle çekiyordu. Her şey onu titizlendiriyor, isyan ettiriyordu; mazisi, muhiti, anasının yedinci sülalesi, komşuları, yedi göbek ulemalar, çıkmaz sokakları, evlerinin basık tavanı, eski saatin

hazin tarakası, kapının paslı tokmağı, takunya tıkırtıları, Kasım Ağa'nın keskin şivesi, babasının unvanı, hatta hatta kendi ismi bile! (Muhiddin, 2006: 341)

Aksaray'ın insanlarını, evlerini, eşyalarını görmeye bile tahammül edemeyen genç, nihayet buraya ait olan benliğine de isyan eder. Ailesinin verdiği ismi beğenmeyerek çeşitli alternatifler düşünür:

Necat... Necat... Onu bu isimle çağırdıkları zaman tüyleri ürperiyordu. Bu isimde hücre ve dar sokakların mahallevari bir ezgisi vardı. Kurun-ı vustai bir isme çoktan razıydı. Hiç olmazsa eski bir tarihi uyandıran esrarlı fısıltısı olurdu. Bari Nejat deselerdi, hiç değilse Edebiyat-ı Cedide'nin bir hatırasını taşımış olurdu. Bu da tahammül edilmez bir yükü ya... Edebiyat-ı Cedide onun için banal, köhne bir devirdi. Necat -kendi inanınca- fütürist bir şairdi.(...) (Muhiddin, 2006: 341-342)

Kahramanın isminden duyduğu memnuniyetsizlik aynı zamanda kimliğini beğenmeyişine işaret eder. O, yeni bir kimlik arayışı içindedir. Kimliğinden ve muhitinden kurtulmanın yegâne yolu da “fevkaladelik yapmak”tır:

İstidatlarını, müstesnalığını yutmak için ağzı açılmış kör bir kuyuya benzeyen bu çorak muhitten sıyrılmak ancak bir fevkaladelik yapmaya bağlıydı. Evet bir fevkaladelik... Öyle harikalı bir fevkaladelik ki onu bir hamlede bu karanlık âlemden, hummalı muhayyilesinde müphem ışıklarla kamaşan bilmediği bahtiyarlık âlemine götürsün!.. (Muhiddin, 2006: 345)

Necat, benliğini Aksaray'a bağlayan zincirleri kırarak fevkaladelik planını kurgular. Bu yolla öyle bir başarı ve şöhret elde etmelidir ki, kibar çevrelere karıştığında babasının “mübaşir” unvanını ve utanç duyduğu muhitini unutturmalıdır (Muhiddin, 2006: 346). Bir müddet düşündükten sonra roman yazma işini kendince mantıklı bulur, ardından iş için gerekli sermayeyi annesinden edinmeye çalışır. Fakat -Necat'ın deyişiyile- “fedakârlık”ın meblağı az değildir, zira fedakârlıkları sayesinde Aksaray'da bulamadığı şöhreti, parayı ve mevkiyi elde edecektir (Muhiddin, 2006: 347).

Necat, romanı için uğraşırken hayallerindeki çevreden insanlarla tanışır. Onların seviyesine ulaşmak adına dans kursuna yazılır, yeni kıyafetler alır, parası olmamasına rağmen cömert davranışlar sergiler. Genç adamın kendini kabullendirmesi için artık daha fazla çabaya ve paraya ihtiyacı vardır (Muhiddin, 2006: 364). Necat'ın imkânsızlıklar hakkında düşünüp durduğu esnada Şaban

Efendi'nin hastalandığı haberi alınır (Muhiddin, 2006: 365). Babasını muayene eden doktora vizite vermek için annesinden para istediğinde bu vesileyle kafasını kurcalayan maddî sıkıntıları çözecek bir eylemde bulunmaktan kendini alamaz:

Kadın hâlâ baygın halde idi. Oğlunun kulağına eğilerek cevap verdi:

'Karyolanın altındaki yeşil çekmecedeki para var. Oradan al... İşte anahtarı...'

Necat çekmeceyi buldu ve acele bir göz attıktan sonra elini soktu. İçinde paraya karşı öyle mukavemet edilmez bir incizap vardı ki avucunun aldığı kadar almaktan kendini men edemedi. Bunları cebine yerleştirdiğinde hali tavrı da birdenbire değişti. Yüzüne hâkim bir ifade, yürüyüşüne iradeli bir çeviklik geldi. (Muhiddin, 2006: 367)

Necat, çekmecedeki paradan alması gerekenin daha fazlasını alır. Parayı alıp cebine koyduğunda ise farklı birine dönüşür. Çünkü cebindeki doluluk hissinden güven ve güç alır. Eagleton'ın "Kötüler acı çekerler ve acı çeken çoğu insan gibi, acıdan kurtulmak için ölçüsüz çarelere başvurabilirler." (Eagleton, 2017: 93) ifadesi, "anlaşılmaz" olan hırsızlık eyleminin nedenini kısmen açıklayabilir. Zira Necat, Aksaray'da dilediği hayatı yaşayamamaktan ve imkânsızlıklardan dolayı kıvrılmaktadır. Bu acıdan kurtulmak adına babasının paralarını almayı çare olarak görmüştür. Genç adamın çektiği ruhsal acılar, babasını ve onun birikimini kurban seçmesiyle sona ermez. Çünkü Necat baştan aşağı kötü bir kahraman değildir, hâlâ vicdan unsurunu barındırmaktadır:

(...)Minderin üstünde bıraktığı ceketinin şişkin cebinden uzanan kuvvet onu yatağından değil, dünyanın bir ucundan itecek kadar korkunçtu. İlk defa birinin cebine el uzatmıştı! İlk defa benliğinde karanlık bir menfezin kapısını açan cürmün siyah pençesi altında vicdanı boğuluyordu. (Muhiddin, 2006: 369)

Babasının paralarını alarak ilk hırsızlığını yapan Necat, yaptığı şeyi hazmedemez:

Delice fırladı. Ceketinin yan cebine soktuğu eli bir sürü kirli kâğıt parçaları ile dolmuştu. Bunları aldığı yere bırakmak lazımdı... Bu ilk hırsızlık mahsulünü avucunda nefret ve istikrahla buruşturdu. Bunlar başkasının malıydı, can çekişen bir adamın ter dökerek, çabalayarak kazanmış olduğu bir paraydı. (Muhiddin, 2006: 369)

Necat, sadece kötülüğe giden yolda hırsına ve kibrine yenik düşer. Daha sonra bu yoldan vazgeçecek olsa da yapmaması gereken bazı eylemleri gerçekleştirmiştir. Aldığı parayı geri koyması gerektiğini kendi kendine dillendirir fakat parayı iade

etme konusunda eyleme geçmez. Hatta yarım kalan işlerini yine hırsızlık yaptığı parayla tamamlar (Muhiddin, 2006: 373-374). Necat'ın Beyoğlu'nda tanıştığı ve hoşlandığı Suzan isimli genç kadın, hırsızlık eyleminin mecazî destekleyicisi olur. Çünkü Necat, bu parayı genç kadının çevresine yaklaşabilmek için kullanacaktır.

Hırsızlık olayının ardından, Şaban Efendi hasta yatağından oğluna yönelttiği korkunç bakışlarla bir vicdan unsuru olarak oğlunun karşısına çıkar (Muhiddin, 2006: 372). Sadece babasının bakışları değil, mahalle bile ona yaptığı suçu hatırlatır:

(...)Bunları gene üstünde can veren ihtiyar faizcinin küflü çekmecesine iade etmeli idi. Mahallenin yavaş yavaş uyanan sabah seslerinde,

'Hırsız! Hırsız!' itabını duyuyordu... Kapıya doğru koştu... Fakat bir elinde kirli ve korkunç hatıralı kâğıtlar, öbür eli kapının mandalında birdenbire durdu!.. Bu hareketi neye mal olacaktı?! Suzan'ın sarışın saçları bir demet güneş ışığı gibi gözlerini kamaştırdı. Etrafını saran karanlığı ve miskin fikirleri dağıttı. Güzel kadının parlak tebessümü, 'Benden vaz mı geçiyorsun?' der gibiydi. Demin insanlığın meçhul bir kaynağından gelen sesler susmuştu.(...) (Muhiddin, 2006: 370)

Aynı paragrafın devamında ise genç adamın fikirleri değişir, babasını masum görmemeye başlar. Ona göre hırsızlıkla aldığı paralar, babasının emeği değildir. Çünkü Şaban Efendi bütün birikimini zor durumda kalan insanlardan aldığı faizle yapmıştır:

Güneşin içeri sızan ışıkları loşluğun vehimlerini dağıtırken genç adamın asli hüviyeti canlanmaya başladı. Benliğinde Şaban Efendi'nin pinti felsefeleri daha genç, daha diri bir hızla ses veriyordu. Bu paralar hiç de can çekişen ihtiyar faizcinin sarı hakları değildi. Bunlar birçok bedbaht, fakir, yetim, âciz ve hasta insanlardan zorba gasp edilmiş cebir ve zulüm mahsulü idi. Bunların asıl sahipleri meydanda yoktu. (Muhiddin, 2006: 370)

Necat, babasının parayı nasıl kazandığını hatırlayınca yaptığı şeyden daha az pişmanlık duyar. Zihninde ve vicdanında hırsızlık olayının boyutunu bir şekilde hafifletmeye çalışması dikkat çekicidir.

Genç adam babasından aldığı paralarla Aksaray'dan kurtulma yolunu bulmuştur. Şaban Efendi'nin ölümüyle beraber dilediği hayata atılır. Babanın ölümü aynı zamanda otoritenin yok olması demektir. Artık istediğini yapmakta özgür olan Necat, yeni hayatını modern bir mekânda kuracaktır. Hemen Tepebaşı'nda bir pansiyona

yerleşir, annesine de taşınma teklifinde bulunur. Ancak annesi ““Ben doğduğum yerde öleceğim... Tanımadığım yerlere gidemem!..”” (Muhiddin, 2006: 379) diyerek mekân değiştirmemek için kararlılık gösterir. Annenin kararlılığı ilerleyen sayfalarda yinelenir:

Annesine cevap verdi:

‘Beraber olmamı istiyorsan benimle beraber gel!..’

Kadıncağız içinde yerleşmiş olan kararı söküp çıkaramayacak kadar kendi düşüncelerine sadıktı:

‘Sen doğduğun yere dön!’ dedi. ‘Ben komşularımdan, mahallemden ayrılamam... Ne olur? Biraz daha sabret... Beni de babanın yanına gömmeden evvel seni istediğim bir kızla evlendireyim...’(Muhiddin, 2006: 388)

Annenin doğduğu muhiti, köklerini terk etmek istemeyişi yine eski muhitteki her şey gibi Necat’la zıtlık gösterir. Necat, mekâna bağlılık duymaması sebebiyle ayrılık kararı almakta zorlanmaz. Fakat annenin “komşular” ve “mahalle” sembollerini yüklediği Aksaray, temsil mekânıdır. Mekân, “doğulan yer” anlamını taşıması bakımından anneye duygusal çağrışımlar yöneltir.

İncelenen romanlarda, karakterlerin suç işledikleri muhitlerden kaçarak Şişli’ye sığındıkları ve mekâna kendileriyle beraber kötücül güçler taşıdıkları görülür. Aynı zamanda Şişli, mekân geçişleri esnasında kahramanları köklerinden, soylarından ve ailelerinden uzaklaştırma görevini üstlenir. *Yolpalas Cinayeti* romanında, Sacide’nin Şişli sayesinde Karagümrük’teki ailesinden ve yaşantısından ayrılarak yeni bir hayata adım atmasına tanıklık edilmektedir.

### 2.1.5. *Yolpalas Cinayeti*<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Kitap olarak ilk baskısı 1937’de gerçekleşen *Yolpalas Cinayeti*, Şişli’de Yolpalas isimli apartmanda hizmetçilik yapan bir köylü kızının işlediği cinayeti ve olayların arka planını anlatmaktadır. Köydeyken kaz gütmekle uğraşan Nadire, Yolpalas Apartmanı’nda hizmetçilik yaparken Şoför Mükerrerem’i bıçaklayarak öldürür. Mükerrerem, Nadire’nin kazını öldüren, annesinin parasını çalan, tekin olmayan biridir. Cinayet esnasında ev sahibesi Bayan Sacide Sallabaş da yaralanır. Bay Murat Sallabaş’ın yeğeni Rıfki, Nadire’nin avukatlığını yaparak cinayetin iç yüzünü gözler önüne serer ve genç kızın masumiyetini ispat eder. Halide Edib, *Yolpalas Cinayeti* isimli kısa romanında farklı sınıflardan karakterleri (Şişli sosyetesini, köylü insanlar, hizmetçiler) bir araya getirerek olaylara farklı perspektifler kazandırmaktadır. (Halide Edib Adıvar, *Yolpalas Cinayeti*, İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2019.)

*Yolpalas Cinayeti*, karakterlerin toplumun alt kesiminden sınıf atlayarak üst kesimine geçiş yapmalarına ve bu süreç içerisinde değişimlerine yer veren bir romandır. Sınıf atlamak, karakterlerin gündelik eylemlerini, tüketim ve beğeni anlayışları doğrultusunda yaşam tarzlarını değiştirmeleriyle gerçekleşir. Başarıyla gerçekleşen sınıf atlama eylemi, karakterlerin -kendilerinden farklı- üst sınıf mensuplarıyla muhatap olmalarını kolaylaştırır. Hiyerarşik ayırım, tüketim mekânında kendisini gösterir.

Sınıf atlayan ve *Yolpalas Apartmanı*'nda işlenecek cinayete tanıklık edecek Sacide, lüks yaşama geç kavuşmuş, Karagümrük'te maddî durumu iyi olmayan bir ailenin içinde büyümüştür. “Sacide, sabık evkaf ketebesinden, fakir düşmüş Agâh Efendi'nin kızıydı. On yedi yaşına kadar Karagümrük'te, basık tavanlı, karanlık bir evde, küçük kardeşlerine dadılık etmekle, tahta ovup çamaşır yıkamakla ömrü geçti.” (Adıvar, 2019: 16)

Sacide'nin sefalet içinde süren yaşamı babası Agâh Efendi'nin katı kurallarına göre şekillenmektedir. “Belki fukaralık, belki görenek, her neyse Agâh Efendi'nin bir sürü köhne itikatları vardı. Kızı bir yere yollamazdı.” (Adıvar, 2019: 16)

Maruz kaldığı kısıtlamalar, Sacide'nin olmak istediği kişiye ulaşmasının önünde engel teşkil eder. Ne var ki genç kızın içinde ukde kalan “dancing” görme arzusu, dönüşümün gerçekleşmesine vesile olacaktır. Lefebvre, dans için şunları söyler: “İkili bir koda göre, dansçının, seyircinin (el çırparak, hareket ederek verilen ritim) koduyla düzenlenen hareketlerdir; öyle ki anıştırıcı hareketler (paradigma) geri gelir ve ritüel olarak zincirlenmiş hareketlere dahil olurlar.” (Lefebvre, 2019: 220) Dansın kodları aynı zamanda birtakım (şiddet, erotizm vb. içerikli) eylemlere çağrı yapar (Lefebvre, 2019: 227). Genç kız, arzuladığı “dancing”i elbette Karagümrük'te değil, dans eyleminin kodlarıyla uyuşan bir mekânda görür. Komşu kızları tarafından gizlice Bebek Bahçesi'ne götürülerek hem arzusunu tatmin eder hem de yepyeni bir hayata adım atar. Bu aynı zamanda Agâh Efendi'ye de açılan bir kapıdır:

Komşu kızları bir gün onu giydirdiler, kuşattılar, babasından gizli Bebek Bahçesi'ne götürdüler. Bu gidiş Sacide'nin de Agâh Efendi'nin de mukadderatına yeni bir istikamet verdi. Orada kız, Bay Murat Sallabaş'ın gözüne ilişti. İki ay sonra Karagümrük'ten *Yolpalas* adını taşıyan şahane apartmana bayan oldu. (Adıvar, 2019: 16)



Dans eylemi Karagümrük'te değil, Bebek Bahçesi'nde yapılır. Çünkü Karagümrük' n ve Bebek Bahçesi'nin "beğeni" anlayışları birbirlerinden farklıdır. "Beğeni" kavramı, Bourdieu sosyolojisi bakımından yalnızca güzel/hoş Şeye duyulan estetik bir yatkınlık olmanın ötesindedir. Pierre Bourdieu, *Ayrım*'da müzik, edebiyat, spor gibi alanlardan hareketle beğeni kalıplarının bireylerin ayrışmalarını sağlamasını ele alır. Beğeni, bireyin ait olduğu sınıfsal kategori içerisinde süregelen yaşam tarzı pratiğinin davranışsal açıdan yansımadır ve bu yüzden toplumdaki sınıfsal farklılıkların bir göstergesidir. Beğenilerin ve zevklerin farklılaşması, farklı sınıfsal pozisyonlar doğurur. Bununla beraber, "Beğeni birbirine yakışan ve karşılıklı olarak birbirine uygun olan eşya ve kişileri eşleştiren ve yakınlaştıran Şeydir." (Bourdieu, 2015: 353) ve "Beğeni; birbirine uydurur, renkleri ve insanları eşleştirir, her Şeyden önce beğeniler bakımından 'birbiriyle uyumlu çiftler' oluşturur." (Bourdieu, 2015: 354). Aynı beğenilere sahip bireyler aynı sınıfsal konumda birleşirler. Sacide'nin, Bay Murat Sallabaş'la aynı noktada buluşmasını, bir araya gelmesini sağlayan da "beğeni"dir.

Roman karakterleri, Şişli'ye adım atmalarından itibaren hem maddi hem de manevi değişimlere uğrayacaklardır. Eski muhitlerde aşına olunan dekorasyon ve giyim-kuşam gibi somut unsurların yanı sıra duygu temelli aşk ve evlilik soyutlamalarında da birtakım değişimler yaşanacaktır. Farklı zevklerle ve zihniyetlerle karşılaşmak, mekânla karakterler arasındaki uyumsuzlukları ortaya çıkaracaktır.

### 3. ŞİŞLİ'DEKİ HAYAT

Şişli, lüks hayata dair sunduğu olanaklarla dönemin rağbet gören semtlerindedir. 1920'li yıllarda Müslüman halkın, Şişli'yi ve semtin sıra sıra dizilen apartmanlarını tercih ettikleri görülür. Suraiya Faroğhi, İstanbul'un yükselen yıldızından Şu Şekilde söz eder:

20. yüzyılın ortalarında ise, Şişli bir alışveriş merkezi olarak  n salacaktı. Bu taşınmaların en önemli nedeni, aydınlatılan caddeler ve alışveriş merkezleri gibi yeni sunulan hizmetlerdi.

Hanımların yaşamlarında yeni bir hareket alanı açılmıştı, o dönemin Avrupa'sında olduğu gibi İstanbul'un yeni bölgeleri de özellikle hali vakti iyi olan hanımlara çekinmeden kendilerini toplum içinde gösterebilecekleri imkânlar sağlamıştı. (Faroqi, 2005: 276)

1920'lerin ve 1930'ların Şişli'si, modern düzeni mimarisine taşıması bakımından modernliğin “mekân temsili”dir. Romanlarda ise karakterler tarafından Batılılaşmayı -ve aynı düzlemde modernleşmeyi- ifade eden apartmanların tercih edilmeleri ve apartman dairelerinin yaşam alanı olarak dekore edilmeleriyle bir “mekân temsili” üretilir. Algılanan mekânla ilişkilendirilen “mekânsal pratikler” bağlamında bakıldığında ise 1920-1930'lu dönemlerde Şişli, insanlara “mekânsal pratik” yapmaları için sinema, balo salonları, mağazalar gibi mekânlar kurar.

### 3.1. Mekân

Türklerin apartmanlara geçişinde doğal afetler (yangın, deprem), hızlı nüfus artışı, yeni ulaşım araçlarının kullanımı, değişen ekonomik yapı, özenti duygusu gibi pek çok faktör söz konusudur. İlk apartmanların yoğun olarak yerleştirildiği semtlerin genel özellikleri; kozmopolit, ticari ve Avrupaî olmalarıdır. Belirtilen özellikleri taşımaları sebebiyle “Galata, Pera, Taksim ve Şişli” sıklıkla tercih edilmiştir (Bozdoğan, 2012: 251). Geleneksel evin sofa, taşlık, kiler, bahçe ve sokak kapısı parçalarını ortadan kaldıran modern Şişli apartmanları, 19. yüzyılın sonlarından başlayıp bugüne dek süren şehirleşmenin şatafatlı zamanlarına denk düşmektedir. Yeni Türk mimarisinin bir parçası olan apartmanlar, edebî eserlerde de hayat bulurlar. Apartman daireleri, muhitteki diğer insanlarla sosyalleşebilmeye yardımcı olurlar. *Zıpçıktılar* ve *Yalnız Dönüyorum* romanlarında mekân dekorasyonunun Şişli topluluğunu etkilemekte rol oynadığı anlatılır. Bu bakımdan mekânın, gelen misafirlerin zevklerine hitap edecek, modern ve Avrupai tarzda dekore edilmeleri önem taşır.

#### 3.1.1. Ev-Oda

Şişli'ye taşınmak, yeni bir hayat ve yeni kurallar demektir. Bu yenilikler *Zıpçıktılar*'da, *Ateş Böcekleri*'nde ve *Yalnız Dönüyorum*'da bir apartman dairesine

yerleşmekle ve ev-oda dekorasyonu ile başlar. Avrupaî tarzda mobilyalar, art dekoratif dergileri, dekoratörler ve dekorasyon tutkunları “Ev-Oda” başlığı altında öne çıkarlar. *Şişli Hayatı* ve *Kokotlar Mektebi* romanlarında ise ev-oda bağlamına farklı bir bakış söz konusudur. Bu romanlarda evler/odalar arzu, cinsellik, tutku kavramlarıyla işlenirler.

### 3.1.1.1. *Şişli Hayatı*

*Şişli Hayatı*, Şişli’yi ve özellikle Hürriyet Tepesi’ni sevgililerin buluşma yeri olarak gösterir. Bu mekânda romantik anlar geçirilir. Halim, sevgilisinden gelen mektuplardan birinde buluşma yerinin belirtilmediğini fark eder. Eksik bilgiye rağmen Şişli’de buluşacaklarını bilir:

Halim, evden çıktığı zaman rahat bir nefes aldı. Yavaş yavaş yürümeye başladı. Mektupta herhangi bir buluşma yeri belirtilmemişti. Hava çok sıcak olduğundan, sevgilisinin yine Şişli’nin kırlarına geleceğini tahmin ediyordu.(...)

Arabacıya; ‘Tepeye!..’ emrini verirken, aşkının ilk gününü hatırladı. Daha hâlâ kulağında çınlayan; ‘Tepeye, tepeye!..’ davetinin o gün kendisine verdiği heyecanı bugün de aynı şiddetle hissetti. Bu sözün kalbinde uyandırdığı neşe ve ümidi hayatında ilk defa duymuştu. O gün de bu yollardan aynı heyecan, aynı endişe içinde geçmişti. Yalnız bugün daha mutluydu. Mutluluk ümitleri daha kuvvetliydi. (Barbaros, 2005: 85-86)

Hürriyet Tepesi’nin ismi romanda birkaç defa zikredilir. Tepe, âşıkların tanışmalarına vesile olması açısından önem taşımaktadır. O hâlde romandan yola çıkarak Hürriyet Tepesi, “temsil mekânı” olarak tanımlanabilir.

Halim ve sevgilisinin buluşmaları sıklaştıkça fiziksel yakınlıklar artar ve Şişli âşıkların tanışma yeriyken cinsel arzuların güçlenmesi sonucunda erotikleşen mekân olur. Beden, cinsellik ve arzu, erotikleşen mekânda gün yüzüne çıkar. Muhafazakâr mekânda yasaklardan ötürü gizlenen cinselliğin, yasakların görmezden gelindiği yahut ortadan kaldırıldığı modern mekânda yaşatıldığı görülür. Genç kadın, her mektubunda Halim’e duyduğu arzudan ve onun tatmini için hemen Şişli’de görüşmeleri gerektiğinden söz etmektedir:

Seni görmeden yapamam. Uzun zamanlar sensiz yaşamaya gönlüm hiç razı değil. Şişli’de beklerim, gelirsin değil mi? Geçmişteki kadar mutlu olacağımızı ümit ediyorum. Hiç değilse biraz teselli olurum. Ah ne kadar talihsizim. Acaba dünyada sevdiğinden uzak yaşamaktan,

kuş gibi çırpınmaktan daha büyük bir talihsizlik var mıdır? Bilmem, bana bu haller çok acı geliyor. Gel, beklerim. Oh!.. O güzel dudaklarını öpmek isterim... (Barbaros, 2005: 146)

Cinsel isteklerini dile getirmekten çekinmeyen kadın, bu yöndeki ihtiyacını ve arzusunu bir haz mekânına dönüşen Şişli’de giderir (Barbaros, 2005: 153). Kadın, teklifsizce mektuplar yazar, buluşulacak gizli mekânlar seçer, istekleri doğrultusunda Halim’i kullanır. Kadının istekleri ve düşünceleri, giyimiyle de kendini belli eder.

Halim yavaş yürüyordu. Sevgilisi çarşafın pelerinini attı. Bir gelin edasıyla sandalyeye oturdu. Beyaz tüller arasında pembe beyaz vücudunun güzellikleri görünüyordu. Halim şaşaladı. Onu hiç böyle görmemişti. Gözleri parladı, gayri ihtiyari dudaklarını ısırıp ve boğazı kurumuş gibi yutkundu. Ev hali ne kadar güzeldi. Saçlarını toplayışında bile bir cazibe vardı.(...) (Barbaros, 2005: 141)

Fotoğrafçı bunlar salondan içeri girer girmez çekildi. Genç kadın kendi evindeymiş gibi büyük bir rahatlıkla çarşafını üstünden attı. Çarşafın içindeki kostümü tamamiyle dekolte idi. (Barbaros, 2005: 157)

Gidilen gizemli mekânlar, kadına kendini rahat hissettirir. Halim’le buluşuncaya dek çarşafından iskarpinlerine kadar kılık kıyafetini değiştirerek kendini gizleyen kadın, buluşma yerine vardığında huzura kavuşur. Gündelik hayatın akışında çarşafıyla dolaşırken Halim’le baş başa kaldığı mekânlarda çarşafını üstünden atar.

### **3.1.1.2. Zıpçıktılar**

“Ev-Oda” başlığı altında, *Zıpçıktılar* romanındaki iki farklı mekânın odalarına yer verilir. Mekânlardan ilki “sosyete”nin gerçekleştirildiği Fatih’teki evden, diğeri ise Şişli’deki apartman dairesinden ibarettir.

Nezihe’nin Fatih’teki evde “sosyete” düzenleme hevesi, mekânsal bakımdan eski-yeni karmaşasını beraberinde getirir. Mahmut Efendi’nin de içinde bulunduğu eski-yeni karmaşası Fatih’teki eve yansımaktadır. Karmaşayı evin bir odasının betimlenmesinde görmek mümkündür. Züppe bir damat adayı olarak eve giren Cevdet, misafir odasını süzerek gözlemlerini anlatır:

Ev sahibi tarafından karşılanmayışına hayret edip dururken, bir yandan da odayı ve ötekileri gözden geçirdim: müstatil şekilde, büyük, tavanı çok yüksek, duvarları yağlı boyalı bir oda. Fakat, bir iki duvar parçasıyla tavan müstesna, odanın her tarafına nizam ve intizam gözetilmeden tıka basa eşya doldurulmuş. İki takım mefruşat. İrili ufaklı beş konsol, piyano,

çini soba. Köşede büyük bir mangal, yerde ve duvarlarda halılar, hazırol vaziyetinde bir dizi asker gibi on tane sandalye, kanepelerin üstünde hayvan postları, masanın üstünde büyük borulu bir gramofon, konsolların üstünde boy boy saatler, şamdanlar, fanuslu lambalar, kağıttan yapma çiçekler, gaz boyamaları, aynaların kenarında kartpostallar, fotoğraflar, daha neler neler... (Safa, 2019: 20-21)

Piyano, mangal, gramofon, yer ve duvar halıları... Anadolu'ya ve Avrupa'ya dair birçok nesne bu odada, iç içe bulunur. Nesnelere sadece odanın hacmini dolduran somut varlıklar olarak algılamak, mekânın canlılığının görmezden gelinmesine neden olacaktır. Oysa Fatih'in geleneksel yapısı ile Mahmut Efendi'nin yaşayışı bağlamında düşünüldüğünde (özelde Mahmut Efendi'nin evi, genelde ise Fatih) ev eşyaları, mekânın birer parçası olmaktan çok daha fazla anlam taşırlar. Mahmut Efendi'nin kurduğu oda düzeni, hem onun kişiliğinin hem de mekânın belleğinin somut yansımasıdır. Seyhan Kurt, bellek işlevini taşıyan nesnelere ve onların birbirleriyle bağlantılarının, eşya ile insan arasındaki ilişkilerin çözümlenmesine katkı sağladığından şöyle bahseder:

Kentsel yaşamın maddi ve ideolojik uyarıcıları kadar dinsel inanış ve geleneklerin, nesneyle insan arasındaki işlevsel ve sembolik ilişkisinin çözümlenmesinde katkısı vardır. Hiçbir ilişkileri yokmuş gibi görünen ya da *içkinlikleri* ve işlevsellikleri bağlamında üzerine fazla kafa yorulmayan inanış ve renk, balkon, klima, klasik müzik ve modern mekân, duvar saati, ölüm düşüncesi, antika ve uzamsal minimalizm arasındaki ilişkilerin yabana atılır olmadığını ve bu tür ilişkilerin görünür değilse bile, 'yaşayan' mekânın tıpkı bir bilgisayarın hard disk gibi geçmişinin kaydını tutmaları bakımından bir çeşit bellek işlevi gördüğünü söylemek hiç de abartılı olmaz. Çünkü mekân, temsil ve tanıklık kabiliyetini yalnızca nesnelere müstakil (durağan, ilişkisiz) varoluşundan değil; onların diğerlerinin topoğrafyasından, hatta zamana ve iklime yaslanan yaşanmışlıklarından edindikleri hiyerarşik anlamlarından kazanır. (Kurt, 2021: 31-32)

Kurt, mekânı keşfetmenin oradaki insanlar hakkında bilgi edinmenin yolu olduğunu da ekler:

Diğer bir açıdan, herhangi bir insana dair fikir yürütmenin en etkin yollarından biri, yaşadığı mekânı bütün yönleriyle keşfetmektir. Mekân yalnızca o insanla ilgili ipuçları sağlamakla kalmaz, ait olduğu ailenin, mahallenin, kentin ve sonuçta ülkenin anlaşılmasını kolaylaştırır. Mekânın mimari özelliklerinden iç düzenlemelerine kadar, etkinlik ve nesnellikleriyle toplumsal ve bireysel öngörülerde bulunulur. Bu da farklı iktidar ilişkilerinden kültürel temsillere uzanan bir evrenin daha iyi anlaşılmasını sağlar. (Kurt, 2021: 32)

Mekânın biçimselliği gündelik pratikleri, varoluş nedeni, hikâyesi hakkında bilgiler verir. Bütününü anlayabilmek de elbette mekânı keşfetmekle mümkündür.

Romanın ikinci bölümü, Nezihe, Cevdet ve Vuslat üçlüsünün Şişli'deki yeni hayatlarına adapte olma çabaları ile başlar. Cevdet hayatlarında büyük değişimler yaşandığına, “Fatih’ten çıkıp buraya taşınalı bir seneye yaklaştı. Bu müddet içindeki hayatımız, tamamiyle yeni bir devredir. Çünkü biz artık o adamlar değiliz. Fatih’le Şişli arasındaki tezat, bizim kıyafetlerimize, âdetlerimize, mizaç ve meşrebimize sirayet ederek hepimizi değiştirdi.” (Safa, 2019: 163) sözleriyle dikkat çeker. Şişli’nin çekiciliği *Zıpçıktılar*’ın kahramanlarını esir almış ve Fatih’le Şişli arasındaki tezat, kahramanları baştan aşağı değiştirmiştir. Şişli’ye “ait” görünebilmek ve cemiyete karışabilmek için bütün maddî imkânlardan faydalanırlar:

Bir Rus erkek aşçısı ile iki hizmetçi tuttuk. Vuslat bir de otomobil almak arzusunu ihtiras derecesine vardırması ama kadın israfının ifrâtından ürktüğüm için buna şiddetle itiraz ederek mani olabildim. Rakamlar, bin sayfa yazıdan daha belîğ oldukları cihetle, vaziyetimizi hülâsa etmek için diyebilirim ki, Fatih’ten Şişli’ye taşınmak bize on iki bin liraya mal oldu! Yani Çarşı içindeki dükkânlardan üç tanesini mektebe başlattık ve eliften y harfine kadar mükemmel okuttuk! (Safa, 2019: 164)

Raif Paşa apartmanında muazzam bir daire kiralanmasıyla başlayan asrîlik çalışmaları, karakterlerin alışkanlıklarına ve estetik zevklerine de sirayet eder. “Zıpçıktılar”, Fatih’le beraber geleneksel Türk evi modeline de veda ederler ve misafirlerin ağırlandığı, eğlencelerin düzenlendiği yeni “salon” anlayışıyla karşılaşılırlar. Nezihe, Cevdet ve Vuslat Şişli modasına uyarak misafirlerin ağırLANACAKLARI salonun dekorasyonu hakkında düşünmeye başlarlar. Dekorasyon son derece mühimdir, zira Şişli’de misafire şık ve asrî bir salon açmak makbuldür. Cevdet salonun ev sahiplerini gururlandırabilecek, dairenin yegâne parçası olduğunun bilincindedir:

Bir salon düzeltmek, ayrı bir sanattır. Bunu bilmek için, insanın gecesini gündüzünü ‘sanayi-i tezyîniye’nin inceliklerini tetkike, bu bahse ait çıkan türlü türlü garp mecmualarında yeni cereyanları takibe hasretmesi, aksi takdirde bedî zevkine herkesin gülmesini pek tabii karşılaması icap ediyor. Ben bu işle meşgul değilim. Büyük bir salonun tertibinde ya eski tarzdan kurtulamayacağımı yahut yeni becereyim derken ortalığı batıracağımı biliyorum. Nezihe ile Vuslat’ın bu vadideki irfanları da benimkine fâik değil, hele Nezihe’ye kalsa, o,

salonu mobilyacı dükkânı gibi tıkabasa eşya ile doldurmaktan başka bir şey bilmiyor. (Safa, 2019: 191-192)

Seyhan Kurt'un deyişiyile insanlar, ev dekorasyonları ve mekân arasındaki ilişkiler haz ve güzellik kavramları çerçevesinde, kodlara özgü bir işlevselliğin çizdiği sınırlar içinde gerçekleşir (Kurt, 2021: 140). Dolayısıyla dairenin düzenleniş şekli toplumsal müdahaleler doğrultusunda; psikolojik, siyasal ve kültürel kodlara dayalı çağrışımlarla biçimlenir (Kurt, 2021: 141). Yine Kurt'a göre hangi koşullarda olunursa olunsun kişi köklerine dayalı, geçmişle geleceğin ortasında bir mekân kültürü oluşturur:

İster bir apartman dairesinde yaşıyor olalım, ister bir köy ya da dağ evinde, gündelik hayatımızdaki alışkanlıklar, mekânı düzenleme ve değerlendirme biçimleri, kullandığımız eşyalar ve onlarla ilişkilerimizle, farkında olarak ya da olmayarak, kırıntılarıyla bile olsa bir şekilde köklerimize dayanan bir dünya inşa ederiz. Yeni taşındığımız bir ev ile kuracağımız bağlarda, gelecekte bu mekânda yapmak istediklerimize, kuracağımız ilişki biçimlerine dair hayallerden çok, geçmişimize yayılan alışkanlıklarımızla beraber, ortaklaşa inşa ettiğimiz bir mekân kültürünün kolektif hafızamızda bıraktığı derin izlerin payı vardır. (Kurt, 2021: 232)

“Zıpçıktılar”, yeni tarza âşina olmadıkları ve hatta eskiyle koparmak istedikleri bağlarını tam anlamıyla koparamadıkları için salon düzenlemeyi bilmezler. Kahramanlar, taşındıkları daireyle Şişli’de yeni yaşamlarını kurmak isterken geçmişlerinden, Fatih’e uzanan köklerinden kolaylıkla ayrılamazlar. Cevdet, köklerinin kalıntılarından kurtulamayarak salonu eski tarzda düzenleyeceklerini bildiği için (Safa, 2019: 192) salon düzeltme işini, layığıyla yapacak başka bir kişiye devreder. Rus aşçının getirdiği Rus dekoratör, evdekilerin şaşkın bakışları altında ve uzun uğraşlar sonucunda salonu modern tarzda dekore eder. “Rus dekoratör, yani ‘sanayii-i tezyîniye’ mütehassısı, öğleden bir saat evvel, bütün malımızı, mülkümüzü gözden geçirdikten sonra eline büyük bir mukavva alarak üstüne birtakım çizgiler çizdi. Bundan maksadı evvela salonun krokisini yaparak sonra buna göre her şeyi tanzim etmekti.” (Safa, 2019: 192) Daire, “tasarlanan mekân”dır. Rus dekoratörün tasarladığı daire, Lefebvre’in mekânsal üçlemesi doğrultusunda, Batılılaşmış ve modern bir “mekân temsili” şeklinde karşılık bulur. Mekân temsilleri, “üretim ilişkilerine, bunların dayattığı ‘düzene’ ve dolayısıyla, bilgilere, işaretlere, kodlara ve ‘cephesel’ ilişkilere bağlı” (Lefebvre, 2019: 63) dır. Bu bakımdan Rus dekoratörün

elinden çıkan daire, Şişli'deki hâkim ideolojiden beslenerek tasarlanmış ve üretilmiş mekândır.

Cevdet, ilk kez karşılaştıkları modern dekoru şaşkınlıkla izler:

Biz üçümüz de, mütehasıs efendinin tarz-ı faaliyetine hayret ve dikkatle bakıyorduk. Bilhassa hayretle bakıyor, çünkü bu adam, bizim salon tertibi hakkında gördüğümüz ve bildiğimiz şeylerin tamamıyla zıddını yapıyor. Mesela odaya birkaç türlü mefruşat sokuyor, onları öteye beriye intizamsız koyduruyor, duvarlardaki levhalarda hiç tenâzura riayet etmiyor, piyanoyu duvara dayayacağı yerde, salonun orta yerine yakın bir tarafa yerleştiriyor, masaları çarpık oturtuyor, hülâsa, bir salonu göze çirkin göstermek için ne yapmak lazımsa yapıyor. (Safa, 2019: 192)

En son moda “tarz-ı tertib”e uygun döşenen salon, evdekilerin eskimiş zevklerine hitap etmediği için hoş bulunmaz. Şu durumda salon, ev halkından daha asrîdir:

Nezihe ayaklarını yere vurarak bağıırıyordu:

-Eyvah... Herif salonumuzu berbat etti... Rezil olduk... Ben de ortalığı bu kadar dağıtabilirdim. Yirmi liramıza yazık oldu.

Fakat benim içimde Rus sanatkârlarına karşı cüzi bir itimâd kaldığı için salonun bu manzarasıyla îkasında ısrar ettim. (Safa, 2019: 194)

Davetliler vaktiyle gelip salonu gördüklerinde ise evdekiler daha çok şaşırırlar. Çünkü daireye gelen misafir zümresi beklenmedik tepkiler verir. Misafirlerden Melahat Hanım, salonu görür görmez ev sahiplerini tebriklere boğar. Bir yandan salonu süzerken diğer yandan övmektedir:

-Fevkalade efendim... Harikulâde... Ben şimdiye kadar Şişli'de böyle salon görmedim. Zevkinizi tebrik ederim... Ciddi söylüyorum ki salonunuzun eşi yoktur, kıymetini biliniz! (Safa, 2019: 194)

-Emin olunuz ki ben (art dekoratif) e pek meraklıyım. Her zaman Avrupa mecmualarını gözden geçiririm. Fakat böyle mükemmelini görmedim. (Safa, 2019: 195)

Şişli'de ikamet ettiği bilinen kahramanların “art dekoratif” ile ilgili oldukları aşikârdır. 1920'li yılların modasına uyarak mimarî ve dekorasyon temalı Avrupa mecmualarını takip ederler. Dönemin modern mimarî anlayışının oluşmasında dergilerin önemli katkılarından bahsetmek mümkündür (Bozdoğan, 2012: 221).



Şişli misafirlerin, yakından tanımadıkları ev sahiplerine karşı, salon tertiplerini gördükleri anda teklifsiz ve dostane davranışlara bürünmeleri dikkati çeker. Gösterge değeri ve işlevi taşıyan eşyalar, aynı sınıfa ait insanlar arasında birlik oluştururlar (Kurt 2021: 135). Dolayısıyla salonun eşyaları ve dekorasyonu, “art dekoratif” tutkunu Şişli cemiyeti arasında birlik oluşturarak “Zıpçıktılar”ı aralarına dâhil etmelerine olanak sağlar. Yalnızca salon tertiplerinin düzgün olması bile onlarla arkadaşlık kurmalarının önünü açmaktadır ve Şişli zenginlerinin dış görünüşe son derece önem verdiklerini göstermektedir.

*Kokotlar Mektebi*’nde mekân, cinsel çağrışımlarla yüklüdür. Evlilik dışı ilişkiler, erotikleşen mekânda gizli saklı yürütülür. Şişli, mektebin konumlandığı semttir ve mektepteki işleyişe yönelik herhangi bir kısıtlama koymadığı için yasak ilişkilerin rahatça sürdürülebilmesine olanak verir.

### **3.1.1.3. Kokotlar Mektebi**

Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*’nde; “Cinsiyet ve cinsellik, zevk ve yararlanma, boş vakitler için özelleşmiş yerlerde ‘boş vakitlerle’ özdeşleşir: tatil şehirleri, tatil köyleri, kar, güneşli plajlar... Bu boş vakit mekânları erotikleşir: Aldatıcı şenliğe adanmış mahallelerin gece mekânları.” (Lefebvre, 2019: 316) ifadeleriyle sürekli oluşum hâlinde olan mekâna bir özellik daha katar: erotiklik. Cinsellik, beden ve mekân arasında ilişki söz konusudur. Çünkü cinsellik, bedende yaşanır ve mekân da “bedenden yola çıkarak algılanır, *yaşanır* ve üretilir.” (Lefebvre, 2019: 180) Şişli’de Kokotlar Mektebi’nin açılması, mektebin “randevu evi” olarak işlenmesi ve mektepte metres edinen erkeklerin Şişli’deki apartmanlarda yaşamayı tercih etmeleri gibi peşi sıra gerçekleşen çok sayıda eylem, semti erotikleştirir. Nihayet, bireyleri “tüketim” akışına sürükleyen semt, cinselliği de tüketimin ve zevkin parçası olarak bünyesine katmış ve bir “boş vakit mekânı”na dönüşmüştür.

Romanın ikinci kısmında Ulviye Melek Hanım’ın müdürelüğünü yaptığı mektep hakkında detaylı bilgiler verilir. Ne var ki adres tarifi ile başlayan bilgiler, eserin henüz ilk sayfalarında geçen birkaç sözle çelişmektedir. Bu çelişki, Hüseyin Rahmi’nin “Bir İtiraf” başlığı altında yer verdiği “Kokotlar Mektebi’ni İstanbul’un hiçbir semtinde nafiye aramayınız. Bulamazsınız.” (Gürpınar, 2010: 5) uyarısına

karşılık, romanda Kokotlar Mektebi'nin Şişli'de ve hatta Osmanbey civarlarında konumlandığına dair tesadüf sayılamayacak bir bilgiyi vermesinden kaynaklanmaktadır:

Şişli'nin Osmanbey civarında sağa dönen sokaklarında birinde yedi katlı büyük bir apartman... Hatt-ı fasıllarına tozlar birikmiş, biraz bakımsız mermer merdivenlerden çıkılınca dördüncü kattaki kapılardan birinin üzerinde Bi-kes Kızları Sıyanet Yurdu plağı okunur. İçeride kızlar vardır. Belki de çoğu bî-kestir. Fakat tarz-ı sıyanetin hakikati erbabınca malumdur. Ara sıra içeride gürültüler olur. Kapı önünde hiddetli ağızların tehditkâr şamataları duyulur. Lakin yurdun müdiresi hep bu tecavüzleri komşulara mazur gösterecek mutazallimâne mukni izahatla şüpheleri söndürmeye uğraşır. (Gürpınar, 2010: 71)

Romanın birinci bölümünde Ulviye Melek Hanım tarafından ziyaret edilen yazar Kudret Âli Bey, yeğeni İrfan Yekta'nın Ulviye Melek'in görüşlerinden etkilenmesi ve ortadan kaybolmasıyla birlikte Kokotlar Mektebi'ni gözleme kararı alır. Yazarın ikinci bölümdeki gözlem notlarından anlaşılacağı üzere; mekânda her şey kendine özgü bir düzenle gerçekleşmektedir. Kokotlar Mektebi, Lefebvre'in "Mekân düzenler, çünkü bir düzen, dolayısıyla bir düzensizlik içerir." (Lefebvre, 2019: 163) görüşünü doğrulayacak şekilde, nizamsızlık içinde kendine has bir düzen kurmuştur. Kimsesiz genç kızların toplandığı bu mektebin iç yüzü öğrenildiğinde, dışarıdan verdiği izlenimle uyuşmayan bir yer olduğu açığa çıkar:

Odadan odaya kanaryalar gibi ötüşerek uçuşan bir düzine güzel genç kız... Piyano, birkaç paslı dikiş makinesi... Sözde meşguliyet dikiştir. İştir. Fakat hakikatte alışveriş başkadır.

Kapı çingirdayınca hep nazeninler dikişin, nakışın, piyanonun başına üşüşürler. Hepsi meşguldür... (Gürpınar, 2010: 71-72)

Aslında bu mektep, metres arayan zengin erkeklerle kimsesiz genç kızları bir araya getirmektedir. Eğer zengin şahsiyetler metresleriyle evlenmek isterlerse kızların hayatlarının kurtulacağına inanılır. Müdire Hanım'ın "Ben sizi 'kokot' olarak yetiştiriyorum. Burası fuhuşhane değil mekteptir." (Gürpınar, 2010: 78) şeklinde tekrarladığı ifadeleri, metresliği fuhuştan ayırmak ve genç kızları etkilemek yolunda başarı sağlamaktadır. Yapılan işin gizli tutulması meselesi, mektebin akıbeti için müdirenin kurnaz zekâsıyla ürettiği bir çözüm yoludur:

Müdire niçin sanatını diğer bir namın sıyanetine bürünerek gizli icra ediyor? İşte kadının asıl mesleği, dehası buradadır. Gizli şeyin ne kadar cazip, tatlı ve kandırmaz bir efsunu olduğunu o bilir. Kapısı kan renkli fenerin feci şulesiyle kızarmış, rezaleti ilan edilmiş bir ‘randevu’ evi... Bu ne kadar adi bir şey... Maazallah burası hiç öyle değildir. Burası sıyanet, geçinme, çalışma yurdudur. (Gürpınar, 2010: 72)

Apartman dairesinin dış görünüşü ile iç yapısı arasındaki fark; mektebi bir tiyatro sahnesine, mektepteki insanları da maharetli oyunculara dönüştürmektedir. Ulviye Melek, henüz fark ortaya çıkmadan evvel yazarla yaptığı konuşma esnasında “Kokotlar Mektebi” terkinin kendisine ait olmayıp bir “edebi” kaynaktan çıktığını belirtmiştir:

‘Çünkü terkinin mucidi ben değilim...’

‘Ya kimdir?’

‘Bundan dokuz-on sene evvel Paris’te Théâtre Michel’de bu namda bir piyes oynandı... Çok rağbet ve alkış kazandı. Eserin müellifleri Armond ve Gerbidon isimlerinde iki ediptir. Bendeniz onlardan ilham aldım. Onların sahneye çıkardıkları *L’école des Cocottes*’i ben hakikat âleminde tespit ediyorum...’ (Gürpınar, 2010: 26)

Mektebin, Paris’te bir tiyatro sahnesinde sergilenen piyesten esinlenilerek kurulduğu bilgisinin verilmesi mekândaki teatral işleyişe ışık tutar. Mektep zilinın çalındığı ve gelen misafirlerin ağırlandığı bölümlerden birinde, Kokotlar Mektebi için sıradan sayılacak oyunlardan birinin sergilendiği görülür:

Ulviye Melek’i şimdi sanatının sahnesinde görüyoruz. Burası tıpkı oynanan ‘piyes’ten icabına göre tanzim edilmiş bir tiyatro odasının perde kalkınca görülen halini andırıyordu.

Müdire geniş bir koltukluya oturmuş. Bir tarafında üzerinde hokka-kalem, defterler, bıçkı patronları, mezuraları, faturaları bulunan bir masa; diğer tarafında üstüne yeni yapılmış renk renk bluzlar, ropolar yığılı diğer bir masa... Ötede geniş pencerenin hizasına sıralanmış üç makinenin önünde üç genç kız başları önlerinde harıl harıl işliyorlar. Artistlerin jestleri bu atölye manzarasına tamamiyle uygun...(Gürpınar, 2010: 87-88)

Müdire Hanım’ın odasında (defter, bıçkı patronları, fatura, mezura, kalem, kumaş vb.) sayılan eşyalar, mekâna hakikaten bir mektep görünümünü kazandırır. Nesnelere, mektebin asıl amacının gizlenmesine yardımcı oldukları için mekânda oynanan oyunun da birer parçası olurlar.

#### 3.1.1.4. *Ateş Böcekleri*

*Ateş Böcekleri*'nde oda ve eşyalar hem mutluluk verici hem rahatsız edicidir. Aksaray'daki ev, Necat'a işlediği suçu anımsatan (demir karyola, yeşil çekmece) eşyalarla doludur. Bomonti'deki eşyalar ise Suzan'la yakınlığını artırdığı için ona sevinç ve hayranlık yaşatır. Bu sayede Aksaray'ın ve Bomonti'nin karakterin duygu dünyasında yaşattığı farklılıklar, eşyalar vasıtasıyla da aktarılmış olur.

Necat, Suzan'ın Bomonti'de kaldığı apartmana sık sık uğrar. Yakınlıklarının artmasıyla nihayet Necat'ın apartmana yerleşmesine izin verilir. Genç adam, yeni muhitinde Suzan'la beraber geçirdiği hayattan memnundur:

Ebedi bir gece çökmüş gibi matemi bir kasvetle derinleşen o çorak mahalleden neşe, şetafet ve ışıklarla kamaşan aydınlık bir zirveye eriştiğine inanan Necat hayatı tam manası ile yaşadığından dolayı çok bahtiyardı. Hakikaten yeni yaşadığı muhit ışık saçan bir âlemde. Elektrikleri bol, oksijenle sararmış saçların lemaları parlaktı. Geceleri donanmaya benziyordu. Tabiatın hayat veren öz ve canlı ışığını adeta unuttur gibi olmuş hatta güneşin ışığını amiyane bulmaya başlamıştı. Güneş ziyasına rençperlerin, amelelerin, çiftçilerin ışığı diyordu. Medeni hayatın gece hayatı olduğunu okuduğu tercüme romanlarda öğrenmişti. Şimdi de kendisi içinde yaşıyordu. Oh!.. (Muhiddin, 2006: 389)

Necat, mekân değişimi yaparak gündüz mekânından gece mekânına; iş mekânından eğlence mekânına geçmiştir. Artık hayalini kurduğu hayatı tam anlamıyla yaşadığından ve tabiatın doğal güzelliklerinden ziyade yeni muhitinin suni güzelliklerinin daha hoş olduğundan emindir. “Basık tavanlı, loş ve küçük oda”dan (Muhiddin, 2006: 339) kurtularak “iç içe geniş ve mükemmel salonlar”a (Muhiddin, 2006: 389) ve “raflarda, köşelerde bir insanı haftalarca oyalayacak cici biciler”e (Muhiddin, 2006: 389) kavuştuğu için mutluluk duyar.

Necat muhitin yalan, dolandırıcılık, ikiyüzlülük gibi kötücül güçlerinden haberdar olmamasına karşın bir şekilde oraya doğru çekilir. Bunda Aksaray'daki evden hırsızlık yaparak ayrılması etkilidir. Çünkü karakterin suç teşkil eden eylemi, kötücül güçlerle beslenen mekâna hizmet eder. Necat babasının ölümünden sonra eski muhitiyle bağlarını koparır. Vicdan unsuru, oraya gitmek istememe sebeplerindedir. Geleneksel mekânın hafızası, genç adamın işlediği suçu mekândaki eşyalarla canlı tutar:

Necat sımsıkı yakalanmış gibi yerinden fırladı. Burada kalmak?! Bu mümkün mü? Yerine şimdi eski bir kanepenin yerleştirilmiş olan babasının demir karyolası ve yeşil çekmecenin üstünde uluya uluya can çekişen ihtiyar mübaşirin hırsıyla dışarı fırlamış gözleri hayalinde gene canlanmıştı. O siyah pençe gene loş köşelerden uzanarak cildine soğuk soğuk temas ediyormuş gibi titredi. Burada kalamazdı! (Muhiddin, 2006: 388)

Aksaray, kahramanı vicdanıyla tekrar karşı karşıya getirir. Oysa Necat geçmişi unutmaya ve vicdanını susturmaya çabalamaktadır. Kendine bir kaçış yeri arar ve sığınacağı mekân olarak Şişli'yi seçer. Şişli karakterleri kendileriyle yüzleşmekten kaçındırır, onları rol yapmaya ve sahte bir kimlik edinmeye teşvik eder.

### 3.1.1.5. *Yalnız Dönüyorum*<sup>12</sup>

*Yalnız Dönüyorum* romanında, Yıldız ile Hasan Gedikpaşa'dan Şişli'ye taşınırlar. Apartman hayatına geçmeleriyle birlikte Hasan'ın zihninde bazı endişeler ve takıntılı düşünceler doğar. Hasan, yeni dairelerinin dekorasyonuna fazlasıyla önem atfeder. Daireyi döşerken eşya seçimine titizlikle yaklaşır. Fakat bu hassasiyet, temelde “aidiyet kazanamama” korkusu taşımaktadır.

Karı-koca, maddî kazançları artınca Gedikpaşa'daki evden Şişli'de bir apartmana taşınarak köklü değişimlere kucak açarlar. Yeni insanlar, eşyalar, alışkanlıklar ve aktiviteler bu apartmanla hayatlarına dâhil olur. Avrupa hayatına fazlasıyla merak salan Hasan'ın, Şişli'de kapıldığı “kabul edilmeme”, “hor görülme” ve “beğenilmeme” korkuları, henüz dairelerini döşerken ortaya çıkar:

---

<sup>12</sup> *Yalnız Dönüyorum* kitap olarak ilk defa 1938 yılında basılmıştır. Romanda Yıldız, çocukluk yıllarında babasıyla beraber içinde bulunduğu Jöntürk topluluğundan etkilenerek millî duygular edinir. Babasının ölümünün ardından İstanbul'daki amcasının evine taşınmasıyla devam eder. Rumelihisarı'ndaki bu evde amcasının oğlu Fahir'le çok iyi anlaşılan Yıldız, bir müddet sonra tıpkı babası gibi onu da kaybeder. Fahir, Çanakkale tepelerine savaşmak için gittikten sonra kendisinden haber alınmaz. Birinci Dünya Savaşı'nın harareti günleri sürerken vatani kurtarmak isteyen Yıldız, Türk Ocağı'nın faaliyetlerine katılır ve burada Hasan'la tanışır. Hasan'ın evlilik isteği üzerine Yıldız, onunla aynı idealleri ve hisleri paylaştığına inanarak teklifini kabul eder. Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasının ardından İstanbul'da ticaret işiyle meşgul olmaya başlayan Hasan, eriştiği maddi güç neticesinde bambaşka bir insana dönüşerek Şişli sosyetesine karışır ve Yıldız'la sürdürdüğü evliliklerinde çözümünü mümkün olmayan problemlere yol açar. Yıldız, Hasan'ın benliğindeki evliliklerinde çözümünü mümkün olmayan problemlere yol açar. Yıldız, Hasan'ın hastalanması üzerine ona merhamet ederek tedavisi için Avrupa'ya gider. Yıldız, Hasan'ın amcasının kızı Gülsüm tarafından gönderilen mektubun eline geçmesiyle her şeyi öğrenir. Mektupta Gülsüm ile Hasan'ın evli ve aynı zamanda iki çocuk sahibi olduklarından söz edilmektedir. Yıldız, vakit kaybetmeden Gülsüm'ü Avrupa'ya çağırır ve Hasan'la yüzleşmesini sağlar. Bütün olanların ardından Yıldız tek başına İstanbul'a döner. (Şükûfe Nihal, “Yalnız Dönüyorum”, *Bütün Eserleri: 3. Cilt*, haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008.)

Gedikpaşa'daki evden Şişli'de bir apartmana geçtik. Namık Beylerle de o sırada tanıştık. Hasan bu apartmanı döşemek için epeyce üzüldü. Bir türlü eşya beğenemiyor, daha doğrusu alacağı eşyayı seçerken, ne benim ne de kendisinin zevkimize güvenemiyordu. Herkesin kendisini bilmemezlikle, görgüsüzlükle itham edeceklerinden korkuyordu.(...) (Nihal, 2008: 258)

Hasan, iyi bir daire düzeni oluşturarak “Anadolu çocuğu” kimliğini bastırmanın peşindedir. Modern mekânı “kopya etmek”le uğraşarak Şişli’de aidiyet ve beğeni kazanmayı hedefler. İçsel olarak şehre ait olmamanın getirdiği korkular, onu “beceriksizlik” endişesine sürüklediği gibi Yıldız’ın da kendisi gibi “yetersiz” kalmasından şüphe eder (Nihal, 2008: 258-259).

Daireye taşındıkları andan itibaren Hasan yeni huylar edinmeye başlar, gün geçtikçe Şişli ve çevre muhitlerdeki eğlencelere merak salar. Yıldız’ın rahatsızlandığı zamanlarda bile komşuları İsmet Hanım ve Namık Bey’le birlikte gezmekten geri kalmaz (Nihal, 2008: 259). Gittikleri balolarda kadınlara nasıl yaklaşması, konuşması ve onlarla nasıl dans etmesi gerektiğini bilmeyen Hasan, evde fırsat buldukça “prova” yapar:

Bir gece yatarken kapının aralığında görüyordum. Hasan, koluna sigara iskemlesini almış, tıpkı bir kadın gibi kucaklamış, salondaki büyük aynanın karşısında dans ediyor; ara sıra iskemleye doğru eğilip gözlerini de aynadan ayırmayarak tıpkı bir kadına âşıkane sözler mırıldar gibi bir şeyler söylüyor... (Nihal, 2008: 260)

Ne var ki “Anadolu çocuğu” kimliğiyle örtüştüremediği ritimlere bir türlü uyum sağlayamayan (Nihal, 2008: 260) Hasan’ın dans öğrenme çabaları sonuç vermemektedir. Ev, hem dekore edilip yaşanılan hem de sosyal hayata dair provalar yapılan ortam olarak düşünüldüğünde Hasan’ın bir kimlik edinmesi yolunda aracı mekân olur, onun eylemlerini ve fikirlerini yansıtır.

Modern mekân, karakterlere asrî yaşantıya uygun davranışlar ve giyim-kuşam biçimleri aşılar. Alışkanlıklar, davranışlar ve giyim-kuşam biçimleri, aynı zamanda toplumun yaşamsal faaliyetlerini kapsamaları bakımından “mekânsal pratikler”dir.

### 3.1.2. Giyim-Kuşam

Lefebvre'e göre "mekân bedenlere hükmeder; jestleri, yol ve güzergâhları buyurur ya da yasaklar." (Lefebvre, 2019: 163) Şişli, hükmedici mekândır ve karakterleri mekânın kurallarına, yasaklarına, geleneklerine uymak durumunda bırakır. Lefebvre, zengin semtlerin dayattığı değişimin nedenini yine yasaklarda ve soyut işaretlerde bulur:

Yasakların çoğu gözle görülmez. Parmaklıklar ve kafesler, maddi engeller ve çukurlar, ayırımın uç durumlarıdır. Seçkin mekânları, güzel semtleri, 'kibar' yerleri davetsiz misafirlere karşı daha soyut işaret ve gösterenler korur. Yasaklama, özel mülkiyet rejimi altında mekâna negatif sahip olmaktır, mülkiyetin ters yüzüdür. (Lefebvre, 2019: 325)

Buyuran mekân, kişilere nasıl davranmaları gerektiği kadar neler giyinmeleri hususunda da yol gösterir. Şişli, romanlarda temsil edildiği haliyle karakterleri süslü, bakımlı ve şatafatlı görünümlere sahip olmaya yöneltir. Karakterler giyim-kuşam yoluyla kabul görme, onaylanma, görünür kılınma, dışlanma eylemlerinin içerildiği sınıfsal farklılıkları inşa ederler. "Toplumsal statünün ve cinsiyetin en belirgin göstergelerinden biri olan ve bu nedenle sembolik sınırların korunmasında ya da yıkılmasında etkili olan giyim, toplumsal yapılar içindeki konumların farklı çağlarda nasıl algılandığını ve statü şuurlarının nasıl belirlendiğini gösterir." (Crane, 2003: 11)

Romanlarda özellikle kadınlar arası hiyerarşinin giyim-kuşam ile oluşması neticesinde kadınların güzel giyinebilmek için terziye elbise yaptırmak, ünlü mağazaları dolaşmak, ithal kumaşlar satın almak vb. tüketim alışkanlıkları edindikleri gözlemlenir. Giyim, en somut tüketim biçimlerindedir ve bireyin toplumsal kimlik ve statü edinmesinde rol oynar (Crane, 2003: 11).

### **3.1.2.1. Şişli Hayatı**

*Şişli Hayatı*, mekân değişimiyle kahramanın keskin değişimler yaşadığı romanlardandır. Zira Halim, kendini adadığı dini yaşam tarzından ve mütevazı dış görünüşünden Şişlili bir kızla tanışması sonucunda kopar.

İlk başarısız aşk deneyimiyle beraber Halim'in yaşantısında birtakım değişimler görülür. Ailesinden aldığı dini öğretilere sıkı sıkıya bağlanır, camilere gider, namaz kılar, lavanta kolonyası yerine misk yağı sürer... (Barbaros, 2005: 65) Sakin ve basit bir hayat sürüp derslerinden başka şey düşünmeyen (Barbaros, 2005: 66) Halim,

Şişlili kızla tanışmasının ardından tekrar değişime uğrayacaktır. Değişim kıyafetlerinde, dini inancında, davranışlarında ve ruh halinde seyrederek. Şişli'ye gideceği zamanlar kılık kıyafetine oldukça önem verir:

Ertesi gün, daha güneş doğmadan yatağından fırladı. Aşağı yukarı koşuyor, bir yerde duramıyor, önüne gelene bağırıyordu. Pantolonunun ütüsünü beğenmiyor, mendilin çividine, yakalığın kolasına... özetle her şeye itiraz ediyordu.

Halim Bey fırtına gibi hazırlanıp evden fırladığı zaman, küçük büyük bütün aile efradı, arkasından rahat bir nefes alarak; 'Hele şükür, defolabildi!..' dediler. (Barbaros, 2005: 75)

Halim'in saatlerce süslenen hallerine alışık olmayan aile üyeleri, şaşkınlıkla onu gözlemlerler:

Halim'in hâlinde, hakikaten bir başkalık vardı. Mesela tuvaletine fevkalade özen göstermesi, evde kaldığı günler sabahdan akşama kadar görücüye hazırlanan kızlar gibi aynanın karşısında saçlarıyla oynaması, saçlarını bazen yandan ve bazen ortadan ayırarak şişe şişe kolonyalarla iki günde bir başını yıkaması, kolonyalı suda haftada birkaç defa banyo yapması ve her gün yüzünün derisini soyacak gibi, büyük bir dikkatle tıraş olması herhalde sebepsiz değildi. (Barbaros, 2005: 85)

Halim sürdüğü kokular, saçına verdiği şekiller ve aynanın önünde girdiği türlü haller sebebiyle evdekilerin odak noktası olur. Annesi, kılavuz kadın Hasibe Hanım'la yaptığı konuşmada oğlunun eski hâli ile yeni hâlini kıyaslar:

-Çapkın, artık fena halde azmış! Meraktan öldüm bayıldım. Vallahi dayanılır şey değil. Bunu ben katiyen çekemem. Bir değil iki değil. Evvelce kuzu gibiydi, şimdi bir haller oldu. Haftada bir, on beş günde bir ortadan kayboluyor. Ya gece yarısı geliyor, yahut gelmiyor. (Barbaros, 2005: 109)

Şişli'de kadınların ve erkeklerin süslenmeleri, gösterişli görünmeleri onlara değer kazandırmaktadır. Halim, sevgilisinin muhitine uygun şekilde giyinmeye gayret eder.

### **3.1.2.2. Zıpçıktılar**

*Zıpçıktılar*'da Fatih'ten Şişli'ye taşınmak büyük masraflara ve çokça değişime sebep olur. Fatih'te üretim, mütevazılık ve kısıtlı tüketim varken Şişli'de keyif için sınırsız tüketim vardır. Cevdet'in ifadeleriyle "mükemmel" bir apartman dairesi kiralamak, Fatih'teki "battal" eşyaları satıp yerlerine "asrî" eşyalar almak, şık kıyafetler giyip



süslenmek, hizmetçi tutmak vb. gibi romanda bahsi geçen pek çok yenilik hızla gerçekleştirilir.

Değişim, dıştan içe doğru seyreder. (Semt > Dış görünüş > Kimlik) Cevdet değişimleri okura gösteren gözdür, apartman dairesinin tutulmasının ardından kıyafetlerini değiştirdiklerini söyler:

Bu apartmana taşınır taşınmaz, Nezihe ile Vuslat'ın yüzleri güldü. Hele o Fatih yosması Nezihe'yi görmeyiniz. Daha apartmana ayak basar basmaz şıpınışi saçlarını kestirdi, Beyoğlu'nun usta bir kadın perükârına başını düzelttirdi, birkaç kat elbise diktirdi, mantolar yaptırdı. Vuslat'la kıyafet hususunda yarışa başladılar. İkisi de her gün Beyoğlu'nu karış karış dolaşarak ipekli, yünlü kumaş, fûrur, garnitür, lârejan döfrans, koti, piver, jellefrür (daha bilmem ne karna katısı) bin türlü kokular, acayip şekillerde el çantaları, tuvalet levazımı aldılar. (Safa, 2019: 163-164)

Tanzimat dönemi itibariyle Osmanlı toplumunun sosyal hayatına, Avrupaî tarzda eğlence yerleri, kafeler ve lüks mağazalar dâhil olur. Mobilya dükkânları, terziler, lokantalar Batılılaşmak isteyen kimselerin uğrak yerleridir. Avrupa'da ve özellikle Paris'te görülen hemen her şey moda sayılır. Beyoğlu, Abdülaziz döneminde halka Avrupa hayatının minik bir versiyonunu yaşatmıştır (Tanpınar, 2016: 163). Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde ise bir Avrupa şehri edası taşıyan, dönemin kadınlarının ve erkeklerinin iyi giyinmek uğruna Fransız markalarını tek tek gezmeleri, kürklere ve parfümlere servet harcamalarıyla meşhur olan Beyoğlu benzeri semtlerle karşılaşılır.

Romanlarda ise bilhassa Şişli semti, zengin ve gösteriş sevdalısı kahramanlara ev sahipliği yapmaya başlar. Zengin ve asil bir aileden gelenler, apartman dairesinde oturanlar, modaaya uygun giyinenler bu semtte şöhret sahibi olma şansını yakalarlar.

### **3.1.2.3. Yolpalas Cinayeti**

Karagümrük'ten Yolpalas Apartmanı'na geçiş yapan Sacide ve ailesi, başta kılık-kıyafet olmak üzere, kişilik ve davranış gibi bireyi özgün kılan yönlerinde değişiklikler yaşarlar. Bilhassa Agâh Efendi'nin karakterinde belirgin değişimler söz konusudur. Kızının kavuştuğu zengin yaşamdan çok memnun olan Agâh Efendi, yamalı-eski kıyafetlerini terzinin diktiği şık kıyafetlerle değiştirdiğinde köhne

düşünceleri silinip gider ve kızına dayattığı hiddetli davranışları yerini “dalkavuk”luğa bırakır:

Esasen Agâh Efendi, yamalı pantolonu, dirseklerinin havı gitmiş ceketiyile beraber eski itikatlarını süprüntülüğe atmış, damadın terzisine yapılan yeni kostümüyle yeni fikirler giymişti. Düğünden bir ay sonra Karagümrük’e ayak basmaz olmuştu. Hatta eski günlerde haftada birkaç defa sille tokat patakladığı Sacide’nin zelil bir dalkavuşu oluvermişti. (Adıvar, 2019: 17)

*Yolpalas Cinayeti* romanında kıyafetler ile kişilik arasında bağlantı kurulmuştur. Karakterlerin giyim-kuşamlarını değiştirmeleriyle kişiliklerindeki değişimin de önu açılır. Agâh Efendi, yeni kıyafetlerini giyerek kişiliğinin öfke ve şiddet içerikli yansımalarını da sona erdirmiştir.

Giyilen modern kıyafetler, Sacide açısından topluluk içerisinde diğer insanlardan ayrışmanın ve gözle görünür kılınmanın yoludur. Sacide, evinde düzenlediği ziyafette şık bir tuvalet giyer. Kadının gece elbisesi, saçları, takıları, makyajı ve vücudundaki diğer detaylar şöyle aktarılır:

Sacide sırtı kuyruk sokumuna kadar açık, önu çenesinin altına kadar kapalı, siyah ipek kadife eteği uzunca bir akşam tuvaleti giyyordu. Tam kuyruksokumunun üstünde firuze renginde taftadan muazzam bir fiyonga vardı. İki çıplak kolunda, kendi rivayetine göre, Tutankamon mezarlarında bulunmuş Sallabaş tarafından bilmem kaç liraya alınmış birer bilezik sarılı. İki uzun yılan vücutları altından, güya asırlarca toprakta kalmaktan kararmış. Alacaları, yeşil mavi firuze ve kırmızı lal ile mercan kakması, başları kadının pazılarını ısırır gibi, kuyrukları ince bileklerinde sarılı. Saçları küçük başına geçen bir kasket gibi yapıştırılmış, dar alnında ince bir kâkül, siyah gözleri sürmeleri içinde bir kat daha büyümüş. Teni daha mübalağayla esmerlettirilmiş, dudakları ve tırnakları turuncu. (Adıvar, 2019: 23)

Sacide’yle üstünlük mücadelesine girişen kadınlar, onun kılık kıyafetini abartılı bulup alaya alırken, ittifak kurduğu erkekler onu esrarlı ve muhteşem bulurlar: “Bu kâkül ve kuyruk kadınlara, ‘Karı yapacağını şaşırıldı, kendini maymun yavrusuna benzetti,’ dedirtti. Erkekler, ‘muhteşem bir cennet kuşuna’ veyahut ‘Tutankamon mezarlarından kalkmış eski bir Mısır melikesine’ benzettiler. Filhakika Sacide’de o akşam birincisinin sevimli ve tuhafılığı, ikincisinin esrarı vardı.” (Adıvar, 2019: 23)

Sacide'nin amacı salondakilerin dikkatlerini çekmek ve onlar tarafından beğenilmektir. Nihayetinde Sacide giyimiyle, Şişli meclisi hayranlığa ve hasetliğe sürüklerken aynı zamanda onları fikir ayrılıklarına düşürür.

#### **3.1.2.4. *Yalnız Dönüyorum***

Balolar, Cumhuriyet'le beraber kadınların kamusal alanlarda görünür olmasına katkıda bulunan yeni eğlence anlayışlarındandır. Bu eğlenceler vasıtasıyla yemek, müzik ve özellikle kıyafet tarzlarında büyük değişimler yaşanır. Kadınların toplum içinde görünür hâle gelmesi beğenilme dürtülerinin artmasına ve giyim-kuşamda takip edilen bir moda anlayışı edinmelerine yol açar.

Yıldız ile Hasan'ın Şişli'ye taşınmalarının ardından, Boğaz'da oturan İsmet Hanım ve Namık Bey de Şişli'de, onlara yakın bir apartmana taşınırlar (Nihal, 2008: 178). Hanelerin yaklaşmasıyla beraber dostluk ilişkilerinin güçlendiği görülür. Bunda İsmet Hanım'ın ve Namık Bey'in, Hasan ile eğlencelere katılmaları büyük rol oynamaktadır. Özellikle Namık Bey, Hasan'ın eğlence âlemleriyle tanışmasında ve iyi giyinmeyi öğrenmesinde öğretici görevi üstlenir. Hasan, yeni arkadaşlarıyla beraber vakit geçirdikçe onlardan türlü dersler alır. Öğrendiklerini de en belirgin hâliyle Yıldız'a gösterir:

Kadınlar dekolte giyeceklermiş, sen de iyileşince tabii öyle bir elbise yaptırırsın, artık Avrupa kadınları gibi giyinmeye alışırsın... Sana bütün o bilmediğin hayatı göstereceğim, seni bir Avrupalı kadın gibi yaşatacağım Yıldız.

Hasan'ın bu lütfkârlığına ve yeni yeni başlayan bu yüksekten konuşmasına için için güldüm, ama bir şey belli etmedim. (Nihal, 2008: 181)

Erkeğin kadını modernleştirme çabası, cinsiyet eşitsizliğinin bir tür dışavurumudur. Hasan'a, Yıldız'ı değiştirebilecek güce ve hakka sahip olduğunu düşündürten olgu; arkaik ataerkilliktir. Kadına onun bilmediklerini öğretecek, onu istediği şekilde biçimlendirecek ve bu sayede eril dünyasına "layık" kadını oluşturmuş olacaktır.

Gedikpaşa'daki evden Şişli'ye taşındıktan sonra Hasan'da birtakım korkular peyda olur. Endişeleri ve korkuları, dairelerini layığıyla dekore edememekle sınırlı kalmayarak -modern hayatın gerekliliklerine zaten aşina olduğunu bilmediği- Yıldız'a değin ulaşır. Yıldız'ı giyiminden yemek yiyişine kadar modernleştirme

çabalarına (Nihal, 2008: 258-259) girişen Hasan'ın modernleştirme konusundaki ısrarları kadın için bıktırıcı hâl alır:

(...)Benim giyinişime karışıyor, acaba şöyle olsaydı daha mı iyi olurdu, diye söylenip duruyordu. İyi giyindiğini sandığı bir kadının arkasında bir şey gördü mü hemen bana dönerek,

'Sen neden bu renkte kumaş almadın? Neden bu biçimde diktirmedin?' diye mutlaka itiraz ediyordu. Kendisine inanmadığı için, her şeyde başkalarını kopya etmek istiyor, beceriksiz, anlamaz görüneceğim kaygusu ile yanıp kavruluyordu. (Nihal, 2008: 258)

Hasan ne kendinin ve ne de Yıldız'ın modern güzellikleri yaşatabileceğine inanmamaktadır. Yıldız katılacağı ilk balo için siyah, saten kumaştan bir elbise yaptırdığında, Hasan eşinin iyi giyinmeyi beceremediğini düşünüp tekrar üzülür:

Bu ilk gideceğim balo için siyah satenden bir elbise yaptırmıştım; Hasan, ben iyi giyinemezsem diye yine üzülüp durdu. Kaç kere işi gücü elbise, moda düşünmek olan İsmet Hanım'a sordu:

'Acaba Yıldız nasıl bir elbise yaptırsın?' diye.

Beni tanıdığı gün giyinişimi, düşünüşümü, her türlü zevkimi, herkesinkinden üstün bulan Hasan, şimdi giyinmem için başkalarının zevklerine müracaat ediyordu. (Nihal, 2008: 262-263)

Yıldız'ın giydiği kıyafet, Hasan'da yine benzer endişelere sebep olmuştur (Nihal, 2008: 263). Zira Yıldız'ın elbisesi, balo eğlencelerindeki kadınların elbiselerine kıyasla çok sadedir. Roman boyunca güzel giyinme hevesiyle öne çıkan İsmet Hanım giydiği kıyafetle, Yıldız'ın yanında rengârenk durur. Hasan, İsmet Hanım'dan Yıldız'ın kıyafetine ilişkin yorum yapmasını ister:

İsmet Hanım'la Namık Bey bizi almaya geldiler; İsmet Hanım'ın üzerinde yine Kalürüsi'den alınmış renk renk boncuklu, pullu bir tuvalet vardı; Hasan hemen ona sordu:

'Nasıl Yıldız'ın elbisesi? Sizinki gibi bir şey alsın, diye o kadar söyledim, dinlemedi. Bu, pek kara, pek sade, değil mi?'

İsmet Hanım,

'Eh,' dedi, 'mademki kendileri beğenmişler...'

Bu cümlede birçok mana gizliydi: ‘Bir şeye benzemiyor, amma anlamıyor, ne denir?’ gibi...  
(Nihal, 2008: 263)

İsmet Hanım, giyim-kuşam doğrultusundaki zevklerine uymaması nedeniyle Yıldız’ın zevkini küçümsemektedir. Romanda İsmet Hanım’ın kılık-kıyafet anlayışı ile sınıfsallık kurduğu görülür. Kıyafetler, cemiyet içinde sembolik güce sahiplerdir. Çünkü topluluk içinde kişiyi temsil ederek ona toplumsal bir kimlik kazandırırılar.

Hasan ve Namık Bey’in Bursa’da bir kumaş fabrikası satın alarak kazançlarını arttırmaları, İsmet Hanım’ın tüketim arzusunu körükler. “İsmet Hanım bu kazançtan, bu zenginlikten çok memnundu; tuvaletleri için kocasından istediği kadar para alabiliyordu; salonlarda her kadından daha iyi giyinmiş olarak görünüyordu.” (Nihal, 2008: 282) İsmet Hanım ile Namık Bey’in kavgaları, kadının bitmek bilmeyen kıyafet yenileme isteğiyle tekrarlanır:

Nihayet bir gece bizde bunun kavgası yapıldı. Namık Bey birkaç ay Bursa’ya gidip yeni fabrikanın başında bulunacaktı; İsmet Hanım oraya giderken yeni giyilecek şeyler yapmak istiyordu. Namık Bey’in önünde birçok masraf kapısı açılmıştı...

Karısına,

‘Canım,’ diyordu, ‘şimdi sarfiyatımız çok; Bursa için yeni elbise yaptırmaya lüzum var mı? Kâfi derecede elbisen var... Tayyörlerin var; mantoların var; İstanbul değil ki Bursa, mevsimden mevsime modası geçti, diyeceksin. Hem vallahi bıktım, bu senin moda düşkünlüğünden!.. Baksana Yıldız Hanım ne kadar sade giyiniyor; ne kadar az masraf ediyor... Biraz da kendini başka şeye ver, biraz çocuğuna bak, biraz oku, biraz mutfakla uğraş...’ (Nihal, 2008: 282-283)

İsmet Hanım, Namık Bey’in sözlerine hiddetlenerek “ ‘Yıldız Hanım da giyinsin; medeni bir kadın iyi giyinmesini bilmelidir...’ ” (Nihal, 2008: 283) cevabını verir ve medeniyetle iyi giyinmek arasında bağlantı kurar. Yıldız, kocasının kazancını harcayan ve yalnızca iyi görünmek telaşı olan İsmet Hanım’ın karşısında nefisini ve arzularını körelten, maddi istekleri olmayan bir kadındır.

### **3.2. Evlilik**

Muhafazakâr mekânların terk edilmeleriyle bu mekânlara has birtakım değerler de geride bırakılır. Kadın-erkek ilişkilerinin kurulmasında etken rol oynayan sadakat,

sevgi ve saygı anlayışları modern mekânlarda değişime uğrar. Kadının ve erkeğin maddi ve manevi birlikteliğini temsil eden “evlilik” ise gerekli görülmez yahut bozulma eğilimi sergiler. Neticede evlilik, modern mekânlarda muhafazakâr mekânlardaki şekliyle tezahür etmeyen bir toplumsal oluşum hâlini alır.

### **3.2.1. Şişli Hayatı**

*Şişli Hayatı*'nda oğlunu Şişli'den uzaklaştırmak isteyen annenin, endişelerini dindirmek adına geleneksel bir yol seçerek görücü usulü evlilik yöntemine başvurduğu görülür. Geleneksel yaşayışın hâkimiyetindeki mekânla, modern mekân evlilik noktasında tekrar birbirinden ayrılır. Modern mekân, muhafazakâr güdüler taşımadığı için evlilik dışı ilişkilerin yaşanmasına karşı çıkmaz. Halim, görücü usulü evliliği istememesine karşın evliliği de tam olarak reddetmez. Çünkü o, sevgilisiyle evlenmenin peşindedir.

Halim'in annesi, Hasibe Hanım'dan duyduklarını ve kendi tecrübelerini birleştirerek oğlu ile konuşur. Anne, geleneksel bir tiptir. Oğlunun Şişli gibi “ahlaksız” bir muhite karışmasına engel olmaya çalışır:

-Dur, ayıp ama; onu da sana söyleyeyim. Genç bekârlar evleninceye kadar ihtiyar kocaların genç kadınlarıyla vakit geçiriyorlar. Sonra onlar eğlenmekten hevesini alınca evleniyorlar, yerlerini yeni yetişen gençlere, bekârlara bırakıyorlar. Bir geçinme dünyasıdır gidiyor ama, kediler köpekler gibi. Buna da sosyete hayatı diyorlar. Senin: ‘Yaşanacak yer!..’ dediğin Şişli'de de bu münasebetsizlikler eksik değilmiş. Üzerime fenalık gelecek, konuşmaktan bile utaniyorum. Ben gençliğimde okuduğum kitaplardan oraların hayatını çok iyi öğrendim. Bizimkiler de onlara özeniyorlar ama, Allah sonunu hayır etsin! (Barbaros, 2005: 120)

Anne şimdilerde gençlerin ahlak, edep, masumiyet vb. kavramlardan uzaklaşmaları sebebiyle dertlenir. Tek amacı vardır, o da oğlunu bu ahlaksızlıklardan kurtarmaktır. Hasibe Hanım'a sorarak kurtuluş yolu arar. Hasibe Hanım ise “-Çocuğun başı iyice havalanmış. Evlendirmekten başka çare yoktur.” (Barbaros, 2005: 111) cevabını verir.

Anne, aşına olduğu geleneksel yoldan giderek kılavuz kadına danışmış ve nihayet Halim'i görücü usulü ile evlendirmeye karar vermiştir. Oğlunun kurtuluşu onun nazarında münasip bir gelinle evlenmesiyle mümkündür. Aşk ve evlilik

meselelerinin gün yüzüne çıkmasıyla Halim'in yaşadığı muhit, modern mekân temsili olan Şişli'den yine ayrılır. Çünkü muhafazakâr mekân, dini ve ahlaki açılardan evlilik dışı fiziksel-duygusal yakınlaşmaları hoş karşılamaz. Modern mekânda süregelen ilişkiler tablosunda ise aynı anda birden fazla ilişki kurmak, evlilik düşüncesine sahip olmamak ve sadece arzularla hareket etmek söz konusudur.

Halim, iki kadının konuşmasını dinledikten sonra derin düşüncelere dalar:

Hanımefendi odadan çıkmaya hazırlandı. Halim son cümleleri dikkatle dinledi ve odasına çekildi. Çok düşünceli ve dalgındı. Evlilik meselesi onun için büyük bir işti. Eğer akıllıca hareket ederse başarı muhakkaktı. Annesi evladını havalandırmak, elinden kaçırmamak için evlendirmek niyetindeydi. Eğer sevgilisiyle evlendirmek için bir çare bulursa çok mutlu olacaktı. Başarılı olamazsa bütün saadet ümitlerine veda edecekti. Sonra ondan ayrılmayı düşündü, titredi. Daha hâlâ bugün yaşadıklarının sarhoşluğu içindeydi. Sevgilisini arıyormuş gibi etrafına bakındı. Yorgun bir vaziyette kanepenin üzerine uzandı. Sevgilisi için ağlayarak, inleyerek hüznün dolu gecelerde bile âşıkane hisler duymuştu. Sevgilisiyle evlenmek için elinden geldiği kadar çalışacaktı. (Barbaros, 2005: 112)

Geleneksel aile, bireye seçim yapma şansı bırakmaz. Ancak Halim, aşkı ve ailesi arasında bir seçim yaparak özgürlüğünü kısıtlayan geleneksel çerçeveyi kırar.

Halim modern mekânın yaşayış biçimini benimsemeye çalışan fakat doğup büyüdüğü mekândan ve ailesinden tamamen kopamayan bir gençtir. Şehrin önem vermediği ve üstünde durmadığı “evlilik” kavramı, geleneksel ailede yetişen genç adamın gözünde hâlâ kıymetlidir. Öyle ki Halim, sevgilisine duyduğu aşkı evlilikle taçlandırmak ister. Ona göre aşkın verdiği saadet, evlilik sayesinde ömür boyu sürdürülebilir:

Halim bir ara durdu. Aylardan beri sevdiği, aşkıyla, hayaliyle oyalandığı bu genç kız kimdi? Bütün ömrü onun dizlerinin dibinde geçseydi kendisini dünyanın en mesut insanlarından sayardı. Ona büsbütün sahip olmayı düşündü. Onunla evlenemez miydi? Bu evlilik ona mesut, ahenkli bir hayat yaşatamaz mıydı? (Barbaros, 2005: 105)

Halim, “-Dünyada sana sahip olmaktan daha büyük saadet var mıdır?” (Barbaros, 2005: 106) sorusunu yönelttikten sonra sevgilisinin yanı başında durmaktan zevk ve mutluluk duyduğunu dile getirir. Ne var ki genç kadın, “mutluluk” duygusunu bambaşka şekillerde yorumlamakta ve sevgilisiyle aynı hayalleri paylaşmamaktadır:

Ne kadar garip düşünüyorsunuz. Bu dediğiniz çok basit bir yaşam. Mutluluk yalnız bunlar mıdır? Dünyada ne zevkler, ne mutluluklar var. Siz onları takdir etmiyorsunuz. Lüks bir hayat yaşamak, meselâ; her sene moda değişikçe evinin möbelerini değiştirmek, yazın birkaç ayını Boğaziçi'nde, birkaç ayını adada, sonbaharı Nice'de, kışı Şişli'de yahut İtalya'da geçirmek. Dört başı mamur, çok ünlü marka kapalı bir otomobile binmek, yazın adalara motorla gitmek, modanın bütün yeniliklerini takip ederek salonlarda herkesten daha şık, daha zarif, daha muhteşem görünmek. Kabul günlerinde orkestra ile çay vermek, kışın balolar tertip etmek. Asıl zevk, asıl mutluluk bunlardadır. (Barbaros, 2005: 106)

Halim sevgilisinin düşüncelerini öğrenince fikirlerin farklılığı ve tutarsızlığı üzerinde düşünmeye başlar (Barbaros, 2005: 106-107). Aşk ve evlilik konularında Halim Doğulu; sevgilisi ise Batılı insan tipini simgelemektedir. Kendisinin manevî olana yüklediği anlamlar, genç kadın tarafından basit görülür. Çünkü o şehveti, sefahati ve lüks yaşama dair tüm maddî şeyleri mutluluk kaynağı olarak benimsemiştir. Evlilik duyguların, sorumlulukların ve yeni nesillerin devamlılığı üzerine kuruludur. Bu nedenle evlilik ve üretim-yeniden üretim kavramları birlikte düşünülmelidir. Genç kadın ise üretmekten ziyade tüketmeyi tercih etmektedir. Halim, kadının seçtiği hayatı ve onunla evlenme konusundaki düşüncelerini sorgular: “Mutluluğu yalnız debdebe ve gösteriş içinde, tantanalı bir hayattan, hesapsız para sarf etmekten, manasız israftan, arabada, otomobilde gezinmekten, kendini herkese beğendirmekten, yaşamı, herkesi kendi hayat ve ihtişamına imrendirmekten ibaret sanan bir kadınla mesut bir yuva kurulabilir miydi?” (Barbaros, 2005: 107) Sevgilisine duyduğu aşk, Halim'in evlilik konusundaki ısrarlarını devam ettirmesine sebep olur. Nihayet genç adamın hayalperestliği gerçekleri öğrenmesiyle son bulacaktır:

“-Peki, ömrümüz böyle mi geçecek? Niçin benimle evlenmek istemiyorsun?”

-Arada engeller var.

-Nedir?

-Kocam var!..” (Barbaros, 2005: 158)

Genç, öğrendiği şey karşısında ataerkil erkek tipiyle uyuşmayacak tepkiler verir. Önce şaşırır, ardından ağlamaya başlar:



Halim'in gözleri yerinden fırladı. Rengi kül gibi oldu. Bütün vücudu birdenbire titremeye başladı. Sadece: 'Yaaa!..' diyebildi. İki eliyle yüzünü kapadı. Bir felaket haberi karşısında aniden boşalan insanlar gibi içini çeke çeke ağlamaya başladı. (Barbaros, 2005: 158)

**Kadın, adamın çaresizliğini şaşkınlıkla izler:**

Kadın şaşırmış, yüzüne bakıyordu. Sonra eliyle Halim'in saçlarını okşayarak sordu.

-Ne oldu? Neden ağlıyorsun?

Halim ellerini yüzünden ayırmıyor, devamlı olarak ağlıyordu. Kadın bozuldu. Onuru kırıldı. Bir erkeğin yanında, kızlığın kadınlığın farkını o gün anladı. Halim, sevgilisi kolları arasında can veren birisi gibi büyük bir üzüntü yaşıyordu.(...) (Barbaros, 2005: 158-159)

Halim'in üzüntüsü, kadına kendini kusurlu hissettirdiğinden onurunu kırar. Halim'e doğup büyüdüğü muhitteki ahlak anlayışını alt üst edecek, “-Neler söylüyorsunuz Allah aşkınıza! On yaşında bir kızım var, onu sana nişanlayayım, o zaman daima beraber yaşarız.” (Barbaros, 2005: 159) teklifinde bulunur. Her şeye rağmen Halim isterse onunla evlenecek yahut kaçacaktır: “-İstersen evlenir, buradan kaçarsın. İstersen karın, istersen metresin olurum.” (Barbaros, 2005: 159). Halim, duyduğu şeylere her ne kadar şaşırda da sevgilisinin fiziksel yakınlığına dayanamayarak endişelerini unuttur. Bataille'in “Arzu, tek başına bilinci bulandırmaya yeter; tatmin olma ihtimali ise onu tümüyle ortadan kaldırır” (Bataille, 2016: 105) ifadesiyle cinsel arzuların ve tatminin, karakterin zihnindeki ahlaki çelişkileri ortadan kaldırdığı görülür. İki sevgili, bir müddet daha yasak ilişkilerine devam ederler.

Sevgilisi yüzünden Halim'in sefahate büsbütün alışması, ailesini giderek endişelendirir (Barbaros, 2005: 160). Görücü usulü evliliğin hemen gerçekleşmesi için uğraşırlar. Durumdan haberdar olan Halim, sevgilisiyle konuşur. Kadın, Halim'in tedirgin ve dalgın hâlinin tersine, neşelidir. Kaçma fikrini ortaya atar (Barbaros, 2005: 175). Halim, bu fikirden emin olmamakla beraber kadının dayanılmaz cazibesinden de kurtulamamaktadır. Saf âşığın başına gelecekler, daha önce sevgilisiyle beraber seyrettiği filme de konu edilmiştir:

Film başladı. Çok feci bir hayat sahnesi. Yapışkan... Galiba Octavia F.'nin şaheseri. Kadın merakla ve de dikkatle filmi takip ediyordu. Filmde tecrübesiz ve saf bir genci iğfal etmek için ağına düşüren fahişe, âşığını çıldırtıyor, bitiriyor, ailesini bütün sevdiklerini unutturuyor. Evladını elinden kapandı bu yapışkan kadından annesi intikamını alıyor. Bir balta darbesiyle

âşıklarının sevmeye, öpmeye kıyamadığı kadının güzel başını paralıyor. (Barbaros, 2005: 172)

Filmde kötü kadının cezalandırıldığı sahne haricinde, diğer olaylar Halim'in hayatıyla benzerlik gösterir.

Halim, sevgilisinin fikrini uygulayarak evden kaçar ve bu kaçış neticesinde geçmişle ve ailesiyle bağını siler. Ailesine karşı sevgilisini tercih etmek, yeni bir hayata başlamak demektir. Bu başlangıç, aynı zamanda geçmişi unutmayı gerektirir. Halim, kendini bu duruma çoktan hazırlamıştır, zira eşyalarını hazırlarken büyüdüğü yuvasını, ailesini ve konaktaki bütün anılarını unutmuş gibidir. Köklerini ardında bırakıp bavulunu alarak “babasının evinden bir suçlu, bir cani gibi” (Barbaros, 2005: 179) kaçar.

### **3.2.2. Zıpçıktılar**

Geleneksel yaşayışın sürdürüldüğü mekânlarda evlenecek tarafların birbirlerini görmeden, evlenilecek kişinin bir başkası (anne, baba, kılavuz kadın vs.) tarafından uygun görülmesi sonucu gerçekleştirilen evlilik yöntemleri mevcuttur. Geleneksel evlilik yöntemleri, *Zıpçıktılar* romanında Nezihe'yle değişime uğrar. Nezihe, modern yollara başvurur ve asrî semtlerde rastladığı “sosyete” aracılığıyla kendine bir eş seçer.

Nezihe, Fatih'teki evinde modern mekânlardaki gibi sosyete düzenleyerek birkaç damat adayının eve gelmesi sağlar. Cevdet, bu adaylardan biridir fakat içinde buldukları durumu garipsemeden kendini alamaz:

Kendi kendime düşündüm: ya Rabbi, ne iştir bu, ne acayip devirdeyiz, Fatih'in Asyaî bir evinde muttakî ve musallî bir adamın an'aneperver bir zatın kızı, kendisini almak isteyen erkekleri “illâ ki” görmek istiyor; taklit sevkiyle, asrîler arasında olduğu gibi, evine bu erkekleri çağırıyor; fakat ben oraya gireli on dakikayı geçtiği halde, bizi ne karşılayan, ne de hatırımızı soran var. Ne için geldik? Hane sahibi, hicabından karşımıza çıkmak istemiyor mu? Küçük hanım nerede? Yoksa? Kılavuz kadın, hakikati tahrif ederek beni içinden çıkılmaz bir vaziyete mi sokuyor? (Safa, 2019: 22)

*Zıpçıktılar* romanındaki kahramanlar, “eski”yi yıkarak “yeni”yi inşa etmeye girişirler. Yenileşme çabaları alışkanlıkların, geleneklerin göz ardı edilmeleriyle başlar. Nezihe, sosyete düzenleme ve alafranga eş bulma heveslerine sahip bir genç

kızıdır ve Fatih'teki evinde görücü usulünü reddederek geleneklere ilk darbeyi vurur. Nezihe'nin Cevdet'le evlenme konusundaki ısrarları beraberinde devrin yeni evlilik tarzı hakkında birtakım lakırdıları getirecektir. Bunlardan birinde Vuslat, Cevdet'e "- Tabii, tabii... Bu zamanda kızla erkek bir şey ister de anne baba dinlenir mi? Hulusıyla ben de sizi müdafaa ediyorum Tabii... böyle yapmalıyız. Ben Nezihe'ye de söyledim zaten." (Safa, 2019: 45) der.

Romanın birinci bölümünde değişen evlilik yöntemlerinin yanı sıra kadın-erkek ilişkilerinin daha serbest hâl aldığından bahsedildiği ve evli olmayan çiftlerin Beyoğlu'nda bir muhallebicide buluştukları (Safa, 2019: 37), birlikte sinemaya gittikleri (Safa, 2019: 42), pansiyonda kaldıkları (Safa, 2019: 51) vb. eski toplum yapısına ters düşen eylemleri gerçekleştirdikleri görülmektedir.

Toplumun değişen ahlaki değerleri doğrultusunda evlilik ilişkilerinde de çarpıklıklar görülür. Bu çarpıklıklar, *Kokotlar Mektebi* romanında Ragıp Bey ve Fahire Hanım'ın sadakatsiz evlilik yaşantılarında ortaya çıkar.

### **3.2.3. Kokotlar Mektebi**

*Kokotlar Mektebi*'nde evlilik ilişkilerini yürütmekte zorlanan bireylerin duygusal ve cinsel ihtiyaçlarını karşılamak maksadıyla mektebe gelerek yasak ilişkiler yaşamaları konu edinilir. Mektebin cinsel çağrışımlar yapması ve bireyin arzularını tatmin etmesi bağlamında düşünöldüğünde Kokotlar Mektebi "temsil mekânı" olarak tanımlanabilir.

Kokotlar Mektebi, açılış gayelerine başarıyla ulaşır. Mekân, evliliğinden memnun olmayanlar yahut aşk hayatında yeni macera arayanlar arasında hızla şöhret kazanmaktadır:

Ulviye Melek'in erkeğe kadın, kadına erkek bulan ırz suhulethanesi tıklarında işliyordu. Birbirinden memnun olmayan nikâhlı çiftlere had ve nihayet mi tasavvur olunur! Birkaç sene ve belki de ay sonra karıkoca arasında bir turfeliktir başlar. Gözler dışarı dikilir Gönüller harama kayar. Ekseriya elaleme karşı zahiri kurtarmak için diş dikilir. Nikâhın bağları içinde inim inim inlenir. Çoğu aramaya müheyya, fakat bir kolayı bulunsa... Gizlemesi müşkül, tehlikeli bir iş... Kokotlar müdiresi pek mebrur saydığı bu insanî hizmetinde muvaffak olursa parlak bir istikbale erecek... (Gürpınar, 2010: 133)

Romanın üçüncü bölümünde mektebe gelen ve müdireye “Hanımefendi, servetim var, talihim yok... Şu âleme geldim gidiyorum. İyi bir gün görmedim. Uğraş, didin, çabala, kazan... Fakat bir safasını süremedikten sonra bu zahmetler neye yarar?” (Gürpınar, 2010: 133-134) diyerek dert yanan Ragıp Şeyda Bey, evliliğin “sıkı” zincirlerini kırmak isteyen erkeklerden biridir. Mektebin işlerini gizli saklı yürütmek için çabalamasına rağmen bazı şeylerin gizli kalamayacağını müdireye itiraf eden Ragıp Bey, tanıdık vasıtası ile mekânı keşfettiğini belirtir:

‘(...) Kimsenin teşrihe dil uzatamadığı bu içtimaî en mühim meseleye en evvel siz bir çare düşünmeye başladınız. Allah razı olsun...’

‘Biz kendimizi bu kadar afişe etmedik. Böyle bir mesele ile uğraştığımızı nereden duydunuz?’

‘İlansız, propagandasız şeyler bazen daha çabuk duyulur... Bunları işaaya müekkil sanki bir sürü şeytan vardır. İki sene evvel sizinle alışverişte bulunan Mesut Bey’i elbette unutmamışsınızdır.’ (Gürpınar, 2010: 135)

Müdirenin sorularına hevesle cevap veren Ragıp Bey, metres edinmek namına gözünü karartmıştır:

‘Siz de metresinizi alıp taşraya mı savuşacaksınız?’

‘Hayır... Burada şık bir apartman tutup metresimi bağrıma bastıracağım... Varım yoğum, hayatım hep onun için... Anladınız mı?’ (Gürpınar, 2010: 136)

Ulviye Melek, Ragıp Bey’in servet sahibi olmasını fırsat bilerek onu mektepteki kızlarla bir araya getirir. Adamın, Nevvare isimli genç kızı beğenmesi üzerine ikisinin ayrıca görüşmeleri sağlanır. Ne var ki Nevvare, adamın hevesine aynı şekilde karşılık vermez. Ragıp Bey, genç kızı etkilemek adına elinden geleni yaparak son çareyi ona servetinden bahsetmekte bulur:

‘Küçükhanım, mühimce bir servet sahibiyim. Her şeyim var. Yalnız kollarımın arasında senin gibi bir melek yok... Hayatım, bütün varım menalim hep senin... İstedığın kadar elbise, elmas, oto, sefahat, eğlencenin her nevi, seyahat, en son lüks hayat... Kabil-i tasavvur ne arzu edersen...’ (Gürpınar, 2010: 141)

Ragıp Bey gösterdiği cömertlikle Nevvare’yi etkilemeyi başarır. Çok geçmeden Şişli’de bir apartmana taşınarak metres-aman ilişkilerini yaşamaya başlarlar:

Ragıp Şeyda Bey, körpe metresiyle Şişli'nin şık bir apartmanına yerleşti. Gönlünün iki kanadını fora, bu yeni sevdaya, cüzdanının ağzını da alabildiğine israfına açtı. Her ne sarf etse acımıyor, her ne semahat ve fedakârlıkta bulunsa Nevvare'nin sarı saçları, baygın ela gözleri önünde hep unutuyor, dünyada metresinden başka her şeyi kıymetsiz, manasız buluyordu. (Gürpınar, 2010: 142)

Romanda Şişli, bu ilişki tarzının kabul görmesini sağlayacak uygun koşulları içermesi sebebiyle mekân edinilir. Yasak ilişkilerini başlatan karakterler kendilerine Şişli'de yer bulabilmişlerdir.

Diğer taraftan, (Ragıp Bey'in eşi) Fahire Şeyda Hanım, kocasının metres edindiğinden haberdar olduğu vakit öfke ve üzüntü içinde Kokotlar Mektebi müdiresiyle yüzleşmeye gider. Fakat işler kadının zihninde kurguladığı şekilde vuku bulmaz. Zira Ulviye Melek'in sivri zekâsı, Fahire Hanım'ı yolundan etmiş ve onu başka bir erkekle birliktelik yaşayıp Ragıp Bey'i kıskandırmaya ikna etmiştir. Fahire Şeyda Hanım, yeni emel vesilesiyle ümitlenerek hayallere kapılır:

Yabancı bir erkekle sevişmek ve sonra kocasına 'Bana ettiğin hıyanetin işte bir aynını da ben sana yapıyorum,' demekte ne büyük bir teşeffü vardı. Oh... Bu düşüncelerle yüreği nasıl serinliyordu. Bu reçetenin daha şimdiden şifalı tesirini görmeye başlamıştı. Ragıp Şeyda Bey, onun bu sadakatsizliğini haber alınca kim bilir ne kadar telaşlara düşecek, onu bu sevdadan vazgeçirmek için önünde diz çökerek:

'Karıcığım ben ettim, sen etme...' diye ne kadar yalvaracak, diller dökenecekti. (Gürpınar, 2010: 151)

Ulviye Melek, "sinirlerini yeni usul bir darbe ile zehirlediği" (Gürpınar, 2010: 154) kadının boş hayallere kapılmasından faydalanır ve daha önce mektebe gelerek kendini tanıtan (Gürpınar, 2010: 127) Cevherizade Baha Bey isimli, kadınlara amanlık etmekle meşgul bir gençle görüşür. Plan bellidir: Baha Bey, Fahire Hanım'ı takip edecek ve müsait vakitte ona aşkını ilan edecektir. Böylelikle kadını bir aşığı olduğuna inandırarak onun servetiyle keyif sürecektir.

Cevherizade Baha Bey, planını yürüteceği bir gün Fahire Şeyda Hanım'a Fatih Parkı'nda rastlar:

Bir gün Fahire Şeyda Hanım'la siyah hizmetçisine Fatih Parkı'nda rast geldi. Park namı verilen tozlu, seyrek, cılız, bakımsız ağaçları neşesiz ve her tarafından sam yeli geçmiş gibi

çiçekleri kavruk bu halk bahçesinin çarpık bir kanepesinde iki kadın oturuyorlardı. Hanım çok düşünceli görünüyordu. Artık bu fırsatı kaçırmamak lazımdı. (Gürpınar, 2010: 161)

Fahire Şeyda Hanım ve hizmetçisinin oturmayı tercih ettikleri parkın eski, bakımsız ve neşesiz oluşu mekân ve beden birlikteliğinin romandaki en iyi örneklerindendir. Çünkü park, Hanım'ın hem fiziksel özellikleriyle hem de ruhuyla benzeşmektedir. Daha önce “Vaktiyle güzel bir kadınmış... Fakat kıskançlıktan, hırçınlıktan solmuş, pörsümüş, erimiş... Simasında eski letafetinden kala kala şimdi donuk bakan bir çift siyah, iri göz kalmış...” (Gürpınar, 2010: 144) ifadeleriyle anlatılan Fahire Şeyda Hanım, şimdilerde o eski güzelliğini yitirmiş ve kırk beş yaş-elli yaşlarında, kırık kalbiyle beraber virane Fatih Parkı'nda oturarak derin düşüncelere dalmıştır. Cevherizade Baha Bey, birkaç gün Fatih Parkı'nda tesadüf ettiği Hanım'la “aktörvârî” tavırlar sergileyerek tanışır ve onun gönlünü kısa sürede kazanır (Gürpınar, 2010: 161-167).

Ragıp Şeyda Bey ve Fahire Şeyda Hanım ikilisi, metres ve aman edindikleri gençlerin sahte sevdalarına takılmış, sürüklenmektedirler: “Kırkıktan sonra kızan gönüllerin ateşi teneşirde sönermiş, sözünün en sadık hükmü Ragıp Şeyda Bey'le zevcesinde, bu karıkocada göründü. Gencin gençle sevişmesi tabii bir haldir. Fakat ihtiyarın gençle muaşakası feci bir muvazenesizliktir.” (Gürpınar, 2010: 167)

Ragıp Bey ve Fahire Hanım deneyimledikleri yeni ilişki tarzında kendilerini durduramadıkları bir tüketim çılgınlığı içinde bulurlar. Gençlerin yol açtığı, önü alınamayan maddi kayıpların farkına vardıklarında ise ne yapacaklarını bilemezler. Savaş zengini, mesleksiz, sonradan paraya konan bir tip olan Ragıp Şeyda Bey, bütün masraflarına rağmen metresini terk edememektedir:

Genç metres Nevvare, Ragıp Şeyda'nın başına akla sığmaz bir masraf, israf kapısı açmıştı. Bu adam İttihatçıların hatırı sayılanlarından bir mesleksizdi. Müsait zamanlarda vurabildiği kadar vurmıştu. Hep bu vurgunları vatanperverlik teranesine uydurarak yapmakta mahareti vardı. Siyaseti, dini, imanı para idi.

(...)

(...)Onu çok sarsan metresinin israfına tahammül edemez bir hale geldi. Birkaç defa terk etmeye niyetlendi. Fakat yaptığı tecrübelerde çok hâsir ve mağlup kaldı. Mümkün değil ondan ayrılamayacaktı. Bu iptila mühlik bir tırtıl gibi her gün dünkünden daha ziyade onun

bütün varlığını sarıyor, damarlarını kurutuyor, iradesini felce uğratiyordu. (Gürpınar, 2010: 167-168)

Fahire Şeyda Hanım'ın durumu, kocasından daha kötüdür. Varını yoğunu genç sevgilisine kaptıran kadın, tüm maddî olanaklarını onun sevgisini elinde tutabilmek için tüketmiştir:

Fahire Şeyda Hanım'ın hali kocasının macerasından daha acıklıydı. Elinde, avucunda olanı hep hayırsız dostuna yedirmiş; fakat onu doyurmaya muvaffak olamamış... Şimdi sıra sandığına, dolabına gelmişti. Yüzük, küpe, pırlanta iğne, broş, bilezik... Bütün mücevher takımlarının mahfazaları boşalmış, kıymetli kürkler, şallar hep mezata verilmiş; tamtakır soyulan zavallı kadında gönlünün dolgun ateşinden başka hemen bir şey kalmamıştı. (Gürpınar, 2010: 176)

Fahire Hanım ve Ragıp Bey, evliliklerini sürdürdükleri yıllar boyunca maddî birikimler yapmışlardır. Ancak tüketim mekânı olan Şişli'ye adım attıkları andan itibaren hem evlilikleri bozulmuş hem de birikimleri kaybolmuştur. Şişli semti, çalışmama mekânı olan boş vakit mekânlarından ve burada üretici olmayan tüketim söz konusudur. Bahsi geçen tüketim akışı, yatırım yapmayı engellemektedir.

Yaşlı karıkocayla maddiyata dayalı ilişki sürdüren Baha ve Nevvare, gizli zamanlarda birbirleriyle ilişki yaşarlar. Ragıp Bey, giderek karmaşıklaşan bu ilişkiler çemberinden haberdar olduğunda hem metresine hem de zevcesine aldandığını öğrenir (Gürpınar, 2010: 172-175). Yine de zevcesiyle beraber kapıldıkları sahtekâr sevdalardan kopamayacaklarını bilir:

Çok tuhaflaşan maceranın helezonu içinde beyefendinin zihni dolaşmaya başladı. Bu 18 numarada karısı aman'ına, kendisi metresine aldanıyor ve sonra bu tutkuncu sadakatsizler için karıkoca da birbirlerini aldatıyorlardı. İkisi de cezaya müstahak idiler. Fakat bundan mütenebbih olabilecekler miydi? Hayır, hayır... Bu ihanetle onların hainlere olan sevdaları bütün bütün artıyordu. (Gürpınar, 2010: 175)

Ragıp Şeyda Bey ve Fahire Şeyda Hanım, Tophane'deki dairede iki genci yakalama fikirleriyle yola çıkıp aynı yerde denk gelirler. Yasak aşk dairesinin zilini çaldıkları andan itibaren yaşananlar bir komedyadan ibarettir (Gürpınar, 2010: 177-187). Bütün kargaşanın sonunda Nevvare ile Baha tarafından terk edilen karıkoca, baş başa kaldıkları vakit aralarında şu diyalog geçer:

‘Elden vefa zehirden şifâ... Dünya yerinden oynasa ben senin karınım, sen benim kocamsın...’

Zevcinin kucağına serilerek:

‘Kocacığım teselli et beni... Ben de sana onu unutturmaya uğraşacağım...’

‘Ben senin için Baha olabilir miyim? Sen benim gönlümde Nevvare’nin boşluğunu doldurabilir misin?’ (Gürpınar, 2010: 187)

Fahire Hanım, “Hepimiz, onlar da biz de etten kemikten yapılmış insanlar değil miyiz?” (Gürpınar, 2010: 187) cümlesini yöneltir ve ardından herkesin eşinden razı olması gerektiğini anlatır. Birbirlerini sarıp sarmalayarak büyük kayıplara uğradıkları dersten çıkarımlarını paylaşan çift, aslında yaşananlardan herhangi bir ders çıkarmadıklarını ve aynı hataları tekrar yapmaya hazır olduklarını belli eden sözlerle bölümü tamamlarlar:

‘Bey doğru söyle... Nevvare sana tekrar gelse ne yaparsın?’

‘Doğruluk talebine karşı doğru cevap vereceğim... Kendimi zapt edemem... Ya sen karıcığım... Ya sen...’

‘Bu samimiyetine karşın niçin eğri cevap vereyim... Benden de al o kadar...’

‘Ah bu insanlar...’

‘Hepsi etten kemikten mahluk...’

‘Şimdi tecrübesine vardık. Hepsi etten kemikten ama itiraf et ki lezzetleri başka başka...’ (Gürpınar, 2010: 188)

Nevvare ve Baha, romanın kötücül karakterler kadrosundadırlar ve her ikisi de Kokotlar Mektebi’yle alakadar kişilerdir. Ragıp Bey ve Fahire Hanım ise mektebe kendi ayaklarıyla giden ve kandırılan karakterlerdir. Mektep mekânı, kötülerin güçlerini gösterebilmelerini sağlamıştır. Bu nedenle mektep, maceranın başladığı asıl mekândır.

İncelenen romanlarda evlilik dışı ilişkiler, Şişli’de başlatılır ve yine aynı mekânda sona erdirilir. Bunda mekândaki ilişkilerin sürdürülebilir olmaması etkindir. İlişkiler ileri bir boyuta (evlilik) taşınmazlar.

### **3.2.4. Ateş Böcekleri**



Nezihe Muhiddin, *Ateş Böcekleri* romanında Suzan ve Necat'ın ilişkilerini evliliğin modern mekândaki yansımalarıyla ele almıştır. Karakterler, ilişkilerini resmî düzleme taşımadan evvel aynı yaşam alanını paylaşırlar.

Suzan ve Necat birbirlerine duydukları yakınlığın artması neticesinde aynı apartman dairesinde yaşamaya başlarlar. Muhitteki insanlarca Suzan ile Necat'ın ilişkilerinin bu aşamasına “asrî nişanlılık” denir. Kast edilen şey, çiftin evli olmadıkları hâlde aynı evde kalmaları ve bütün vakitlerini birlikte geçirmeleridir. Suzan ile Necat evlilik dışı ilişkilerini gözler önünde sürdürürler:

Necat bir haftadan beri Suzan'la beraber yaşıyordu. Zaten epey zamandan beri ayrı gayrı denecek gibi değildiler. Her gün saat dörtte buluşup bir sinema matinesinde kendi tabirleri veçhile vakitlerini öldürüyorlar, ekseriya sabaha kadar da poker çeviriyorlardı. Şimdi ortada değişen yalnız Necat'ın pansiyonu olmuştu. Bir haftadan beri genç adamın eşyası Arif Bey'in apartmanında küçük bir odaya yerleştirilmişti. Hayatın bu tarzına onlar ‘asri nişanlılık devresi’ diyorlar, Necat da bu telakkiyi aynen kabul ediyordu. Evlenseler de gene değişecek hiçbir şey yoktu. Suzan'la aralarındaki hususiyet nişanlanmadan evvel de bundan başka bir şey değildi ki evlilik bu hayatın şeklini de değiştirebilsin! (Muhiddin, 2006: 389)

Suzan ve Necat'ın yaşantı şekilleri onlara göre aralarında resmî bir evlilik bağımlı gerekli kılmaz.

Suzan ve Necat'ın asrî ilişkileri, aynı dairedeki diğer bireylerle yürütülen ilişkiler neticesinde sarsıntıya uğrar. İlişkileri, Suzan'ın amcası Arif Bey'in verdiği kötü haberle aslında modern bir zeminde ilerleyemeyeceğini belli eder. Arif Bey'in lokantasında sanılanın aksine işlerin iyiye gitmediği gündeme gelince (Muhiddin, 2006: 391) Suzan'ı şarkıcı olarak lokantada sahneye çıkarma fikri, Necla tarafından ortaya atılır (Muhiddin, 2006: 392). Dairedeki herkesin memnuniyetle karşıladığı bu fikir, yalnız Necat'ın hoşuna gitmez. Kimsenin ona akıl danışmaması ve evde bir “kukla” muamelesi gösterilmesi onu çok rahatsız eder:

Fikri sorulmayan yalnız Necat'tı. Onu her fikir ve hareketin arkasından mukavemet etmeksizin sürüklenebilecek bir kukla telakki ediyorlardı. Genç adam bu telakkiyi ilk defa acı acı hissetti. Yüzü buruşmuş, fena halde içerlemişti. Suzan kendisine en yakın olduğu halde onun fikrini sormaya lüzum görmüyorlardı!.. (Muhiddin, 2006: 394)

Necat, yeteri kadar “asrîleşmediğini” kendine itiraf ederek benliğinde yatan ataerkillikle yüzleşir. Esasen genç adam, doğup büyüdüğü Aksaray’da, ataerkil düzen içinde yetişmiştir:

(...)Bakalım o nişanlısının âlemin eğlendirmesine müsaade edecek mi idi? Asriliği bu dereceye kadar yükselmemişti. Suzan’ın sarhoş, sefih erkeklerin arasında güzel yüzü, güzel sesiyle dolaşmasına, sesinin ahenginin rakı ve viski kadehlerinin şakırtısına karışmasına asla razı olmayacaktı. Gene ilk defa benliğinde erkekçe bir öznelgenmek kudreti hissediyordu. Suzan kendisine ait değil mi idi? Nihayet buradan karısını alıp götürebilirdi.(...) (Muhiddin, 2006: 394)

Suzan’a sahip olduğunu ve onu engelleyebileceğini düşünen Necat, ataerkil düşünce tarzıyla hareket eder, Suzan’la evlenerek kadını kendine ve evine bağlayabileceğini düşler (Muhiddin, 2006: 395). Necat, ataerkilliği Aksaray’daki evinde Şaban Efendi vasıtasıyla görmüş ve geleneksel mekânda sürdürülebildiğine tanıklık etmiştir. Genç adam, ataerkil toplumsal düzeni modern mekânda yaşatmaya ve erkeklik üzerinden otoritesini sağlamaya kalkışır. Kadının çalışarak topluma karışmasının hoş karşılanmadığı bu toplumsal düzende, şarkıcılık gibi bir meslek dalıyla kadının bağdaştırılması erkeğe iffetin bozulacağı endişesi yaşatır. Aniden ortaya atılan şarkıcılık fikri, hâlen geleneksel düşüncelerini sürdüren Necat’a bir kriz yaşatmıştır (Duben ve Behar, 2014: 213). Genç adamın öfkesi, beraberinde fiziksel şiddeti de getirir:

Ellerini daha kuvvetle sıkıştırıyordu. Suzan korkarak haykırdı:

‘Aman dur ellerimi kıracaksın!’

Necat bırakmadı. Sanki elinden kapacaklarmış gibi,

‘Yarımdan tezi yok. Evleneceğiz... Anlıyor musun Suzan?.. Ben senin, âlemin içinde şarkı söylemene asla razı değilim!..’ diye bağırды. (Muhiddin, 2006: 395)

Ne var ki Suzan, “vahşet telakki ettiği” (Muhiddin, 2006: 395) kıskançlığa katlanamayarak,

“ ‘İstemem!.. Seni istemem artık!.. diye çırpınıyordu. ‘Bana bir esir gibi muamele ettin. Ben niçin Remzi Bey’den ayrılarak sana intihap ettim?.. Ah, ne talihsizmişim!.. Bu ne kıskançlık?’” (Muhiddin, 2006: 396)

“ ‘O halde asri değilsin! Ben asri koca isterim. Anlıyor musun tam asri!’” (Muhiddin, 2006: 396)

sözleri arasında sinir harbi geçirir. Kadın, özgürlüğünün elinden alınmasından korkar. O, modern yaşantısına yakışır bir eş istemektedir. Bu nedenle Necat’ın fikirlerini önemsemeden işe başlar. Suzan çalıştığı yerde kısa sürede sevilir, güzelliği ve sesi ile şöhret bulur. Fakat ünlendikçe Necat’ı önemsemez olur (Muhiddin, 2006: 398), onun evlilik talebini bir şekilde geçirir (Muhiddin, 2006: 399). Karakterlerin ilişki kavramına yükledikleri anlam, bu noktada çatışma oluşturmuştur.

Evlilik anlayışlarındaki farklılıklar, *Yalnız Dönüyorum* romanında da karakterlerin çatışma yaşamalarına neden olur. Yıldız ile Hasan, evliliklerini Şişli’de devam ettirdikleri süreç içerisinde evliliğin temelindeki değerlere yönelik farklı bakış açılarına sahip oldukları gözle görülür hâle gelir.

### **3.2.5. Yalnız Dönüyorum**

Yıldız, Büyük Harp’i yakından takip eden genç bir kadındır. Savaşın sona ermesinin ardından yıkıcı sonuçlarla baş başa kalan ülkesini toparlayabilmek adına elinden geleni yapmaya çalışır. Ülkenin geleceği üzerine kafa yoran gençlerin bir arada buldukları Türk Ocağı toplantılarına katılırken hayatında sarsıcı etkilere sebep olacak biriyle tanışır. O kişi Hasan’dır. Hasan, arada sırada Ocak’a uğrayan, sessiz sakin bir “Anadolu çocuğu”dur (Nihal, 2008: 231). Yıldız’la memleket meselelerini konuşurlar, birbirlerinin heyecanlarını ve hayallerini paylaşırlar. Bilhassa Anadolu’ya gitme fikri, Yıldız’ın kalbini çarptıran hayallerdendir. (Nihal, 2008: 232-236) Hasan’ın Yıldız’la beraber Anadolu’ya gitme vaatleri vermesi ise genç kıızı kendine yaklaştırır:

Hasan bana çok yardım edeceğini, belki beraber çalışacağını vaat ediyordu. Kendisi zaten daha çok orada oturuyordu... Zengin bir amcası vardı, onun namına ticaret yapıyor, ara sıra da işleri için İstanbul’da kalıyordu.(...)Birçok Anadolu gençleri tanyordum ki, İstanbul’a gelince artık dönmüyorlar, arkalarında bıraktıkları bakımsız, bilgisiz yurtlarını adeta inkâr ediyorlar, unutuyorlardı. Hasan memleketini, köyünü bırakmamış, İstanbul’un büyüüne kapılmamıştı... (Nihal, 2008: 234-235)

İstanbul'un büyüüne kapılmayan saf ve temiz Hasan, genç kadını etkileyebilecek duyarlı davranışlar sergilemektedir. Bunlardan birinde savaş sonrası sefalet yaşayan insanlara yardım edebilmek amacıyla cemiyet kurma fikrini ortaya atması bulunur. Birlikte bu fikri hayata geçirip "Harp Öksüzleri Derneği" adını vererek kurdukları cemiyet sayesinde derin üzüntüler paylaşırlar (Nihal, 2008: 243-244). Yıldız'ın dostluktan ibaret gördüğü ilişki, Hasan'ın çabasıyla farklı boyuta taşınarak evlilik aşamasına yaklaştırılır. Yıldız, evlilik meselesini tereddütle karşılmasına rağmen "kıymetli arkadaşı" Hasan'la evlenmeye karar verir. Çünkü Hasan, mükemmel bir eş profili çizmektedir:

Muallim Mektebi'ni bitirdim; Hasan'la evlendik. Arkadaşım gün geçtikçe bana daha büyük bir samimiyetle bağlanıyordu. En değersiz şeylerime bile kıymet verdiğini, benimle meşgul olduğunu görüyordum. İlk zamanlarda Hasan'ı pek beğenmeyen yengem bile şimdi, 'İyi çocuk... doğru, terbiyeli çocuk!' demekten kendini alamıyordu. Hatta anneme yazdığı mektupta onu epeyce methetmişti... (Nihal, 2008: 247-248)

Fakat iki gencin evliliği, umulan mutluluk çizgisinde ilerlemez. İlk hayal kırıklığı, Hasan'ın memleketteki ailesini ziyarete gitmeleriyle görülür. Bu ziyarette Yıldız, hayaliyle yapıp tuttuğu Anadolu'da beklediği sıcaklığı bulamaz (Nihal, 2008: 248-257). İstanbul'a dönüş yaptıktan sonra ise kendilerini farkı bir hayatın içinde bulurlar. Hasan, memleketteki amcasından sermaye alarak Karaköy'de yazıhane açmıştır (Nihal, 2008: 257). İşinden kazanç elde edince daha fazlasını görmek, tatmak, bilmek ister:

Hasan, amcasından ne yapıp yapıp istediği sermayeyi almıştı; İstanbul'a dönünce Karaköy'de büyücek bir yazıhane açtı; işleri iyi gidiyordu; kazanmaya başlayınca ilk işi yeni hayat, menden hayat, Avrupa hayatı, Garp hayatı, sosyete hayatı ve daha bilmem ne hayatı dedikleri yanlış anlaşılmalı, yarım öğrenilmiş bir âlemin içine atılmak oldu... (Nihal, 2008: 257-258)

Avrupa hayatının bir örneği olan Şişli'de yeni yaşantıya adım atan çift, mekânın eğlence anlayışları karşısında birbirlerinden farklı duruşlar sergilerler. Hasan, katıldığı balolarda farklı insanlarla tanışarak evliliğinde yeni bir yol çizer. Eski davranışlarından ve fikirlerinden vazgeçerek çizdiği yol nedeniyle daha önce Yıldız'a gösterdiği ideal eş kimliğini alt üst eder. Başlarda Yıldız'a ilgili davranan daha sonra ise onun rahatsızlığını fırsat bilerek gizli saklı eğlence âlemlerine katılan

bir eşe dönüşür (Nihal, 2008: 186). Yıldız hastalığının nüksettiği zor anında, hayat arkadaşı Hasan'ı yanında bulamayınca hem eşindeki değişimi hem de evliliklerindeki kırılmayı idrak eder:

Hayatımda birinci defa insanlık hakkında şüpheye düştüm. Bir uçurum kıyısındaydım; beni öbür kıyıda belki de bir ölüm bekliyordu; lakin o akşam, İstanbul'da büyük bir balo vardı; birkaç saat sonra aşacağım korkunç uçurum, belki yüz yüze geleceğim ölüm, hayat arkadaşımın beni yalnız bırakıp eğlenceye gitmesine engel olamamıştı. (Nihal, 2008: 192)

Hasan eser boyunca üç farklı açıdan değişim gösterir; fiziksel, bilişsel ve özsel. Mekânla tanışma süreci içerisinde ilk olarak fiziksel değişiklik göze çarpar. “Temiz”likten “kir”liliğe doğru geçiş yapılır. Hasan'ın evden çıkmadan evvel özen gösterdiği kılık kıyafeti ve masum yüzü, eve döndüğünde kaybolmuş olur çünkü gittiği balolardan “kirli” ve “iğrenç” bir hâlde döner:

Oda kapısı yavaşça aralandı, içeriye iğrenç bir ispirto havası ile beraber Hasan girdi. Daha doğrusu, gözleri birer yana kaymış, kızarmış, yüzünde yağlı, tozlu bir ter tabakası, Hasan'a benzer bir gölge girdi, yatağa doğru yürüdü, elini bana uzattı ve kekeleyen bir ses çıkardı:

'Kusura bakma Yıldız, biraz geç kaldım.'

İçimden tabii bulmakla beraber, nedense odamın temiz havasına karışan bu iğrenç ispirto kokusundan, bu tozlu, yağlı yüzden birdenbire tiksindir gibi oldum; kendinden geçmiş, sarhoş bir yılışıklıkla gülümseyerek af dileyen Hasan'dan iki yıldan beri ilk defa tiksindim. (Nihal, 2008: 182)

Hasan'ın gözler önündeki değişimi, içine daldıkları yeni âlemin ortasında Yıldız'ı yalnızlığa sürükler (Nihal, 2008: 280). Yıldız, eşinin Millî Mütareke günlerindeki hâli ile şu anki hâlini çaresizce kıyaslar:

İlk zamanlarda Hasan benimle akli erer bir kadınla konuşur gibi konuşurken, en küçük işi için bile benden fikir alırken, şimdi tıpkı eski bir ev kadını yahut kocasından yalnız para bekleyen ve ona karşılık evde bir süs olarak kalan, fantezi bir kadın gibi görmek istiyordu. Hasan'la artık hiçbir ciddi şey görüşmüyorduk. Zaten memleket bahsi, sosyal bahisler çoktan unutulmuştu; yalnız bizde değil; tanıştığımız bütün insanlar arasında... (Nihal, 2008: 269)

Yıldız türlü olumsuzluklara rağmen eşini o muhitten ve etrafındaki kötü insanlardan kurtarmak için çabalar (Nihal, 2008: 274), her fırsatta onu akli başında, terbiyeli kimselerle tanıştırır. Ancak Yıldız'ın gösterdiği çabalar, Hasan'ın tavırlarını

değiştirmez ve hatta kadını ahlaklı çevresine karşı utandıracak pek çok hareketle karşılaşmasına neden olur (Nihal, 2008: 274-275). Şişli'ye göre “nezih” sayılabilecek toplantılardan birinde, Hasan hâl ve hareketleriyle kendini ele verince Yıldız'ın aklından şu düşünceler geçer:

Salonda kimsenin meşgul olmaya tenezzül etmediği, öğrenip alay ettiği bu kadınla yalnız benim kocam meşgul oluyordu. İçimden derin bir sızı geçti: Hasan'ın yanında benim değerim nedir ki! Hasan yaptıklarını bir mondenlik, Garplılık sanıyor; temiz, ağırbaşlı insanlardan ziyade bu bayağı mâhluklardan zevk alıyor. Hâlbuki vaktiyle öyle mi tanımıştım; Hasan bana öyle mi görünmüştü? (Nihal, 2008: 294)

Yıldız, yaşanan rezil olayların sonucunda gerçeği kabullenir, Hasan kötülüğe müsait bir insandır: “Hasan geceli gündüzlü içiyor, içtikten sonra son derece çirkin bir sarhoş oluyordu... Onu bu iptiladan kurtarmak için de bütün kuvvetimle çalıştım; lakin dışarıdaki muhit benden daha kuvvetliydi; Hasan'ın bütün vislere düşkün ruhuna en iyi bir inkişaf vesilesi oldu.” (Nihal, 2008: 277) Hasan'ın yeni hâli, Yıldız'ın zihninde kötülükle bağdaştırılır. Çünkü o, eşini cemiyetin ve muhitin etkisiyle kötülük girdabına kaptırdığını düşünmektedir. Öte yandan, Hasan kendini kötü saymamaktadır. Çünkü kötülük, yalnızca başkasının (Jameson, 2018: 130) - Yıldız'ın- düşüncesi olarak ona yakıştırılır. Aslında Hasan'ın yeni hâl ve hareketleri dönemin modernleşme çabasının bir parçasıdır. Eşinin yeni huyları, Yıldız'ın “anlayışının ötesindedir” (Eagleton, 2017: 8) ve o anlamlandıramadığı bu çelişkili durumu çözemeyerek “kötülük” şeklinde nitelendirmeyi seçer. Yıldız, Hasan'ı kötülük iptilasından kurtaramayacağını anlayınca onun bu düşkünlüğünü yakışıksız ve anlamsız bulduğunu dile getirir (Nihal, 2008: 268). Kahramanın masumiyete kavuşmasını engelleyen “kötülük”, bizzat Eagleton'ın “Kötüyü yıkıcı ve yok edici davranışından vazgeçiremezsiniz çünkü yaptığının bir amacı ve anlamı yoktur. Kendisinin dışındaki insanların meseleyi oturtmaya çalıştıkları anlamlılık, onun için başlı başına bir sorundur.” (Eagleton, 2017: 139) şeklinde ifade ettiği “amaçsızlık” ve “anlamsızlık”la doğrudan ilişkilidir. Hasan kendini kötü görmediği gibi davranışlarından ötürü de kendini suçlamaz, çünkü eylemleri hakkında düşünmez. Yıldız, “cemiyet hastası” (Nihal, 2008: 280) eşine acıaktan başka bir şey yapamamaktadır. Bu acıma duygusu, evli çifti Hasan'ın hastalıklı “muhitine zincirleme” (Nihal, 2008: 280)ye zorlar.

“Hasan, zaman zaman çok iyi kalpli idi; onun başka ellerde yetişmesi, başka muhitlerde büyümesi lazımdı.” (Nihal, 2008: 346) diyen Yıldız, yanlış muhitlerde büyüdüğü için “iyi” yönlerini “kötü” yönlerine ezdiren eşine üzülmekten başka bir şey yapamaz. Hasan, evliliklerindeki sarsıntıların ardından bir süre kendini işine gücüne vermiş, akıllanmış (Nihal, 2008: 284) ve bazen hatalarından suçluluk duyar gibi eşinden af dilenir gösterir. İşlerin düzene sokulmasıyla beraber Şişli’de daha gösterişli bir apartmana geçiş yaparlar ve yenilenen eşyalarla evliliğin düzeldiğine inanırlar: “Hasan işlerini yoluna koyunca yine İstanbul’da kalmaya başladı. Apartmanı değiştirdik, yine Şişli’de, daha büyük, daha modern bir yere geçtik. Yeni eşyalar aldık. Bütün bu işleri, her şeyi unutmuş görünerek Hasan’la beraber yaptık.” (Nihal, 2008: 284) Aslında apartman değişimi, evliliklerine olumlu sonuçlar getirmeyecektir. Zira evliliklerindeki kırılmaların somut değişkenlerle düzeltilmesi zordur. Çünkü Şişli’nin kişiler üzerindeki olumsuz etkisi devamlılık gösterir.

### **3.3. Sosyete**

Mekân düzeni, kodları, ritüelleri, sembolleri olan ve kendini anlatabilen canlı bir yapıdır. Mekânın kodlarını çözebilmek ve ona “ait olabilmek” çaba gerektirir. Maslow’un “temel gereksinimler” (Maslow, 2001: 212) basamaklarından birinde yer alan “ait olma gereksinimi”, bireyin bir topluluğa dâhil olmasını da hedef alır. Birey gereksinimini karşıladığında, bir üst basamaktaki ihtiyaçlarını karşılamaya yönelecektir. Bu bağlamda romanlardaki karakterlerin kendilerini Şişli’deki insanlara kabul ettirme çabaları, bireyin doğal ihtiyaçlarını karşılama arzusundan kaynaklanmaktadır. Bir üst basamakta “saygınlık gereksinimi” bulunmaktadır ki, karakterler ihtiyaç piramidine uyarak aidiyet aradıkları Şişli cemiyetinin saygısını da mekânın kodlarını izleyerek kazanmaya çalışacaklardır.

#### **3.3.1. İnsanlar**

Lefebvre, *Mekânın Üretimi*’nde “(toplumsal) mekân (toplumsal) bir üründür” (Lefebvre, 2019: 56) önermesini ileri sürer. Her toplumsal oluşum, kendi mekânını

üretir (Lefebvre, 2019: 61) ve Lefebvre'e göre mekân toplumsaldır. “ ‘Mekân’ ne salt bir soyutlama ve nesne, ne de sadece somut, fiziksel bir şeydir. Bütün boyutları ve biçimleriyle, hem kavram hem de gerçekliktir, yani, toplumsaldır. Bu yüzden, ilişkiler ve biçimler bütünüdür.” (Avar, 2009: 8) Lefebvre'in mekânı “üretim” olarak kavramlaştırması sonucu, onun mekânın toplumsal ilişkilerle olan bağına dikkat çekmek istediği anlaşılır. Bu sayede mekân, bünyesindeki politik toplumsal ilişkiler ağını açığa çıkaracaktır (Avar, 2009: 9).

“İnsanlar” alt başlığı, Şişli'nin romanlarda aktarılan genel toplum yapısını ve insan popülasyonunu ele alacaktır. Belirtilen mekân, ahlaki değerlerden uzak yaşayan ve “sosyete” diye tabir edilen gelir seviyesi yüksek kimselerin kendilerine özgü bir yaşam tarzını benimseyerek oluşturdukları topluluğa mensup bireyleri bir araya getirmiştir.

### **3.3.1.1. Şişli Hayatı**

*Şişli Hayatı*'nda Şişli topluluğuna ait olduğu bilinen kimseler, Halim ve sevgilisinin aralarındaki ilişkinin hazırlanmasına ve düzenlenmesine katkı sağlayacak ortamlar düzenlerler. Bu ortam ev, dışçı salonu, tuvalet salonu vb. şekillerde belirir. Evlilik dışı ilişkiler için rahat bir mekân oluşmasına zemin hazırlayan karakterler, ahlaki kaygılar taşımayarak mekâna hizmet ederler.

Romanda kötülüğün dışa vurumuna yardımcı olacak birtakım karakterler vardır. Bunlar doktor, manikürcü, öğretmen, dışçı gibi topluma hizmet eden meslek gruplarından kimselerdir. Her biri yalanların, oyunların ve evlilik dışı ilişkilerin sürdürülebilmesini sağlayacak mekânların üretimine yardımcı olurlar. Genç kadın, Halim'e birer birer mekânları sayar:

‘Seninim!.. Seninim!.. Daha nasıl senin olacağım? Nasıl istiyorsun, söylesene!.. Ah!.. Sus!.. Konuşma, sinirimden çıldıracağım. Şimdi üstümü başımı parçalayacağım, rezil olacağım. Söyle, onu mu istiyorsun? Onu mu istiyorsun? Ben seninle buluşmak için nelere katlanıyorum. Dışçımın de güzel bir salonu var. Orada gece kalmak mümkün. Terzimin evine de gidebiliriz, beni çok sever. Doktorumun apartmanı da müsaittir, ama beni kıskanır. Aklınıza bir şey gelmesin çok samimidir. Dadımın evi de çok iyi ama komşulardan çekinir. Mahallesinin halkı çok cahil. En iyisi tuvalet salonu. Hem hiç de tehlike yok. Çıkarken saçlarımı da yaptırırım. Manikürcü bir Fransız madamının apartmanı da uygun. Lâkin olmaz.



Birçok tanıdıklarım onun müşterisidir. Salonlarına bayılırsın. Bir şark odası yapmış. O kadar muhteşem, o kadar zengin ki; insan kendini Hint racalarının sarayında sanır. Dedim ya, olmaz. Gündüzleri Şişli'nin birçok hanımlarının beyleri giderler. Görse ne mükemmel bir kadın. Her iki tarafı da o kadar güzel idare ediyor ki... Bak işte beraber yaşamak için ne kadar çok yerimiz var.' (Barbaros, 2005: 158)

Halim ile sevgilisinin mektuplaşmaları esnasında adresleri paylaşılan bazı kişiler vardır. Bunlar Matmazel Sema ve Miss Mary'dir. İsmi geçen kişiler, evlilik dışı kadın-erkek ilişkisinin sürdürülmesi hususunda aracılık ederler. Mürebbiye olduğu tahmin edilen "Matmazel Sema"nın ismi Hürriyet Tepesi'nde Halim'e iletilen mektupta zikredilir. Adres, Pangaltı Postanesi'ni işaret eder (Barbaros, 2005: 82). "Miss Mary" ise İngilizce-Fransızca öğretmenidir. Genç kadın, öğretmenin Pangaltı Postrestant şeklinde geçen adresini mektuba ekleyerek Halim'in mektuplarını bu adrese yollamasını ister. (Barbaros, 2005: 130) Halim sevinçle mektubu okurken diğer yandan mektupların gönderileceği yeni adres hakkında düşünmeye başlar:

Halim mektubu birkaç defa okudu. Çok vefakârca ve âşıkça yazılmıştı. 'Mektup yazma!..' demesine ne kadar gücenmişti. Mektubu okuduktan sonra, onun vefasız olduğunu düşündüğü için üzülmeye başladı. Ancak, yeni adres aklını kurcalamaya başladı. İngilizce, Fransızca öğretmeni Miss Mary. Anlaşıldı ki; öğretmenin başka şeylerde de ihtisası vardı. Demek ki; lisan öğretmenliği yaparken birçok şeyleri de öğretiyordu. (Barbaros, 2005: 133)

Miss Mary, gizli işler yaparken genç kadına hem yardımcı olmakta hem de onu bu yollarda eğitmektedir. Bu durumda Miss Mary, söylendiği kadar "saf kalpli" (Barbaros, 2005: 130) değildir.

1920'li yıllarda geçen roman, karakterler aracılığıyla dönemin toplumsal ilişkiler ağının nasıl ilerlediğini sübjektif bir bakış açısıyla tarif eder. Miss Mary ve Matmazel Sema isimli karakterler, Halim ile genç kadın arasında sürdürülen aşk ilişkisine aracılık ederler ve bunu da "öğretmen" ve "mürebbiye" gibi topluluk içinde mevki edinmiş toplumsal statülerin ardına gizlenerek yaparlar. Bu bağlamda bir diğer yaklaşım; dişi, manikürcü, terzi, dadı vb. meslek gruplarından insanların, toplum normlarının dışına çıkan "evlilik dışı ilişki" türünü yaşatacak mekânlar üretmeleri sonucu ortaya çıkar.

Benzer karakterler, erken Cumhuriyet dönemine özgü romanlarda toplumun yozlaşarak oluşturduğu yaşantı modelleriyle işlenmiştir. Bu romanlardan biri olan *Zıpçıktılar*'da, Şişli toplumuna ait insanların kötü özellikler taşıdıkları ve bu sayede kötücül güçleri besleyen mekâna hizmet ettikleri görülür. Diğer yandan, *Şişli Hayatı* romanındaki toplumsal değerlerle ilgili yozlaşmalar, *Zıpçıktılar*'da yine topluluktaki insanların anlatımıyla belirir.

### 3.3.1.2. *Zıpçıktılar*

Erken Cumhuriyet dönemi romanlarından *Zıpçıktılar*'da görüleceği üzere, apartmanlar geleneksel Türk evlerinin haremlik-selamlık anlayışını ortadan kaldırır ve hanelerin birbirleriyle daha esnek şartlar altında görüşmelerine olanak sağlarlar. Apartman yaşamının sağladığı samimiyet, incelenen romanlarda olumsuz açılardan ele alınır. Dairelerde düzenlenen balolar ve toplantılar vesilesiyle kaynaşan kadın-erkek topluluklarının söylemleri ve davranışları bu olumsuz bakış açısının yansımalarıdır.

Karakterlerin konakladıkları Raif Paşa apartmanı, modern mimarinin sunduğu serbestlik neticesinde apartman sakinlerini davet, eğlence, toplantı maksatlarıyla bir araya getirir. Yakınlık arttıkça sınırlar aşılır, haneler birbirine karışır. Öyle ki Cevdet, durumu anlaşılır hâle getirmek için “zina haritası” çıkarır:

(...)Şimdi epeyce tevessü eden bu piyesin eşhası arasındaki münasebetleri bir düstür ile ifade etmek lazım gelirse, vaziyet şudur:

Ben= Melahat, Vuslat, Nezihe

Vâhit= Nezihe

Muhtar= Mükerrerem, Vuslat

Kenan= Melahat, Mükerrerem.

Ey kâri! Bu zina haritasına baktıktan sonra, bir gün sana Şişli apartmanlarından birinde bir çocuk dünyaya geldiğini söylerlerse hiç tereddüt etmeden bil ki bu çocuğun babası bir tane değildir. Bu kaidedir. (Safa, 2019: 211-212)

Aynı apartmanda cereyan eden yasak ilişkilerin herkesçe bilinir hâle gelmesi ve normal karşılanması toplum ahlakının düşüklüğünü ifade için kullanılır. Apartmanlar, geleneksel bakışlar için eski Türk evlerinin mezarını ezip çiğneyen,

masumiyetini kaybetmiş yapılarıdır. Şişli'deki apartmandan yola çıkarak “İşte, o özendiğiniz ışıltılı apartmanların iç yüzü budur!” mesajı verilir. Cevdet'in Şişli'yi tanıttığı uzun paragrafta semtle alakalı görüşler bütün hâlde görülür:

(...)Asrî semtimizin bütün sakinleri de benim gibi, erkeklerin çoğu işsiz. Para bol. Hiçbir keder yok. Herkes hayatını biraz değiştirmek ve tatlılaştırmak için başına bela arıyor. En iyi meşgale: Aşk oyunu! Şişli'de kadınlarla, tıpkı bir kumar gibi oynanır. Orada kumarla aşkın farkı, kumarda paranın, aşkta namusun sermaye olmasıdır. Erkekler zevclerinden daha yüksek bir kadına mâlik olmayı; kadınlar, zevclerinden daha kıymetli bir erkeğin eline geçmeyi muvaffakiyet sayarlar. Bu kovalamaca oyunu belki semt kuruldu kurulalı devam edip gidiyor. Öyle bir kumar ki, oraya herkesin kaş, gözü, burnu, ağzı, kulakları, boynu, göğsü, beli, bacakları, ayakları, yaşı, zekâsı, hassasiyeti, mesleği, parası, mazisi, hali, istikbali, ailesinin şerefi, her şeyi sermaye olarak girmiştir. Bu meziyetlerden birinde züğürt olan ötekinde tevsî-i servet etmelidir. Yahut benim gibi oldukça maharetle mazisini ve diğer kusurlarını gizleyerek, ekseriye blöfle ileriye atılmalıdır. (Safa, 2019: 213).

(...)

Şişli, muhakkaktır ki, hilenin her zaman zafer kazandığı muhitlerin evc-i bâlâsıdır. (Safa, 2019: 214)

Semtteki kadınların ve erkeklerin bütün varlıklarını katarak oynadıkları “aşk oyunu”, mekânda vakit geçirebilmenin yoludur. Oyunda ve mekânda hile ile zafer kazanılır.

Raif Paşa apartmanında yaşanan çarpık ilişkiler, kin dolu kıskançlıkları da beraberinde getirir. Cevdet, çarpık ilişkiler ağının farkına varıp kıskançlığa bürünen hem Doğulu hem Batılı erkek tipidir. Şişli'ye taşınmadan önce zevk ve beden düşkününü Batılı erkeğin bütün özelliklerini (Moran, 2001: 223) taşıırken Şişli'de ikamet etmelerinin ve muhitle dostluk kurmalarının ardından benliğindeki Doğulu erkekle yüzleşir. Vuslat'a duyduğu ve kabullenmekte zorlandığı aşk, içindeki Doğulu erkeği kışkırtmaktadır. Romanda birkaç defa Şark erkeğinin fikirlerine kapılarak maddiyata dayalı her şeyi terk edip sevdiği kadınla (Vuslat'la) beraber olma arzusu yinelenir. Vuslat'ın apartmandaki erkeklerle girdiği serbest ilişkileri büsbütün kıskanan Cevdet, Şişli'ye geldiğine pişmanlık duyacak hâdedir:

Şişli'ye geldiğime ne pişmanım! Vuslat'ı Melahat'ın ka'bına değişmem. Ne olur, Nezihe ile Vuslat'ı yanına alarak bir sayfiyeye çekilseydim ve eski Şark erkekleri gibi zevcemi ve odalığımı uçan kuştan bile esirgeyerek yalnız kendi nefsimi hasretseydim. Tecrübenin

verdiği dersi, hiçbir zekâ telafi edemiyor. Kendi şeytanetime karşı itimâdım yarı yarıya azaldı. Vuslat'ın beni aldatmak üzere olduğunu hissediyorum. (Safa, 2019: 232)

Cevdet'in tamamıyla Doğulu bir tip olması imkânsızdır. O, Batılı yönünü daha fazla dinlediği için pişmanlık duyar. Cani bir adam olmasına rağmen Şişli'deki ahlaksızlıklar onu bile aşmış, pes ettirmiştir. Kendince bu faciadan kurtulmanın çaresini Şişli'den ayrılıp dağ başına çıkmakta bulur (Safa, 2019: 235).

Apartman hayatı, orada yaşayanları birbirlerine âdeta düşman eder. Yüzlerine doğrudan hakaret edecek düşmanlık seviyesine ulaşan Şişlili insanların kendi aralarında mücadeleleri başlamıştır. Üstünlük elde etmek maksadıyla birbirlerinin dedikodularını yapar, en ufak ayrıntıları alay konusu ederler (Safa, 2019: 219). İlk olarak Melahat Hanım ile Mükerrerem arasında fitillenen “savaş”, daha sonra Cevdet ve Vuslat'ı da çemberine alır. Savaş, bir köşede uyanmayı bekleyen hiyerarşiyi diriltir. Mükerrerem'in sonradan görme “Medenizâdeler”e, daha uygun bulunduğu “Zıpçıktılar” adını koymasıyla Fatih'ten gelenlerle Şişli'de yaşayanlar arasındaki fark yeniden gündeme gelir (Safa, 2019: 229). Böylece Fatihli karakterler, Şişli'ye taşındıkları ilk günlerde örtbas etmeye çalıştıkları kimlikleriyle bir kez daha yüzleşmek durumunda kalırlar. Cevdet, bu mekâna hiçbir zaman ait olamayacaklarının farkındadır. Mükerrerem'le hayalen yaptığı konuşmada Şişli'deki gerçekleri birer birer sayar:

Vuslat da zıpçıktıdır; İzmirli değil, Etyemezlidir; Medenizâde değil, Bedevizâde'dir; salon kadını değil, kaldırım kadınıdır. Zevcem Nezihe de öyle, hepimiz öyleyiz Mükerrerem Hanım, hepimiz ayaklarımızda biraz çamurla Şişli salonuna girdik. Hepimiz avuçlarımızda biraz kan, parmaklarımızda biraz yankesici kıvraklığı, vicdanlarımızda ağır bir azabın topuğu var. Fakat, a Mükerrerem Hanım... Sizin şu muhitinizde sıkı fıkı görüştükleriniz arasında bana âba ve ecdadı maruf, temiz, lekesiz bir asil aile gösterir misiniz? Şöyle, ne erkeği millet hazinesine el sürmemiş, ne kadını zevcinden başka erkeğe yan bakmamış, rezaletlere istiğnâ göstermiş kaç aile sayarsınız? İçinizden ‘Kaç aile vardır çıkacak pâk u dırahşan?’ (Safa, 2019: 230)

Toplum o derece bozulmuştur ki Cevdet gibi serseriler rahatlıkla mevki ve itibar sahibi olabilmekte, muhtelif yüksek semtlerde hayatlarını sürdürebilmektedirler. Şişli'de “pâk u dırahşan” bir kişinin varlığına inanılmadığı aşikârdır. Bu muhit kötülerin ve kötülüklerin dünyası olmuştur.

### 3.3.1.3. Kokotlar Mektebi

*Kokotlar Mektebi* romanında, mekândaki insanların yaşayış şekilleri ve ahlaki değerlere yönelik görüşleri üzerinden toplumsal çıkarımlarda bulunulur. Toplumun ve onun bir parçası olan bireyin birbirlerinden ayrı düşünülmemeyeceği göz önünde bulundurulduğunda, mektepteki karakterlerin modernleşen yeni toplum yapısını yansıttıkları anlaşılır.

Romanda bir otorite figürü olarak öne çıkan Ulviye Melek, fikirleri ve bu uğurda gerçekleştirdiği icraatları ile dikkat çeker. Eserin birinci bölümünde, Ulviye Hanım'ın yazarla yaptığı görüşme esnasında kadın-erkek ilişkileri hakkında uzun uzadıya dile getirdiği görüşleri, onun hem cinselliğe bakış açısını hem de kurduğu mekteple ilgili ideallerini ortaya serer. Mektebi, öncelikle insanlığa hizmet edebilmek için açmıştır:

Ulviye Melek gözleriyle gözlerimin bebeklerini arayarak devam etti:

'Ben de halimce, kudretimce insaniyete hizmet etmek için Kokotlar Mektebi'ni açtım...'

Bu acayip mantık karşısında bağırılmak için dilimin ucunu ısırardım ve aynı cümleyi büyük bir hayretle tekrarlamaktan kendimi alamadım:

'İnsaniyete hizmet etmek için Kokotlar Mektebi'ni açtınız!' (Gürpınar, 2010: 25)

Kudret Âli Bey, duydukları karşısında şaşkınlığa uğrar. Çünkü onun nazarında mektep mukaddes bir yerdir ve kokotluk eğitiminin "mektep" adı altında verilmesi ise yakışık değildir (Gürpınar, 2010: 25). Joane Nagel, *Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik* adlı yazısında gelenekçi erkeklerin nazarında, kadınların ailenin ve ulusun namusunu temsil ettiklerini dile getirir ve bu nedenle "kadınların utancı ailenin utancıdır, ulusun utancıdır ve erkeğin utancıdır." (Nagel, 2016: 84) der. Yazar Kudret Âli Bey, Kokotlar Mektebi müdiresinin sarf ettiği sözler karşısında, Nagel'in bahsettiği "gelenekçi erkek" tutumunu sergiler. "Fuhuş" ve "namus" kavramlarını birbirlerine hiç yakıştırmamakla beraber kadının fikir beyan ettiği konuları "cüretkâr" bularak konuşmaktan çekinir. Ardından müdireyle yaptığı tartışmada kendini utanç verici, müşkül bir vaziyette bulur (Gürpınar, 2010: 29). Bunda, Ulviye Melek'in yazarın yapacağı her türlü itiraza karşılık verecek, kendinden emin cevaplara sahip olması etkilidir. Kudret Âli Bey'in

onursuz bulduğu mektep girişimine, “Ciddi, büyük hizmetler daima şerefsiz ve takdirsiz kalanlardır.” (Gürpınar, 2010: 26) cevabını veren Melek, yazarın mektep ismine yönelik sunduğu “ ‘hüsn-i etvar’ veya ‘şuhluk’ müessesesi” (Gürpınar, 2010: 26) gibi farklı alternatiflere karşılık ise; “ ‘Evet... Programımızda ‘hüsn-i etvar’ ve ‘şuhluk’ dersleri de vardır. Lakin asıl maksat bu değildir. Fuhşu saran çirkin tırtılları temizleyip intanî sirayetlerini *dezenfekte* ederek onu asrî, bedî bir sınaât haline getirmek istedim.(...) Mevzumuz fuhuştur.” (Gürpınar, 2010: 26-27) cevabını verir. Ardından yazarın gelenekçi sınırlarını zorlayarak “fuhuş” hakkındaki görüşlerini detaylı bir şekilde aktarır. Sayfalarca anlatılan görüşler, kadının cinselliğe yönelik “özgür” tutumunu göstermesi açısından dikkat çekicidir:

‘Fuhuştan bahsedeceğim. Fuhuştan... Erkekle kadının müştereken irtikap edip de rezilliği yalnız dışıye yükletilen fuhuştan... Fakat ben bundan, kürsülerden telinlerle bağırın vaizler, riya tiksintileri içinde sahifeler karalayan *moralist*’ler gibi bahsetmeyeceğim. Fuhuş en ziyade onun gizli mürtekipleri tarafından zem ve kadha uğrar. Fuhuş! Bu müthiş kelime dünya yüzünden kalkmalıdır beyefendi... Fuhuş... Fahişelik... Havva kızlarından birçok bedbahtın alınlarına vurulan bu damgayı hangi günah çıkarıcı bıçakla kazıyabileceğiz? Bu nasıl kalker, nasıl! Fuhuş namuslandırılmaz mı beyefendi?’ (Gürpınar, 2010: 27)

Ulviye Melek’in vurgulama gereği duyduğu “fuhuş” kavramını “Erkekle kadının müştereken irtikap edip de rezilliği yalnız dışıye yükletilen fuhuştan...” (Gürpınar, 2010: 27) şeklinde tanımlaması onun kadın-erkek ilişkilerinde mevcut eşitsizliğe dair farkındalığını ve bundan duyduğu rahatsızlığı ifade eder. Melek, erkek ve kadın arasında yaşanan evlilik dışı ilişki neticesinde erkeğin hiçbir sorun yaşamaksızın hayatına devam edebilmesini ancak kadının toplumun ürettiği ahlak kuralları ve “namus” kavramı altında ezilişini hedef almaktadır. Zira kadının önünde özgürce hareket etmesini kısıtlayacak pek çok engel vardır. Kurallar, sorumluluklar ve “namus” sadece kadın için biçilen soyut (fakat *dikenli*) sınırlardır. İlerleyen sayfalarda Melek’in tekrar bu soruna değindiği görülür: “ ‘Çift vücutla işlenen bu günahın bütün ayıbı neden dışıye yükletiliyor? Erkek... Hovardalığıyla fuhşu kabartan erkek neden aynı derecede mesul ve menfur olmuyor?’ ” (Gürpınar, 2010: 33)

Toplum, neden kadın ve erkek cinselliğine eşit şekilde bakmaz? Fatmagül Berktaş, insan bedeninin eril ve dişil biyolojik ayrımlarını alması ve toplumsal cinsiyet

düzleminde kadın-erkek eşitsizliğinin doğması meselelerini irdeleyip bireylerin cinselliğe ve cinsiyetlere yönelik düşüncelerini, tanımlarını somut iktidar ilişkileri ile ilişkilendirerek soruya cevap vermiş olur:

İnsan bedeninin cinsiyetlendirilmiş -eril ve dişil- bir biçim alması ve cinsiyet farklılığının kendisinin eşitsizlik içermesi nasıl mümkün olur? Cinselliğe ilişkin tanımlarımız, geleneklerimiz, inançlarımız ve davranışlarımız kendiliğinden değil, somut iktidar ilişkileri içinde oluşur. Tarihsel olarak binlerce yıl geriye giden ataerkil iktidar ilişkileri (kadını erkeğe bağımlı kılan ideoloji ve pratik) yalnızca devlet ve kilise (kurumlaşmış din) tarafından değil, özellikle son iki yüz yıldır tıp, psikoloji, sosyal hizmetler, okullar vb. aygıtlar tarafından da doğallaştırılmakta ve pekiştirilmektedir. Sınıfsal ve ırksal ayrımlar, bu tabloyu daha da karmaşık hale getirir. Bütün bu nedenlerledir ki cinsellik, modern toplumda iktidarın nasıl kurulup işlediğine ilişkin olarak merkezi bir önem taşır. (Berktaş, 2009: 61)

Berktaş'ın görüşlerinden hareketle, iktidar ilişkilerinin ataerkil çatı altında kurulması ve cinselliğin de ataerkil kurallarla şekillenmesi neticesinde cinselliğe yönelik bakışların politik olduğunu söylemek mümkündür. *Kokotlar Mektebi*'nde müdirenin rahatsızlık duyduğu durum, cinselliği çerçeveleyen ataerkil zihniyetle doğrudan alakalıdır. Ona göre evlilik dışı ilişkilerde yalnızca kadının değil, doğacak çocuğun kaderi bile erkeğin alacağı sorumlulukla ya da göstereceği umursamazlıkla belirlenecektir:

'(...)Erkeksiz bir kadın doğuramaz beyefendi. Bu cinayet vakasının birinci müsebbibi nerede? Ana, çocuğunu boğarken baba nerede saklanıyor? O eski bülbül-i şeyda, o dil-şikâr, o dil-figar, evet o gönül avcısı baba, fillinin neticesinin üzerine hiç mal etmemek için etrafına kanun istihkâmları, inkâr kaleleri örmekle meşgul... İşte o hain, bu çocuk benimdir dese, ana kurtuluyor. Evlat kurtuluyor. Sosyeteye mesuliyet kalmıyor. Fakat o vicdansız, günahını bu itirafı göze alarak işlememiştir. Onun duygusu, onun arzusu yalnız zevktir... Zevk... Cinsî telezüzden başka bir şey değil... (...) Gayrimeşru masumların katli vakalarında babaların da aranıp cezalandırıldıklarını ne gördüm, ne işittim. Günah hep ananıdır. (Gürpınar, 2010: 35)

Ulviye Melek, bütün medeni kanunlarla kadınların hayatlarını erkeklere bağımlı kılan zihniyetin tekrarlandığını da dile getirir. "Sınırlarını aşan" kadın, toplum tarafından aşağılanmaya mahkûmdur:

(...)Bütün medeni kanunlar bugün kadına 'Bir koca bulabildinse ne âlâ. Bulamadınsa uslu oturacaksın. Mizacının ateşine mağlup olursan sana fahişe derler. *Sosyete*'nin sana tahsis ettiği nam budur,' diyor. Evlenememiş kadınlardan bu tehdit karşısında titreyerek cinsiyet

zevkini tatmadan ihtiyarlayıp ölenler pek çoktur. Fakat perhiz-i mutlakla yaşamış bir erkeğe tesadüf etmek ender değil madum gibidir. Kadın için iffetsizlik sayılan bir fiilin erkek için mübahiyeti doğrusu akıl ve adalete hiç mülayim gelmiyor...’ (Gürpınar, 2010: 37)

Olumsuz bir erkeklik algısı taşıyan müdirenin Kokotlar Mektebi’ni açma fikri, arka planda erkek egemen düzeni kadının lehine çevirme arzusuyla körüklenmiştir. Lefebvre, mekân algısı üzerinden kadınlığın, erkeksi düzene başkaldırma isteğinin kaçınılmaz olduğunu vurgular. Ona göre eril ırkçılığa dişil ırkçılıkla karşılık vermek pozitif bir yaklaşım olmayacaktır. Çünkü eril ve dişil ırkçılıkların savaşı, “fallik mekânı” yıkarak onunla eşdeğerde “rahim mekânı” kurmak demektir:

Mekân belirlenmiştir; belirlenmenin de ötesinde, erkeklerin (savaşçı, şiddetli, asker) başatlığıyla oluşur ve bu başatlık da erkeksi denemelerle değer kazanır ve tahakküm altındaki –tahakküm edici mekâna içkin normlarla yayılır. Düz çizgilerin, açılardan, sert(doğrusal) perspektiflerin doğru ve yanlış kullanımı buradan kaynaklanır. Tahakkümcü mekânı üreten eril erdemler –gayet iyi bilindiği gibi- yoksunluğun genelleşmesine, ‘özel’ mülkiyetten büyük hadım etmeye varır. İsyanlar ve kadınlığın rövanşı kaçınılmazdır. Kadınlığın, eril ırkçılığa karşı dişil bir ırkçılık havası edinmesi üzücüdür. Önceki başkalaşimleri tersine çeviren nihai bir başkalaşım gerçekleştirmek, fallik mekânı yıkmak ve yerine bir rahim mekânı geçirmek şart mıdır? (Lefebvre, 2019: 406-407)

Ulviye Melek açılan mekteple, eril hâkimiyete karşı “kadınlığın rövanşı”nı fitiller. O, fuhşu namuslandırmak ve kadın cinselliğini özgürleştirmek maksatlarıyla “ideal” bir mektep kurma fikrini ortaya çıkarmış ve söz konusu mektep için gerekli mekânı Şişli’de bulmuştur. Mektepte öğretmen, hizmetli, arabacı statüleriyle çeşitli karakterlere yer verilir. Bu karakterlerin Ulviye Hanım’ın görüşleri doğrultusunda mekânla uyumlandıkları görülür. Örneğin; Prenses Diçeski, Kokotlar Mektebi’nde genç kızlara moda, zarafet ve kokotluk dersleri vermekle görevli bir öğretmen rolündedir:

(...)Kapağı Avrupa’ya atmış. Lakin elinde avucunda servetinden habbe kalmamış. Piyano, dans dersleri vererek geçinmenin yolunu bulmaya uğraşmış. Görmüş ki diyarda asaletle beraber eski terbiye, nezaket, zarafet, hasılı kibarlığın bütün inceliği, bilgisi, nişaneleri, şeref ve haysiyeti sönyüyor. Harbin kanlarla suladığı topraklarda yeni zihniyette kaba saba insanlar türüyor... Bazılarında servet var fakat kibarlığın tetimmâtından olan şeylerden hiçbiri yok. Binaenaleyh prenses, paraca zengin lakin terbiyece züğürt olanlara mahsus bir nevi hüsn-i



etvar, zarafet, nezaket adabı yani yeni bir *Savoir-vivre* ilmi icat eder. Az vakitte şöhret alır, çok para kazanır.

Prensesin asıl ihtisası şuhluktaadır. Bazen simaca çok güzel fakat meşrepçe hafif, kültürce fakir kadınlar vardır ki kendilerini satmayı bilememeleri yüzünden çabuk düşerler... Böylelerini hayvanât mürebbisi tahammülüyle maymun gibi terbiye eder. (Gürpınar, 2010: 100)

Mektep “sahne”sinde öne çıkan diğer karakter ise Aram Tefeciyan Efendi’dir:

Kapı açılır. Esmer, gür kaşlı, ufak tefek, orta yaşlı bir Ermeni, mezürü büyük gelmiş bir kasketin içinde yarı yarıya kaybolmuş başıyla bir reverans yaparak:

‘Madamlar... Matmazeller... Affedersiniz. Sizi *déranjé* ettim. Fakat gayetlen möhim bir işim için gelmişim...’

Aram Tefeciyan, kendi tabirince *patrimoine*’nini, mirasını ta dibinecek yemiş bir Ermeni asilzadesidir. Şimdi Beyoğlu’nun *amour* ticareti yapan yüksek evlerine simsarlık etmekle geçinir ve bu işe kâh ‘aristokratik’ hizmet, kâh ‘nefis sanat’ namını verir. (Gürpınar, 2010: 103-104)

Aram Tefeciyan, mekteptekileri metres arayan zengin erkeklerden yana haberdar etmekle ve Prenses Diçeski’nin hazırladığı “piyes”lerde sahne almakla meşguldür:

Aram telaşla:

‘Bundayım... Emriniz Madam la Prenses?’

‘Tamam vaktinde geldiniz. Bu hayalî piyesimizde geçen seneki rolünüzü bilirsiniz...’

‘Bilirim... Ondan beri hiçbir şey unutmamışım... Bu yıl geçenkinden daha *perfectionner*’im...’

‘Bravo... Hazır olunuz...’

‘Emrinize hazırım...’ (Gürpınar, 2010: 110)

Mektepte eğitim gören kızlar da tiyatro sahnesinde önemli görevler üstlenirler. Misal, Prenses Diçeski’nin kurguladığı piyeslerde kızların rol aldıkları görülür. Her zamanki piyeslerden biri oynanırken Prenses’in mektepteki kızlardan birini - Neşide’yi- rol alması için seçtiği ve küçük piyesini kurguladığı aşamalar şu şekilde aktarılır:

Neşide’nin sırtına manto korlar.

Prensese:

‘Kızım güya *lutr kürkünü* giydin. Tiyatroya gitmek için otoyola bineceksin... Talimatıma ayak uydurarak kibar, artistik bir reftar ile yürü bakalım... Mösyö Tefeciyan şofördür.’

Aram:

‘He, şoförüm. Arabam hazır...’

Neşide yapmalığı setr olunamayan bir tavırla kıvrır kıvrır yürür.

Prensese:

‘Kızım ilk defa kıymettâr kürk giymiş kadınların sahte vakarını alma... Kibarlığa alışkın görün... Fazla jestlerini tashih et...(Diğer kızlara hitaben) Siz de güya sokaklarda ona buna sarkıntılık eden haylazlar güruhundanmışsınız gibi önünüzden geçen bu güzel, şık kadına söz atınız...’(Gürpınar, 2010: 111)

Mektebe gelen kişilerin, mekânı rastgele seçmedikleri, mekâna uygun nitelikler taşıdıkları görülür. Söz gelimi niteliklerden biri de yine “aktörlüğe yatkın olmak”tır. Üçüncü bölümde, mektep misafirlerinden Cevherizade Baha Bey isimli genç, giyimi, hali, hareketleri ve jestleri sayesinde mekânla çabucak özdeşim kurar: “(...)Sarı glase iskarpinler boyacı fırçasıyla hırpalana hırpalana ‘anemik’ bir ihtiyar suratı bağlamış. Kolundaki bilek saatiyle göğsünden sarkan monokl kendisine sahneye çıkmak için hazırlanmış bir aktör tavrı veriyor. Hal ve hareketleri hoppaca, jestler fazla...” (Gürpınar, 2010: 127)

Mekânda görev alan kişilerin yabancı uyruklu olmaları da dikkat çeken ortak niteliklerdendir. Çünkü roman süresince Şişli semtindeki ahlaki yozlaşmanın başrolünde yabancı uyruklu insanlar yer almaktadırlar. Söz gelimi, asıl adı “Charlotte Prunier” (Gürpınar, 2010: 15) olan Ulviye Melek Hanım, yazıhanedeki görüşme esnasında Kudret Âli Bey’de şüphe uyandırır. “Yalnız lisanında hafif bir ecebi şivesi sezdim.” (Gürpınar, 2010: 11) Kadının İtalyan bir baba ve Fransız bir annenin soyundan geldiğini söylemesi üzerine doğrulanmış olur:

‘Cariyeniz aslen Fransız bir mühtediyeyim. Daha doğrusu ne olduğumu kendim de pek iyi bilmiyorum. Babam İtalyan, annem Fransız... Dedem İspanyol... Daha ötesi melez... Aslımı niçin inkâr edeyim. İşte böyle karışık aşılama bir mahlukum. Her milletten de kocalarım olduğunu söylersem kendimi methetmiş bulunmam; fakat zatımı dosdoğru takdim etmiş olurum...’ (Gürpınar, 2010: 13)

Melek Hanım gibi mektepte adı geçen diğer insanların da Türk ve Müslüman olmadıkları görülür. Eğitim görevi üstlenen Prenses Diçeski, Bolşeviklerden kaçmaya çalışırken zindanlara düşen ve türlü işkenceler gören bir Beyaz Rus'tur (Gürpınar, 2010: 99-100). Diğer taraftan yurdun hizmetçisi zenci, Habeşli kadın Şebistan'dır (Gürpınar, 2010: 72). Mekteple irtibatını sürdüren ve buraya gelip giden Aram Tefeciyan karakterinin Ermeni olduğu ve homoseksüel ilişkilere karıştığı belirtilir. Kokot yetiştirme amacıyla açılan bu mektepte fuşu felsefi bir düzene oturturan karakterler, nihayetinde İstanbul'u kaosa sürükleyen bir sevda salgınına neden olurlar:

Kokotlar Mektebi mezunları İstanbul'u endişe-âver bir sevda salgınına verdiler. Cüzdanları dolu, kafaları boş aile babaları, toy mirasyediler, ticaretlerde vurgun yapanlar, piyangoda talih çekenler paralarını götürüp bu gönül bankasının etten kasalarına yatırıyorlar. Her türlü ticaretin durgunluk, kesat zamanları olur fakat bu sevda alışverişi durmaz, işler... Hatta muharebe zamanlarında bile... Ve asıl daimi harp bunun için edilir. (Gürpınar, 2010: 191)

Kokotlar Mektebi, varlıklı kimseler tarafından çokça rağbet görerek aşk ve cinsellik sayesinde kazanç elde eden bir tüketim mekânı olur. Tüketim mekânının (Kokotlar Mektebi) en çok kazananı, şüphesiz Ulviye Melek Hanım (iktidar)'dır.

Romanda iyilik eder gibi görünüp kötülük yapanlar, aracılık ederken aslında çıkar gözetenler hasebiyle devam ettirilen bir işleyiş dile getirilir. 1920'li ve 1930'lu dönemlerin Şişli'sine odaklanan diğer romanlarda, karakterlerin kötücül eylemlerini yine iyilik ardına gizlenerek gerçekleştirildiklerine rastlanılır. Bunlardan biri olan *Ateş Böcekleri* romanında, Arif Bey ve Celal Eflatun Bey isimli karakterler eylemlerini söz edilen biçimde, "masumca" gerçekleştirirler.

#### **3.3.1.4. *Ateş Böcekleri***

Karakterlerin belli mekânlarda bir tuzağın ya da planın içine düşürülmesi yahut kandırılmaları, incelenen romanlarda sıklıkla karşılaşılan bir kurgu unsurudur. *Ateş Böcekleri*'nde Şişli'deki apartman dairesi, tuzakların kurulduğu mekândır. Necat'ın bu tuzağa düşmesini sağlayanlar ise başta Suzan olmak üzere, Arif Bey, Celal Eflatun Bey ve Suzan'ın çevresindeki diğer tüm karakterlerdir. Necat'ın fark

edemeyerek tuzağa düşmesinde, Şişli topluluğunda tanıdığı hemen herkesin katkısı vardır.

Necat, Suzan'la ilişkisini ilerleterek kadının Şişli'de oturduğu apartmana yerleşir. Önceleri hayalini kurduğu şeyleri yeni muhitinde bulabildiğine emin olamayan Necat, mutlu olduğunu düşünerek durumu sorgulamaz. “Özlediği, hayalinden geçirdiği muhit bu muydu? Bunu pek vuzuhla tayin edemiyordu. Fakat mademki bahtiyardı, hayattan memnundu, o halde?” (Muhiddin, 2006: 389)

Dairede Suzan'dan başka Suzan'ın kuzeni Nebahat ve amcası Arif Bey yaşar. Necla ise aynı apartmanın dairelerinden birinde oturan eski bir aile dostunun kızıdır (Muhiddin, 2006: 360). Henüz daireye taşınmadan evvel, Necat'la Beyoğlu'ndaki rastlaşmalarında sırasıyla Necla, Suzan ve Nebahat hakkında bazı tasvirler yapılır:

Buğday tenli, yeşil gözlü kırmızımtırak saçlı taze, Cevat'ın eğilerek kulağına fısıldadığı sözler pek hoşuna gitmiş olacak ki ikide bir beyaz dişlerini gösterip ‘Clara Bow’ gibi gülüyordu. Necat Suzan'ın yüzünü daha ziyade profil olarak görüyordu. Gözlerini kamaştıran açık sarı saçların parlak dalgaları arasından görünen beyaz lekesiz teni, güldükçe çukurlaşan simsiyah küçük beni genç adamın başını döndüren bir tılsımla gözlerini çekiyordu. Ara sıra gözleri birbirine tesadüf ettikçe gülümsüyorlar ve manasız cümleler söyleşiyorlardı. Çaylarını içerken daha teklifsizleştiler. Artık hepsinin isimlerini öğrenmişti. Narin Nebahat lakırdı fasılalarında ‘Donna Klara’ tangosunu çalan müzikle beraber ıslık çalıyor ve terennüm ediyor, tekrar arkadaşlarının lakırdısına karışıyordu. (Muhiddin, 2006: 357)

Necat, Aksaray'da yıllardır aşinası olduğu Hacer'le, ilk kez gördüğü asrî Suzan'ı kıyaslamadan edemez. Bu esnada Hacer'in ellerini, kokusunu, zevkini ve davranışlarını eleştirir:

Akşam gölgelerinde hareket eden bu kadın elleri, gene ona bugün gördüğü ince, beyaz, pembe tırnaklı güzel ve şuh elleri hatırlattı. Bu ellerle Hacer'in kısa ve renksiz tırnaklı ellerini gözünün önüne getirdi. Suzan'ın elleri şimdi kim bilir bir çiçekten daha güzel kokuyordu. Hâlbuki Hacer'in ellerinde, hiç şüphesiz, bu sabah yıkadığı çamaşırların haşın izleri belirmişti. Samatyalı terzi Katina'nın zevkiyle giyinen, Habibe Molla'nın elini öpen, çocukluklarından beri birbirlerini tanıdıkları halde hâlâ konuşurken yüzü kızaran bu bayat ruhlu kızcağızı her haliyle acınmaya layık buluyordu. Bir zamanlar ona sevgiye benzer bir yakınlık gösterdiği için kendi kendine içerledi. Bu geri düşünceli, iptidai terbiyeli kıza ancak acıyabilirdi fakat asla asla sevemezdi. Onun ümitlerini kesmek için tedbirli ve ciddi davranmanın artık sırası gelmişti. (Muhiddin, 2006: 364)

İki kadının kıyaslanması, aralarında sınıfsal farklılık meydana getirir. Giyim-kuşam, davranışlar, eğitim düzeyi, tüketim alışkanlıkları vb. etmenler, bireyler arası sınıf farklılığını inşa ederler. Necat değerlendirme yaparken sınıfsallık oluşturan unsurları göz önünde tutar. Kıyasın bir ucunda yer alan Hacer Aksaray'ı, diğer ucundaki Suzan ise Şişli'yi temsil eder. Aksaraylı Hacer'in, asrî Suzan'la kıyaslanması sonucunda iki kadının farklı sosyal gruplara ait oldukları ortaya çıkar.

Necat, Şişli'deki apartmanda Suzan'la geçirdiği günler vesilesiyle buradaki insanları gözlemlene şansı yakalar. Suzan'ın ve arkadaşlarının zarafetleri, şıklıkları, konuşma tarzları ona göre çok etkileyicidir:

(...)Necat her gün yeni bir zarafet ve güzellik keşfettikçe Suzan'ın ve arkadaşlarının inceliğine hayran oluyordu. Bu şık ve ince kadınların talakatine de diyecek yoktu doğrusu!.. Onlar konuşmuyorlar adeta cıvıldaşıyorlar, mond bahislerinde Necat afallıyordu. Onlar o kadar çok anlamadığı Fransızca kelimeler kullanıyorlardı ki genç adam bu uyanık ve parlak seviyeye erişmek için ruhunda her gün artan bir hız duyuyordu. Uyanık kadınlardı bunlar! Varsın Comtesse de Noailles'la Baudler'i bilmesinlerdi. Sanki kendi pek mi biliyordu onları?.. (Muhiddin, 2006: 389-390)

Genç kadınların zevklerine, konuşmalarına ve giyimlerine hayran kalan Necat, giydikleri ışıltılı gece kıyafetleri sebebiyle onlara “ateş böcekleri” der (Muhiddin, 2006: 390). Necla, Suzan ve Nebahat dışında daireye gelip giden karakterler de vardır, gündelik hayatın akışına dâhil oldukları için onlardan da bahsedilir. Bunlar Arif Bey ve Celal Eflatun Bey'dir. “Arif Bey zeki, asri prensipli bir genç ihtiyardı. Kimsenin hürriyetine karışmazdı. Çalışkandı... İşlerini yoluna koymuşa benziyordu. Büyük Cadde'de çalgılı bir lokanta işletiyordu. Yalnız bir mânisi vardı: Poker!.. Eh dünyada herkesin iyi kötü bir iptilası olmaz mı?” (Muhiddin, 2006: 390)

Necat, muhitteki insanlar hakkında görüşlerini bildirirken onların kusurlarını görmezden gelmektedir. Tanıdığını zannettiği insanlar, aslında henüz tekinsizliğini idrak edemediği mekânın birer parçasıdır:

Şehrin ileri insanlarından Arif Bey'i sevenler çoktu. Yüksek sınıfla temasta idiler. Hatta bu yüzden iş güç sahibi bile olmuştu. ‘Bonjur’ ismiyle sabahları intişar eden yeni bir gazetenin sahip ve başmuharriri Celal Eflatun Bey poker müdavimleri arasında idi. Çok şık, çok müstesna bir centilmendi bu...(..)Bütün ahbablar arasında en ziyade Celal Eflatun Bey'le anlaşmışlardı. Ekseriya sinemalarda, barlarda Suzan'la beraber gezintilerine iştirak eder, genç

kadına karşı derin bir hürmet ve nezaket gösterirdi. Necat bir fikra veya nükte mevzuu düşünürken nişanlısını oyaladığından dolayı bu kıymetli fikir arkadaşına minnettar olurdu!(...)Necat nişanlısının sadık hislerine o kadar emin olmuştu ki nadiren Celal Bey’le yalnız çıktıkları zaman bile kıskançlık hatırına gelmezdi. Asri ve bahtiyar bir ömür sürüyorlardı sözün kısası!.. (Muhiddin, 2006: 391)

Şişli’deki apartmana uğrayan kişiler, Necat’ın gözünde “eğlenceli”, “çalışkan”, “şık”, “asrî” ifadeleriyle tanımlanırlar. Aslında her biri, Necat’ın kurulu bir tuzağın içine çekilmesinde rol oynadığı için uyanıklık konusunda ihtisas sahibidir.

### **3.3.1.5. Yolpalas Cinayeti**

*Yolpalas Cinayeti* romanı, Yolpalas Apartmanı’nda bir sosyete ortamının seyredilmesine imkân tanır. “Şişli sosyetesini” diye bahsedilen topluluk, birbirine benzer insan tiplerini barındırmaktadır. Sacide de dâhil olmak üzere topluluğun her üyesi üstünlük kazanmak ve herkesçe görünür olmak için farklı kimliklere bürünmeyi öğrenmiştir. Bu alışkanlık, sosyetenin dışındakiler tarafından “kişilik bölünmesi” rahatsızlığı olarak tanımlanır. Roman, Sacide’nin büründüğü çeşitli kimlikler altında hem Şişli sosyetesinin örnek aldığı kişileri hem de topluluktaki bireyleri tarif etmesi bakımından dikkat çekicidir.

Şişli topluluğunun üyeleri devamlı bir mücadele içindedirler. Mücadeleler muhite sonradan yerleşen Sacide’yle yahut kendi aralarında süreklilik gösterir. Şişli sosyetesindeki kadınların Sacide’ye bakışlarını şu paragrafta genel hatlarıyla görmek mümkündür:

Şişli sosyetesini bayanları da bu azılı kıza diş geçiremediler. Nihayet Sallabaşların havyarları, şampanyalı davetleri, yüksek poker âlemleri vardı. Ve bu davetler, değil İstanbul kibarlarını, hatta ecnebi seyyah ve gazetecileri bile celp ediyordu. İşte bunun için büyükbabası bilmem hangi devrin sadrazamı, dayısı amcası bilmem nerenin vali eskisi olan Şişli asilzade bayanları birer birer Sacide’nin etrafına toplandılar. Yalnız kalınca Sacide’nin yeni öğrendiği Fransızcadaki yanlışlarıyla eğlenir dururlardı. Fakat yine de milyoner kadının Paris’ten gelen tuvaletlerine ağızları sulanır dururdu. Yüreklerini en çok Sacide’nin Fransız *femme de chambre*’ı Etienne sızlattı. Fakat birinin kesesi onu ayartmaya müsait değildi. Rum hizmetçilerine Fransızca ad takmakla iktifa ettiler. Kalyopi, Eleni birdenbire Celestine, Bernardine oldu. (Adıvar, 2019: 19)

Sacide, Şişli'deki savaş sahnesine azılı bir kız olarak çıktığı için Şişlili kadınlara hamle yapma fırsatı tanımamaktadır. Onun Şişli sosyetesini tarafından imrenilen bir kişi olmasında hizmetçisi Etienne'te'in de payı vardır. Etienne, önceleri Chicago'lu "Domuz Kralı" diye bilinen bir milyonerin karısına hizmet etmiştir. Kadının fevkalade biri olduğunu ve bu yüzden de Amerika sosyetesini tarafından hazmedilemediğini anlatmasıyla birlikte Sacide'de o kadına benzeme arzusunun uyardırır. Kıyafetlerini, süsünü ve daha birçok özelliğini "Domuz Kralı'nın karısından taklit eder:

(...)İşte Etienne eski madamını anlatırken Sacide'de ona benzemek emelini uyardırmıştı. Milyoner değil mi, ister Amerikalı ister İstanbullu olsun. Esvaplarının başkalığı, beklenilmeyen yerlerinde görülen çiçek, fiyonga yahut tasnife sığmayan bir süs, elmaslarının kübik tarzı hep "Domuz Kralı'nın karısından kopya ediliyordu. Kâğıthane sırtlarında kışın kaymak için Etienne'in ona yaptığı spor kıyafeti bir sene söylendi. O eski madamının Amerika yerlilerinden ilham alarak pantolonun yanları saçaklı, başındaki örgü başlık rengârenk ve üstü tüylerle çevrilmiş esvabın içinde Sacide bir afet olmuştu. Madam yüzermiş... Sacide Boğaziçi'ni, Rumelihisarı'ndan Anadoluhisarı'na iki defa yüzdü. Madam çok dans edermiş... Sacide kadar uzun dans eden kadın, değil İstanbul'da, bütün Türkiye'de yoktu. Kadın otomobil kullanır ve inadına, şehirde fazla sürermiş. Sacide otomobil kullanırken ahali çil yavrusu gibi dağılır, yaya kaldırımlarında birbirinin üstüne yığılır, 'şerrine lanet' yahut 'başımız gözümüz Allah'a emanet' der geçerlerdi. (Adıvar, 2019: 20-21)

Madam, Sacide'nin karşısına çıkarılan alelade bir örnek değildir. Amerika sosyetesinin dikkatini çekebilmek için uğraş veren Madam, ismi anılmayan ve yalnız "Domuz Kralı'nın karısı" şeklinde hatırlanan bir kadındır. Sacide ise Bay Murat Sallabaş'la evlenerek "Bayan Sallabaş" şeklinde anılmaya başlanmış ve eşinin sunduğu şatafatlı yaşamla aynı orantıda abartılı hareketler sergileyerek sosyete gündeminin gözde parçası hâline gelmiştir. Sacide ile Madam arasında eşlerinin unvanları ve zenginlikleri arkasında gölgelenmiş kişilikler olmaları açısından benzerlik bulunmaktadır.

Sacide, Yolpalas Apartmanı'nda kavuştuğu "Bayan" unvanının ardından "Şişli güzeli" unvanını da isminin yanına ekleyerek (Adıvar, 2019: 19) toplumsal statüsünü arttırır ve muhitteki rakiplerini kıskandırır. Bilhassa, Sacide'den evvel bu unvanı taşıyan

Bayan Güngördü yenilgiden rahatsızlık duymakta ve genç kızı bozguna uğratmak için çabalamaktadır:

‘Geçen gün bir yerde Şükriye adlı bir dikişçi kadının sizin anneniz olduğunu iddia ettiğini söylediler. ‘Ne münasebet!’ dedim. Fakat anladım ki bu kadın bu yalanı her yerde söylüyor ve bazıları da inanıyor. ‘Sacide’nin annesi fakir olabilir fakat el dikişi dikmez,’dedim.’ (Adivar, 2019: 19)

Bayan Güngördü bu hamleyi yalnız “Şişli güzeli” unvanını kaybettiği için değil, aynı zamanda ilgisinden mahrum kaldığı Bay Raşit Elgun isimli, zengin kadınların peşinde koşturan bir gencin dikkatini çekmek amacıyla da yapar:

Manalı manalı bir Sacide’nin yüzüne bir de onların masasına gelen Bay Raşit Elgun’un yüzüne bakıyordu. Bu Bay Elgun Şişli âleminde zengin kadınların, güzel kadınların etrafında dönen bir gençti. Bayan Güngördü’ye bir aralık vurgun gibi görünmüş ve kızcağız, beni alacak ümidine düşmüştü. Fakat son zamanlarda hep Sacide’nin etrafında dolaşüyor, onu görmezlikten geliyordu. İşte Bayan Güngördü bu lakırdıyı söylerken bir taşla iki kuş vuracağına emindi. Hem Sacide’yi küçük düşürecek hem de Bay Elgun gibi kibar bir delikanlıya kendini tercih ettiği kadının menşecini ve bayağılığını hatırlatacaktı. (Adivar, 2019: 19-20)

Sacide ise her türlü düşmanca hamleye kolaylıkla karşılık verecek güce sahiptir. Bayan Güngördü’yü geriye savurmasını ve Bay Elgun’un takdirini kazanmasını bilir:

Sacide sigarasının dumanlarını afyon içiyormuş gibi büyük bir hazla savurdu. Keyfinden gözleri süzölmüş, dudaklarında hafif bir gülümseme dolaşıyordu. Birdenbire küçük başını arkaya attı, zafer narasına benzeyen bir kahkaha salıverdi.

‘Doğru. Bizim kâhya ağanın karısı. Karı hasedinden geberiyor. İki senedir eve sokmuyorum.’ (Adivar, 2019: 20)

Annesinin Yolpalas’a gelmek istemediğini, hatta ailesinin değişimini görmesiyle Şükriye Hanım’ın onlarla bağını kopardığını söylemez. Yalanlarının arkasına saklanarak kendini bir nevi mekânın yenilmez düşmanı ilan eder.

*Yolpalas Cinayeti*, Şişli sosyetesinin özelliklerini genel hatlarıyla ortaya serer. Sacide’nin evinde düzenlediği eğlenti gecesi, Şişlili kadınları ve erkekleri bir araya toplar. Misafirler, son moda uygun olacak şekilde ağırlandılar:



Elektrik, tavanın kenarındaki kapalı pervazlardan gizli ışık veriyor. Sofrada örtü filan yok. Son moda parlak, mücella satıh üstünde billur bardaklar, gümüşler parıl parıl yanyor. Kırmızı güller arasında şamdanlar. Etienette, Sacide'ye Mrs.Simpson'ın bile bundan daha kibar bir ziyafet veremeyeceğini temin etti. (Adıvar, 2019: 22)

Mekândaki insanlar her fırsatta bir mücadele alanı oluştururlar. Zira Sacide'nin verdiği şatafatlı ziyafet, hemen Mrs. Simpson'ın düzenleyebilecekleriyle kıyaslanır. Mrs. Simpson'ın böyle bir ziyafet düzenleyecek yeterliliğe sahip olmadığı sonucuna varıldığında bu mücadelenin kazananı Sacide oluverir. Mekândaki mücadeleler, bu anla sınırlı kalmayıp eğlence gecesinde de farklı yollarla gerçekleşecektir.

Sacide'nin özenle düzenlediği eğlenceye katılan erkekler şöyle tarif edilirler:

O gece eğlenti sabahın dördüne kadar sürdü. Altı erkekte beşi milyoner yahut öyle tanınmış yeni zengin. Beşi de fraklı, ikisi monokllu, hepsi karınlı ve çifte gerdanlı. Şişli bayanlarının cep köpeği nevinden r'leri Fransız gibi söyler, peltek ve jigolo makulesi gençlerden biri yok. Bir tek genç Sallabaş'ın Paris'te hukuk doktorası yapan yeğeni Rıfkı. Tek fraksız ve bekâr olan erkek de o. (Adıvar, 2019: 22)

Kadınlar ise birbirleriyle kurdukları diyaloglar vasıtasıyla anlatılırlar. Aralarında Alman mektebi, Dame de Sion ya da Kolej mezunu olanlar kadar eğitim almamış olanlar da vardır. Belli bir tahsil görmüş olanlar, eğitim seviyelerini üstünlük sağlayabilmek maksadıyla kullanılırlar. Sacide'nin kıyafeti hakkında yorum yapılırken şu konuşmalar geçer:

Bayan Sungur (Alman mektebi mezunu bir genç kadın): 'Burada hazır bulunan baylardan biri yarın sabah Sacide'yi kalbinden vuracak...'

Bu orijinal lafı söylerken gözlerini Sacide'den alamayan monokllu kocasına baktı.

Bayan Bilgan (Dame de Sion mezunu): 'O la la...'

Bunu söylerken Bay Bilga'nın yüzüne, 'Bak Alman mektebinden çıkanlar nasıl patavatsız olur,' der gibi baktı.

Bayan Bozkurt (Kolej mezunu): 'Bu batıl itikatlardan ne zaman uçurtulacağız?'

Kolejlilerin Şişli sosyetesinde pek itibarları yoktu. Ukala tanınmışlardı. Kadınlar bir ağızdan:

'Sen de Protestan papazı gibi her şeyi ne kadar ciddi tutuyorsun.'(Adıvar, 2019: 23-24)

Şişlili kadınlar kadar erkeklerin de kendi aralarında zıt fikirler mevcuttur. Öte yandan Şişlili kadınlar ve erkekler karşılıklı olarak birbirleriyle de zıtlaşabilirler. Örneğin; Sacide'nin baloda giydiği kıyafetin yorumlandığı esnada ya da Murat Sallabaş'ın yeğeni Rıfkı ile Sacide'nin girdiği münakaşada salondaki topluluğun ikiye ayrıldığı görülür. Rıfkı ile Sacide'nin tartışması süresince erkekler Sacide'yi, kadınlar ise Rıfkı'yı desteklerler: “Rıfkı'yla karşı karşıya çekişiyorlar. Sallabaş sıkılıyor fakat misafirler maç seyrediyor gibi memnun. Erkekler Sacide'yi, kadınlar Rıfkı'yı tutuyor. Nasıl tutmasınlar, altı senedir Şişli'de bir Firavun gibi erkeklere hâkim olan bu şımarık karıya ilk defa kafa tutan erkek o.” (Adıvar, 2019: 26)

Sacide Şişli'ye adımını attığı andan itibaren “burjuva”ya, “Domuz Kralı'nın karısı”na, “Firavun”a ya da bazı yabancı film aktrislerine benzetilir. Romanda gerçekleşen kılık ve kişilik değişimleri toplum tarafından olağan karşılanır çünkü “başka biri gibi davranma” alışkanlığına Şişli'de sıklıkla rastlanılır. Avukat olan Rıfkı, romanın ilerleyen sayfalarında müvekkili Nadire'yi görmek için akıl hastalığı kliniğine gider. Oradaki hastabakıcı ile arasında geçen konuşmalarda Şişli'deki bu alışkanlıktan söz ederler:

‘Son senelerde kadınlar arasında *dédoublement* vakaları en çok. Zeyrek'ten bir kız kendini Greta Garbo zannediyor. Yüksek aileden bir kadın Kleopatra'dır. Cibalili bir küçük tütün amelesi Brigitte Helm'dir.’

‘Ben bu salgının yalnız Şişli'de hüküm sürdüğünü zannediyordum.’

‘Ne münasebet! Vakalarımızın ekserisi İstanbul'un, bilhassa Aksaray'ın öbür tarafından.’

‘Şişli'de o kadar umumi ki artık tabii görünüyor galiba. Fakat ne garip. Hepsi sinema, hepsi ecnebi meşahiri...’ (Adıvar, 2019: 39)

Hastabakıcı, kendini bir başkası gibi düşleyip “kişilik bölünmesi” sorunu yaşayan insanlardan bahsettiği zaman Rıfkı; “Ben bu salgının yalnız Şişli'de hüküm sürdüğünü zannediyordum.” (Adıvar, 2019: 39) diyerek “kişilik bölünmesi” rahatsızlığını yalnızca Şişli'de rastlanılan “salgın” bir hastalık olarak gördüğünü dile getirir ve Şişli'deki insanların psikolojik rahatsızlıklarını gündelik rutin hâlini alan, sıradan davranışlara dönüştürdüklerini ve bu nedenle tabii karşılandığını da açıkça ifade eder. Şişli için normal karşılanan davranışlar, diğer semtlerde “hastalık” olarak

adlandırılmakta ve kişileri akıl hastalığı kliniğine bağlamaktadır. Hastabakıcı ile Rıfkı arasında geçen diyaloglarla Şişli'deki insanların benliklerinden uzaklaşarak yabancı aktörlere/aktrisler, tarihi şahsiyetlere vs. özenmeleri ve bireyin öz kimliğini kaybedişinin Şişli'de gelenek hâlini alması eleştirilir.

Modern mekânlarda Türk toplumunun geleneksel değerlerinin yıpranması, korunamaması ve nihayetinde yitirilmesi sonucunda toplumun genel yapısı için olumsuz bir tablo çizildiği görülür. Tüm süreç içerisinde bozulmadığı için tabloya dâhil edilmeyen tek şey ise romanın pek çok olumlu özellikle öne çıkardığı idealize edilmiş tiptir. Bu tip, *Yalnız Dönüyorum*'da Yıldız'dır.

### **3.3.1.6. *Yalnız Dönüyorum***

Savaşın, karmaşanın ve kayıpların dünyasından çıkan Yıldız ile Hasan, Şişli'de farklı bir âlemin içine dalarlar. Geçirilen sefaletin ve acıklı günlerin hiçe sayıldığı, sadece eğlencenin mübah görüldüğü muhit, çoğunlukla Hasan gibi kötülüğe meyilli ve Garplılaştırma heveslisi insanlar tarafından yaşam alanı olarak tercih edilmektedir. Azınlık hâlinde görülmekle beraber, muhitte Yıldız'a benzer, bilinçli ve duyarlı kimseler de bulunur. Fakat Şişli'nin haşin camiasına uyum sağlamakta güçlük çeken güruh, bir müddet sonra mekândan uzaklaşma ihtiyacı duyar. Yıldız, mekânla uyuşamamanın sonucunda yalnız kalan kahramandır. Romandaki olayların anlatımında kullanılan sondan başlama tekniği sayesinde, Şişli macerasının sona ermesi ve Yıldız'ın Şişli yaşamından uzaklaşma arzusu sonucunda Maltepe'de küçük tahta bir eve yerleşmesi henüz ilk sayfalarda anlatılır: “Salonlar, saltanatlar, ışıklar, eğlenceler onun, onların olsun... Bana yeşil kırlar, mor salkımlar arasındaki bu üç odalı, tahta ev yeter... Burada ruhum dinleniyor, burada varlığım temizleniyor...” (Nihal, 2008: 173) Kadın, kavuştuğu dinginliğin ortasında dahi aklından çıkaramadığı şatafatlı hayata dair anılarını “acı” ve “ıstırap” dolu bulur (Nihal, 2008: 176). Cemiyetin kurduğu “sahte hayat”tan kurtulabilmenin yaşattığı sevinçle şu an sahip olduğu bütün “basit” güzelliklere minnet duyar: “Her türlü monden etiketlerden, kayıtlardan ve züppeliklerden uzak, mavi keten, basit elbisemin içinde yirmi yaşında bir genç kız kadar yaşamaktan memnunum.” (Nihal, 2008: 174)

Yıldız'ın insanlardan ürkecek (Nihal, 2008: 175) hâle gelmesinde elbette mekânın ve toplumun payı vardır.

Hasan ile Yıldız, Şişli'de sürdürdükleri hayatları boyunca Hasan'ın iş arkadaşlığı kurduğu İsmet Hanım ve kocası Namık Bey başta olmak üzere, toplumun alt ve üst sınıflarına ait Avrupalılaşıma gayesi taşıyan çeşitli insanlarla tanışmışlardır. Namık Bey, yıllarca Avrupa hayatını bizzat deneyimlemiş biridir. Fakat onun aksine eşi İsmet Hanım, sonradan kazandığı Avrupalılık vesilesiyle züppeleşmiştir:

Hasan yirmi sekiz otuz yaşına rağmen iş hayatında kendisini toplayamamış, bugün başladığını yarına bırakan, bir işi bitirmeden öbürüne başlayan bir gençti... Namık Bey becerikliydi, atılgandı, yıllarca Avrupa'da yaşamıştı; işleri düzgündü; sosyete hayatında görgülü idi... Karı koca iyi giyinmeleri, monden hayatın yolunu iyi bilmeleriyle tanınmışlardı. Herkes onların yanında lakırdı etmekten çekinir, iyi giyinemediğine üzülür, bir pot kırmaktan korkardı. İkisinin de muhite biraz istihfaflı bir bakışları vardı ki, adeta her şeyi biz biliriz, kimse bir şey anlamaz, der gibiydi... (Nihal, 2008: 178)

İsmet Hanım ile Namık Bey, mekânda süregelen mücadeleleri önceden sezdikleri için üst sınıfa mensup olduklarını mekânın gündelik akışına dâhil olarak ilan ederler. Böylelikle cemiyetin düşmanlık bildirimlerinden korunurlar. İkili, aynı zamanda Avrupalılaştıran bedenlerini gözler önüne sermeyi başarmış ve sosyeteye kendilerini kabul ettirerek muhitle uyumu yakalayabilmişlerdir. Her şeye yüksekte bakmalarıyla ünlenen çift, aslında mekânın kodlarını çözebilmek için taktiksel yaklaşmaktadır. Zira burjuvazinin yönettiği mekân, taktik ve stratejilerin egemenliği altındadır. Çift, kod çözümünü ve mekâna uygun yaşantıyı gerçekleştirebilmek için gerekli sınıfsal terbiyeye sahiptir.

İsmet Hanım, güzel giyinmek ve eğlencelere katılmak hevesi taşımayıp sessiz, kendi hâlinde yaşayan kimseleri muhatap almamaktadır. Yıldız'a da aynı muameleyi yapmış, onun herhangi bir konuda bilgi sahibi olabileceğine inanmamıştır. (Nihal, 2008: 179) Esasen İsmet Hanım, üstten bakan davranışlar sergileyerek ve imalı cümleler kurarak (Nihal, 2008: 263) Yıldız'la arasında sınıfsal farklılığı göstermeyi amaçlamıştır. Yıldız, İsmet Hanım'ın gözündeki konumunu pekâlâ sezebilmektedir: "Ben İsmet Hanım için soluk, boyasız yüzüm, basit giyinişimle belki çirkin olmasam bile, besbelli manasız bir kadınımdır." (Nihal, 2008: 187)

İsmet Hanım'ın patavatsızlığını durdurabilen şeyler de vardır. İnsanları fiziksel özellikleri doğrultusunda değerlendirip onları zihninde sınıflandırırken kendinden daha güzel, gösterişli bir kadın gördüğünde tavırları değişir. Çünkü mekânda güzellik ve gösteriş üzerine kurulu sınıfsal bir düzen mevcuttur. Daha güzel yahut gösterişli kadınların aynı mekân içinde zuhur etmesi, kadınların kurulu hiyerarşik düzenlerini ve sınıfsal itibarlarını korumak adına verdikleri mücadelenin ateşini canlandırmaktadır. Yıldız'ın arkadaşı Nükhet, İsmet Hanım'daki tavır değişikliğinin sebebi olur:

İsmet Hanım o zamana kadar odadaki varlığına bile dikkat etmediği Nükhet'e bakar bakmaz adeta bir şaşkınlık, belki de kıskançlık dalgası geçirdi; ince, kıvrak, şık Nükhet'in gayet biçimli dizlerini birbiri üzerine atarak bir sandalyede kendisini süzdüğünü görünce galiba biraz da utanır gibi oldu. Şöyle bir derlenip toplandı, sonra bir zaman onun dümdüz taranmış, siyah, parlak saçlarına, biraz vahşice, büyük karagözlerine, beyaz yakalı, sade, siyah elbisesine baktı durdu.

Anladım ki İsmet Hanım, Nükhet'i pek yabana atamamış, ona pek öyle yüksekte bakamamıştı. (Nihal, 2008: 187)

Güzelliğe önem atfeden bu sınıfsal ayırım, eril bir düşünce tarzına işaret eder. İsmet Hanım gibi sosyete kadınları, eril gözlerin ilgisini çekmek ve onlar tarafından arzulanmak için kendi aralarında mücadele etmektedirler. Stratejilerin ve oyunların özünde ise eril olanın arzularını tatmin etme çabası yer alır. Kadın, cemiyet erkekleri tarafından “şık”, “alımlı”, “güzel” bulunarak eril gözü tatmin ettiğinde kadınlar hiyerarşisinin zirvesine yerleşmeyi hak eder.

Yıldız ve Hasan'ın Şişli'de taşındıkları bir başka apartmanda, Şefkat isimli hanım (Nihal, 2008: 287) evinde düzenlediği toplantılar vesilesiyle pek çok insanı bir araya getirir:

Yeni Türkiye'nin bu yeni hayatı içinde Şefkat'le kocası akılları başlarında, değişikliği hazmetmiş, kültür sahibi, muvazeneli insanlardı; eğlenmeyi de, konuşmayı da, aile vakarının, haysiyetinin ne olduğunu da biliyorlardı... Her hafta evlerinde toplantı olurdu; buraya memleketin en münevver insanları, muharrirler, sanatkârlar, bazı ecnebler de gelirlerdi. (Nihal, 2008: 287)

Yıldız için “cankurtaran vazifesi” (Nihal, 2008: 287) gören bu toplantılara genellikle fikir ve sanat insanları iştirak etseler de Kadıköylü Raife ve Esat Bey tarzında “hangi sınıftan olduklarını gösteren” (Nihal, 2008: 286) insanlar da ev sahibesinin misafirperverliğinden faydalanarak katılırlar:

Bir gece Şefkat Hanım yine bir toplantı yapmıştı. Kalabalıktı; Raife ile Esat Bey de oradaydı. Zaten aile arasına mikrop gibi giren bu insanlara ya girdikleri yerlerde müsamaha gösteriliyor yahut da bu rezaletlerini bazıları bilmedikleri için onları evlerine, salonlarına kabul ediyorlardı. Raife gibi kadınların en temiz kadınlar gibi hürmetle elleri öpülüyor; hatta daha kötüsü, erkekler asıl onların peşinden ayrılmıyorlar; nedense bu düşkün ruhlu, dışı olmaktan gayri hiçbir meziyeti olmayan oyuncak kadınlar birçoklarına zevk veriyordu. (Nihal 2008: 291)

Raife ile ahlaklı kadınlar arasında kurulan kirlilik-temizlik tezatlığı dikkat çekicidir. Romanda Şişli muhitinden bahsederken “kirli”, “kötü”, “kirlilik” ifadelerine sıkça rastlanmaktadır. Raife de en güzel anlara -Yıldız’ın deyişiyle- “mikrop gibi” (Nihal, 2008: 291) karıştığı ve bu muhitin bir parçası olduğu için “kirli” sıfatıyla öne çıkarılır.

Toplantılar esnasında Seyhan ve Altan isimli terbiyeli, eğitilmiş ve Yıldız’ın gözünde değer kazanan karakterler de öne çıkar. Fakat Hasan, bu toplantılar vesilesiyle Yıldız’ın kültürlü, ahlaklı ve iyi kimselerle dostluk kurmasından haz etmemektedir. Muhitte yayılan dedikoduların da etkisiyle eşini kıskandığını belli edecek davranışlar sergilemekten geri durmaz:

Hasan’da tuhaf bir kıskançlık huyu belirmeye başladı. Yavaş yavaş etrafımda genç yaşlı, kültürlü insanların toplanmasını bir türlü çekemiyordu. Hele Altan’a fena halde sinirleniyordu. Eğer Hasan kendinden bir hak iddia edebilirse bunda belki biraz hakkı olabilirdi; çünkü bizim dostluğumuzu hoş görmeyenler ortaya türlü dedikodular atmışlardı. (Nihal, 2008: 302)

“Sabahleyin erkenden çıkmış; üç gün ne kendi geldi, ne bir haber gönderdi; ben de ne aradım, ne sordum; çünkü Hasan’ı kıskandıracak, sinirlendirecek bir şey yapmamıştım; o, sadece kendinden güzel insana tahammül edemiyordu.” (Nihal, 2008: 305)

“Kendinden güzel insanlarla karşılaşmak”, cemiyet üyeleri açısından sorunsal kabul edilmekte ve üyelerin mücadelecî tavırlara bürünmesine yol açmaktadır. Rekabet ortamında “daha güzel olmak” düşmanlık bildirimini olarak algılandığından, tıpkı

İsmet Hanım da görüldüğü gibi Hasan'da da tahammülsüzlükle karşılaşılır. Hasan'la "hasta bir adamı tedavi eder" (Nihal, 2008: 305) gibi ilgilenen Yıldız, Şefkat Hanım'ın evinde kazandığı iyi arkadaşlıkları fazla sürdürmeyip onları birer birer yitirerek mecburî yalnızlığına geri döner.

### 3.3.2. Davranış Kodları

Mekân kodlara sahiptir ve mekâna uyum sağlayabilmenin kodların çözülmesiyle mümkün olabileceğini belirtmek gereklidir. Mekânın kodları bireylere davranış, duygu-düşünce ve hatta kişilik katmanları için birtakım yönlendirmelerde bulunur. Seyhan Kurt'un şu görüşleri mekânın bedenler üzerindeki hükmünün altını çizmektedir:

Mekânın mimari koşulları, temsil gücü ve yeteneği, bizlere ne şekil davranmamız, ne tür bedenlere sahip olmamız ya da onları nasıl arzulamamız gerektiğine dair referanslar sunar; beden, arzu, inanç ve pratiğe yönelik çerçeveleri dikte eder. (Kurt, 2021: 29)

Mekân sakinleri, gündelik rutinelere göre yaşarlar. Bu rutinlerin arasında mekânsal pratikler doğrultusunda oluşan bazı davranış kodları gizlidir.

#### 3.3.2.1. *Şişli Hayatı*

*Şişli Hayatı*'nda, Halim'in Şişli mekânına ve mekândaki insanlara mahsus kodları çözmeye çabaladığı fakat başaramadığı gözlemlenir. Genç adamın sevgilisiyle Hürriyet Tepesi'nde bulunduğu gün konuşmayı beceremediği bir dille karşı karşıya gelmesi ve kadının gönderdiği mektuplarda yer alan ifadeleri anlayamaması bahsi geçen kodları çözememesinden kaynaklanmaktadır.

Halim Fransızca'ya, genç kıza, aşk oyunlarına ve Şişli'ye yabancısıdır. Genç kızla ilk defa Hürriyet Tepesi'nde buluşur. Kız, onu Fransızca selamlar:

Genç kadın teklifsiz ve tatlı bir sesle;

-Bonjur... dedi ve elini uzattı.

Fransızca'daki âşıkane kelimeleri konuşmayı beceremeyen genç, hanımın Fransızca konuşacağını zannederek fena halde şaşırıp ve sıkıldı. (Barbaros, 2005: 26)

Genç kızın Fransızca bir kelimeyle konuşmaya başlaması tesadüfi bir seçim değildir. Bu selamlaşmayla beraber dilini bilmediği bir oyunu oynamaya başlar.

Sevgilisinin heyecanlı hâlleri, çoğu zaman Halim'i şaşkınlığa sevk eder (Barbaros, 2005: 137). Ancak sözü edilen abartılı duygular, Şişli muhitine göre olağan karşılanır. Zira arabacının deyişiyle; “Çünkü Şişli’de böyle şaşkın, telaşlı gençler az değildi.”r (Barbaros, 2005: 103) O, sevgilisinin belirsiz ifadelerine, esrarengiz davranışlarına ve kaçamak görüşmelerine anlam verememektedir: “-Bir türlü bunların dilini öğrenemedim. Bunların dilleri tamamen farklı. Âdeta şifre ile konuşuyorlar. Acaba ben de arabacıya: ‘Haydi, oraya!..’ desem bir şey anlar mı ki?” (Barbaros, 2005: 103) Halim, sevgilisinden gelen mektupları da bir bilmece edasıyla çözmeye çabalar. Her anını mektuplardaki şifreli dili anlamaya çalışmakla geçirir:

Halim yalnız mırıldanıyordu.

-Oh hiç ümit etmiyordum. Mektuplarından da bir şey anlaşılıyor ki; daima bana bilmece çözdürür gibi mektuplar gönderiyor. Kim bilir yine neler yazdı? ‘Seni çok görmek istiyorum, Garden’de olmaz mı? Acaba yanlış mı geldim? Bu bekleyişler beni bitiriyor...’ (Barbaros, 2005: 170)

Kodların çözülemediği durumlardan bir diğeri de şu şekildedir:

Halim mektubu bitirdikten sonra, son cümleyi birçok defalar dudaklarını ısırarak okudu. Mektubu postaneye verdi. Hemen eve döndü. Ceketini bir tarafa, fesini bir tarafa attı, kollarını sıvadı. Yazı masasının önüne oturdu. Düşünecek çok şeyi vardı. Sevgilisinden aldığı son mektubu önüne koydu. Sevgilisini anlayamamaktan dolayı üzüntü içinde ne yapacağını bilemiyordu. Niçin açık açık yazmıyordu? Nerede buluşacaklardı? Şişli’deyim demekten maksadı neydi? Halim kendi kendine söylenerek: ‘Uf, bu zarif mahlûkların kendilerine özel bir lisanı var. Mektuplarını birçok defalar okutturmak için mi şüpheli, sır dolu ifadelerle yazıyorlar? Ne yapayım, ben de Şişli’ye giderim, arar bulurum...’ dedi. (Barbaros, 2005: 135)

Halim Şişli’ye ait değildir, mekâna aidiyet kazanmaya çalışır. Mekâna ait olmak, basit sayılamayacak kodların çözümünüyle gerçekleşir. Çözülen kodlar mekânı anlamayı, üretmeyi ve mekânda yaşamayı mümkün kılar: “Mekânın kodu hem mekânda yaşamayı hem de mekânı anlayıp üretmeyi sağlıyordu. Bu kod, basit bir okuma yöntemi değildi; sözel işaretlerle(gösteren bir sürecin sonucu olan



anlamlarıyla birlikte, kelimeler ve cümleler) sözel olmayan işaretleri bir araya getiriyordu.” (Lefebvre, 2019: 76)

Romanın “Bir Facianın Sonu” bölümünde, Halim başından geçen bütün olayları arkadaşı Nazif’e anlatır. Genç adam, sevgilisiyle beraber önce Avrupa’ya kaçıp ardından İstanbul’a dönerek kalan servetini burada tüketmiştir. İstanbul’da rahat edeceğini zanneden Halim, burada da beklentilerini karşılayamaz. Zira Şişli, Avrupa’dan daha kötü durumdadır ve onu hem maddi hem de manevi anlamda zorlamaktadır. Halim, Şişli’de sürdürülen “sosyete hayatı”nı “rezalet” (Barbaros, 2005: 189) diye tarif eder. Sevgilisi de sosyete hayatına karışmış ve muhitin kötücül ortamından fırsat bularak Halim’e eziyet etmiştir. Kadın her gece cemiyetlere katılır, sabahlara kadar dışarıda gezer, bol bol para harcar... Halim’in ailesinin yıllardır ürettiği birikim, sevgilisinin tüketim hırsı sebebiyle kısa sürede biter. Sosyete hayatı, aynı isimli bölümde bu ortamdaki insanların konuşmalarından kesitler halinde aktarılır (Barbaros, 2005: 180-187). Kesitlerden birinde Halim’in sevgilisi, yaşananları başkalarına anlatmaktadır:

İri siyah gözlerini süze süze konuşan gururlu bir hanımefendi yanındaki genç kadına soruyordu:

-Demek üç senede hiçbir şey kalmadı?

-Evet, serveti için biraz tahammül ettim, kıskançlığımdan sinir hastası oldum. Bir türlü anlatamadım, Avrupa’ya insan niçin gider; gönül eğlendirmeye değil mi? Mahpus gibi yaşadıktan sonra ben ne anlarım? Her yerde karılık kocalık olur mu? ‘Beni biraz kendi halime bırak...’ dedim, bırakmadı. Zaten delinin biri. Bir hevesti geçti. Saflığına kapıldım. ‘Avrupa’ya gidenlerden ibret al. Karısı bir tarafta, kocası bir tarafta istediklerini yapıyorlar, istedikleri gibi yaşıyorlar, dünyanın tadı böyle çıkar...’ dedim. Buraya geldik. Nihayet kaçtım. (Barbaros, 2005: 180)

Kadın, yalnız servet uğruna Halim’e tahammül ettiğini ve onun geçici bir hevesten ibaret olduğunu dile getirir. Ayrıca karı-koca yaşantısının daha serbest olması gerektiğini savunur, ona göre Halim’in kıskançlıkları yersizdir. Halim’den kaçarak rahatlamıştır.

Salondakilerin “dedikodu” tarzındaki sohbetlerinden birkaç kesit daha verilir. Bunlardan biri şöyledir:

-İçerideki salonda ayakta duracak hali kalmamış, dans etmeye çalışan sıskan bir kadın vardı?

-Hatırlayamadım.

-Yanımdaki ecnebi zabitanın haline acıdık. Maymunla dans edeceğim diye kan ter içinde kalmıştı. Geçen gün tesadüfen amiral kamarasında dekolte görmeyeyim mi? Çirkin falan ama izzetinefsime dokundu. Rezaletin son perdesine çıkarlar, sonra da asaletten bahsederler. Ben onu iki üç defa Union Frances’de gördüm. Ekseriya konserde randevu veriyordu. (Barbaros, 2005: 183)

Diyaloglar esnasında yalancılık, dolandırıcılık, hilekârlık, çapkınlık vb. birçok eylem dikkat çeker. Eylemlerin tamamı, Şişli sosyetesince kabul gören davranışları oluşturur. Şişli mekânının davranış kodları, kötülüğü çağrıştıran eylemler üzerine kurulmuştur.

### **3.3.2.2. Zıpçıklar**

*Zıpçıklar* romanı, yeni bir mekâna ait olmanın o mekâna uygun soyut ve somut koşulların sağlanması, mekân sahiplerinin gündelik yaşayışları ve kuralları bilinen bunlara göre hareket edilmesiyle mümkün olabileceğini gösterir. Şişli topluluğuna ait olabilmek yine o topluluğun davranış kodlarıyla gerçekleşir. Lefebvre; “Falanca topluma ait olmak, nezaket, kibarlık, duygusallık, müzakere, pazarlık, ticaret, düşmanlık bildirim gibi kodlarını bilmek ve kullanmak demektir.” (Lefebvre, 2019: 228) açıklamasıyla mekânın kodlarının bilinmesinin ve uygulanmasının aidiyet duygusunun hissedilmesini sağladığı görüşünü destekler.

Cevdet’in gözünde Şişli, “çalımlı” olanların (Safa, 2019: 164), gösteriş meraklılarının mekânıdır ve oraya ait olmanın yolu da topluma ayak uydurmaktan geçer. Giyimini kuşamını değiştirmesine rağmen hâlâ Fatihli bir kız olan Nezihe, ilk defa duyduğu “çalım” kavramı karşısında bocalar:

-Benim çalımında ne eksik?

-Oo... Bu ince bir noktadır. Sen daha bu hayata yeni girdiğin için bakışlarından adım atışlarına kadar vücudunun her hareketinde Fatih damgası var. Evvela burada ahbap olacağımız insanlara Fatih’ten geldiğimizi zinhar hissettirmemeliyiz. Onun için, gelin de birlikte bir yalan düzüp kendimize bir ad takalım. (Safa, 2019: 165-166).

Karakterler “çalımlı” olmak adına kendilerine Fatih’ten geldiklerini belli etmeyen bir isim uydurma gayretine girerler ve yapay soy ağacı çizerek Şişli’nin modern ve asil ailelerine ayak uydurmaya çalışırlar. Karakterler Şişli’deki hiyerarşinin alt basamaklarından başlayan ve üste tırmanan mücadelelerinde, öncelikle kendi varlıklarıyla savaşıarak Fatih’te edindikleri kimliklerini Şişli’de silmek isterler. Çünkü eski kimlikleri olmak istedikleri kişiler önünde engeldir. Söz arasında geçen tarihî bir kavmin ismi üzerinden Şişli’deki insanların eleştirisi de yapılır:

-Emevîzâdeler.

-Ne demek o?

-Tarihte Emevîler diye bir kavim vardır.

-Aman istemez öyle şeyler, herkesin bilmediği bir şey olsun.

-Şişli’de tarih bilen yoktur, merak etme! (Safa, 2019: 166)

Cevdet’in “Şişli’de tarih bilen yoktur, merak etme!” (Safa, 2019: 166) ifadesi, asrîleşmek uğruna özenti bir hayatın içinde sürüklenen, millî kimliğinden ve benliğinden vazgeçen yeni toplumun insanlarına değinir. Yeni tip insanların Şişli’de yaşıyor olmaları ve tarih bilmemeleri ortak özellikleridir. Şişlili olma arzusu taşıyan karakterler de mekâna yakışır şekilde mazilerini unutmayı seçip kendilerini kaybedeceklerdir. Zaten “unutmak”, Cevdet ve Vuslat’ın hoşlarına giden bir eylemdir. Böylelikle işledikleri suçların sorumluluğunu almazlar ve yeni semtlerinin tadını çıkarırlar. Kötülüklerin Şişli’de unutulacağını ve cezalandırılmayacağını düşünürler. Cevdet, asrîliğin tarifini “maziye arkasını çevirmek” şeklinde yapar:

-(...)Mahmut Efendi ortadan kaybolmuş, kırklara karışmış; Vuslat’la Nezihe de Şişli’ye taşınmışlar... Artık işin bu tarafı mazi!.. Fazla karıştırmaya gelmez... Esasen asrîliğin tarifi de ‘maziye arkasını çevirmek’tir. Şimdi biz istikbale bakalım. Onları örtelim. Sakın ha... Zinhar... Bir pot kırıp da Fatih’ten, Mahmut Efendi’den filan bahis açmayınız! (Safa, 2019: 168)

Geçmiş, ancak üzerine kalın bir perde örtülerek geleceği yaşamayı mümkün kılar:

Mazinin üstüne kalın bir ridâ-yı nisyân örtmek için irad ettiğim bu nutuk, Nezihe’nin canını sıkımla neticelendiği için, saf kız dudaklarını masumâne uzatarak:

-Zavallı babacığımı hiç ağzıma almayacak mıyım? dedi.

-Sakin ha!.. diye bağırdım. Zavallı babacığının ruhuna her perşembe akşamı hatim mi indirirsin, Yâsin-i Şerif mi okursun, ne istersen yap, fakat kalabalıkta Efendi'nin ismini ağzına alma.

Vuslat da bu fikre iştirak ederek,

-Evet, evet... Kalben babanı hatırlarsın. Hep öyle hatırlayacağız... dedi. (Safa, 2019: 169)

Cevdet'in maziyi unutma konusundaki ısrarları Nezihe'yi susturmaya yetse de kendisi için aynı başarıyı göstermez. Katıldıkları ilk mecliste Şişli'ye ait olmadıkları ve Fatih'ten geldikleri konusunda Şişli'deki cemiyeti şüphelendirirler (Safa, 2019: 181). Hatta Vâhit Bey diye anılan, Cevdet'in önceleri Nâmiye isimli bir kadınla geçirdiği maceralara tanıklık etmiş bir adamın orada bulunması Cevdet'in keyfini kaçırır ve geçiştirmeye çalıştığı hatıraları onu epey düşündürür:

O gece rahat uyuyamadım. Abdülvahit Bey'in Nâmiye hikâyesini kurcalaması, bütün mazi üstüne kırmızı bir çizgi çekerek yalnız istikbalini düşünmeyi itiyâd etmiş, benim gibi bir adamı çığırından çıkarıyor. Ben maziyi sevmiyorum. Her ne olursa olsun, geçmiş bir günü hatırlamak, hayal-i cihan bile değse beni rahatsız ediyor. (Safa, 2019: 182)

Vâhit Bey'in vaktiyle Üsküdar'da yaşanmış tatsız bir olayı (Safa, 2019: 180) Şişli'ye taşıyarak maziyi kurcalaması geleneğin hafızasını dürter. Yaptığı kötülüklerden mekân değiştirerek kaçan Cevdet, geçmişiyile yüzleşmek istemez. Toplanan başka bir mecliste Nâmiye ve Vâhit Bey meselesi yine gündeme gelince Cevdet, o zaman Şişli'deki insanların ne kadar şüpheli ve sorgulayıcı olduklarını idrak eder:

(...)O vakit Mükerrerem Hanım, bahsi değiştirmek istermiş gibi bana dönerek,

-Cevdet Beyefendi! dedi... İşittiğime göre siz Üsküdarlı 'Nâmiye'yi tanıyormuşsunuz!

Yine Nâmiye meselesi! Şişli muhritinin dehşetini hissediyorum. İnsanın en zayıf noktasını nasıl da bulup çıkarıyorlar. Ne çabuk şayi oluyor. (Safa, 2019: 196-197)

Cevdet, Üsküdar'da ve Fatih'te mahalle insanların ne denli dedikoducu olduklarını bilir ve mahalleliyi yalanlarına kolayca inandırmayı, suallerini kesmeyi başarır. Şişli cemiyetinin sivri zekâsından ve köşeye sıkıştırılan sorgularından kaçabilmek ise pek mümkün değildir. "Zıpçıktılar"ın kendi dairelerinde düzenledikleri eğlencenin ortasında apartmana gelen davetsiz misafir Hüseyin Reis'i de tıpkı Fatih'teki gibi yalanlar söyleyerek savuşturur. Cinayetin peşini bırakmayan tulumbacı tayfanın haberini getiren Hüseyin Reis ile Cevdet'in diyaloglarında yine belirgin bir Doğu-

Batı ayrımı çizilir. Hüseyin Reis Fatih'i, Cevdet ise Şişli'yi temsil eder. Aynı ülkenin iki vatandaşı diyalog süresince birbirlerinin tek kelimesini dahi anlayamazlar. Bu bölüm Doğulu halk ile Batılılaşmış zümrenin farkını göstermesi bakımından önemlidir (Safa, 2019: 201-203).

Ne var ki Fatih'ten gelen can sıkıcı haberlerin etkisi Şişli'de çok uzun sürmez. Çünkü Şişli'de mutsuz olunmaz. Tatsız hâdiseler kimseye hissettirmemek suretiyle unutulur: “İşte bizim Şişli hayatımız böyle gidiyordu. Vâhit'in Nâmiye meselesi ve Hüseyin Reis'in tehditleri gündен güne unutuldu. Salonumuz itibar kazandı. Günden güne, bize muteber ecnebiler, banka direktörleri ve sefaret erkânı da gelip gitmeye başladılar.” (Safa, 2019: 209)

Üsküdar ve Fatih semtleri ahlakî ve dinî kurallara karşı gelinen, vicdanın dinlenmediği muhafazakâr mekânlar, Şişli ve Beyoğlu kötülük girdabında keyif sürülen, geçmişin unutulduğu mekânlardır. Nihayetinde “unutmak”, Şişli'de muteberlik kazandırır ve yeni ilişkilerin doğmasını sağlar.

### **3.3.2.3. Ateş Böcekleri**

Çalışmama ve üretmeme mekânı olan Şişli, Lefebvre'in “boş vakit mekânı” (Lefebvre, 2019: 86) ifadesiyle karşılık bulabilir. Şişli, bireyi üretim namına herhangi bir eylemle uğraşmaya teşvik etmez ve hatta bireye tüketim alışkanlığı kazandıracak türlü imkânlar sunar, bu yüzden bir boş vakit mekânıdır. Mekânda eğlenmek ve vakit öldürmek yeterlidir. *Ateş Böcekleri*'nde karakterlerin günlerini sinemaya gitmek ve poker oynamakla geçirdikleri görülür. Necat artık mekâna uyum sağlamış; dans, poker ve aşk konularında eski acemiliklerinden kurtulmuş, Aksaray'da başladığı şiir uğraşısını ise bırakmıştır. (Muhiddin, 2006: 387) Zira yeni muhitinde bir şeyler üretmesine gerek yoktur. Mekâna göre, hazır olanı tüketmek icap eder.

Necat, doğduğu ve kimliğinin oluştuğu yerden kurtulmayı amaçlamış ve ilk fırsatta da isteğini gerçekleştirmiştir. Şaban Efendi'nin ölümü üzerine Necat'ın eski muhitten ve aile evinden kopuşu gerçekleşir. Onu modern mekâna çeken birçok neden vardır. Bu nedenler arasında, Beyoğlu'nda görüp asrîliğine ve güzelliğine hayran kaldığı (Muhiddin, 2006: 355) Suzan ve çevresi ön plandadır. Necat giyimleri, makyajları, saçları, hâl ve hareketleri ile birer sinema artistini anımsatan (Muhiddin, 2006: 354)

genç kadınları dinlerken mest olur: “Suzan’a arkadaşları ‘Suzi’ diye hitap ediyorlardı. Genç kadınlar kelebek gibi oradan oraya konarak konuşuyorlardı. Onlar gülüşe kaynaşa konuşurken Necat bir bahar ahengi dinliyormuş gibi kendinden geçmişti.” (Muhiddin, 2006: 357)

Genç kadınların cıvıl cıvıl ve hareketli sohbetleri, daha önce böyle bir âna tanıklık etmeyen Necat’ı etkiler. Aksaray’da bu tarz sohbetlere ve eğlenceli kadınlara rastlamamıştır. Genç kadınlar hakkında şu bilgiler verilir:

İçlerinden en şakrağı ‘Clara Bow’ gibi gülerken yeşil gözlerini tekerlek tekerlek açan Necla idi. Nispeten en neşesizleri de Suzan’dı. Necat bunun sebebini anlamakta gecikmedi. Genç kadın yakında kocasından ayrılmak üzereymiş. Mahkemede gıyabi davaları varmış. Sebebi de zevcinin tahammül edilmez kıskançlıkları, tahakkümleriymiş. (Muhiddin, 2006: 357-358)

Kadınlar, Bomonti’deki bir apartmanda otururlar:

Biraz daha oturdular. Necat genç kadınlarla epeyce içli dışlı oldu. Suzan’la Nebahat kardeş çocuklarıymışlar. Suzan kocasından ayrılmaya karar verdikten sonra Nebahat’in apartmanında altı aydan beri misafirmiş. Bomonti’de bir apartmanda oturuyorlarmış. Necla aynı apartmanın bir dairesinde oturan eski bir aile dostunun kızıymış. O da üç seneden beri dul kalmış... Suzan’ın Dam de Sion’da bir iki sene okumuş olduğunu da öğrenmişti. (Muhiddin, 2006: 360)

Necat bilhassa Suzan’a ilgi duyar, ona hayranlıkla yaklaşır. Şaban Efendi’nin ölümünün ardından ilk kez Suzan’ın kaldığı evi ziyaret etme fırsatı yakalar. Bomonti’deki apartmanı ziyaret ettiği esnada muhite dair pek çok kod belirir. Şişli’nin bir apartmanında yaşayan insanların eğlence anlayışları, davranışları ve kullandıkları dil mekânın kodlarını taşır. Kodlar, ilk kez dil üzerinden aktarılır. Necla’nın, Nebahat ve Suzan’ın konuşurken Fransızca kelimeler kullanarak üstten bakan bir dil oluşturdukları görülür:

Necla çapkın bir ahenkle gülerek,

‘Om dö kör’ değil mi?’ diye Suzan’ın sözünü kesti.

‘Om dö kör elbet...’

Nebahat dayanamayarak atıldı:

‘Arkada bir om dafer olmayınca om dö körün zevki çıkmaz.’ (Muhiddin, 2006: 378)

Genç kadınların bakışları ve gülüşleri de dilleri gibi alaycıdır:

Leylak ve yaseminlerden yapılmış bir buketi Suzan'a verirken kulaklarına kadar kızardı. Sesi boğukça çıkıyordu.

'Yasemin ile leylağı çok sevdiğinizi söylemişiniz...'

Suzan buketi alırken fıkırdayan Nebahat'le Necla'ya gözlerini açtı.

İki genç kadının en belirsiz hareketlerinden bile taşan alaylı hava Necat'ı garip bir vaziyete sokuyordu. Suzan'la baş başa Turkuvaz'da geçirdiği iki güzel saatin zevkini bu ilk heyecanlı ziyarette bulamayacağını anlamıştı. Bugün çay günleri olduğu için kim bilir daha ne sıkıcı ve yabancı simalarla beraber oturmaya mecbur olacaktı. (Muhiddin, 2006: 379)

Alaycı tavırlar, doğrudan Aksaraylı Necat'a yöneliktir. Alay içeren mimikler ve dil aracılığıyla sınıf farklılığını canlı tutmak amaçlanır. Mekânın okunmasını ve anlaşılmasını sağlayan kodlar, Necat'ın mekâna dâhil olup olamayacağını belirleyecektir. Genç adam, mekâna yaklaştıkça kodlarla yüzleşir. Daireye gelenler gözlemlenir:

Gelenlerin arasında giyimleri, tavırları, kahkahaları Necla ile Nebahat'e çok benzeyen genç hanımlar da vardı. Fakat davetlilerin çoğu kırkla elli arasında erkeklerdi ve yalnız geliyorlardı. Necat salonda toplananların hiçbirine ısınmamıştı. Mümkün olsa, Suzan'la beraber çıkıp gitmelerini teklif edecekti. Artık Nebahat'le Necla, Necat'la meşgul olamıyorlardı. Onların garip ve ezici bakışlarından kurtulmuştu. İkisinin de etrafını dört beş erkekten mürekkep gruplar sarmıştı. Gülüp eğleniyorlardı. Gelenler arasında epeyce kelli fellî isimler kulağına çalınmıştı. Suzan bir bahane ile yanından ayrılınca Necat fena halde sıkılıyordu. Allahtan genç kadın onu yalnız bırakmamak nezaketini göstermekte idi. Ortada hizmet eden hizmetçi kız da hanımlarının bir modeli olmaya çalışmıştı. Şüphesiz onların eskileriyle giyinmiş ve onlar gibi boyanmıştı. (Muhiddin, 2006: 380)

Güzel giyinmek, makyaj yapmak, kadın-erkek karışık gruplarla eğlenmek ve gülmek mekâna aidiyet sağlayan eylemlerdir. Daireye gelen misafirlerin benzer davranışlar sergiledikleri görülür. Kalabalık içinde sıkılan tek kişi ise henüz mekânla aidiyet kuramamış olan Necat'tır. Suzan'ın amcası Arif Bey'in daireye gelmesi ve poker oyununu başlatmasıyla beraber yabancılık artar (Muhiddin, 2006: 380). Zira o, poker gibi salon oyunlarını bilmemektedir. Genç adam, dans öğrendiği gibi pokeri de öğrenerek oynayanların arasına katılmaya karar verir (Muhiddin, 2006: 381).

Muhitteki kadınların rutinleri süslenmek iken, erkeklerin rutinleri poker oynamaktır. Her iki cinsiyetin ortak rutin eylemi ise eğlenmektir.

#### **3.3.2.4. Yolpalas Cinayeti**

*Yolpalas Cinayeti*'nde, Sacide Şişli'de konforlu bir hayat sürdürebilmek için muhitteki insanların süregelen mücadelelerine katılarak onlarla yarışmalı ve benliğini onlara kabul ettirebilmelidir. Güçlü bir karakter olan Sacide, girdiği mücadelelerde başarı gösterir ve çok geçmeden Şişli sosyetesini kendine hayran bırakır. Bunu kâh düzenlediği davetlerle, kâh kıyafetleriyle, kâh tuttuğu Fransız hizmetçiyle başarır. Mekânların birtakım somut-soyut yasakları, kuralları ve kodları vardır. Şişli'deki insanların karşısına çetin bir düşman gibi çıkan genç kız, mekânın düşmanlık bildirimi kodlarını (Lefebvre, 2019: 228) çözmüştür. Bu da onun Şişli sosyetesindeki mücadelelerden zaferle çıkabilmesine olanak verir.

Sacide'nin Yolpalas Apartmanı'nda düzenlediği ziyafet gecesinde gösterişli giyimi, hâl ve tavırları üzerinden Şişli sosyetesinin ona "Firavun" benzetmesi yapması, toplumsal bir eleştiri değeri taşıması bakımından önem arz eder. Zira Firavun hükmedicidir, güçlüdür ve "sınıfsal fark" oluşturur. Sacide ve Rıfkı arasında gerçekleşen tartışma, genel anlamda Sacide'nin işçi sınıfına bakışından kaynaklanmaktadır. Rıfkı hukuk doktorası yapan ve kendisinin komünist olduğunu belirten bir karakterdir (Adıvar, 2019: 22). Sallabaş çifti, genç adamı "yola getirebilmek" çaresiyle onu Yolpalas'ın "sıcak ve zevkli muhiti"nde yaşatmaya karar vermişlerdir (Adıvar, 2019: 22). Oysa kapitalizm üzerine kurulan bu muhit, Rıfkı'nın komünist görüşlerine doğrudan doğruya ters düşmektedir.

Ziyafet gecesi, Murat Sallabaş'ın son münakasada kaybettiği haberi duyurulur (misafirlerden Bay Bozkurt'un bu haberi yayması Şişlili erkeklerin kendi aralarında süren rekabetleri adına hamle niteliğindedir.). Kaybetmeye tahammül edemeyen Sacide, çok sinirlenerek misafirlerin de dâhil olduğu bir tartışmaya girer (Adıvar, 2019: 24-25). Rıfkı, komünist düşüncelerinin etkisiyle lafa karışır:

'Siz kırk beş kuruşun iştira kuvvetini biliyor musunuz?'

'Nasıl bilmem. Biz Karagümrük'te beş boğaz bazen bir hafta kırk beş kuruş bulup yiyemezdik.'



‘Daha iyi ya... Fukaranın hâlimden anlarsınız, acırsınız.’

‘Acımam ki.’ Biraz kelimenin manasını düşünür gibi sustu, sonra bu küstah gence bir ders vermek istedi. ‘Bu asırda acımak kelimesini medeni milletlerin kullanmadığını işitmediniz mi? Bir de Paris’te tahsil ettiniz.’ (Adıvar, 2019: 25)

Sacide, işçi sınıfına ait bir aileden gelmesine karşın kapitalist şehir yaşamına düşünsel yönden çabucak uyumlanmıştı. Ona göre alt sınıflara “acımak”, Şişli gibi medeni muhitlerde rastlanılacak türden bir şey değildir. Lefebvre, *Mekânın Üretimi*’nde kapitalizmin sınıf hegemonyası veçhesi ile bağlantısını vurgulamaktadır (Lefebvre, 2019: 41), aynı bağlantı *Yolpalas Cinayeti* romanında Sacide’nin Şişli’de kurduğu hegemonik düzenle görünür kılınır. Bay Sallabaş’ın “Sen müteahhit olsan ne yapardın karıcığım?” (Adıvar, 2019: 25) sorusu, Sacide’nin kapitalist görüşlerini genel hâliyle aktarmasını sağlar. Bayan Sallabaş, işverenin işçi gücünü arttırdığı ve emeği karşılıksız bıraktığı, işçiye-üreticiye değer vermeyen bir sistem tahayyül eder:

‘Evvela gündelik meselesini hallederdim. Sizin işçi, köylü değil mi? Tarlasında çalışırsa kaç para alıyor? Hiç değil mi? O halde işçiye günde bir somun, bir soğan, yağmurda sığınmaları için bir kulübe. Sonra da tepe tepe kullanırdım.’

‘Çoluğu çocuğu ne yesin?’

‘Mutlaka para vermek istiyorsan eline haftada elli kuruş verirsin.’

Bay Bozkurt: ‘Sizde yaman iş kafası var. Fakat kaza olur, amele sakat olursa ne yaparsınız?’

‘Hiçbir şey. Herif köyünde eşekten, ağaçtan düşüp bacağı kolu kırılırsa kim tazminat veriyor? Harplerden binlerce kolsuz bacaksız dönüyor, onlara da mı tazminat? Öyle olsa bir kadının sırtında kürkü, altında otomobili olmaz.’ (Adıvar, 2019: 25-26)

Rıfkı, Sacide’nin işçi sınıfına bakışından rahatsızlık duymaktadır. Çünkü Sacide üretmeyen, yalnız tüketim yapan burjuva sınıfı bireylerindedir ve hiçbir şeyin üretim-emek aşamasıyla ilgilenmez. O sadece paraya ve mülke değer vermektedir, zenginliği ise medeniyetten saymaktadır:

Rıfkı: ‘Olmazsa ne olur sanki?’

‘Ne mi olur? Siz hangi Paris’te tahsil ettiniz? Dünya zenginsiz olmaz. Size sorarım, zengini olmayan yerde medeniyet olur mu?’

‘Medeniyet, servetin iyi tevz..’

‘Susun. Kitaptan ezberleme laf istemem. Bir memleketin ne kadar milyoneri çok olursa o kadar medeni sayılır. Bakın Amerika’ya. Ford olmasa...’

(...)

‘Bari yeniden esaret ihdas edin yenge... O vakit herkes bedava çalışır.’

‘Bana kalsa hacet yok. Fakat aşağı tabakaya yüz verilmekte devam edilirse o da olacak. Herkes kendi sınıfında kalmalı.’ (Adıvar, 2019: 26)

Sacide, “herkesin kendi sınıfında kalması gerektiği”nden bahsederek alt sınıftan üst sınıfa geçmesine imkân tanıyan mazisini de tamamıyla unuttuğunu beyan etmiş olur. Oysaki Karagümrük’ten sonra Şişli’de kavuştuğu yaşam, alt tabaka ile üst tabaka arasında keskin bir sınıf farkı çizmesine yol açar:

‘Hindistan’daki gibi kast tesis etseniz nasıl olur?’

‘Eğleniyor musun küçük bey? Biraz etrafına bakarsan birkaç gün sonra bana hak verirsin. Herkes benim gibi hareket etse fukara şırmamaz. Ben Murat’ın bir kâtibini kovdurdum. Çünkü bir gün pahalı bir barda arkasında smokinle gördüm. Murat’ın daktilosunu kovdum çünkü tırnaklarını turuncuya boyuyordu. Eğer bir gün kısmet olur da saylav olursam ilk işim, her sınıfa göre bir giyiniş, bir üniforma teklif etmek olacak. Yalnız milyonerler müstesna.’

‘Öyle ya fukara adam akıllı giyinir, yerse siz elmas takamazsınız, kapitalist işçiden çalamaz.’

‘İşçiden çalınan parayla tahsil eden adam da hırsızdır.’ Rol yapıyor gibi bir vaziyet aldı, misafirlere döndü. Ve birdenbire fukaralık zenginlik davası trajedi, bir dram hâline geldi. ‘Kitaplarda gördüğünüz her şeyi tatbik kalkarsanız siz de görürsünüz...’ (Adıvar, 2019: 27)

İşçi sınıfı hakkında yapılan konuşmaların ardından Sallabaş ailesinin bazı hizmetçileri, misafirlerin huzuruna çıkarlar. Hizmetçilerden şoför, salondaki erkeklerle yarışa girmiş ve üstünlüğünü belgelemiş gibidir: “bir cins yarış atı adi yük beygirlerini ne kadar gölgede bırakırsa o da oradaki fraklı, monokllu, çeneli ve karınlı erkekleri o kadar gölgede bırakmıştı.” (Adıvar, 2019: 28) Şoför hakkında düşüncelere dalan Şişlili kadınlar, farklı okullarda aldıkları eğitim sebebiyle tekrar fikir ayrılıklarına düşerler:

Alman mektebi mezunu bayan içinden ‘Ne kadar Göring’in resmine benziyor,’ dedi. Kolejli onu Amerika’nın çığırkan gazetelerinde, isterik kadınların merakını celp etmek için neşredilen numaralanmış halk düşmanlarından birinin resmine benzetti. Dame de Sion mezunu vaktiyle okuduğu bir romanı düşünüyordu. Onda asil bir adam şoför kıyafetine

girmiş, sevdiği milyoner bir kızla bir aşk macerası geçirmişti. Bayan Güngör, ‘Etienette bizim kaz kafalı Sacide’ye mutlak milyoner kadınların şoförlere âşık olduğunu söylemiş olacak. Bu mutlak Sacide’nin âşığıdır. Acaba bunu nasıl tahkik etmeli?’ diyordu. (Adıvar, 2019: 28-29)

Şoförün ardından dadı, farkında olmadan dikkatleri üzerine çeker:

Erkeklerin zihni istemeyerek onu salondaki boyalı, süslü kadınlarla mukayese etti. Sağlam, sıhhatli ve basit. Yakası çenesine kadar ilikli, kolları uzun, siyah bir entari giyiyor, önünde beyaz bir önlük var. Suni olmayan güzel bir sarışın. En ziyade vakarı ve sükûnu göze çarpıyor. Bir saat evvel şoförün koşu atına benzeyen mevcudiyeti erkekleri birer angarya beygirine benzetmişti. (Adıvar, 2019: 31)

Dadı, “kadınların içini rahatsız, erkeklerin gönlünü gözünü hoş eder”(Adıvar, 2019: 31) Şişlili misafirler kıyas yapmaya ve rekabet etmeye o kadar alışmışlardır ki, “alt sınıf”tan gördükleri hizmetçilerle dahi kendilerini mukayese etmekten alıkoyamazlar.

Rıfkı, herkesin gözlerini diktiği dadıyı evvelden, arkadaşı Nuri’nin evinde tanımıştır. Maruz kaldığı topluluğun arasında yalnızlığa sürüklenirken Nadire gibi tanıdık bir yüzün odaya gelişi bu kasvetli yalnızlığı sona erdirmiştir (Adıvar, 2019: 37). Hemen gidip hararetle kızın elini sıkar. Dadı misafirlerin yanında çok durmayıp Sallabaş çiftinin çocuklarını alarak salondan çıkınca Sacide yine yabancı bir aktrisin tavırlarını takınarak konuşur:

‘Dadıyla ne çabuk ahbap oldunuz!’

‘Nuri’nin evinden tanırım, burada olduğunu bilmiyordum.’

‘Orada hizmetçinin eli mi sıkılırdı?’

‘Nuri’nin evinde sınıf farkı güdülmez. Refika, kıza kardeş gibi bakardı. Hem okumuş yazmış, hepiniz kadar terbiyeli bir kızdır.’

‘Orası iyi amma, benim evimde hizmetçi eli sıkılmaz. Hem zannetmem ki Paris’te de...’

‘Şu Paris’i misal getirmekten vazgeçiniz yenge, orada kahve garsonlarının bile eli sıkılır.’  
(Adıvar, 2019: 32)

Sacide işçilere üstten bakan görüşleri sebebiyle, evinde hizmetçilerle yakınlık kurulmasından hoşlanmamaktadır. Fakat Rıfkı, yengesinin kurallarını çiğnemekten

çekinmeyecek kadar cesurdur. Nadire'nin geldiği evden, orada görmüş olduğu eşit ve insancıl muameleden söz eder:

Bir *vacances*'ını Nuri'nin evinde, Bursa'da geçirirken Nadire'yi orada tanımıştı. Kız o zaman hâlâ kendi ismini, Akkız unvanını taşıyordu. Nuri de, karısı da pek başka insanlar ve bilhassa inandıkları nazariyeleri hayatlarına tatbik edebilecek kadar cesur insanlardı. Akkız onların yanında bir beslemeden ziyade bir küçük kardeş muamelesi görmüştü. Okutmuşlar, tahsil vermişler ve kızı yanlarından ayırmamışlardı. (Adivar, 2019: 36)

Nuri'nin evi üzerinden Yolpalas'taki sınıf farklılığının eleştirisi yapılır. Nadire, Bursa'da Bay Nuri'nin evinde kalırken hiçbir zaman "işçi" konumunda görülmemiş, çalıştırılmamıştır.

### **3.3.2.5. Yalnız Dönüyorum**

İsmet Hanım, Namık Bey ve Hasan hemen her gece Şişli ve civar semtlerdeki eğlence âlemlerine katılarak sosyetenin rutin hayatına uyum sağlamış olurlar. Yıldız ise evden çıkmayarak mekânla ve toplumla aidiyet bağı kurduran kodları ve rutin eylemleri kaçıır:

O akşamın ardından ona benzer başka akşamlar geldi. İsmet Hanımefendi, Namık Bey ve Hasan birbirlerinden ayrılmaz oldular. Hemen her gece ya bizde, ya onlarda yahut da dışarıda birleştiler. Benim hayatımda değişen bir şey yok, yalnız ara sıra kısa süren sancılar geliyor, zayıfım, yorgunum. (Nihal, 2008: 182)

Mekân ve kişi isimlerinden, Hasan'ın arkadaşlarıyla kurduğu jest ve mimikten haberdar olmayan Yıldız, yabancılaşma hissine kapılır. Şişli'ye taşındıklarından beri toplanılan meclislerde konuşulan konular dahi değişmiştir. Önceleri dillerden düşmeyen savaş, vatan, millet meselelerinin yerine dans geceleri, kıyafetler ve dedikodular gündem konusu edilir. "O akşam İsmet Hanım da bizde kaldı. Yemekten sonra yeni hayatın dedikodusu yapıldı, dans âlemlerinde çarçabuk şöhret alan isimler ortaya atıldı, birkaç hafta içinde kıskançlık yüzünden birbiriyle bozuşan karı kocalar, yıkılan evler sayılıp döküldü." (Nihal, 2008: 187)

Şişli'de toplanan meclislerde dedikodu yapılması, mekânın gündelik aktivitelerindedir. Dedikodularla mekânın, kişilerin ve olayların kritiği yapılır: "İsmet Hanım o gece balolara, çaylara giden bazı görgüsüz kadınlar için kritik

yaparak hepimizi gülmekten katılttı. Bunların girdikleri kıyafetler, İsmet Hanım'ın anlatışına göre gerçekten epey gülünçtü..." (Nihal, 2008: 189)

İsmet Hanım ve Namık Bey hem mekânın kodlarını çözen hem de kodlarını taşıyan bireylerdir. Mekân ile Hasan arasında aracı görevi görerek mekânın kodlarından onu haberdar ederler. Kodlarla tanışan Hasan, davranışlarını bunlara göre şekillendirir. İsmet Hanım'a ayak uyduran Hasan da dedikodu içerikli sohbetlere katılır: "Hasan'da şimdi yeni yeni huylar belirmeye başladı. İşsiz güçsüz kadınlar gibi o da dedikodu etmekten hoşlanıyor. İsmet Hanım'la karşı karşıya şunu bunu söyleyip gülüyorlar. Hasan böyle konuşmazdı, Hasan daha ciddi, daha başka bir adamdı." (Nihal, 2008: 190)

İsmet Hanım, entelektüel sohbetlerden ziyade müstehcen içerikli sohbetler kurar. Konuşma esnasında abartılı kahkahalar atmaktan ve argo kelimeler kullanmaktan çekinmez:

İsmet Hanım bir de pek tuhafıma giden bir cümle söylüyor:

'Doğrusunu isterseniz, ben biraz da fındıkçılığı severdim,' diyor.

Bir erkek karşısında İsmet Hanım'ın ağzından çıkan bu çirkin ve sahibine hiçbir meziyet vermeyen itiraf, kahkahalar arasında bir avuç fındık gibi kırıla kırıla ortaya serpiliyor... (Nihal, 2008: 190)

Hasan ile Namık Bey'in muhabbetleri ise "kadın" odaklıdır. İstanbul'a yerleşen Rus kadınlardan övgüyle söz ederken diğer taraftan Türk kadınlarını eleştirirler:

Bir zaman da İstanbul'a yerleşen, barlarda çalışan Rus kadınlarının hikâyesi başladı. Bu kadınların hepsi yüksek ailedenmiş, kimisi prensesmiş, kimisi bilmem neymiş! Parasız, yersiz yurtsuz kaldıkları hâlde bu yabancı ellerde fütur getirmeden, neşelerini kaybetmeden yaşıyorlarmış! Türk kadınları olsa ağlayıp sızlarlar, 'Bize neler oldu?' diye gece gündüz somurtup şikâyet ederlermiş!

Ellerinden iş gelmezmiş! Rus kadınlarındaki yüksek metanet, fazilet, hayatı anlama kabiliyeti görülmemiş şeymiş! İstanbul'a neşe, hayat getirmişler... Ya güzellikleri!.. (Nihal, 2008: 190)

Muhitte geçen kadın-erkek diyaloglarında genellikle otel, salon, kadın-erkek isimlerinin zikredildiği fark edilir. "Kadıköylü Raife" ismi sık sık tekrarlanması bakımından dikkat çeker. Raife sonradan görme, kurnaz, görgüsüz, cahil bir kadındır.

Savaştan evvel diğer Türk kadınları gibi kafes altında yaşasa da şimdilerde kavuştuğu özgürlük sayesinde ne yapacağını bilemez vaziyettedir. Kendini alışveriş ve eğlence âlemlerine kaptırır. “Kafes altından henüz çıkan, Şişli’ye yeni düşen, Calibe, Figara gibi terzilerin adını yeni duyan Raife’nin geceli gündüzlü mevzuu hep alışveriş; hep terzi, hep kumaş, hep dans ve balo idi...” (Nihal, 2008: 294) Meşhur terziler ve alışveriş merkezleri, tüketim kültürüne has “(toplumsal) mekân pratikleri”ne işaret eder. Bunlar aynı zamanda Şişli’de kendini gösteren burjuvazinin “mekânsal pratikler”idir. Raife, Şişli’deki hayata katıldığından beri tüketmekten kendini alamamaktadır. Tüketmek eylemini cazip kılan şey, bizzat mekânın varlığıdır. Şişli, bireyi standart üretim-tüketim ilişkisinin dışına çıkararak onu sonsuz isteklerini doyurmaya yönelten ve karşılığında üretim barındırmayıp yalnızca tüketimden ibaret olan bir akışa hapseder. Lüks mağazalar, özel terziler, duraksamayan eğlenceler ve daha nice modern öge, mekânın ışıltılı vitrinlerinde sergilenir. Raife katıldığı eğlencelerde dillerden düşmemeyi ve bütün erkeklerin odak noktası olmayı başarır ve mekânın vitrininde yer edinir:

Bir aralık İsmet Hanım sordu:

‘Kuzum Hasan Bey, şu Kadıköylü Raife o kadar şaheser bir kadın mı? Erkekler de ne çabuk ona kapılarak evlerini barklarını yıkmaya kalkıyorlar!..’

Hasan’ın gözleri parladı, gülümseyerek,

‘Vallahi fena değil, hanımefendi,’ dedi. ‘Yalnız öyle aile bozacak, ev yıkacak kadına benzemiyor. Bence pek akli başına bir hanım.’ (Nihal, 2008: 187)

Kadıköylü Raife, üstlendiği ahlaksız kadın rolü açısından, evlilik kurumunu yıkan unsurlardan biridir. Zira Namık Bey’in Raife’ye duyduğu ilgi, eşi İsmet Hanım’ın gözünden kaçmaz:

Hasan şakaya alarak gülümsedi:

‘Aman hanımefendi, Raife ile başkalarının meşgul olduğunu söylüyordunuz, şimdi sıra bana mı geldi?’

‘Yalnız siz değil, Namık da!’

Hasan kendini tutamadı, haykırır gibi:

‘Namık da mı? Demek ikimiz beraber?’ (Nihal, 2008: 187)

Bu diyaloglarla aynı zamanda sadakate bağlı yürütülen evlilik ilişkilerinin, temel taşı niteliğindeki “güven” unsurunu yitirerek sarsıldığı anlaşılır. İsmet Hanım, eşi Namık Bey’in başka kadınlarla yakınlık kurduğunun bilincindedir ve Namık Bey’in evliliklerine duyduğu sadakatsizliği her defasında dile getirir. Kocasını düşünmeden edemeyen İsmet Hanım, roman boyunca Namık Bey’i bir yerlerde aramakla, onu sorup sorgulamakla meşguldür (Nihal, 2008: 265). Benzer tepkileri göstermesi için zaman zaman Yıldız’ı da Hasan’a karşı şüphelendirmeye çalışır. Şüphelendirme girişimlerinden birinde, Namık Bey’in ve Hasan’ın Şişli’de oturduğu bilinen Rus bir kadınla beraber oldukları haberini, Yıldız’a ulaştırmaya gayret eder:

‘A, iki gözüm, siz de ne kadar kibirlisiniz... İnsan biraz kocasının peşine düşer, çeker çevirir, nereye gittiğini arar, sorar...’

‘Evet, hanımefendi,’ dedim; biraz kibirliyimdir; kocamın peşine düşmem; nereye gittiğini arayıp soramam; isterse o bunları bana yapsın...’

İçime bir gülmek bir gülmek krizi gelmişti; katıla katıla gülüyordum; nihayet sustum ve biraz ciddi, sordum:

‘İkisi birden mi tutulmuşlar Garden Bar artistlerine?’

‘Öyle ya?.. Bir Rus karısı ikisini birden yakalamış, dolandırıp duruyormuş... Bu işi çoktan haber aldım, amma size söyleyemedim; sizin bir şeye aldırış ettiğiniz yok ki!..’

Karı bir prenses mi imiş, ne imiş!.. Anlaşılan, bizim budalalara kendini dirhem dirhem satıyor. Ne zamandır düşüp kalkıyorlarmış; şimdi kadın hasta imiş; Şişli’de oturuyormuş; Hasan Bey’le Namık karıyı besleyip doyuruyorlarmış. Her gün evine sepet sepet öteberi gidiyormuş... Gördünüz mü, evlerinin parasını kimlere yediriyorlar?!.. (Nihal, 2008: 272)

Dedikodu yapmaktan ve insanları kışkırtmaktan hoşlanan İsmet Hanım’a göre bu tarz maceralar keyif vericidir. “Çıkışmak, kavga etmek ve kışkırtılmaya çalışmak” (Nihal, 2008: 270) muhitte yürütülen ilişkilerin ritüellerindedir ve eşlerin birbirlerine bağlılık duymadığı bu ilişkiler cemiyete göre olağan karşılanmaktadır. Yıldız ile Hasan’ın birlikte gittikleri barda sadakatsiz çiftlerden birine daha rastlanılır:

Yanımıza, birbirlerine göz yummaları ile tanınmış Madelet, Şefik adlı bir karı-koca geldi; bunlar da Hasan’ın yeni dostlarındandı... Oturdular, beraber içildi. Şefik beni dansa davet

etti, kalktım, birbirinin yardımı ile ancak kımıldayabilen göğüs göğüse bir kalabalığın arasında dönmeye başladık.(...)

Kendisini tanıyalı daha yarım saat olmayan Şefik Bey, nasıl bayağı bir teklifsizlikle, nasıl küstah bir cesaretle konuşuyordu.(...) (Nihal, 2008: 266)

Şefik Bey'in küstah konuşması ve teklifsizce yaklaşımı, mekânın davranış kodlarından. Benzer davranışlar İsmet Hanım'dan ve Namık Bey'den (İsmet Hanım'ın kapıyı kabaca çalması, ev sahibesini sormaması, Hasan'la yakınlık kurması; Namık Bey'in Yıldız'a ve onun arkadaşına yakınlık göstermesi vb.) itibaren hemen bütün Şişli topluluğunda görülür. Çevresindeki uygunsuz davranışlardan dolayı son derece mutsuz olan Yıldız, Şefik Bey'in teklifsizce yaklaşımından da rahatsızlık duyar. Rahatsızlığını Hasan'la paylaştığı zaman ise durumun dert edilmemesi gereken bir “eğlence anlayışı” sayıldığı yönünde teselli edilir:

Bu kadar iğrençliğe tahammülüm yoktu; etrafta Hasan'ı aradım; bu iğrenç âlemden çıkmak istiyordum; o, uzak bir masada Şefik'in karısı Madelet'le ve Kadıköylü Raife ile ağız ağıza kahkahalarla gülüşüp içiyordu. Şefik benden ayrılıp onların yanına gidince Hasan kalktı, yanıma geldi; bana tanıttığı adamın iğrençliğini anlattım; o, sarhoş gözlerle halinden, hayatından memnun,

'Yok canım,' dedi; 'sana öyle gelmiştir, hem bu âlemleri biraz anlamalısın, Yıldız...' (Nihal, 2008: 267)

Hasan'a göre her şey eğlencenin parçasıdır. Aslında Hasan'ın peşinde sürüklendiği, her şeyin mubah sayıldığı eğlence anlayışı, bütün İstanbul'u sarmış ve savaşın yıkıcı sonuçları sosyete hayatı tarafından bu anlayışla örtbas edilmeye çalışılmıştır. O hâlde İstanbul, ikiye bölünmüş vaziyettedir. Bir tarafta yoksullukla kıvranan, perişan insanlar dururken diğer tarafta eğlenmek, giyinmek ve modernleşmek arzusuyla tutuşan zengin insanlar yer alır. Şişli, yoksul-zengin zıtlığının oluşturulduğu ve bu tezatlığın görünür kılındığı semtlerdendir. Şişli cemiyeti fakirlik, perişanlık, hastalık vb. alt sınıf tabirleri hakkında konuşmaz. Mekânda “yetersizlik” niteliği taşıyan varlıkların, Şişli'deki şatafatlı âlemin bozulmaması maksadıyla, Şişli cemiyeti tarafından görmezden geldiği gözlemlenir. “Caddede, duvar diplerinde, karların arasına gömülmüş, paçavralar altında, öksürükten ciğerleri paralanan çocuklar vardı.



Ve İstanbul ‘mondenleşmek, Avrupalılaşmak, eğlenmek’ kaygusu ile birbirine giriyordu.” (Nihal, 2008: 268)

Esasen, Hasan yaşadığı mekân ile özdeşleşmiştir ve bu sebeple Yıldız’ın özlemine duyduğu ve her fırsatta dile getirdiği masum günlere dönebilmesi mümkün değildir. Mekân, Hasan’a içindeki kötülüğü dışarı vurma imkânı tanır. Muhitteki insanlar, eğlence anlayışları, jestler ve mimikler Hasan’ı kötülüğe yönelten unsurlardır, bunların sıklıkla karşısına çıkması ise onu yine mekânın kötülük girdabına doğru çeker. Bilhassa “Madam Mari”, “Pera Palas”, “Moskovit”, “Rožnuvar” isimli modern şehir eğlencelerinin sürdürüldüğü mekânlara adım atılması yönünde komşuları teşvik edicidir:

İsmet Hanım kendisini bir koltuğa attı:

‘Bir haber de vermedi, hâlbuki bu akşam Madam Mari’ye gidecek değil miydik? Yediden beri şimdi gelir, şimdi gelir, diye bekliyorum.’

Hasan’ın yaptığı bir göz işareti gözlerimden kaçmadı. Hâlbuki İsmet Hanım bu işaretin farkında olmamış, Madam Mari’yi Hasan’a hatırlatmaya çalışıyordu:

‘Canım geçen gün sözleşmedik mi, siz de mi unuttunuz?’

Hasan kızarak kekeleydi:

‘Öyle bir şey görüşüldü, ama ben de unuttum.’ (Nihal, 2008: 186)

İsmet Hanım ve Namık Bey vesilesiyle gizli saklı başlayan kötülük maceraları yine onların sayesinde meydana çıkarılır:

İsmet Hanım, Hasan’ın çekingenliğine aldırmadı, bana bakmadı bile. Sözüne devam etti:

‘Yalnız, dikkat edin, Namık sizden daha açıkgozdir, kadın meselesinde hepinizi atlatır.’

Yeni âlemlerde olan biten şeylerin içyüzü yavaş yavaş açılıyor, ortaya kirli çamaşırlar dökülüyordu!

Demek Hasan da oralara girer girmez kadın meselesine karışmıştı!.. (Nihal, 2008: 188)

Mekân değişikliği olmadığı için aynı şeyler tekrarlanır ve Yıldız yine istemediği olayların içine sürüklenir (Nihal, 2008: 285). Düşkünüklüklerinden kurtaramadığı eşini yeniden aşağı vaziyette gördüğü an, ona göre “komedyâ”dan ibarettir:

Salonun öbür köşesinde Raife ile Hasan, Esat Bey'in bahsettiği anlaşma hududunu çoktan geçmişler; Raife sedire uzanır gibi oturmuş; süzgül gözleri Hasan'ın gözlerinin içinde... Hasan onun ayakucuna ilişmiş; likör kadehini dudaklarına uzatıyor ve fısıltı halinde bir şeyler söyleyerek onu gülmekten katıltıyor.

Komedyâ tamam, dedim; ne âlâ dostlar... Ne Garplılık, ne sosyete!..

Çoktan beri kibarlığını, vakarını muhafaza eden Hasan, en küçük bir fırsatla yine maskesini atmaya hazırlanıyordu... (Nihal, 2008: 287)

Hasan, Şişli'ye geldiği günden itibaren Avrupalılaştırma isteği duymaktadır. Avrupalılaştırmak, dönemin modernleşme anlayışı düşünüldüğünde Şişli topluluğuna dâhil olmanın, nezih bir hayat sürebilmenin ve asrîleşmenin anahtarıdır. Ancak bir Anadolu çocuğu olan Hasan, modernleşme yolunda istekle çabalarken cehalete kapılarak yanlış yollara sapar. Evliliklerine aldırış etmeksizin birbirlerine yakınlık gösteren Hasan ile Raife, Şişli'de başından beri övgülerle söz edilen Batılılaşmayı yanlış anlayarak ahlaki değerlerini kaybetmiş karakterlerdir. Yıldız, "Ne Garplılık, ne sosyete!" (Nihal, 2008: 287) ifadesiyle Batılı hayat tarzını benimseyip onu kötücül hâllerine araç edinenleri ayıplar.

Yıldız, muhatap olduğu insanları tanıdıkça onların yaşantılarından utanır. Söz gelimi Namık Bey'in Yıldız'ın arkadaşı Nükhet'i taciz etmesi yüzünden Yıldız, arkadaşına karşı mahcubiyet duyarken şu sözleri sarf eder:

Bu küstahlığı bayağı, görgüsüz bir erkek yapsa hemen o anda kovulabilir; terbiyesi verilebilir; lakin cemiyet içinde yeri olan bir insana bunu yapamıyoruz... Örtbas edip aman, iskandal olmasın, kimseler duymasın, diye susuyor, onu yine aramıza alıyoruz... Bu iğrençliğe biz de katılıyoruz, demek... Ne yazık! (Nihal, 2008: 276)

"Cemiyet insanları" ile "alt sınıf mensubu insanlar" ayırımına işaret eden o sözler, mekândaki sınıfsal farklılığın mevcudiyetini vurgulamaktadır. Zira cemiyet hayatında görgüsüzlük, küstahlık ve kabalık hoş görülürken cemiyet dışındaki insanlar benzer davranışları sergilediğinde aynı hoşgörülle karşılanmayacaklardır.

Evin hizmetçisi Ayşe Kadın da Şişli'deki hayattan rahatsızlık duyduğunu "Hanımefendiciğim, bu apartmana geldiğimize hiç de iyi etmedik... Namık Bey'in hanımı biraz delişmendi, amma ne yalan söyleyeyim, bir kötülüğünü görmedim. Buradakiler daha beter! Bizim beyefendi sabah akşam 4 numaraya uğramadan

geçmiyor,' dedi.” (Nihal, 2008: 295-296) dile getirir. Ona göre Şişli'deki apartmana taşınmak hiç iyi olmamıştır. Mekânın kötücül hâllerini fark eden Ayşe Kadın, Yıldız'ı uyarmaya çalışır. Fakat Yıldız, hizmetçiyle yüz göz olmamak adına onu susturur ve rahatsızlık duyduğu yaşantısına güçlükle devam eder: “Hizmetçilerle yüz göz olmak âdetim olmadığından Ayşe Kadın'ı her zamanki gibi yine susturdum. Hasan Bey, Esat Bey'le arkadaşır, onu görmek için uğrar. Hem karısı da tanıdık değil mi, ne olur, onu da görebilir, dedim.” (Nihal, 2008: 296) Hizmetçiyle yüz göz olmamak, sosyeteye ait davranış kodlarından biridir. Alt sınıf ile üst sınıf ayrımına işaret eden hizmetçi-efendi ilişkisinin Yıldız tarafından benimsendiği ve Yıldız'ın Ayşe Kadın'a karşı sözü edilen ilişki türünün beraberinde getirdiği davranış kodlarını uyguladığı gözlemlenerek mekânın etkisinden kaçabilmenin mümkün olmadığı anlaşılır.

Sosyete hayatına uyum sağlayamadığı için kıvranan sadece Yıldız değildir. Mekânın masum tanıkları olan çocuklar da şatafatlı yaşamların ortasında âdeta sefalet çekerler. Sefaletin arka planında ise “iyi ebeveyn olmama” sorunu yatmaktadır. Namık Bey ile İsmet Hanım'ın çocuğu bir “yetim” edasıyla yaşamını sürdürürken onun acıklı durumu Yıldız tarafından şöyle anlatılır:

Bir gece, ne içindi bilmem, Namık Beylere uğradım; kapıyı hizmetçi kız açtı; evde olmadıklarını söyledi. Söyleyeceğimi dadiya da söyleyebilecektim; içeriye girdim; hizmetçi kız beni dadının ve çocuğun odasına götürdü... Aman Allah'ım o ne sefalet o ne kirlilik, ne bakımsızlık!

Çini sobanın üzerine, kurusun, diye çocuğun yaş bezleri serilmiş; odaya yayılan ekşi, buğulu bir hava ciğerleri tıkıyor; kirli yemek tabakları yerde bir köşeye bırakılmış... Şişman Rum dadı, bir kanepeye bağdaş kurmuş, kucığında çocuk, oturuyor. Zavallı yavru on beş aylık olduğu halde bakımsızlıktan emekleyemiyor bile!.. (Nihal, 2008: 276-277)

Şişli'de yahut çevre muhitlerde hiçbir eğlenceyi ve dedikoduyu kaçırmayan Namık Bey ile İsmet Hanım, sosyeteye ayak uydurabilmek adına çocuklarını ihmal eden ebeveynlerdir. Anne-baba tarafından koşuşturmacanın ortasında yalnızlığa terk edilen çocuk, bakımsız ve ilgisiz büyümektedir. “Salonlarında ağır, muhteşem eşyaları olan, en büyük terzilerden giyinen; her akşam bara, baloya, ziyafete, kadına avuç avuç para dağıtılan bu evde bu çocuğun hâli ne?..” (Nihal, 2008: 277)

Şişli, ebeveynlerin ben dillerini ve bencil dürtülerini ön plana çıkaran mekândır. İsmet Hanım'ın iyi giyinmek, üstünlük kazanmak ve beğenilmek heveslerini canlı tutan mekân, kadına ego tatmini yaşatmaktadır:

İsmet Hanım sinirsiz, tabii olduğu zamanlar oldukça şen bir kadındı; en çok sevdiği şey de iyi giyinmek, her kadından üstün görülmek, beğenilmektir. Onun bu yoldaki hevesi bir ihtiras hâline gelmişti. Bunun için her türlü fedakârlığı yapar, yaptırır görünüyor, hatta bu iptilası yüzünden evde bir hizmetçi kadın eline bırakılmış olan çocuğunu bile ihmal ediyordu... (Nihal, 2008: 189)

Mekânın ürettiği bireysel dünyalara kapılan ve istek-ihtiyaç açlığını bastıramayan anne-baba, çocuğunun temel duygusal ve yaşamsal ihtiyaçlarını karşılayamamakta, dolayısıyla iyi ebeveyn olmamaktadır.

Romanın son sahifelerine doğru, Yıldız yaşantısının kısır döngüye girmesi nedeniyle ruhsal rahatsızlıklar geçirir ve hastalanınca etrafında olan biteni daha keskin bir dille tenkit etmeye başlar (Nihal, 2008: 321). Önceleri davranışlarından dolayı kırıldığı, düzeltmeye çabaladığı ve başaramadığı vakitlerde kötü huylarını görmezden geldiği Hasan'a dair ümitsiz görüşlerini açıkça ifade eder:

Hasan'la beraber yaşadığımız dünyada büyük bir sarsıntı geçti; büyük tufanlar, kasırgalar koşturdu; şimdi her şey sükûn bulmuş, susmuş gibi, ama ikimiz de bir yıkıntının altında ezilmişiz benziyoruz... İkimizde de silinen, kaybolan şeyler var; birer yanımız, birer parçamız eksik sanki... Seller, kasırgalar varlığımızdan birer parça kopardı... Biz artık birbirini ilk tanıyan insanlar değiliz... İkincisi de değil... Hüviyetimizi kaybettik... (Nihal, 2008: 323)

Hasan ile Yıldız, ilişkileri süresince türlü sarsıntılar geçirmişlerdir. Bu sarsıntılar, her ikisinden de bir şeyler kopararak onları daha çok eksiltmiş ve en sonunda onlara masum hüviyetlerini kaybettirmiştir. Şişli'deki apartmana yerleşmelerinden itibaren başlayan kayıplar, Yıldız'ı ve Hasan'ı birbirlerinden tamamen kopararak nihayete erecektir.

### 3.4. Aşk

*Şişli Hayatı* ve *Zıpçıktılar* romanlarında karakterler, taşıdıkları duygular bağlamında ele alındıklarında kişilik özellikleri bakımından farklılaşmalar meydana geldiğine

rastlanılır. *Şişli Hayatı*'nda Halim ve *Zıpçıktılar*'da Cevdet, eserlerdeki kötücül kadın karaktere âşık olarak bu aşkın etkisiyle çeşitli değişimlere uğrarlar. Her iki romanda da kötücül kadınlar “erkeksi”, “buyurgan” özellikler taşırlar ve kimi zaman “şiddet” yanlısıdırlar. Halim'in Şişli'yle tanışmasının ya da Cevdet'in Şişli'de yeni bir hayat kurmasının nedenlerinden biri de yine karakterin kapıldıkları “aşk” duygusudur.

### **3.4.1. Şişli Hayatı**

*Şişli Hayatı*, aşk duygusunda deneyimsiz bir karakter olan Halim'in karşısına onunla aynı seviyede olmayan bir kadın karakter çıkarır. Kadın her hareketi ve söylemiyle aşk deneyimine sahip olduğunu belli eder. Fakat Halim, Şişlili olduğunu bildiği sevgilisinin böyle bir muhitte “temiz” kalamayacağını bilmesine rağmen duyduğu aşk sebebiyle ona bu yakıştırmayı yapamaz. Kadın, roman boyunca Halim'i aşk ve cinsellik meselelerinde âdeta eğitir. Halim'in üstünde baskın davranışlar sergileyerek onu dilediği şekillerde yönlendirir.

İsmi bilinmeyen genç kadın giyimi, davranışları, aşk anlayışı ve cinsel yaşamıyla modern Şişli kadını temsil etmektedir. Eserde, Şişli kadını sahip olduğu kadınsı güçle erkeği baştan çıkararak, şuh, kurnaz, şeytanî, alaycı bir profil çizer. Romanın ilk bölümünde bile, Hacı Efendi ve Bekçi Baba adlı karakterlerin Suriye kadınları ile Şişli kadınlarını kıyasladıkları sohbet esnasında Şişli'nin kızlarının “şuhluğu, işvebazlığı ve çevikliği” vurgulanır. “Hacı Efendi'nin fikrine göre Suriye kadınlarının güzelliğine, endamına, iriliğine diyecek yoksa da biraz ağır kanlıydılar. Şişli'nin kıvrık kızlarının şuhluğu, işvebazlığı, çevikliği yanında pek sevimsiz, ruhsuz kaldıklarını söylüyor, özellikle yaradılışlarında mutlaka bir başkalık olduğunu iddia ediyordu.” (Barbaros, 2005: 20)

Halim sevgilisine çok âşıktır ve onu masum görmek istediği hâlde böyle serbest bir muhitte temiz kalınamayacağını bilir:

Sevgilisini ne kadar saf ve temiz görmek isterse istesin, onun aşk tecrübesi olduğuna inanıyordu. Daha yirmi yirmi iki yaşlarında gösteriyorsa da başından birçok maceraların geçmiş olması muhtemeldi. Esasen Şişli muhitinin serbestliği, birçok kadınlarının, bilhassa sarışın kadınlarının erkekten sakınmayı hatırlarına getirmedikleri gibi; göğüslerini, hatta kollarının yanında da göğüslerinin birleştiği yeri ve kollarını dirseklerine kadar açmaları,

daha çok dikkat çekebilmek için kalçaları büsbütün dışarı çıkaran beli düşük kemerli mantoları giymeleri, pervasızlıkları sayesinde türlü maceralar alışkanlık halini almıştı. (Barbaros, 2005: 101)

Yukarıdaki düşüncelerin hemen ardından muhit ile kötülük arasında bağlantı kurulur:

İnsanın yaratılışında öylesine emeller, arzular vardır ki; dünyanın düzeni, toplum kuralları ve hayatın devamının sağlanması için konulan ve dünyayı idare eden dini, ahlaki, toplumsal kanunlar onları kısıtlar. İnsanlar akıllarından geçirdikleri kötülüklerin yüz binde birini yapmaya fırsat bulsa dünya bir anda altüst olur. Müsait muhitte tabiat hükmünü icra eder. İnsana hissiyatı hâkim olur. Akıl ve muhakemesinden ziyade hissiyatına tabi insanlardır ki; toplumun ahengini bozarlar. Ve toplum hayatının sefil sürülerini teşkil ederler. Böyle hayati meselelerde serbest fikirli olanlar, kayıtsızlık gösterenler herhalde aklından çok hislerine esir olanlardır. (Barbaros, 2005: 101)

İnsan tabiatı gereği içinde kötülük barındıran bir varlıktır. İradesiz, akıl ve muhakeme yeteneği zayıf olanlar, içlerindeki kötülüğü müsait mekânda ortaya çıkarırlar. Şişli de insana içindeki kötülüğü dışarı vurma imkânı tanıyan mekânlardandır.

Halim sevgilisi sayesinde daha önce tatmadığı duyguları tadar, görmediği yerlere gider ve gayri meşru ilişkiyi deneyimler. Bütün olaylar neticesinde değişim gösteren Halim, benliğine aidiyetini hatırlatan ataerkil düşüncelerini değiştirmekte zorlanır. O hem alafranga hem de alaturka özellikler taşıyan kahramandır. Sevgilisinin cesur davranışlarından hoşlansa da aynı zamanda onun serbest zihniyetinden rahatsızlık duyar:

Halim bu mektuba oldukça sevinmişti. Kendi kendine konuşmaya başladı: ‘Geçen sefer kiralık konak gezdik, bu sefer ne yapacağız? Bu kadınlar dahi midir, nedir? Yokluk içinde varlık gösteriyorlar. Bu kız ne kadar cesaretli? Bu halleri beni deli ediyor. Lâkin böyle bir kadını idare etmek bütün dünyayı idare etmekten daha zor. Aşk cesaretle doğar, cesaretle yaşar. Aile hayatında bu kadar cesaret gerekli midir? Hayır!.. Hayır!.. O benim üstüme başkasına bakmaz, bakamaz...’ (Barbaros, 2005: 153-154)

Ataerkilliğin bünyesinde yatan “kadının yönetilmesi” anlayışı, Halim’in zihninde dönüp durur. O, yanında kendini “kukla” gibi hissetmesine neden olduğu için genç kadının işi çekip çeviren yönünden hoşlanmaz:

Biraz ileride duran beyaz atlı bir faytona doğru yürüdü. Halim gölge gibi genç kadını takip ediyor. Kendi kendine söyleniyordu: ‘İyi hoş da, bu halleri biraz canımı sıkıyor. Şimdi neyse de, evlendikten sonra da ben böyle kukla gibi yaşayacağım. Bu da tam tamına alafanga demek. Hiç de doğru bir şey değil. Kadının yanında erkeğin iki paralık haysiyeti yok. (Barbaros, 2005: 155)

Halim modern hayatla gelen yenilikleri sever, fakat bütün yenilikleri benimseyip tamamen alafanga olmayı yanlış bulur. Geleneksel düşünce yapısıyla yetişmiş olması, ona aşırı modernleşmenin doğru olmadığını düşündürür. “Kadının yanında erkeğin iki paralık haysiyeti yok.” (Barbaros, 2005: 155) ifadesi, erkeğin önüne geçerek onun geri planda kalmasına neden olan kadını suçlamaya yöneliktir. Çünkü ataerkil erkek; kadına söz dinletir, onun taşkınlıklarını dizginler ve kadını boyunduruğu altına almayı başardığı için de ondan daha değerli olmayı hak eder.

Kadının baskın tavırları bazen fiziksel şiddet uygulamasına yol açar. Bahsi geçen şiddet içerikli olay, beraber gittikleri barda gerçekleşir. Kadın, sahnedeki dansözler hakkında Halim’in fikirlerini alır. Adamın dansözü beğendiğini anlayınca kıskançlık hissederek ona tokat atar:

İçtiği sayısız viskilerden başı iyice dumanlanan kadın hırslandı. Halim’in sözlerini tamamlamasına fırsat bırakmadı. Elinin tersiyle ve şiddetle âşığının ağzına bir tokat indirdi. Halim hiçbir şey söylemedi. Şaşkın şaşkın kadının yüzüne bakıyordu. Sevgilisinin gözleri parlıyordu. Yanakları toz pembe bir renk almıştı. Çok güzel ve çok taze görünüyorlardı. Kadın:

-Halim, affettim... dedi. (Barbaros, 2005: 174)

Halim yediği tokata herhangi bir karşılık vermez. Hatta kadının sinirli hâlini güzel bulur. Muhafazakâr toplumlardaki ilişki normlarının modern mekânlarda sürdürülmesi *Şişli Hayatı*’nda ve *Zıpçıktılar*’da kötücül kadınlar vesilesiyle engellenir. Kadın-erkek ilişkileri, toplumsal cinsiyet anlayışları bakımından değişime uğratılır.

### **3.4.2. Zıpçıktılar**

*Şişli Hayatı*’nda görüldüğü gibi kötücül kadının âşığına yönelik buyurgan ve şiddet yanlısı tavırları, *Zıpçıktılar*’ın kötücül kadını Vuslat’ta benzer şekillerde karşılık bulur. Vuslat, kadını özelliklerinin yanı sıra erkeksi tavırlarıyla da Cevdet’i kendine

âşık eder. İkili arasında yaşanan aşk kadını yargılayıcı ve yönetici, erkeği ise edilgen konuma taşınması sebebiyle Fatih'teki toplumsal cinsiyet anlayışına ters düşmektedir. Vuslat ve Cevdet, ilişkilerini yaşayabilmek adına daha uygun bir mekâna geçiş yaparlar.

Nezihe ile Cevdet, Vuslat'tan yardım alarak Mahmut Efendi'yi kandırmayı başarırlar ve evlenirler. Evliliğin gerçekleşmesiyle beraber ev halkı kendi içinde simgesel bir ayrıma düşer. Fatih'in ve eskinin simgesi Mahmut Efendi bir tarafta; alafranga yaşamı ve asrîliği arzulayan Nezihe, Cevdet ve Vuslat ayrı bir taraftadır. Mahmut Efendi'nin servetini ele geçirme amacıyla bu evde bulunan Cevdet ve Vuslat işbirliği yaparak onu öldürme planları yaparlar. Burada modernleşmeyle Türk insanının hayatına giren alafranga erkek tipinin “yanında” bir alafranga kadın vardır. Bu kahraman, *Zıpcıktılar*'da Vuslat'tır. Cevdet de Vuslat da kötücül özellikler taşır. Kötü kadın kahraman planlar kurar, olayların seyrini dilediği yönde değiştirir ve istediklerini erkeklere yaptırır. Cevdet ise Doğulu aile tarafından büyütülen fakat büyüdükçe yaşayış tarzı, istek ve arzuları Batı'ya yönelen, dolayısıyla Doğu ile Batı arasında bir erkektir. Kadın avcılığı yaparak ve yaptığı işlerle gurur duyarak geçirdiği macera dolu yaşamında başrolü oynadığı için kendisi ile aynı kötülük seviyesinde bir kadınla karşılaşması onu şaşkınlığa uğratar. Cevdet, Vuslat'a duyduğu aşkı çok defa inkâr eder, kendisine yakıştırmaz. Vuslat'ı düşünmek ona erkekliğinden, zekâsından ve otoritesinden bir şeyler kaybedeceği korkusunu yaşatır:

Etyemezli Vuslat! Etyemezli Vuslat!

Bu ismi ve bu lakabı kendi kendime binlerce defa tekrar ediyorum. Etyemezli Vuslat! İbtidâları bana biraz çirkin görünen bu şöhret şimdi içimi gıcıkıyor. Etyemezli Vuslat terkiindeki 'et' 'yemez' 'Vuslat' kelimeleri hoşuma gidiyor. Bu kadına âşık değilim, hayır, onun oltasına düşecek kadar tecrübesiz, iptidâî ve saf bir mahlûk olmayı kibrime yediremem ve bu gururum her zaman Vuslat'ı sevmekliğime mâni olacaktır. Vuslat'ı sevmiyorum. (Hem tanışalı daha ne kadar oldu?) Vuslat'ı sevmiyorum. Yalnız ondan hoşlanıyorum. Aşkla incizap arasındaki fark. (Safa, 2019: 63)

Âşık olduğunu kabullendiği vakit ise kendini “avanak” konumunda bulur:

Vayy... iş fenalaştı. Nezihe ile izdivâcım suya düşüyor gibi. Ben bu işte ne kazandım? Cevap: Bir metres. Hayır, eline elimi bile dokunduramadım ve onu her aşığın sersemliğiyle, körlükle, delice seviyorum. Öteden beri kendi kendime: 'akıllı adam âşık olmaz!' derdim ve



bu düstûra o kadar iman etmişim ki, şimdi kendim de âşık olunca bunu düstûrun yanlılığına değil, aptallığıma veriyorum.

Evet, işte hazin itiraf: Ben aptalları bile güldüren bir avanağım. (Safa, 2019: 77)

Etyemezli Vuslat, doğuştan kötücül özellikler taşıyan bir kahramandır (Safa, 2019: 184). Çok şey görüp geçirmiş olması onu özgüvenli ve cesaretli yapmıştır. Güçlü duruşuyla, Cevdet'in karşısında başına buyruk, vurdumduymaz tavırlar takınır. Vuslat'ın gücünü kabullenmekte zorlanan Cevdet ise akıl-kalp-erkeklik üçgeni altında ezilmektedir. "Erkeklik gururu"nun sesi yine Vuslat'ın kadınsı gücü tarafından susturulur. Vuslat, güzel bir kadındır, iyi giyinir, kadınlığını kullanarak istediğini elde etme konusunda başarılıdır. Ancak feminen olduğu kadar masküendir de. "Eşkıya yatağı" olan bir Çerkes köyünden eve döndüğünde (Safa, 2019: 93) erkeksi duruşu, hareketleri ve bakışları vurgulanır. Vuslat, Mahmut Efendi'yi öldürme fikrini ortaya attığı ve cinayeti olağan karşıladığı zaman Cevdet'in deyişiyle "külhanbeyi kıratta bir kadın"a (Safa, 2019: 96) dönüşür. "Vuslat bu sözleri söylerken ayağa kalkmış, demir gibi sertleşen bir ayağını öne basarak bir avucunu beline koymuş, çenesini geriye çekerek gerdanının etlerini sıkıştırıp katladıktan sonra metin başını ağır ağır sallıyor, müthiş gözlerini açarak anlatıyordu." (Safa, 2019: 96) Cevdet ise gördüğü manzara karşısında çılgına döner. Vuslat'ın erkeksi hâinden müthiş bir keyif duymaktadır:

Ne kadın bu, yahu, ne müthiş şey! Bu bir kanlı katil yatağı; bu, serseriler arasında yetişmiş, cefa çekmiş, korkunç şeyler görmüş, pişkin ve külhanbeyi kıratta bir kadın! O ne çehre, o ne tavır, o ne şiddet! Fakat ben mi yanılıyorum, yoksa kadınlar, mizaçlarından dışarı çıkarak cinai bir erkek gibi sertleştikleri zaman güzelleşiyorlar mı? Vuslat bu haliyle beni çıldırtıyor, bayılıyor. Onun bu külhanbey tavrı o kadar hoşuma gidiyor ki, beni bile öldürmeye kalksa razı olacağım. Yere kapanarak iskarpinlerini dişlerimle kopardıktan sonra ayaklarını öpmek istiyorum. Bu ne harikulâde kadın! Kim bunun misalini bir yerde görmüştür? (Safa, 2019: 96)

Vuslat ile Cevdet'in ilişkisinde toplumsal cinsiyet normları açısından değişimler söz konusudur. Cevdet, her ne kadar erkeklik gururunun kırılması ve kadın üzerindeki egemenliğini yitirmesi sonucunda endişeye kapılsa da Vuslat'a ister istemez hayranlık duyar. Kadının emredici, yargılayıcı tavırları ona olan bağlılığını artırır. Önceleri erkeğine boyun eğen, saf, âşık kadınlarla (Nezihe ve Nâmiye, ismi geçen

kadınlardandır.) girdiği ilişkilerde istediği üstünlüğü sağlamıştır. Vuslat ise diğer kadınlardan farklıdır, çünkü o dizginleri elinde tutar. İlişkiyi yöneten kadın, gücünü erkeğe kabullendirebilmek adına işi sadizm boyutuna vardırarak bazen ona şiddet uygular, bazen de onu istemediği şeyleri yapmaya zorlar. Aşağıdaki alıntıda Vuslat, Cevdet'in ağzından çıkan laflara fiziksel şiddet uygulayarak karşılık verir:

-Ne o? Sandıkburnu ağzı yapmaya başladın.

-Oralarını bilmem. Sen daha iyi tanırsın.

Kadın, şaka maka değil, bütün şiddetiyle üstüme yürüdü, yüzüme keskin bir şamar indirdi. Kıpırmızı oldum. O da kıpkırmızı olmuştu:

-Sus! Diye, bağırdı, sus, bana hakaret etme!

Bir sivrisinek sesiyle vızıldandım:

-Aman Vuslat... Kızma... Şekerim... Bir yanlışlıktır oldu. (Safa, 2019: 100)

Cevdet, Vuslat'tan yediği tokattan gocunmaz. Hatta fiziksel şiddetten zevk bile alır:

Biraz evvel ki, öfkeli Vuslat, birdenbire çingiraklı kahkahasını boşaltmıştı:

-Ha şöyle... Düzel bakalım. Ben adamı döverim.

-Döv, öldür, ne yaparsan yap. Öldür dedik artık, dövmek de laf mı? Al beni ayaklarının altına. Yüzüme her tekme indirdikçe tabanlarını öpeyim. Ben sana sevdalıyım. Hâlâ kulakların işitmedi mi? (Safa, 2019: 100)

Kölesinin çektiği acıdan keyif alan zalim bir hükümdar gibi Vuslat da âşığının yalvarışlarından hoşlanır. Önce ona şiddet uygular, ardından onu ödüllendirir.

Vuslat ve Cevdet, ortak çıkarları ışığında planlarını hazırlarlar. Vuslat'ın ilişkide kazandığı üstünlük, psikolojik şiddet uygulamasının önünü de açar. Cevdet, Mahmut Efendi'yi öldürme fikrinden hiç hazzetmeyip korku duyduğunda Vuslat zorlamalar, alaylar, "sen de erkek misin be!" tarzında ithamlar ile Cevdet'i zayıf noktasından kısıvrak yakalar (Safa, 2019: 103-104). Erkeklik kompleksine giren Cevdet, cinayeti işlemeye mecbur kalır. Mahmut Efendi'yi öldürüp hem Vuslat'a itaat etmiş hem de ona erkekliğini göstermiş olacaktır (Safa, 2019: 99). "Erkeğin erkek, kadının kadın gibi" olmadığı bu ilişki Fatih'te -yasak ilişki olması sebebiyle de- gizli kapaklı yaşanır. Vuslat'ın ve Cevdet'in cinsiyet kodlarıyla çelişen jest, mimik ve davranışları, kadın-erkek ayrımını karmaşaya sürükler. Bu karmaşa kendine ancak

Şişli’de yer bulabilir. Çünkü orada Vuslat ile Cevdet’in ilişkisine benzer ilişkilere rastlamak mümkündür. Şişli’ye taşındıklarında ahablık edecekleri Melahat Hanım ve Kenan Bey ikilisi de bir cinsiyet karmaşası içindedirler ve bu karmaşayla evliliklerini sürdürürler. Cevdet, Melahat Hanım’ı ve Kenan Bey’i şöyle anlatır:

Melahat Hanım, yaratılış itibariyle son derece erkek canlı olup dârdünyada yegâne emeli birkaç koca eskitmek ve elli yaşında bile, gençliğin tarâvet-i ibtidâyesini muhafaza etmektedir.(...)

Kenan Bey, Melahat Hanım’dan on yaş küçük olmasına rağmen, sıhhat itibariyle zevcesinden daha zebun ve evlendiği günden beri vücutça yorgundur. Güzelliğinden başka, aklî, hissî, iradî hiçbir meziyeti olmayan bu genç, iki cihetten âfetzededir: Biri poker, diğeri Melahat Hanım. Kenan Bey’i Melahat Hanım’ın elinden almak için Şişli’nin mahir kadınları tarafından şimdiye kadar yapılan yirmi kadar teşebbüsün kâffesi adem-i muvaffakiyetle neticelenmiş olup, Melahat Hanım’ın zevci üzerindeki tahakkümünü tarsîn ve takviyeden başka bir işe yaramamıştır. (Safa, 2019: 171-172)

Kenan Bey ve Melahat Hanım gibi Cevdet ve Vuslat ikilisi de ilişkilerini muhafazakâr değerlerle karşılaşmayacakları için herhangi bir çekince ve korku duymaksızın Şişli’de yürütebilirler.

#### 4. ŞİŞLİ’DEN SONRA

“Eski” mekândan “yeni” mekâna geçildiği andan itibaren roman karakterlerinin duygu ve düşünce dünyalarında büyük değişimler gerçekleşmiştir. Karakterler Şişli’ye adım atarak evlerini, giyim tarzlarını, eğlence ve tüketim anlayışlarını Şişli’deki mevcut düzene uydurmaya çalışmışlar ve topluma aidiyet elde etmek istemişlerdir. Ancak Şişli topluluğu tarafından kabul görmek sanıldığı kadar kolay değildir. Çünkü bitmek bilmeyen ve mekândaki sınıfsal konumları değiştiren mücadeleler mevcuttur. Mücadelelere kapılmak, karakterler açısından bir şekilde yenilgiye uğramalarıyla sonuçlanır. *Şişli Hayatı*’nda Halim’in servetinin tüketilmesi ve terk edilmesi; *Zipçıklar*’da Vuslat ve Cevdet tarafından işlenen cinayetin gün yüzüne çıkması; *Kokotlar Mektebi*’nde ahlaksızlığın dayanılmaz cazibesi; *Ateş*

*Böcekleri*'nde Necat'ın içine düştüğü tuzağı görmesi; *Yolpalas Cinayeti*'nde Nadire'nin cinayet işlemesi ve *Yalnız Dönüyorum*'da Hasan'ın yalanlarının anlaşılması sonucu, karakterler yaptıkları eylemlerden sorumlu tutulurlar. Karakterlerin eylemlerini yargılayanlar başkaları değil, yine bizzat kendileridir. Modern mekânda görmezden gelinen ve susturulan vicdan unsuruyla baş başa kalan karakterler, bu sayede yaptıklarının/seçimlerinin yanlış olduğunu idrak ederler. Kişinin kendini sorgulaması *Şişli Hayatı*, *Zıpçıktılar* ve *Ateş Böcekleri* romanlarında muhafazakâr mekân aracılığıyla sağlanır. İncelenen romanların son bölümleri başından beri beğenilmeyen, hor görülen ya da önemsenmeyen değerlerin, aslında kişinin ahlakını koruması ve iyi bir yaşantı sürdürebilmesi için ne kadar kıymetli olduğunu anlatırlar.

#### **4.1. Şişli Hayatı**

*Şişli Hayatı*, Halim karakterinin bireysel tercihlerle kendi yaşamını kurduğu anlardan ibarettir. Aşk yaşamayı, evlenmeyi, evden kaçmayı isteyen Halim'in kendisidir. Bazı kararları alırken sevgilisinden etkilendiği düşünülebilse de yaptığı tercihlerin sorumlusu başından beri Halim'dir. Genç adam sevgilisinin sadakatsiz, israfçı, yalancı yüzünü görmesi ve bunların sonucunda terk edilmesiyle hata yaptığını anlar. Ancak varlığını tükettiği ve yaşananlardan dolayı yıprandığı için intihar etmek dışında başka bir çıkış yolu bulamaz.

Halim, sevgiliyle ve onun muhitiyle uyum yakalamaya çalışırken *Şişli*'de hiç sözü edilmeyen fakat kendisinin sıkı sıkı bağlandığı dini değerleri kaybeder. Kayıp *Şişli*'de değil, muhafazakâr evlerinde annesiyle yaptığı konuşma esnasında hissedilir:

-Halim, sus! Kalp kırıcaksan, git odanda otur. Bu söylediklerin ihtiyar hatunun kulağına giderse, alimallah kıyametleri koparır.

-Kıyameti kopartır da ne yapar? Cinlerden, perilerden bahsederek birkaç liranızı daha kapar.

Hanımefendi oğlunun bu kayıtsızlığından üzülmüş olarak:

-Oğlum, onlarla oyun olmaz! İyi saatte olsunlar! dedi.

-Anneciğim, ne dersiniz deyiniz. Benim gibi tahsil görmüş bir genç böyle efsanelere inanamaz. (Barbaros, 2005: 69)

Anne, oğlunun inancının bozulmasından ve türlü değişimler yaşamasından dolayı üzülür (Barbaros, 2005: 69), değişimin nedenlerini sorgular. Sonunda “Mutlak bizim budala oralarda bir tuzaga düşmüş olmalı.” (Barbaros, 2005: 125) diyerek Halim’deki yeniliklerin Şişli’yle bağlantılı olduğunu vurgular. Mekân tuzak doludur. (Lefebvre, 2019: 295) Mekândaki varlıklar, tuzakları fark edebilenler ve edemeyenler olmak üzere ikiye ayrılır. Halim, içine düştüğü oyunun bilincinde değildir. Hâlbuki genç kızla tanıştığı andan itibaren etrafında oynanan bir oyun mevcuttur. Bu oyunda duygular değişken ve sahtedir. Duygu karmaşası, pasif bir karakter olan Halim’de gözle görülür vaziyettedir. Sevgilisinin mektuplarıyla duygu durumu birden değişir:

Halim mektubu sevinç gözyaşları içinde bitirdi. Yeniden canlanmıştı. Şimdi kuvvetli adımlarla odasında dolaşiyor, arada sırada aynanın önüne gidip saçlarını tarıyordu. Bir saat evvelki arzularını, hüznelerini tamamiyle unutmuştu. Bütün o üzüntü ve hüznün bir yağmur bulutu süratiyle geçmiş, beyninde âdeta şimşekler çakmıştı. Artık, hayat ve her şey onun için ümitti. (Barbaros, 2005: 131)

Halim’in ruh hâli ve duygu dünyası o kadar hızlı değişir ki, bu onu yorar. Gün boyunca Şişli’de sevgilisi zannederek yaklaştığı bir kadından hoşlanır (Barbaros, 2005: 89), aşk hakkında derin düşüncelere dalar (Barbaros, 2005: 91), daha sonra Pangaltı’da sevgilisini görerek pişmanlık duyar (Barbaros, 2005: 92). Sevgilisinin peşinden giden genç adamı fark ettiğinde ise yoğun şekilde kıskançlık hisseder: “Saçlarını karıştırdı. Bu ne demektir? Şiddetli bir kıskançlık bütün vücudunu sarsıyordu. Biraz evvelki vaziyetini hiç düşünmeyerek kalbinde intikam arzuları uyanmaya başladı. Gözleri kanlandı. Şimdiye kadar tatmadığı, bilmediği acıları, zehirleri tadıyordu. Düşüncelerinin ağırlığı altında ezilen başını kaldırdı. Yorgun, etrafına bakındı.” (Barbaros, 2005: 92)

“Bir Facianın Sonu” bölümü, Halim’in roman boyunca yaptığı tercihlerden, aldığı kararlardan sonra düştüğü vaziyeti anlatır. Halim, arkadaşı Nazif’in kapısını çalarak uzun zaman sonra meydana çıkar. Nazif durulmuş, evlenmiş, mutlu hayatına alışmıştır. Arkadaşını pejmürde kıyafetler giyerken ve korkunç haldeyken görünce şaşırır. Halim, bakışlarındaki aşağılanmışlık (Barbaros, 2005: 188) ifadesiyle başından geçenleri birer birer anlatır:

Nazif, başıma gelenleri, ya da kendi başıma açtığım dertleri biliyorsun. Yalnız şu kadarını söyleyeyim ki; karı son birkaç parça servetimi de kapıp kaçtı. Bir gün rahat yüzü görmedim. Vicdan azabı beni bitirdi. O zaman deli gibiydim, âdeta çılgındım. Şimdi arkamdan kanlı gözyaşları döken annemin duyduğu acıyı duyuyorum. O kadar bıktırıcı, usandırıcı bir kadındı ki; tarif etmem imkânsız. Daha vapurda giderken kaptana kur yapmaya başlamaz mı? Otelde de kasadarla laubali oldu. İsrafına para yetiştiremedim. Biliyorsun ailemi mahvetti. Babamın yalvarırcasına yaptığı davetlerini hatırladıkça yüreğim parçalanıyor. Hiçbir şey düşünemiyordum. Kadın beni âdeta esir almıştı. (Barbaros, 2005: 189)

Halim, yaptıklarını pişmanlıkla anlatmaya devam eder. İstanbul'a geldikten sonra yaşadıkları onu baş edemeyeceği durumlara sokmuştur. Özellikle Şişli'de bir apartmana taşınmalarının ardından yaşananlar, huzurunu kaçıırır ve sevgilisiyle yollarının ayrılmasına neden olur:

Sonra geçen sene İstanbul'a geldik. Şişli'de bir apartman tutup kalan serveti de orada erittik. İstanbul'da rahat edeceğimi sanmıştım. Şişli de, Avrupa'dan beter azizim; 'sosyete hayatı' denilen tahammül edilemez bir rezalettir sürüp gidiyor. Her gece cemiyetlere katılmaya başladı. Bana bir dakika rahat huzur yok. Çapkın erkekler gibi sabahlara kadar sokakta. Artık dayanamayacağımı söyledim. Dört ay önce kalan son paralarımı da alıp dostuyla kaçtı. İşte gördüğün gibi ben de böyle sefil bir halde kalakaldım. Sen ne yaptın? (Barbaros, 2005: 189)

Halim olanı biteni arkadaşı Nazif'e anlattıktan sonra yaşadıklarından ders aldığını belli eden şu sözleri söyler:

-Nazif!..dedi. Ne büyük cinayet işlediğimi anladım. Fakat yalnız bir kişinin hayatına kasteden caniler, haydutlar değil, asıl bu fahişeler idam edilmelidir. Bir kişiyi değil, bütün aileyi mahvediyorlar. Memleketi ahlaksızlıklarıyla, türlü türlü illetlerle zehirliyorlar. İrzın, namusun, servetin, insanlığın özetle her şeyin düşmanı bunlardır. Mahvettiğim ailenin enkazı üstünde öten bir baykuş gibiyim. Ne ev, ne de bark var. Şu kıyafetle sokakta gezmeye utanıyorum. (Barbaros, 2005: 189)

Ona göre yaşananların sorumlusu sadece kendisi değildir. Kötü kadın kahraman, hem Halim'e hem de ailesine zarar vermiştir. O ve ona benzeyen diğer kadınlar, muhafazakârlığın kutsal kabul ettiği namus, ırz, insanlık vb. kavramları yok edebilmek adına düşmanlık bildirimini taşırlar. Bu nedenle cezalandırılmaları gereklidir.

Romanın sonunda, akılsızca davranmanın ve yanlış tercihler yapmanın bireye derin pişmanlık duygusu yaşattığı vurgulanır. Halim, artık kaybedecek daha fazla şeyi

kalmamış biridir. Yanlış bir aşk macerasına kapılarak büyük hatalar yapar, yaşananlar neticesinde başka bir kurtuluş yolu bulamayarak silahla intihar eder ve kendini vicdan azabından kurtarır. Roman, Nazif'e bırakılan şu notla sona erer: "Senin mutluluğun bana, benim felaketimin derecesini anlattı. Artık bir saniye bile yaşamaya tahammülüm kalmadı. Bu son vazifeyi sana bıraktığım için beni affet." (Barbaros, 2005: 190)

#### **4.2. Zıpçıktılar**

*Zıpçıktılar* romanı, yaptıkları hiçbir eylem karşısında sorumluluk duymayan Vuslat ile Cevdet'e ders niteliği taşıyan sonlar hazırlar. Fatih'te Mahmut Efendi cinayetini işledikten sonra Şişli'ye kaçan Vuslat ve Cevdet, burada rahata ereceklerini düşünmüşlerdir. Şişli ise sanıldığı gibi aksine mekândaki mücadelelerden galip çıkamayan kötücül karakterleri bünyesinde barındırmaz. Romanın sonunda Vuslat'ın ölmesi ve Cevdet'in hapis haneye atılmasıyla olaylara "kötülerin cezalandırıldığı" masalsi bir son verilir.

Şişli'deki insanlar "Zıpçıktılar"ın üstlerine geldikçe ve onları Şişli'den göndermek için çabaladıkça Vuslat ile Cevdet sonlarının yaklaştığını hissederek kaçış yeri aramaya başlarlar. Fatih'teki mahalleli, merhum Mahmut Efendi'yi merak ettiği için cinayeti sorgularken, Şişli'deki meclis bir başkasının kuyusunu kazmak maksadıyla işin peşine düşer. Romanın son sayfalarında cinayet zanlıları yakalanır ve Vuslat, Cevdet'in hatasıyla ölür. Geriye sualler, karanlık hapis hane ve çekilecek vicdan azabı kalır. "Zıpçıktılar", Cevdet'in tabiriyle tırmadıkları merdivenlerden yine en alt basamağa yuvarlanmışlardır (Safa, 2019: 293)

Cevdet'in kapatıldığı ve bakıp bakıp düşüncelere daldığı hapis hanenin pencereleri Sultanahmet Camii'ne bakmaktadır. Son bölümde vicdan unsuru olarak karşılaşılan dini yapıya Şişli'de hiç rastlanılmamış; apartmanlar, mağazalar süslü cümlelerle anlatılırken, camilerden ve türbelerden söz edilmemiştir. Apartmanlaşan semtlerde caminin eksikliği dönemin başka bir yazarı tarafından da dillendirilir. Yahya Kemal'in 23 Nisan 1922 tarihinde *Tevhîd-i Efkâr* gazetesinde yayımlanan "Ezansız Semtler" adlı yazısı şu; "Kendi kendime diyorum ki: Şişli, Kadıköy, Moda gibi semtlerde doğan, büyüyen, oynayan Türk çocukları milliyetlerinden tam bir derecede

nasip alabiliyorlar mı? O semtlerdeki minareler görülmez, ezanlar işitilmez, Ramazan ve Kandil günleri hissedilmez. Çocuklar Müslümanlığın çocukluk rüyasını nasıl görürler?” (Beyatlı,1992: 121) cümlelerle başlamaktadır. Şişli, romanda ve gazete yazısında İslâmî değerlerden soyutlanmış bir mekân tasviriyle çizilir. Dinî değerlerin eksikliği, aynı zamanda mekâna Türklüğünü ve hafızasını kaybettiren unsur olarak yaklaşılmasına sebebiyet verir.

Sultanahmet Camii, Cevdet’e yaşanan hızlı hayatın dersini verir. “Şimdi mahpusun pencerelerinden Sultanahmet minarelerini görüyorum; şimdi insanların Allah’tan niçin istimdâd ettiklerini, niçin büyük insanların bile mabetlere koşarak büyük kuvvetin önünde diz çöktüklerini anlıyorum. Vaktiyle kıymet vermediğim şeylere bugün inanabilmem için bu mahpusa tıklımlığı mukaddermiş.” (Safa, 2019: 291) Verilen ders şudur; kişi köklerini yok sayar, kendinden başka birine dönüşmek ister, tüketim çılgını olursa akıbeti hapishaneye kapatılmak olur.

Kötülerin umarsızca yaşadıkları mekândan yine Fatih’e dönen ve idam edilmek üzere olan karakterin düşüncelerinde keskin bir değişim yaşanır. Seyhan Kurt’a göre “Düşüncelerimiz, mekânın mimari ve nesnel niteliklerine bedensel ve algısal katılımımız nispetinde biçimlenir.” (Kurt, 2021: 29) Öyleyse “Mahpusun penceresi Şişli sokaklarına bakıyor olsaydı Cevdet yine uhrevî hisler duyar mıydı?” sorusuna karşılık verilecek cevap bellidir, mekân kişiyi düşünsel açıdan etkilemektedir.

Romanda kullanılan bütün mekânlar belli bir kesimi temsil ettikleri için ideolojiktirler. Son sayfalarda muhafazakâr mekân seçimi yapılarak karakterin İslâmî hislere kapılması ve yaptıklarından sorumlu olması istenmiştir. Muhakemenin gerçekleştiği Fatih, yapılan kötülüklerin sorgulandığı ve cezasız kalmadığı mekândır. Cevdet’in, Şişli’deki topluluğa uyum sağlayabilmek için unutmaya çabaladığı mazisi yakasını bırakmaz ve Fatih’teki hapishanede bir tokat gibi yüzüne çarpar:

Benim bu kadar tecrübeden sonra öğrendiğim bir tek şey var ki o da şudur: Babam, dünyanın en doğru düşünen adamı imiş. Kadayıfları dolaptan çaldığım zamanlar bana söylediği sözlerin binde birini dinleseydim, şimdi kapının her açılışında:

-Geldiler mi? diye yerimden sıçramayacak ve -söz aramızda- gardiyanlara çok metin göründüğüm halde, asılmak korkusuyla çatlamayacaktım. (Safa, 2019: 292-293)



Cevdet, romanda cinayet işler, dolandırıcılık yapar, evlilik dışı ilişkilerde bulunur, yalanlar söyler... Fatih'le, benliğiyle, Şişli'yle devamlı mücadele eder. Şişli'de geçici olarak kavuştuğu lüks ve huzur, Şişlili insanların aracılığıyla elinden alınır ve her ne kadar sınıf atlamaya çabalasa da neticede “zıpçıktı” unvanıyla kalır. Şişli, -başından türlü maceralar geçmiş- Cevdet'ten bile daha kötü, kurnaz, yalnız paraya ve kadına iman ederek (Safa, 2019: 292) kendilerine bunlardan “sahte mâbûdlar” yapan insanların mücadelelerini sürdürebileceği mekândır.

### **4.3. Kokotlar Mektebi**

*Kokotlar Mektebi* karakterlerinden Fahire Şeyda Hanım'da görüldüğü üzere Kokotlar Mektebi, bazı ziyaretçilerinin zihinlerinde ve yeknesak hayatlarında karmaşaya neden olur. Kişilerin mektebe geliş sebepleri ve gelmeden evvel ki duyguları ve düşünceleri “saf ruhlar üzerinde şeytanî bir iğva kuvvetini haiz olan müdire”yle (Gürpınar, 2010: 157) karşılaşınca değişime uğramaktadır. Bahsi geçen değişim, yazar Kudret Âli Bey'in yeğeni İrfan Yekta'da da görülür. Romanın ilk bölümünde yanında iki kızla, yazıhanede kendini gösteren Ulviye Melek, amca-yeğen ikilisini “zehirlemeye” başlamıştır bile:

Zaten bî-ihtiyar Ulviye Melek'in çamurlu sergüzeştinden ailemize zifoslar sıçradı. Onun yeni bir fuhuş felsefesi doğuran hicap-âver macerasına karıştık. Karıştırıldık. İrfan Yekta bir haftadır meydanda yok... Taharri ve tahkikimizin müncer olduğu hakikat şu: Kokotlar Mektebi sermayelerinden Şefkat'i metres tutmuş. Sarı kız, sabah ufkundan beliren tazecik bir güneş kadar güzel; fakat insanlık haysiyetini unutacak bir şiddetle ona gönül vermek o kadar tehlikeli ve çirkin bir şey ki... Çocuk, merhum biraderimin bana bıraktığı kıymetli bir emanettir. Her halinden mesulüm... (Gürpınar, 2010: 49)

İrfan Yekta'nın ortadan kayboluşunu yalanlarla süslemesi ve ev halkıyla yüzleşmekten kaçınması Kudret Âli Bey'i şüphelendirir ve “Yeğenim ciddi, dosdoğru bir çocuktur. Böyle çarçabuk nasıl bozulmuş? Şefkat'in sevdasındaki bu zehirli efsun nedir?” (Gürpınar, 2010: 50) sözleriyle yeğenin değişimi karşısında uğradığı şaşkınlığı belirtir. İrfan Yekta'daki değişimin sebebi, Kokotlar Mektebi'nde aranır. Mektebin müdiresi Ulviye Melek, romanda kötücül özellikler sergileyen *femme fatale* temsilidir. İsminin “Ulviye Melek” olması kadının kişiliğini

gölgeleyerek bir nevi ironi unsuru oluşturur. Bütün kötücül özellikleriyle Ulviye Melek, romandaki “iyi” karakterlerin gönüllerinde “korku” hissi uyandırmaktadır. Yazarın refİKası da bu korkuyu duyan karakterlerdendir. O, İrfan Yekta’yı kaybedişlerini Melek’in tuzağına düşmeleriyle ilişkilendirerek kadının daha türlü felaketlere yol açmasından endişelenir:

‘Oh efendim oh... Bir temsil vardır: ‘Ba’de harab el Basra’ derler. Korkarım ki bu da öyle olmasın... An noktasını bekleyelim derken çocuğı büsbütün kaçıracağız. Prenses midir, metres midir? Ne idüğü bellisiz işte o çene kavafi karı bir daha buraya gelirse ağzının tadını vereceğim... Yanında iki tane güzel fakat bozuk kızla buraya fuhuşhanesine reklam yapmaya geldi... Niçin kabul ettiniz? Sizi avladı. Çocuğı büsbütün esareti altına aldı. Buraya birkaç defa daha ayak atarsa kim bilir başımıza ne türlü felaketler getirecek!’ (Gürpınar, 2010: 62)

Bir müddet sonra İrfan Yekta’nın Kudret Âli Bey’in huzuruna çıkması ve onu Kokotlar Mektebi’ne davet etmesi (Gürpınar, 2010: 66), yazarın refİKasını korku duymaya sevk eder:

‘Siz de mi? Oh siz de mi bu yaştan sonra o batakhane yolunu tutacaksınız? Oranın düşkünlerinden olacaksınız... İrfan’ı kurtaralım derken üstelik sizi de mi kaybedeceğiz? Siz de gidip de bir hafta evinizi, ailenizi unutursanız işte buna tahammül edemem. Dünya bu... Haritada her şey yazar... O karının gözlerinde, sözlerinde bin büyü yerini tutan bir efsun var. Sizi neye çağırıyor? Mutlaka bu davetinin arkasında gizlediğı fahişece bir maksadı olacak.’(Gürpınar, 2010: 67)

(...)

‘Bu agreb davete safdilâne icabet için çok vesileler icat edebilirsiniz. Fakat benim de kadınca yanılmaz ihtisalarım vardır. O karı evimize geldi. Başımıza bir felaket açtı. Siz kendi ayağınızla oraya giderseniz daha feci bir akıbete uğramamız muhtemeldir.’ (Gürpınar, 2010: 68)

RefİKaya göre esasen “fuhuşhane” ve “batakhane” olarak işleyen Kokotlar Mektebi’ne gitmek; “düşkün olmak”, “aileyi unutmak”, “zehirlenmek”, “büyülenmek” ve “felakete uğramak” demektir. Kadının endişe sebeplerini Ulviye Melek ile kurucusu olduğı mektebe bağıladığı ve mekânla fiziki manada tanışmamışken mektebe yönelik olumsuz intibalar taşıdığı görülür. Zira mekân, müdirenin “fahişece maksatları”na hizmet için açılmıştır ve kadının kötücül güçleri düzenlediğı mekânı da baştan aşağı kaplamıştır (elbette bilinç dâhilinde).

Romanın son sayfalarında, İrfan Yekta'nın Paris'ten gönderdiği mektubun okunmasının ardından, Kudret Âli Bey, İrfan'ın annesini teselli ederken şu çıkarımlarda bulunur:

'Sana yüreğimi söyleyeyim. Benim İrfan'a ait endişelerimden çoğu, en müziçleri zail oldu. Yalnız hayret ettiğim bir şey var... Bir kötü kadının evimize ayak atmasıyla bakınız ne şeametlere uğradık. Bu âlemde kim iyidir? Kötü kimdir? Yeni felsefeye göre bu cihet katiyetiyle tayin edilememekle beraber fenalıklardan ne kadar çekinerek yaşamaya uğraşsak kötülerin seyyielerinden kendimizi büsbütün kurtaramıyoruz. Beşeriyeti ıslaha uğraşmak geç müsmir olan ve bazen hiç olamayan çok ağır bir vazifedir. Kötüleri iyileştirmeye çalışırken daha evvel iyiler fenalaşıyorlar...(...)' (Gürpınar, 2010: 317)

Yazarın zihninde iyilik-kötülük odağında yaptığı felsefi tartışma, kötülüğün baskınlığını kabullenmesiyle sona erer. Kötülüğün bulaşıcı olduğunu ve iyileri çabucak esir aldığını vurgulayan Kudret Âli Bey, yaşadıkları macera neticesinde kötüyü ıslah etmeye çabalarken iyinin yitirilebileceğine dair bir ders almıştır.

İncelenen romanlarda karakterlerin eylemleri üzerinden Şişli'ye hırsızlık, dolandırıcılık, yalancılık gibi çağrışımlar yüklenerek ve bu eylemlerin gerçekleşmesine uygun mimarî ve toplumsal koşullar sağlanarak mekânın kötücül çağrışımlar kazandırılması amaçlanır. Romanlar, Şişli'de hızlı başlanan hayatı hazinle sona erdirerek tamamlarlar. Karakterlerin ellerinde ise yaşanan hayattan çıkarılacak dersler kalır.

#### **4.4. Ateş Böcekleri**

*Ateş Böcekleri*'nde Aksaray'dan uzaklaşarak hayallerindeki mekâna kavuşan Necat'ın, Şişli'de karşılaştığı olumsuzluklar neticesinde ders alması sağlanır. *Ateş Böcekleri*, diğer romanlara kıyasla kahramana güzel bir son hazırlar. Çünkü Necat yaptığı seçimlerden pişmanlık duyarken daha önce seçmediği diğer seçenekler hâlâ yanı başındadır ve seçilmeye hazırdır. Necat, annesine ve Hacer'e yaşattığı üzüntüleri sona erdirerek kendine daha "temiz" bir gelecek hazırlayacaktır.

Yeni muhitte, insanların dışa yansıyan halleri ile asıllarının aynı olmadığı zamanla anlaşılır. İlk farkındalık, Suzan ile Necat'ın aralarında geçen bir diyalogda, genç kadının Şişli'de bir Fransız okulunda eğitim aldığı (Muhiddin, 2006: 360) fakat

Fransız edebiyatı hakkında hiçbir bilgiye sahip olmadığının (Muhiddin, 2006: 381) ortaya çıkmasıyla oluşur. Gerçeklerin birer birer ortaya çıktığı muhitte, her şeyi evvelden sezen ve Necat'ı uyaran iki kişi vardır: Annesi Sabriye Hanım ve arkadaşı Selim. Apartmandaki ilk ziyaretin ardından Selim, arkadaşıyla konuşma gereği duyar. Necat'ın acemiliğinin ve oyundaki maddi zararın farkındadır:

‘Şunu demek istiyorum ki Arif Beylere gittiğin zaman biraz daha uyanık davran...’

‘Bir tehlikeden bahseder gibi konuşuyorsun...’

‘Tehlike bir değil... Birçok tehlikeler var!..’

‘Rica ederim muamma gibi konuşma... Maksadını açıkça anlat... Ben çocuk değilim... Mevhum umacılardan korkmam...’

‘Dur acele etme... Böyle çarçabuk da hiddetlenme!.. Arif Bey’in kâğıtlara temas eden elleri için çok hünerlidir diyorlar. Birinci tehlike...’

Orada bulunan genç hanımların büyüğü ve sehhar gözleri, kıvrak kakhahaları, oldu mu ikinci tehlike?.. Daha sayayım mı?..’ (Muhiddin, 2006: 383)

Necat, evlerine gittiği kişileri “terbiyeli” ve “hürmete layık” insanlar olarak görse de gerçekler onun düşündüklerinden farklıdır, çünkü apartmanda para kazanma maksadıyla kurulmuş bir tuzak söz konusudur. Tuzak, genç kadınların eve gelen erkeklere yakınlık göstermeleri ve onları poker masasına oturtmalarından sonra Arif Bey’in oyundaki hünerleriyle rakiplerini yenmesi doğrultusunda işler. Bu açıdan, Necat’ın yenilgiyle kalktığı masada Arif Bey zaferini kutlar:

İki arkadaş ev sahiplerine veda edip çıkarlarken Arif Bey bilhassa Necat’a fazla iltifat gösterdi. Onu akşam yemeklerine davet etti ve gençler kapıdan çıktıktan sonra Suzan’ın yanaklarını birer fiske ile okşadı. Şiş gözlerini kırpıştıra kırpıştıra, ‘Bravo küçüğüm,’ dedi, ‘mükemmel bir keklik avlamışsın.’ (Muhiddin, 2006: 382)

Gizli saklı işleyen tuzak, Necat’ı kısıklıvrak yakalar. Arif Bey’in, pokerde sürekli kaybettiği (Muhiddin, 2006: 390) için babasından kalan mirası -tüketim mekânında-durmaksızın harcayan genç adamı yenilginin ardından teselli etmesine yarayan bir sözü vardır: “oyunda kaybeden aşkta kazanır” (Muhiddin, 2006: 382). Necat, Arif Bey’in tesellisine inanır ve Suzan’ın ona gerçekten âşık olduğunu düşünerek kaybetme döngüsüne kapılır. Genç adam olan bitenin farkında değildir, bu yüzden

Selim'in tuzaklara karşı gözlerini açması yönünde yaptığı uyarıları (Muhiddin, 2006: 384) ciddiye almaz. Mekânın masumiyetine kanar fakat aslında etrafı tuzaklarla çevrilidir. Zira "Mekân her şeyi söylemez." (Lefebvre, 2019: 162) Kişi, mekânı okumayı başarana kadar bilinçlenemez. Mekânın okunması kodların çözülmesiyle mümkündür. Çünkü kodlar çözülerek mekânı deşifre ederler. Ancak mekânın okunurluğunun da bir ölçütü olabilir. Lefebvre, okunmak için üretilmiş bir mekânın düzenbaz ve hileci olabileceğinden söz eder (Lefebvre, 2019: 163). Bunda okunurluk ölçütünün, mekânın bünyesindeki "stratejik niyet ve eylemleri" (Lefebvre, 2019: 163) gizlemesi etkilidir.

Necat'ın farkındalığı mekânın sandığı kadar saf olmadığını görmesiyle gerçekleşir. Şişli'deki apartmanda düzenlenen bir poker gecesinde oyunculardan birinin hiddetlenerek Arif Bey'e "hırsız", "namussuz", "hilekâr!" (Muhiddin, 2006: 406) hitaplarını savurması sonucunda gerçekler ortaya çıkar: Arif Bey, poker oynarken hile yapmaktadır. Necat gibileri de bu şekilde dolandırmıştır:

Hâlbuki Necat'ın hiçbir şeyden haberi yoktu. Oyunlara bir yabancı gibi iştirak etmiş ve her defasında zararlı çıkmıştı. Şimdi gözlerinin önünde bir hakikat daha aydınlanıyordu. Kendisi de muhakkak soyulanlar arasında idi!.. Babasından yediği mirastan cebinde ancak beş on günlük bir para kalmıştı... (Muhiddin, 2006: 408)

Çareyi yine mekândan kaçmakta bulan Necat, tercihlerinden pişmanlık duymaya başlar. Arkadaşı gibi annesinin de öngörülerini birer birer gerçekleştir:

Sabriye Hanım oğlunu elinden tutarak oturmaya çalışırken,

'Hiç de özlemedin mi beni?' diye inliyordu. 'Bir gece olsun yanımda kal... Odanı güller gibi temizledim... Yatak takımını sakız gibi yıkadım, aralarına yoncalarla lavanta çiçekleri serptim... Misler gibi kokuyor... Bir gece olsun vücudun rahat etsin... Kim bilir hangi pis kokonanın evinde kir kokan yataklarda çürüyorsun evladım!.. Sana yazık değil mi? Bak gözlerin kıpkırmızı... Uykusuz olduğun her halinden belli oluyor... Bir gece olsun içine sine sine yemek ye... Sana elçeğimle neler hazırladım... Lokantaların yemeğine benzer mi hiç!' (Muhiddin, 2006: 388)

Annenin kurduğu kirlilik-temizlik zıtlığı, Suzan'ın çalışmaya başlamasıyla beraber somutlaşır. Çünkü Suzan'ın işe başlamasıyla evdeki düzen farklılaşır (Muhiddin,

2006: 397). Necat artık evde tek başına kalır, bir nevi yalnızlığa itilir. Yalnız başına kaldığında yaşantısına ve muhitine bakışı da değişir:

Lokantadan arta kalan yemekler sefertasları içinde eve geliyordu. Necat öğle yemeklerini ekseriya yalnız yemeye mecbur oluyordu. Hele Nebahat'le hiç geçinemez olmuşlardı. Nebahat yemeğini odasında yerken Rum hizmetçi ona bakıyor, Necat kendi yemeğini kendi hazırlamaya çalışırken etrafa döküp saçıyordu. Zaten evin hali Allahlıktı. Salonun birdenbire göze çarpan bibloları, çiçek vazoları, abajurları dokunan ellerde yıkanmak ihtiyacı hissettirecek kadar tozlu ve kirli idi... Perdelere dokununca insan toz yağmuru altında kalıyordu. Necat bunları fark ettikçe bir tiksiniye ürpermeye başlamıştı. (Muhiddin, 2006: 397-398)

Şişlili topluluktan giderek kopan Necat, yaşadığı evden itibaren büyüyen bir tiksintiyle muhitten ve insanlardan iğrenir. Evdeki manzara korkunçtur:

Necat kararan gözlerini ürke ürke etrafına gezdirdi. Yatağı perişan bir bozukluk içinde idi. Kalktı, biraz etrafını toplarsa belki maneviyatı düzelecekti. Yorganı devşirmek için eline alınca ağız tarafındaki kalınlaşmış siyah yağ tabakası cildine soğuk bir temasla dokundu. Yorganı tiksiniyerek bırakıp aldı(...) Nasıl olmuştu da aylarca bu bakımsız ve pis yatakta güzel rüyalar görebilmişti?! Şimdi genzinde yonca kokan yazma yüzlü yorganın hasreti tütüyordu... Biraz aydınlık, biraz havaya muhtaçtı. Perdeyi çekti. Nereye temas etse parmaklarının ucu toz tabakası ile örümcekleniyordu.(...) (Muhiddin, 2006: 400)

Yatak odasından, mutfaktan, salondan...her yerden tiksiniyor. Şişli'ye dair her şey onun iğrenmesine neden olur (Muhiddin, 2006: 401). Necat, şimdi etrafındaki eşyayı, insanı sorgular. Eline geçen bir gazetede Hacer'in resmine denk geldiğinde daha önce Suzan ile kıyaslayıp bayağı gördüğü kızı şimdi "temiz", zeki ve kibar bulur (Muhiddin, 2006: 401). Aynı gazetede Suzan'ın da resmi vardır. Onu ise abartılı, şuh ve sahte görür. Artık Hacer iyiyi, Suzan kötüyü temsil eder. Bu farklılık, Necat'ın iki kadın arasında tekrar bir kıyas yapmasıyla oluşmuştur. Suzan'ın kötülüğü, Hacer'in varlığıyla anlaşılır. "Demek ki Kötü ancak İyi'yle yaşanan bir karşılaşma sayesinde mümkündür." (Badiou, 2019: 92)

Necat, önceleri eski muhitinde hor gördüğü, aşağıladığı ne varsa her birine özlemle bakar. Köşe bucak kaçmaya çabaladığı Aksaray bile gözünde kıymetlenir. "Şimdi gözünün önünde canlanan Aksaray mahallesi, komşu evleri, satıcı seslerinin hatırası ruhuna munis ve samimi bir sokulganlıkla doluyordu. Oraya gitmek, kendine yakın

insanlara sokulmak ihtiyacı bir daüssıla ateşiyile içinde dalgalanıyordu.” (Muhiddin, 2006: 401)

Hemen kirli muhitten uzaklaşarak Aksaray’a doğru yola çıkar. Yolda annesi, Hacer ve onların temiz çehreleri hakkında düşünürken Şişli’de kullanmadığı “ismet” ve “özlem” kelimeleri geçer (Muhiddin, 2006: 402). Vuslat heyecanıyla geldiği Aksaray’da evini bir türlü bulamaz. Şişli’ye yerleştiğinden beri eski muhitine uğramadığı için annesi ile Hacer’in nereye gittiğini bilmemektedir (Muhiddin, 2006: 402-403). “Yersiz, yurtsuz, kimsesiz bir serseri” (Muhiddin, 2006: 403)ye benzer halde ümitsizliğe kapılır. Mahalledeki eski komşularından biri sayesinde aradığının nerede olduğunu öğrenir (Muhiddin, 2006: 404). Bataklık gibi insanın hüviyetini içine çeken Şişli’den kurtulmanın yolu ancak ailesine sığınmakla mümkündür. Temizliğe ihtiyacı vardır:

Ruhunda öyle derin bir kırıklık, öyle aç bir ihtiyaç vardı ki... Temiz ve rıyasız bir kuvvete dayanmak ve inanmak ihtiyacı... Benliğini dibine doğru çeken bataktan kurtulmak için tutunmaya muhtaçtı. Boğulacağını hissediyordu... Gittiği yerde kabul etmeseler bile bu gece onların kapısının eşiğine başını dayayıp yatmaya razıydı!.. (Muhiddin, 2006: 404)

Onlara kavuşamadığında yine kendini sorgular:

Genç adam silkinerek ilk adımını atarken elinde sımsıkı tuttuğu paketleri vücudunun yerine denize fırlattı. Onları satın aldığı para, hiç de hakiki bir emeğin mahsulü değildi. O hakir para, erkeklik haklarına göz yummasının sükût hakkıydı!..(...) Nefsinin ve yeni muhitinin ne kadar sahte, kabataslak olduğunu itiraf ediyor, bunlarda bir öz, bir hüviyet, bir benlik mevcut olmadığını anlıyordu. (Muhiddin, 2006: 405)

Necat, Şişli’nin ve buradaki insanların sahte ve kirli olduklarını anlar. Hem kendi nefsi hem de yeni muhiti bir hüviyete sahip değildir. Çünkü her ikisi de gelip geçicilik üzerine kuruludur. Eskiye dönmek istemektedir ancak önce bulaştığı kirden temizlenmesi gerekir.

Necat’ın evine dönmeden evvel son kez modern mekânda suç işlediği görülür. Beyoğlu’ndaki lokantada şarkıcılığa devam eden Suzan, zenci Cako isimli biriyle birlikte görüldüğünde Necat olanlara daha fazla tahammül edemeyerek Cako’yu bıçaklar (Muhiddin, 2006: 414). Küf kokan hapisane hücrelerine atıldığında onu dibine battığı kirlilikten arzuladığı gibi annesi ile Hacer kurtarır. Önceleri

varlıklarından rahatsızlık duyduğu kadınların temiz ellerinde kendine gelen Necat, onlara yaşattıklarından dolayı pişmanlık duyar:

Necat başını eğdi. Ya Rabbi! Bu ne görülmedik bir genç kızdı! Nasıl bu kıymet biçilmez insanı görmemişti? Hacer'de ne müstesna ne misilsiz bir güzellik vardı. Kadınların en güzeli, en iyisi!.. Bir zamanlar onunla konuşmaya tenezzül etmediği, onu hakir gördüğü günler gözünün önüne geldiler. Bu eşsiz, ince, güzel, zeki ve iyi kalpli kıza tercih ettiği cifeleri düşündü. Meğer ne kadar insanlık duygularına karşı sağır bir ruhu varmış!

Şimdi karşısında en kötü dakikalarında ona koşan bu yüksek ruhlu kıza söz söylemek, sözlerine cevap vermek hakkını, cesaretini kendinde görmüyordu. Ne zelil, ne hakir bir insandı! (Muhiddin, 2006: 416)

Nihayet doğup büyüdüğü muhitin temizliğini, Şişli'de kirlenerek anlayan Necat, temizlik-kirlilik tezatını göz önünde bulundurduğunda Şişli'deki insanların Aksaray'daki insanlardan saflık, ahlak ve incelik bakımından aşağı olduğuna kanaat getirir.

#### **4.5. Yolpalas Cinayeti**

Şişli'deki Yolpalas Apartmanı, Şoför Mükerrerem gibi kötücül bir karakteri bünyesine katarak kötülüğe hizmet eden eylemlerin hayata geçirilmesinde rol oynar. Nadire, Alacapınar'da beslediği kazı öldürmesinden ve annesinin paralarını çalmasından dolayı Mükerrerem'den intikam almayı amaçlar. Bursa'daki evde kaldığı sırada kötü planlar yapmaktan vazgeçen Nadire, Yolpalas Apartmanı'nda Mükerrerem'in kötü eylemleriyle tekrar karşı karşıya kalınca kendine engel olamayarak cinayeti işler.

Cinayet haberi, Agâh Efendi'nin Şişli komiserliğini aramasıyla duyurulur. Dadı Nadire, keskin bir Japon hançerini silah olarak kullanmış ve bununla Şoför Mükerrerem'i vurmuş, Bayan Sallabaş'ı ise yaralamıştır (Adıvar, 2019: 33). Bütün olayların ardından Rıfki, Nadire'nin davasını ele alır. Katili müdafaa etmesi sebebiyle çevresinde dedikodular yayılır:

Rıfki'nın bu ilk davasıydı. Kendi akrabasından bir kadını vuran bir katili müdafaa etmesi efkâra biraz garip geldi. Bilhassa Sallabaş'la münasebetine hâlel gelmemesi, bilakis daha dost ve hatta hâlâ Yolpalas'ta yatıp kalkması ikiyüzlü bir faraziye uyandırdı. Bir kısmı, Sallabaş'ın dadıya âşık olduğunu, yeğeni vasıtasıyla onu müdafaa ettirdiğini, bir kısmı da



genç avukatın güzel dadiya kendisi âşık olduğunu iddia etti. Asıl saik biraz daha karışık.  
(Adıvar, 2019: 35)

Aslında Rıfkı hayatı önde yaşayanlara yani zenginlere, mesutlara ve güzellere düşmandır (Adıvar, 2019: 36) ve onun yaşamında yegâne emeli nasipsizlere yardım etmektir. Yolpalas Apartmanı'nda hırpalanan Nadire'nin zayıflığını savunma ihtiyacını da bundan duyar:

(...)Ve bütün kadınlar arasında en ziyade çekemediği belki yengesiydi. Bunun için onu vuran bir adamın –kadın veyahut erkek olsun- Rıfkı'da bir alaka uyandırması tabiiydi. Fazla olarak Nadire nasipsiz sınıftan, yengesi ilan-ı harp ettiği nasipli sınıftan. Hele katl sabahı ev halkının Nadire'yi linç edercesine hırpalaması, kızın müdafaasını deruhte edecek kimse olmaması, onu derhal gönüllü bir müdafî haline soktu. (Adıvar, 2019: 36)

Rıfkı, dava için araştırma yaptıkça katilin ve maktulün geçmişi hakkında birtakım bilgiler edinir. Nadire-diğer adıyla Akkız-, önceleri Alacapınar'da kaz çobanlığı yaparak annesi Ümmühan'la beraber köy hayatı sürdüren bir kızdır. Rumelili, çalışkan bir kadın olan Ümmühan, para biriktirerek bir çift öküz almanın hayalini kurar. Kadın ne yaparsa yapsın, köylüler tarafından yabancı görülmeğe ve dillerindeki “kahpe” hitabından kurtulamaz. Ana-kız, hayatlarını bir şekilde idare ettirirken “emmioğlu” Mükerrerem'in evlerine gidip gelmeye başlaması ve bir gün biriktirilen parayı çalarak kaçmasıyla sarsılırlar. Mükerrerem arbede esnasında Nadire'nin pek sevdiği Sırma isimli kazını da ayaklarıyla ezip öldürerek genç kızın nefretini kazanır (Adıvar, 2019: 41-42). Artık Nadire, Mükerrerem'i gördüğü yerde intikamını almanın sözünü verir:

“Yemin ettim. ‘Bir gün ben senin bağırsaklarını deşerim,’ dedim. Sabaha kadar Sırma'nın başında uludum. Bereket versin, evimiz öteki evlere uzak. Köylüler bir şey işitmedi. (Adıvar, 2019: 46)

“‘Ana,’ dedim, ‘o cehenneme kaçsa ben yine onu bulur paraları alırım.’” (Adıvar, 2019: 47)

Nadire'nin Mükerrerem'e duyduğu hiddet, Bursa'da Bay Nuri'nin evine yerleşmesiyle yatıştır. Nuri ile Refika'nın genç kıza gösterdikleri sevgi, duygusal değişime uğramasında büyük rol oynar. Ne var ki bu huzur ortamından ayrılması, Nadire'ye farklı bir dönüşüm daha yaşatacaktır. Sallabaşlar'ın Bursa'ya gelmeleri vesilesiyle çiftin çocukları Bülent ile Nadire arasında duygusal bir bağ kurulur. Kız, Bülent'in

bakımını üstlenerek Bursa'dan ayrılır ve Yolpalas Apartmanı'nda yaşamaya başlar. Çocuğun cılız, hasta ve ilgiye muhtaç oluşu Nadire'ye öldürülen kazı Sırma'yı hatırlatmaktadır (Adıvar, 2019: 47). Şişli muhitinin kötücül dünyası içinde Bülent'in masumiyeti, Nadire'ye mekânla ve insanlarla baş edebilme gücü verir. Çocuğa olan ilgisi sayesinde Mükerrerem'i öldürme isteğini dahi unutacak hâle gelmiştir:

'(...)Bayan Sallabaş, bizim Bayan Refika'yla ahbab olmuştu. Beni dadı almak istedi. Ben de gittim. Sırma'ya baktığım gibi Bülent'e baktım. Çocuk bakımı için okumadığım kitap kalmadı. O kadar içim çocuğa ısınmıştı ki, anası ne yapsa çekiyordum. Zaten çocuğunu pek de sevmezdi. Yalnız süsleyip püsleyip misafirlere göstermesini bilirdi. Beni çocuktan ayırmaları diye ne dese eyvallah diyecektim. Her şeyi unutmuşum. Mükerrerem'i görsem bağırsaklarını bile deşmek istemeyecektim. Yeminim çarptı...' (Adıvar, 2019: 47-48)

Mükerrerem, çok geçmeden Yolpalas'ta şoför olarak çalışmaya başlar. Kötücül bir karakterin kendisiyle benzer kötülük seviyesinde bir mekâna, Şişli'ye gelmesi dikkati çekmektedir. Yolpalas'ın huzursuz ortamı, Mükerrerem'i tekrar Nadire'nin karşısına çıkartarak dizginlenen nefretin canlanmasında rol oynar. Apartmanda düzenlenen ziyafet akşamı, Nadire ilk defa Mükerrerem'le yüzleşir. Şoför, küçük çocuğun odasında dadıya yalanlar ve tehditler savurur. Nadire, istediğini elde edemeyen Mükerrerem'in küçük çocuğa kötülük yapma ihtimalini düşünerek öfkeye kapılır ve "Gözüm döndü. Elimde bir silah olaydı o gece sahiden bağırsaklarını akıtacaktım." (Adıvar, 2019: 48) diyerek cinayet fikrini yeniden aklına yerleştirir. Ancak herhangi bir eylemde bulunmayıp sabah olunca çocuğun zarar görmesine engel olmak adına Sacide'nin yanına gitmeye karar verir. Ertesi gün, Mükerrerem'i Sacide'nin odasında görür. Ardından kendine hâkim olamayarak masanın üstündeki bıçakla Mükerrerem'i öldürür.

Cinayetin işlenmesinden sonra Rıfki, Nadire'nin avukatlığını yapmaya karar verir. Nadire'nin yakınlarından öğrendiklerini ve Nadire'den duyduklarını birleştirerek cinayetin nedenini çözmeye çalışır, ardından adliyede müdafaasını yapar. Müdafaası sırasında, kaz palazının Nadire'de bıraktığı intiba ve masum canlılara duyduğu merhamet üstünde durur, Bülent'e karşı hissettiği yakınlığın ona türlü fedakârlıklar yaptırdığını söyler. Şişli'ye gelmek ve mizacına uymayan bu muhitte çalışmak da fedakârlıklardan biridir:

‘Evvvela onu ta çocukluğundan beri zayıfın muhafazasını üstüne almış görüyoruz. Topal bir kaz palazının öldürülmesi onda hiç unutamadığı bir intiba bırakıyor. Hasta ve topal bir çocuğa karşı hissettiği şefkat ve muhabbet onu kardeş gibi sevdiği bir hamiden ayırıyor, mizacına uymayan bir muhitte senelerce çalıştırıyor.(...)’ (Adıvar, 2019: 63)

Nadire’nin iyi yönlerine sahip olmasında bazı karakterlerin katkıları açıkça görülür. Bu karakterler; köydeyken annesi ve sahiplendiği kaz palazı, Bursa’da Nuri ve Refika, Yolpalas’ta ise Bülent’dir. Rıfkı, müvekkilinin masumiyetini ispatlamak adına hepsinden bahseder:

‘(...)Çünkü bunu takip eden yıllarda kız iyi bir muhite düşmüş, geçmişi adeta unutmuştur. O kadar ki, Yolpalas’taki kapısında anasının katiliyle karşı karşıya gelince ona fenalık etmeyi düşünmüyor. Altı ay aynı dam altında oturdukları halde kız onu öldürmüyor. Hatta anasını mahveden bu adam, kıza da taarruza başlayınca bile, sadece ondan kaçmakla, yüz vermemekle iktifa ediyor. Demek, kendini Yolpalas’ta maktulün şerrinden masun biliyor.’ (Adıvar, 2019: 64)

Roman, mekân sahiplerinin ve mekânın kişinin ruh hali üzerindeki etkisini sıkça vurgulamaktadır. Köyünde cinayet işleme fikrini aklına koyan kız, iyi bir muhite gidince ona acı veren mazisini unutmuş ve kötü düşüncelerinden kurtulmuştur. Neticede Bursa’daki ev, karaktere iyilik çağrışımı yaparken Alacapınar’daki köy ve Şişli’deki Yolpalas Apartmanı kötülük çağrışımları yapmıştır.

#### **4.6. *Yalnız Dönüyorum***

*Yalnız Dönüyorum* romanında Hasan karakteri iyi ve kötü yönlerden ele alınır. Yıldız’la evlenmeden önce iyi izlenimlerle tanıtılan Hasan, Şişli’ye taşındıktan sonra kötü birine dönüşür. Hasan, başlarda sahip olduğu “Anadolu çocuğu” kimliği yitirerek roman süresince baştan aşağı dejenere olmuştur. Şişli, Hasan’ı kendisiyle benzer kötülükler sergileyen insanlarla bir araya getirerek onun içindeki kötülüğün dışarı aktarımına yardımcı olur.

Şişli’deki yaşamlarına başlayalı Hasan’ın yalnız eski zevkleri ve alışkanlıkları değil, birtakım duyguları da silinmiştir. Savaş zamanlarının dehşetini, Türk Ocağı’nın hararetini ve vatana duyduğu sevgiyi bir kenara atıveren Hasan, kurucusu olduğu Harp Öksüzleri Derneği’yle ise hiç ilgilenmemektedir. Yıldız, hastalığı esnasında

uzak kaldığı dernekle ilgili çalışmalara yeniden sarılınca, bu kez eşini yanında değil, karşısında bulur:

Bir gece misafirlerimiz vardı; bir yanda poker oynuyorlardı, bir yanda görüşülüyordu; söz şuradan buradan derneğe geçti; misafirin bazıları kendiliklerinden derneğe üye olmak istediler; defteri getirdim, onları kaydettim, senede birer lira vereceklerdi; bir hanım, ben beş lira vereceğim, dedi. O kadar sevinmişim ki, masada kâğıt oynayan Hasan'a döndüm ve onun artık o ilk günlerde tanıdığım yurtsever adam olmadığını unutarak,

'Bak Hasan, Meral Hanım bizim derneğe yılda beş lira veriyor,' dedim.

Hasan hiç beklemediğim bir cevabı verdi:

'Misafirleri rahatsız etme, Yıldız... Derneği bırak da arkadaşlarımızı biraz eğlendirmeye bak... ' (Nihal, 2008: 273)

Hasan'a göre savaşa dair şeyleri "hatırlamak" misafirleri rahatsız etmek, eğlenceyi kaçırmak demektir. Şu durumda memleketin zorlu günlerini unutmak ve yardım bekleyen insanları yok sayarak eğlenmeye devam etmek ona daha makul gelir. Yıldız, kafasından yurtsever düşüncelerini silen eşiyile uzun ve acı şekilde konuşur. Lâkin Hasan'ın bir âdeti daha vardır: "her yaptığı gafın sonunda boynunu bükerek, haksız olduğunu anlamış gibi görünür, uslandıgına insanı inandırır" (Nihal, 2008: 273).

Şişli'de Hasan'ın geçirdiği kimlik değişimi, amcasının oğlu Ali'de de görülecektir. Zira şatafatlı hayatın dayanılmaz çekiciliği, Anadolu'nun bir kasabasından İstanbul'a gelen genç adamın başını döndürerek onu -Yıldız'ın deyişiyile-"zuppeleştirir" (Nihal, 2008: 307). Yıldız, köylü Ali'yi eğitmeyi kendine görev edinmişken onun muhite dair olumsuz özelliklerden çabucak etkilendiğini fark eder ve Hasan'dan sonra bir kez daha hayal kırıklığına uğrar:

Ali yavaş yavaş memleketini bile düşünmemeye başladı, oraya dönerken asıla asıla gidiyor, dönüşte memlekete dair bizimle bir şey konuşmak istemiyordu, hâlbuki ne kadar isterdim Ali memleketinin çocuğu olarak kalsın, bozulmasın, çıktığı yeri unutmasın; hatta İstanbul'da gördüğü iyi şeyleri oraya götürsün... Onunla bazı karşı karşıya saatlerce görüşürdük; Ali beni dinlerken hep dalga geçiyordu. Onun akli fikri ya oyun masasında, ya dans salonlarında, küçükhanımlarda idi... (Nihal, 2008: 307)

Ali'nin kendine kötü bir rol model seçmesi ona henüz farkına varamadığı bir değeri kaybettirir. Bu değer; Hasan'ı örnek alarak (Nihal, 2008: 307) kaybettiği özü(dür)/kimliğidir. Köyünü ziyarete gitmeyi elzem bulan, köklerini kasabadan çekerek Şişli'ye taşımaya çabalayan Ali, büründüğü “medeni insan rolü” (Nihal, 2008: 309) sebebiyle tıpkı Hasan gibi köy çocuğu masumiyetini yitirir. Her iki karakter de geleneksel mekân(köy) ile modern mekân(Şişli) arasında bocalama yaşamış ve Lefebvre'in deyişiyile kimsenin kaçamadığı “mekân sınavı” (Lefebvre, 2019: 412)ndan kimlik yitimine uğrayarak mağlup olmuştur. Mekân sınavı, farklı kutuplar arasında değer ve fikir çatışmaları yaşatarak kazanca yahut kayıplara neden olur (Lefebvre, 2019: 413). Anadolu'da edindikleri halk kültürü, iki karakterin de şehir kültürüyle kaynaşmaları neticesinde kimlik kaybına uğramalarına engel olamamıştır. Burada bir bilinç kaybından da bahsetmek mümkündür. Karakterlerin geçmiş yaşamları ile bağlarını koruyan ve yaptıklarından sorumlu hissetmelerini sağlayan bilinçlerinin, şehir mekânıyla özdeşim kurmaları neticesinde kaybolduğu görülür.

Yıldız, muhite karşı kendini bir “yabancı” imişçesine görüp cemiyetin arasına karışan kötü yürekli insanlardan köşe bucak kaçmakla meşgulken yıllar sonra yeniden karşılaştığı Fahir Ağabey'i sayesinde biraz olsun huzura erer:

Cemiyetin içinde yabancıyım; herkes de bana karşı yabancı... Ben sevmek için yaratılmışım; kalbimde insanlara karşı sonsuz şefkat vardı; yine öyle, ama aramız bu insanlarla açık... Onlar beni acayip bir mahlûk gibi, kendilerinden ayrı görüyorlar; doğru, hakları var... İğrenç bir burjuvazi havası içinde içyüzleri paslanan, küflenen insanlardan kaçıyorum. Bu cemiyette bütün münasebetler yapma, fantezi... Ne dostluğa inanan var, ne aşka!.. Birbirleriyle dost görünenler, gelmiş yahut gelecek bir kazanç peşinde... Zaman zaman beni görmeye gelen Fahir ağabey olmasa, onunla hemen başka bir kâinatın havasına bürünüp içinde bunaldığım muhitten uzaklaşmasam büsbütün deli olacağım. Bütün bu bedbinliklerden beni o kurtarıyor; bana hayatı tahammül edilir bir hale getiriyor... (Nihal, 2008: 324)

Cemiyet, bir kez daha kirlilik ile bağdaştırılır. Mekânın kötücül ruhu, havayla ve insanlarla uyumludur. Burada hava iğrençtir, insanların içyüzleri ise küflü ve paslıdır (Nihal, 2008: 324). Samimiyetten uzak davranışlar, yok sayılan güzellikler, yapmacık dostluklar, kazanç elde etme hırsı cemiyet ortamında olağan karşılanırlar.

Kendini cemiyete karşı yabancı, cemiyeti de kendisine düşman gören Yıldız, buradaki insanların kötülüklerine, sahte duygularına ve gösteriş meraklarına tahammül edememektedir. Yıldız'ın yaşamında önemli bir yere sahip olan Fahir'in geri dönmesi ile romandaki iyilik-kötülük zıtlığı vurgulanır. Fahir iyiliği, Hasan ise kötülüğü temsil etmektedir. Yıldız, Hasan'ın ve Fahir'in farklı kişilikler olduğunun bilincindedir. İki zıt karakteri kıyaslar:

O, artık eski Hasan değil; şimdi gayet kibar, mağrur... Kimselere de aldırış ettiği yok. Buna, acaba, ara sıra aramıza esatir devirlerinin mağrur bir kahramanı gibi bambaşka bir varlıkla giren; beni bir büyük kardeş gibi candan seven, anlayan; güzel, yüksek Fahir ağabeyin de tesiri oldu mu?

Gerçekten, geçen yılların bütün sıkıntılarına rağmen hâlâ etraftaki bütün erkeklerden daha güzel; hâlâ çelik gibi, hâlâ coşkun; kafası, ruhu dolgun Fahir ağabeyin yanında Hasan öyle cılız, öyle renksiz ve oyuncak kalıyor ki...

İnce, anlayan bir kadın karşısında, bir an Fahir ağabeye benzemek, onu taklit edebilmek için bir erkek neleri feda etmez?!.. Ona ulaşmak mümkün mü? (Nihal, 2008: 322-323)

Hasan, üstün gördüğü her şeye benzemek, onu kopya etmek istemektedir. Fahir bütün iyi özellikleriyle üstün bir konumda olması sebebiyle, Hasan'da onu taklit etme isteğine yol açar:

Hasan şimdi Fahir ağabeyin kadınlara karşı nazik, lakin hiç eğilmeyen, mağrur duruşunu takınıyor gibi... Hasan'ı böyle alışmadıkları bir yüzle gören bazı kadınlar, hayret içinde... Kocalarından, âşıklarından göremedikleri bu bedava ve bol iltifatları tekrar bulabilmek, Hasan'ı yeniden kendine getirebilmek için onlar da kim bilir neler feda etmezlerdi!.. (Nihal, 2008: 323)

Hasan, Yıldız'ın ruhsal hastalıklarından sonra birtakım değişimler gösterse de kötücül insanlarla bir araya geldiği zaman aslında hiç değişmediğini yine Yıldız'a hatırlatır. İş münasebetiyle evlerine misafir çağırarak bir akşam yemeği düzenleyen Hasan (Nihal, 2008: 327), Yıldız'ın hassas ruhunda henüz iyileşememiş yaraların tekrar deşilmesine sebebiyet verir. O gece ilk defa Hasan'ın istediği türden bir kadın olmaya karar veren Yıldız, benimsemediği bir role bürünür:

O zamana kadar bir iki kadeh içmiştim; başladım ben de hepsi gibi, Hasan gibi içmeye... Aralarında adımı bile iyi öğrenmediğim, güzelce bir genç vardı; onunla üst üste birkaç defa dans ettim; sonra masaya oturarak ona o zamana kadar işitmediği şeyler anlattım; adamcağız

karşımda inceldikçe inceldi; elinden geldiği kadar benimle meşgul olmaya, diller dökmeye başladı... Mükemmel, rol tamam! (Nihal, 2008: 328)

Yıldız, cemiyetin takdirini kazanmanın ve cemiyet içinde kabul görmenin “rol yapmak”tan geçtiğini bilir. Mekânın okunmasını ve üretimini sağlayan (Lefebvre, 2019: 39) kodları kullanarak oradaki insanlar gibi davranır. Şu durumda Yıldız’ın hâli ve hareketleri tiyatro sahnesine çıkan bir oyuncununkilerden farksızdır. Ancak Hasan, eşinin deşifre edilen kodları uygulayarak role girmesinden hoşlanmaz. Hâlbuki Yıldız olaylara dışarıdan bakan, onları tahlil eden gözdür ve Hasan’a başından beri onun beğendiği âlemi ve insanları farklı açıdan görme imkânı tanır.

Başından beri kötülüğe meyleden Hasan, Yıldız’la gerçekleştirdiği evliliği oyunlar kurarak sürdürmüştür. Oynanan bütün oyunlar Paris’teki otel odasında ortaya çıkar.:

Hiç beklenmeyen bir hadise... Kolejli kuzinden bir mektup...

On seneden beri oynana oynana bitip tükenmeyen bir dramın son perdesi iniyor; bir türlü sonu gelmeyen bir yılan hikâyesi, artık sonuna varıyor...

Hasan, benim saflığımdan, şefkatimden, metanetimden istifade ederek bana oynayabileceği oyunu oynamıştı; şimdi son oyunu da ona ben oynayacağım... (Nihal, 2008: 349)

Otele Hasan’ın adına yazılmış bir mektubun gelmesiyle gizli saklı olaylar öğrenilir. Kolejli kuzinin yazdığı mektup, Hasan’ın kuzeniyle evli ve iki çocuk sahibi olduğunu anlatır (Nihal, 2008: 350-351). Bunun üzerine Yıldız, Kolejli kuzine Hasan’ın ağzından mektup yazarak onu ve çocuklarını Paris’e çağırır. Amacı, Hasan’ı kurduğu oyunlarla yüzleştirmektir:

Ara sıra İstanbul’a dönmek sözü olunca Hasan bembeyaz kesiliyordu. Zavallıya ne kadar acıyordum; belki de Kolejli kuzinden uzaklaşmak için bir daha yurda dönmek istemiyordu; zavallı Hasan, zayıf iradesinin, her şeye kapılıvermenin; paranın, daha iyi yaşamak ihtirasının cezasını ne kadar ağır olarak çekecekti... (Nihal, 2008: 352)

Kuzenin çocuklarıyla beraber otel odasına gelmesi neticesinde oyun sona erer. “Hasan, koltukta, son günahını da ele verdiği için bitkin, mütevekkil, olanlara akli ermemiş bir halde yüzüme bakıyor; sanki yine benden bir af ve kurtuluş umudu bekliyordu...” (Nihal, 2008: 353)

Hasan, eylemlerinin sonunda cezasını çeken kişidir. Ona yaptıklarından dolayı pişmanlık yaşatan ve kötülükleriyle yüzleşmesini sağlayan ise yine başından beri yanlışlıkların dünyasından onu çekip kurtarmaya çalışan Yıldız'dır.

## 5. SONUÇ

Bu tez kapsamında, 1923-1938 tarih aralığında yayımlanan *Şişli Hayatı*, *Zıpçıktılar*, *Kokotlar Mektebi*, *Ateş Böcekleri*, *Yolpalas Cinayeti* ve *Yalnız Dönüyorum* adlı erken Cumhuriyet dönemi romanlarında Şişli'nin bir kötülük mekânı olarak varlığının kurgudaki rolü sorgulanmış, mekânın kötücül özellikler taşımasının sebepleri üzerinde durulmuştur.

“Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Bir Kötülük Mekânı Olarak Şişli” başlıklı tez çalışması 3 ana başlıkla oluşturulmuştur. Bu başlıklar sırasıyla “Şişli’den Önce”, “Şişli’deki Hayat”, “Şişli’den Sonra” şeklindedir. Karakterler ve olaylar aracılığıyla kadın-erkek ilişkileri, hiyerarşi ve sınıfsal ayırım gibi mekânın politik içeriğine dair parçalar ön plana çıkarılarak ana başlıkların alt başlıkları sayesinde incelenmiştir.

“Şişli’den Önce” bölümünde muhafazakâr mekân ve modern mekân ayırımı iki mekân türü arasındaki karşılaştırmalarla yapılmıştır. *Ateş Böcekleri*’nde Necat’ın taksiye binerek Beyoğlu’ndan Aksaray’a dönüş yolunu tarif etmesine benzer bir durum *Kokotlar Mektebi*’nde, Harbiye’den Fatih’e doğru hareket eden tramvay hattıyla yapılmıştır. Her iki romanda da taksi ve tramvay mekânsal farklılıkları gözle görülür kılmıştır. Mekân kıyası, *Zıpçıktılar*’da Fatih ile Şişli doğrultusunda gösterilir zira romanın kahramanı Cevdet, iki semt arasında bir çizgi çekerek bu ayrımı keskinleştirir. Fatih kalabalık ailelerin yaşadığı, mahalle ve konak hayatının sürdürüldüğü muhafazakâr mekân; Şişli apartmanların ve bireyselliğin öne çıktığı modern mekân örneğidir. Birkaç kuşağın bir arada yaşadığı geniş konaklardan apartmanlara geçiş yapmak, karakterleri bireysel tercihler yapmaya ve nihayetinde yanlış tercihlerinden dolayı yalnızlığa iter. *Şişli Hayatı*’nda Halim ve *Ateş*



*Böcekleri*'nde Necat muhafazakâr mekânlardaki evlerini terk ederek modern mekâna geçiş yaparlar. Geçiş esnasında ailelerini de ikna etmeye çalışırlar (*Şişli Hayatı*'nda büyükbaba, *Ateş Böcekleri*'nde anne karakteri değişimi istemeyenlerdir.) fakat başaramazlar. Her iki kahramanın da genç yaşta aldıkları değişim kararı, aileleriyle ve geçmişleriyle bağlarını koparmalarına neden olur. Şehir mekânında tek başına kalan kahramanlar, bir müddet sonra yalnızlıklarını hissedecek ve esas ait oldukları yere, geçmişe özlem duyacaklardır.

Sınıfsal farklılık, romanların mekân ekseninde işledikleri meselelerden biridir ve yaşam koşulları, davranışlar, dış görünüş gibi değişkenlerle oluşur. *Zıpçıktılar*, *Yolpalas Cinayeti* ve *Yalnız Dönüyorum* romanlarında mekânlar arası geçişin sınıf atlama arzusuyla gerçekleştiği görülür. Örneğin; *Yalnız Dönüyorum* romanında Hasan kendi işini kurup kazanç elde edince yeni, monden bir hayata atılma isteği duyar. Bu isteğini gerçekleştirmek için de Gedikpaşa'dan Şişli'ye taşınır. Yine *Yolpalas Cinayeti*'nde, Sacide'nin Karagümrük'teki evden Şişli'de bir apartmana geçişi anlatılır. Mekân değişimi, Sacide'ye yeni bir hayat kazandırmıştır. Karagümrük'teki maddî sıkıntılardan kurtularak Şişli'de varlıklı bir yaşantıya kavuşan Sacide, aynı zamanda "Bayan Sallabaş" unvanını kazanarak Şişli topluluğu içinde statü elde eder. Statü ile Şişli toplumunca kabul görme, *Zıpçıktılar* romanında da işlenir. Fatih'ten sınıf atlayarak Şişli'ye geçen "Zıpçıktılar", yeni isim bulma gayretine girerler ve nihayet kendilerine uygun buldukları "Medenizâdeler" adıyla Şişli cemiyetine karışırlar. Ancak cemiyete karışmak düşünüldüğü kadar kolay değildir. Çünkü eski muhitten Şişli'ye geçmek için gösterilen mücadele, Şişli'de de devam ettirilir ve hatta burada yeni mücadeleler doğmasına neden olur. Söz gelimi *Zıpçıktılar*'da Vuslat, Cevdet ve Nezihe'nin Fatih'ten Şişli'ye geçerken giriştikleri sınıf atlama mücadelesiyle, Şişli halkının diğer semtlerden gelen insanlarla ya da kendi aralarında; diğer semtlerden Şişli'ye taşınan insanların hem kendileriyle hem de içine girdikleri toplulukla bitmek bilmeyen mücadeleleri aktarılır. Mekân mücadelelerin alanıdır, bu nedenle politiktir. Mekânda çok sayıda mücadelenin sürmesi mekânın dinamizmini korur.

Mekân değişimi gerçekleştiren karakterlerin yeni topluluğa karışırken birtakım endişeler taşıdıkları "Şişli'deki Hayat" bölümü ile ortaya çıkarılmıştır. Şişli, topluma

-ve mekâna- aidiyet kazanmak isteyen bireye bu endişeyi yaşatır. “Mekân” alt başlığının “Ev-Oda” ve “Giyim-kuşam” başlıklarına bölünmesiyle karakterlerin muhitteki yaşantıya uyum sağlayabilmek adına dairelerini modern tarzda dekore ettikleri, özel ve şık kıyafetler hazırlatıp giydikleri görülmüştür. *Yalnız Dönüyorum*'da, Hasan'ın Şişli'deki apartmana taşınmasıyla beraber dairede her şeyin muntazam ve modern olması için çaba sarf etmesi bu yüzdendir. Ayrıca Hasan, güzel giyinmek ve dans etmek adına da çokça uğraşır. Yıldız'ın giyimini bile diğer kadınlarla kıyaslayıp yetersiz bulur. Çünkü katıldığı balolarda, muhitteki insanlar tarafından kabul görmek ister. Şişli topluluğunca kabul görebilmenin yolu, onlarla benzer zevklere sahip olmaktan ve gündelik yaşantı pratiklerini bilip kullanmaktan geçer. Bunlar da roman karakterlerinin değişime uğramalarına sebebiyet verir çünkü mekân bedenlere hükmedicidir. *Zıpçıklar*'da Cevdet, Nezihe ve Vuslat'ın yeni taşındıkları daireyi Rus dekoratöre düzenlettirdikleri ve giyim-kuşam alışkanlıklarını muhite uygun olacak şekilde değiştirdikleri görülür. Apartmanda oturmak, salon dekore etmek, şık olmak, dans etmek, balolara katılmak vb. eylemler cemiyetin arasına karışabilmeyi mümkün kılar. Nihayetinde mekâna uyum sağlamanın koşulu onu okuyabilmekten, kodlarını çözebilmekten geçer. Kodlar davranışlarda, alışkanlıklarda, düşmanlık-dostluk-cinsellik vb. bildirimlerde yatar. Mekânı dolduran insanlar ve nesnelere yükledikleri jestlerle ve kodlarla politik içeriği düzenlerler. Kodların deşifre edilmesi, çoğunlukla mekândaki rutinelere dâhil olunması sonucu gerçekleşir. Söz gelimi *Kokotlar Mektebi* romanı, yazar Kudret Âli Bey'in Ulviye Melek isimli bir kadın tarafından ziyaret edilmesi ve Osmanbey'de işlettiği Kokotlar Mektebi'ne davet edilmesiyle başlar. Kudret Âli Bey, mektebi sık sık ziyarete giderek ortamı ve buradaki insanları gözlemler. Onun gözlemleri, mekânı -mekânın sunduğu okunurluk ölçütünde- deşifre eder.

“Evlilik” ve “Aşk” alt başlıkları, muhafazakâr mekânlardaki ilişki normlarının değişimini göstermeleri bakımından önemlidir. Zira romanlara göre, Şişli'de sevgililer evliliği gerekli görmezler (*Ateş Böcekleri*'nde Suzan ve Necat), yasak ilişki yürütürler (*Şişli Hayatı*'nda Halim ve sevgilisi). Evli çiftler ise birbirlerine sadakat duymazlar (*Kokotlar Mektebi*'nde Ragıp Bey ve Fahire Hanım, *Yalnız Dönüyorum*'da İsmet Hanım ve Namık Bey). “Aşk” başlığıyla kadın-erkek

ilişkilerindeki değişimler belirir. *Şişli Hayatı* ve *Zıpçıktılar* romanlarında Halim ile Cevdet edilgen; isimsiz kadın ile Vuslat etken konumdadır. Kadınların, erkekleri diledikleri şekilde yönetecekleri baskın davranışlar sergilediklerine hatta baskınlıklarını korumak adına kimi zaman fiziksel ve psikolojik şiddet uyguladıklarına rastlanılır.

“Sosyete” alt başlığının “Davranış Kodları” ve “İnsanlar” dallarıyla Şişli’deki topluluktan söz edilir. *Ateş Böcekleri*’nde Necat, Suzan’ın kaldığı apartmana gelip giderken poker oynamak, rumba dansı yapmak, Fransızca konuşmak gibi pek çok yeni eylemle karşılaşır. Apartman dairesindeki insanların (Necla, Nebahat, Arif Bey, Celal Eflatun Bey) meşguliyetleri eğlenmekle alakalıdır. Şişli’deki insanların eğlence anlayışları *Şişli Hayatı*’nda ve *Yalnız Dönüyorum*’da yinelenir. Halim, *Şişli Hayatı* boyunca sevgilisinin dilini anlayamaz. Bu dil, âdeta şifrelidir. Romanın “Sosyete Hayatı” adlı bölümünde ise Şişli’deki sosyete ortamları aktarılır. Sosyete insanları dedikodu yaparlar, alay ederler ve eğlenirler. *Yalnız Dönüyorum*, Şişli topluluğundaki dedikoduların ve eğlencelerin çokça tekrarlandığı romanlardandır. Özellikle İsmet Hanım dedikodu yapmaktan ve alay etmekten hoşlanır. Yıldız’a ve aşağı gördüğü diğer insanlara karşı üstten bakan davranışları vardır. Üstten bakmak da muhite atfedilen davranış kodlarından. *Yolpalas Cinayeti*’nde Sacide’nin hem muhittekilere hem de işçi sınıfından insanlara üstten baktığı görülür.

İncelenen romanlar süresince cinayet, hırsızlık, dolandırıcılık, yalancılık gibi birçok kötücül eylem gerçekleşir. Yazarlar, her ne kadar farklı ideolojilerden olsalar da kötülük söz konusu olduğunda bunun Şişli’de mümkün olabileceği konusunda birleşirler. *Yolpalas Cinayeti*’nde Yolpalas Apartmanı’nda hizmetçilik yapan Nadire’nin ve *Zıpçıktılar*’da Cevdet ile Vuslat’ın cinayet işlemleri; *Ateş Böcekleri*’nde Arif Bey’in poker oynarken dolandırıcılık yapması; *Kokotlar Mektebi*’nde Ulviye Melek’in okul görünümünde bir genelev açarak işletmesi; *Yalnız Dönüyorum*’da Hasan’ın eşi Yıldız’a yalanlar söylemesi örnek teşkil eder. Kötü eylemleri gerçekleştiren karakterler, geçmişle ve sorumluluklarla yüzleşmekten kaçarlar. Kaçış yerleri ise Şişli’dir. *Zıpçıktılar*’da Cevdet ile Vuslat’ın cinayetten hemen sonra Şişli’yi seçmeleri yahut *Ateş Böcekleri*’nde Necat’ın babasının parasını çalarak Şişli’deki insanların arasına karışması rastlantısal değildir. Semt ahlak, din ve

vicdan unsurlarının yok sayıldığı, kötülerin rahatlıkla yaşayabildiği, yozlaşmış bir yer imajıyla çizilir. Kötü olmayan karakterler dahi mekânın kötücül güçlerinden etkilenerек suç işlemeye yönelebirlirler. *Yolpalas Cinayeti*'nde köyde Mükerrerem'den zarar görmüşken daha sonra Yolpalas Apartmanı'nda onunla tekrar karşılaşp tacizlerine uğramak Nadire'nin içindeki intikam arzusunu canlandırır ve cinayet işlenmesine yol açar. Mekân, kötücül güçlerle donatılır. Bunun sonucunda bireyi kötülüğe yönlendirir ve ona eylemleri için elverişli bir ortam sunar.

“Şişli'den Sonra”, karakterlerin eylemleriyle yüzleştikleri ve pişmanlık duydukları bölümdür. Halim, *Şişli Hayatı*'nda kendi tercihleri sebebiyle maddi ve manevi zarar uğrar. “Bir Facianın Sonu” bölümünde yaşadıklarını arkadaşına anlatan Halim, çektiği acılardan kurtulmayı amaçlayarak intihar eder. Karakterin yanlış seçimlerinden dolayı pişmanlık duymasını anlatan benzer bir son *Ateş Böcekleri*'nde yaşanır. Necat, hevesle atıldığı modern hayatın kötülüklerini fark eder. Muhitin ve oradaki insanların sandığı kadar saf ve temiz olmadığını anlayarak önceleri hor gördüğü Aksaray'a döner. Her iki romanda da karakterler kendilerini ve tercih ettikleri yaşantıyı sorgularlar. *Zıpçıktılar*, *Yolpalas Cinayeti* ve *Yalnız Dönüyorum* romanlarında kötü karakterler en sonunda cezalandırılırlar. *Zıpçıktılar*, Vuslat'ın öldüğü, Cevdet'in ise hapishaneye atıldığı bir son hazırlar. Cezaların çekildiği yer, karakterlerin başından beri uzaklaşmaya çabaladıkları, Fatih'tir. Cevdet, hapisteyken Sultanahmet Camii'nin minarelerine bakarak yaşadığı hızlı hayata dair pişmanlıklar duyar. Romanın son bölümünde uhrevî çağrışımlar uyandıran bir mekân seçimi yapılmıştır. *Yolpalas Cinayeti* ise taciz, hırsızlık, yalan gibi kötücül özellikler taşıyan şoför Mükerrerem'in, köylü bir kız olan Nadire tarafından öldürülmesiyle sona erdirilir. Yalanların ve oyunların daha fazla sürdürülemez olarak gün yüzüne çıkacaklarını anlatan diğer roman da *Yalnız Dönüyorum*'dur. Hasan ile Avrupa'ya giden Yıldız, burada Hasan'ın köyedeki kuzeniyle evli ve çocuk sahibi olduğunu anlayarak gerçekleri öğrenmiş olur. Hasan'ın kuzenini de kaldıkları otele çağırarak odayı Hasan için bir yüzleşme alanına dönüştürür. Yıldız, evlilikleri boyunca çektiği bütün sıkıntıları bir kenara bırakarak İstanbul'a doğru yalnız başına yola çıkar. İncelenen hemen bütün romanlarda Şişli'nin kötülük mekânı olarak öne çıkarıldığı

ve karakterleri sonradan pişmanlık duyacakları eylemlerde bulunmaya teşvik ettiği anlaşılır. Romanların son bölümleri modern mekânlarda yitirilen değerleri vurgular.

Bu tez için seçilen romanlar üç kadın ve üç erkek yazar tarafından kaleme alınmıştır. Bu çerçevede cinsiyet perspektifinden bakıldığında, yazarların odaklarındaki farklılıklardan söz edilebilir. Halide Edib ve Şükûfe Nihal, *Yolpalas Cinayeti* ve *Yalnız Dönüyorum* adlı eserlerinde çocuk karakterleri öne sürerek farkındalık yaşatırlar. Çünkü bahsi geçen çocuklar sosyete ortamında ihmal edilir, görmezden gelinirler. Onların mağduriyetleri kadın yazarlar aracılığıyla duyurulur. Bununla birlikte kadın yazarların eserlerinde eğitilmiş kadın modeli oluşturarak onları idealize ettiklerine rastlanılır. *Ateş Böcekleri*'deki Hacer ve *Yalnız Dönüyorum*'daki Yıldız eğitilmiş, ahlaklı, terbiyeli kadınlardandır. Necat'ın ve Hasan'ın bulaştıkları kötülüklere kapılmazlar. *Şişli Hayatı*, *Zıpçıktılar*, *Kokotlar Mektebi* romanlarında ise belirtilen özellikleri karşılayan kadın karakterler mevcut değildir. İncelenen tüm romanlarda erkek karakterlerin zarara uğramalarında kötücül özellikler taşıyan kadın karakterlerin katkıları görülür. *Şişli Hayatı*'nda ismi verilmeyen genç kadın, *Zıpçıktılar*'da Vuslat ve *Kokotlar Mektebi*'nde Ulviye Melek en belirgin örneklerdir.

Şişli, erken Cumhuriyet dönemi zamanlarında modernleşme ve eğlence maksatlarıyla tercih edilen bir yerdir. Mekânı derinlikli bir yapı olarak ele alan Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*'nde mekânın toplumsal bir ürün olduğunu ve bu yüzden politik içeriği barındırdığını anlatır. Bu nedenle mekân içinde mücadeleleri ve sınıfsal ayrımı barındırmaktadır. Lefebvre'in "spatial triad" isimli mekânsal üçlemesine dayanarak 1920'li ve 1930'lu yılların Şişli'sinin, modern düzeni mimari yapısına taşıdığı için modernliğin "mekân temsili" olarak tanımlanabilmiştir. Dönemin Şişli'si balo salonları, sinemalar, alışveriş mağazaları kurarak insanlara "mekânsal pratikler" yapmalarını sağlar. Mekânda duyumsallık içeren konak, oda gibi alanlar ise "temsil mekânları" karşılarlar. İncelenen romanlarda karakterlerin Şişli'ye taşınmaları için çeşitli nedenleri vardır. Bunlar; modernleşme hevesine kapılmak, yasak ilişki sürdürmek ve işlenen suçlardan kaçmak şeklinde açıklanabilir. Karakterler, suç eylemlerinden sonra kaçış yeri olarak bizzat Şişli'yi seçerler. Bu mekânda kötülüğün sorgulanmayacağı, suçluların rahatça yaşayacakları ve benzer kötücül karakterlerle muhatap olunacağı düşünülür. Hâlbuki "anlamsız" olan kötülük, "öteki"nin

düşüncesidir ve bu nedenle görecelidir. Bu tezde Şişli'nin kötülük mekânı hâlini almasının yazarların ideolojik bakış açılarından kaynaklandığı sonucuna ulaşılmıştır. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde yozlaşan Türk toplumunu eleştiren bu romanlar, ahlaki değerlerini yitiren insanları bir araya getiren mekân olarak Şişli'yi ele almışlardır.

## KAYNAKÇA

- Adıvar, H.E. (2019). *Yolpalas Cinayeti*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Altınay, A.G. (der.) (2016). *Vatan, Millet, Kadınlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Avar, A.A. (2009). “Lefebvre’in Üçlü -Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân-Diyalektiği”, *Dosya*, Aralık, 7-16.
- Badiou, A. (2019). *Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Barbaros, O.M. (2005). *Şişli Hayatı*. Haz. İsmet Nadir Atasoy. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Bataille, G. (2016). *Edebiyat ve Kötülük*. Çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berktaş, F. (2009). “Feminist Teorinin Önemli Bir Alanı: Cinsellik”, *Cogito*, 58/Bahar, 58-72.
- Beyatlı, Y.K. (1992). *Aziz İstanbul*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, Çev. Derya Fırat Şannan ve Ayşe Günce Berkurt. Ankara: Heretik Yayınları.
- Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Crane, D. (2003). *Moda ve Gündemleri: Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*. Çev. Özge Çelik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Duben, A. ve Behar, C. (2014). *İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Eagleton, T. (2017). *Kötülük Üzerine Bir Deneme*. Çev. Şenol Bezci. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Faroqhi, S. (2005). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam (Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla)*. Çev. Elif Kılıç. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Gürbilek, N. (2016). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürpınar, H.R. (2010). *Kokotlar Mektebi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Işık, O. (1994). “Değişen Toplum/Mekân Kavrayışları: Mekânın Politikleşmesi, Politikanın Mekânlaşması.”, *Toplum ve Bilim*, 64-65 Güz/Kış, 7-38.

- Jameson, F. (2018). *Gerçekçiliğin Çelişkileri*. Çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kardeş, M.E. (2019). “Mekânın Politikliğine Dair: Mekân Üretimini Dayanakları.” B. Gonencgil, T. A. Ertek, I. Akova ve E. Elbaşı (Ed.), 1st Istanbul International Geography Congress Proceedings Book (s. 636-641) içinde. İstanbul, Türkiye: Istanbul University Press. <https://doi.org/10.26650/PB/PS12.2019.002.062>
- Kudret, C. (2016) *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kurt, S. (2021). *Haneden Ev Haline: “Türk Evi”Nde Mimari, Düzenleme, Pratik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lefebvre, H. (2019). *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Maslow, A. (2001). *İnsan Olmanın Psikolojisi*. Çev. Okhan Gündüz. İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Muhiddin, N. (2006). *Bütün Eserleri: 1.Cilt*. Haz. Yaprak Zihnioğlu. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Nihal, Ş. (2008). *Bütün Eserleri: 3.Cilt*. Haz. Yaprak Zihnioğlu. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Parla, J. (2016). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İletişim Yayınları.
- Safa, P. (2019). *Zıpçıktılar*. Haz. Çimen Günay-Erkol. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Sartre, J.P. (2003). *Baudelaire*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Shakespeare, W. (2007) *Hamlet*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanpınar, A. H. (2016). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tümer, G. “Aslî Günah”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/asli-gunah> (10.06.2022).
- Uçman, A. (2014) “Alafrangalık Sürecinde Hüseyin Rahmi’nin Mürebbiye Romanı”, *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 7, Ocak, 41-50.
- Yavuz, H. (1998a). *Okuma Notları*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Yavuz, H. (1998b). *Osmanlılık, Kültür, Kimlik*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.



## **ÖZGEÇMİŞ**

2015 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde başladığı Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü 2019'da bitirdi. Lisans eğitiminin ardından aynı üniversitede başladığı yüksek lisans eğitimini tamamladı.