

**NOBEL ÖDÜLLÜ YAZAR NECİB MAHFÛZ'UN  
EL-LİSS VE'L-KİLÂB ADLI ROMANI**

**Musa Yıldız\***

**Özet:** *el-Liss ve'l-Kilâb* (“Hırsız ve Köpekler”), 1988 yılı Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Mısırlı edebiyatçı Necîb Mahfûz’un 23 Temmuz 1952 devrimi sonrasında kaleme aldığı bir dizi sembolik romanın ikincisidir. Bu romanda devrim sonrasında Mısır’da meydana gelen sosyo-politik değişim bir hırsızın şahsında konu edilmektedir. Roman kahramanlar, olaylar, semboller, modern anlatım teknikleri, tasvirler ve dil açısından incelenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Necîb Mahfûz, *el-Liss ve'l-Kilâb*, roman, Mısır edebiyatı.

**al-Liss va al-Kilâb by Najîb Mahfûz who Received the Nobel Prize**

**Summary:** *al-Liss va al-Kilâb* (“The Thief and the Dogs”) is the second of the series of symbolic novels written after the 23 July 1952 revolution by Najîb Mahfûz, an Egyptian literary man, who received the Nobel prize on Literature in 1988. This novel revolves around the socio-political changes occurred in Egypt following the revolution in the person of a thief. The novel has been studied in different aspects, such as; characters, plots, symbols, modern narration techniques, descriptions and the use of language.

**Key Words:** Najîb Mahfûz, *al-Liss va al-Kilâb*, novel, Egyptian literature.

---

\* Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Arap Dili Eğitimi Anabilim Dalı.

Necib Mahfûz 11 Aralık 1911'de, sonraları birçok roman ve öyküsüne konu olacak orta tabakadan insanların yaşadığı Kahire'nin el-Cemâliyye semtinde doğdu<sup>1</sup>. Daha sonra Kahire'nin kenar semtlerinden biri olan el-'Abbâsiyye'ye taşındı. İlk ve orta tahsilini burada tamamlayan Mahfûz, 1934 yılında Kahire Üniversitesi, Felsefe Bölümünü bitirdikten sonra edebiyata yöneldi<sup>2</sup>.

Mahfûz, Tolstoy, Dostoyevsky, Chekov, Maupassant, Shakespeare, İbsen, Flaubert, Sartre, Camus, Mauriac gibi ünlü yazarların eserlerini okudu ve bunlardan etkilendi<sup>3</sup>. Arap dünyasında ise onun etkisinde kaldığı, düşünce yapısının ve kişiliğinin oluşumunda rol oynayan en önemli yazarlar 'Abbâs Mahmûd el-'Akkâd (1889-1964) ve Tâhâ Huseyn (1889-1973)'dir. Bizzat kendisi yazarlığı 'Abbâs Mahmûd 'Akkâd'dan, akılcılığı ve batıyla verimli iletişim kurmayı ise Tâhâ Huseyn'den öğrendiğini söylemektedir<sup>4</sup>.

Daima halkı öne çıkarması ve sosyalist görüşleri ile tanınan Kıptî yazar Selâme Mûsâ (1887-1958) da, onun etkisinde kaldığı bir başka isimdir. Mahfûz'un roman yazarlığına eski Mısır tarihini konu edinen romanlarıyla başlaması tamamiyle Selâme Mûsâ'nın etkisiyledir. Bu romanları *Abesu'l-Akdâr* (1943), *Radûbis* (1943) ve *Kifâh Tîbe* (1944)'dir. Daha sonra toplumcu gerçekçi roman yazmaya yönelmiştir. (en-Nessâc, 1980: 49) Bu romanların en ünlüleri Mısır toplumunun bir yansıması olan Kahire'nin el-Huseyn semtindeki bir sokakta yaşanan olayları konu edinen *Zukâku'l-Midakk*<sup>5</sup> (1947) romanı ve orta hâlli bir Mısır ailesinin üç kuşağının yaşantısını anlatan *Beyne'l-Kasrayn* (1956), *Kasru 'ş-Şevk* (1957) ve *es-Sukkeriyye* (1957) romanlarından oluşan üçlemesidir.

1952 devriminden sonra bir süre edebiyattan uzak kalan Mahfûz, 1959'da *el-Ehrâm* gazetesinde tefrikasına başladığı *Evlâdu Hâretinâ* adlı sembolik romanıyla yeniden ortaya çıkar. Bu romanını daha sonra *el-Liss ve'l-Kilâb* (1961)<sup>6</sup>, *es-Summân ve'l-Harîf* (1962)<sup>7</sup>, *et-Tarîk* (1964)<sup>8</sup>, *eş-Şehhâz* (1965)<sup>9</sup>, *Sersera Fevka'n-Nîl* (1966)<sup>10</sup> ve *Mirâmâr* (1967)<sup>11</sup> adlı sembolik romanları izler<sup>12</sup>. Eleştirmenler Mahfûz'un 1952 sonrasında "felsefi gerçekçilik" ya da "yeni gerçekçilik" adını vermişlerdir<sup>13</sup>. Mahfûz'un 1988 yılı Nobel Edebiyat ödülünü almasında bu sembolik romanların büyük payı vardır. Ona göre bu ödül sadece kendisinin değil, Mısır'ın, Arapların ve tüm Arap edebiyatınındır<sup>14</sup>.

Necib Mahfûz 14 Ekim 1994 tarihinde Nil kenarında yaptığı bir yürüyüş sırasında bir genç tarafından bıçaklı saldırıya uğramış ve bu saldırıdan boyun bölgesine aldığı ağır darbeyle kurtulmuştur. Geçirdiği bir dizi ameliyat sonrasında sağ tarafına felç vurduğundan artık eli kalem tutamaz duruma gelmiştir. Hâlen Kahire'nin 'Acûze semtinde yaşayan Mahfûz, ilerleyen yaşına rağmen haftanın belirli günlerinde çeşitli yerlerde sıkı güvenlik kontrolü altında edebiyat sevenlerle birlikte olmakta, fikir tartışmalarına devam etmekte, sağlık kontrolleri sebebiyle kendisiyle söyleşi yapmak isteyenlerle sadece cumartesi günleri evinde görüşmektedir. Bunun yanında her Cuma günü *el-Ehrâm* gazetesinin beşinci sayfasında daha önce kendisine ait olan *Vuche-*

*tu Nazar* (“Bakış Açısı”) köşesinde bazı konularda görüşlerini beyan etmektedir<sup>15</sup>.

Necîb Mâhfûz'un sembolik romanlarından ikincisini oluşturan *el-Liss ve'l-Kilâb* (“Hırsız ve Köpekler”) hapisten çıktıktan sonra en yakın dostlarının kendisine sırt çevirdiği bir hırsızın mücadelesinin öyküsüdür. Hırsızlığı meslek edinip organize olarak bir çeteyle bu işi sürdüren baş kahraman Sa'îd Mehrân, çete elemanlarından 'Alîş Sidre tarafından polise ihbar edilince bir evi soyarken suçüstü yakalanır. Dört yıl hapis yattıktan sonra 1952 devriminin yıldönümünde aftan yararlanarak serbest bırakılır. Daha hapisteyken eşi Nebeviyye, 'Alîş Sidre'yle evlenmek için kendisinden boşanma talep eder ve onunla birlikte yaşamaya başlar. Böylece hanımı ve 'Alîş mallarının üzerine yatarlar. Sa'îd, hapisten çıkar çıkmaz ilk iş olarak kızını geri almak amacıyla 'Alîş ile hanımının kaldıkları eve gider. Bir sivil polisin gözetiminde yapılan ilk görüşmede kızı Senâ' onu tanımaz. Hanımının ve eski yardımcısının ihanetine ek olarak kızının, hayatında babasını hiç görmemiş bir çocuk gibi kendisini tanımaması Sa'îd'in zoruna gider. Böylece eli boş olarak oradan ayrılır ve babasının şeyhi 'Alî el-Cuneydî'nin dergâhına gider. Başka kalacağı yer olmadığından bir süre dergâhta kalır. Şeyhin mistik ifadelerinden ve konuşmalarından pek bir şey anlamaz. Bütün bu olanlara karşın geriye hayatta tek umidi akıl hocası Ra'ûf 'Ulvân kalmıştır. Büyük bir umutla onunla görüşmek için çareler arayan Sa'îd, Ra'ûf'la görüştüğünde bir kez daha hayal kırıklığına uğrar. Bir zamanlar yönetim aleyhinde olan mücadelecî dostu ve manevî destekçisi Ra'ûf'tan da umduğu desteği bulamaz. Bu görüşmeden sonra onun evini soymaya kalkar; ama Ra'ûf tarafından yakalanır ve birçok hakaretten sonra kovulur. Sa'îd, hainler diye nitelediği 'Alîş ve eski eşi Nebeviyye'yi öldürmeye teşebbüs eder; ancak bu girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. 'Alîş ve Nebeviyye, Sa'îd hapisten çıktıktan sonra onlarla yaptığı görüşmenin akabinde tedbir olarak evden taşınmışlardır. Böylece Sa'îd, yanlışlıkla yeni kiracı Sa'bân Huseyn'i öldürmüştür.

Artık, cinayet suçu işleyen Sa'îd, polis tarafından aranır. Bu arada Ra'ûf 'Ulvân'ın gazetesi de onun aleyhine yayınlar yaparak kamuoyu oluşturmaya çalışır. Sa'îd ise, gidecek başka bir yeri olmadığından eski bir dostu olan hayat kadını Nûr'un mezarlık karşısındaki evinde kalır. Bu sefer Sa'îd, en büyük hain diye nitelendirdiği Ra'ûf'u öldürme plânları yapar. Bu plânı da diğeri gibi başarısızlıkla sonuçlanır ve onun yerine yanlışlıkla kapıcısı vurulur. İkinci cinayetini işleyen Sa'îd artık polis tarafından her yerde aranır. Bulduğu yeri ihbâr edene büyük ödül vaat edilir. Bu yüzden evden dışarıya çıkamayan Sa'îd, Nûr'un evinde mahsur kalır. Kendisine yiyecek getiren, olan bitenden haber veren sadece Nûr'dur. Bir gün Nûr'un eve dönmemesinden şüphelenen Sa'îd evden ayrılır. Evin karşısındaki Bâbu'n-Nasr mezarlığında polis köpekleri tarafından kısıtılır. “Teslim ol” çağrısına olumsuz yanıt veren Sa'îd, polisle girdiği çatışmada öldürülür.

Romanın ana kahramanı Sa'îd Mehrân, Kahire'nin Gîze bölgesinde bir öğrenci yurdunda kapıcılık yapan 'Amm Mehrân'ın tek çocuğudur. Otuz yaşında<sup>16</sup> ve dev yapılıdır (s.125). Şeyh 'Alî el-Cuneydî'nin müritlerinden olan babası zikir halkalarına katılmak üzere gittiğinde oğlunu da yanında gö-

türür. Akıl hocası Ra'ûf 'Ulvân'ın telkinleri üzerine babası onu okula gönderir (s.90). Babasının ölümü üzerine Ra'ûf'un yardımıyla babasının yerine aynı yurtta annesiyle beraber hizmetli olarak çalışmaya başlar (s.89). Daha sonra annesi hastalanır. Kanamalı bir hasta olan annesini acilen bir özel hastaneye götürür. Tedavi masraflarını karşılayamayacağı için doktorlar annesiyle ilgilenmezler. Bu sebeple hastanede olay çıkaran Sa'îd annesiyle birlikte hastaneden kapı dışarı edilir (s.90). Bu olaydan bir ay sonra annesi vefat eder. Sa'îd annesinin hastalığı sırasında hırsızlık yapmayı düşünür ve hayatında ilk defa yurttan kalan bir öğrencinin parasını çalar. Sa'îd'in parasını çaldığını tespit eden öğrencinin elinden onu Ra'ûf kurtarır. Kişilik olarak inatçı bir yapıya sahiptir. Hırsızlığı meslek edinmiştir. Ama Somekh'in de dediği gibi<sup>17</sup> Kahire'deki hırsız tipine pek uymayan bir karakterdedir. Çünkü o entelektüel bir hırsızdır. Kendisini çok sayıda kitap okuyarak fikrî yönden yetiştirmiştir.

Romadaki olayların gelişmesinde büyük etkisi ve Sa'îd'in fikrî yönden yetişmesinde büyük rolü olan kişi Ra'ûf 'Ulvân'dır. Daha Hukuk Fakültesinde öğrenciyken, kaldığı yurttan hizmetli olarak çalışan babası aracılığıyla Sa'îd Mehrân'la tanışır. Mezuniyetten sonra avukatlık yapar. Devrim öncesi çalıştığı hürriyetin keskin kılıcı sayılan (s.35) yönetim karşıtı *en-Nezâr* ("Uyarıcı") dergisinin binası Muhammed 'Ali Caddesinde kuytu bir yerde iken, o zaman Ra'ûf özgürlüğün gur sesidir (s.28). Devrim sonrasında, saf değiştirecek el-Me'ârif Meydanında çok görkemli bir binası olan, yönetim yanlısı *ez-Zehre* ("Çiçek") isimli gazetede çalışmaya başlar. Önceleri özgürlük konusunda yönetim aleyhinde yazılar yazarken, devrim sonrası 'Nil'e nazır bir villa', 'lüks bir araba' karşılığında 'moda', 'mikrofonlar', 'kadınların şikayetlerine cevaplar' gibi... (s.27) eften püften yazılar kaleme almaya başlar. Böylece Sa'îd'in gözünde ihanetin sembolü hâline gelir. (s.110, 136) Bu sebeple ona karşı beslediği kininin artmış olduğu romanın sonlarındaki "Cellattan en son isteğim bile olsa, hep Ra'ûf 'Ulvân'ın kellesini isteyeceğim, hatta kızımı görme arzumdan da önce." (s.120) sözlerinden anlaşılır.

Ana kahraman Sa'îd Mehrân'ın hanımı Nebeviyye de romanda fonksiyonel bir kişidir. Yaşlı bir Türk kadınının hizmetçisiyken Sa'îd onu bir akşam üzeri görmüş, beğenmiş ve aşık olmuştur. Böylece evlenmişlerdir. Sa'îd bir evi soyacağı zaman önce Nebeviyye bir yolunu bularak o eve temizlikçi ya da hizmetçi olarak girer ve ev hakkında kocasına bilgi verir. Sonra da Sa'îd o evi soyardı. Kocasını hapse girince, onun arkadaşı 'Alîş Sidre'yle evlenir, birlikte kocasının mallarının üzerine otururlar.

Sa'îd Mehrân'ın yardımcıları 'Alîş Sidre de romadaki olayların gelişmesinde rol oynayan bir kişidir. Sa'îd'i polise ihbar edip yakalatan da odur. Sa'îd hapse girdikten sonra hanımı, kızı ve mallarını sahiplenmiştir. Sa'îd hapisten çıktıktan sonra intikam alma arzusuyla yanıp tutuştuğu baş düşmanlarından birisi 'Alîş Sidre'dir. Geçmişte elinden tutup, adam ettiği 'Alîş Sidre'nin kendisiyle hesaplaşmaya gelen Sa'îd Mehrân'a söylediği şu sözler kişiliğini yansıtır:

“Her şey artık geride kaldı. Olup biten her şey, her gün karşılaşılan türden şeyler. Üzücü olaylar meydana gelebilir ve eski dostluklar bozulabilir, ama insan ancak kabahatiyle ayıplanır.” (s.11)

“Ben bir suç işlemedim. Ama bu bir nasip, kısmet işi. Aynı zamanda da bir görev. Yiğitliğimin gereği olarak küçük kızı da düşünüp böyle yapmak zorunda kaldım.” (s.12)

Sa‘îd’in kalacak yeri olmadığından dergâhına sığındığı Şeyh ‘Alî el-Cuneydî de romanda fonksiyonel bir kişidir. Daha doğrusu o Mısır’da iyi bir tarikat şeyhini temsil eden bir tiptir.

Romanda olayların gelişiminde ikincil rol oynayan kişiler de vardır. Bunlar: hapisten çıktıktan sonra Sa‘îd’e yardım eden mahalle kahvesinin sahibi Tarzân Usta, Sa‘îd’in eski komşularından Beyâza Usta, kalacak yeri olmayan Sa‘îd’in evine sığındığı hayat kadını Nûr, kızı Senâ ve sivil polis Hasaballah’tır.

Yazarın bu romanı kaleme almasının ve Sa‘îd’i kahraman olarak seçmesinin hikâyesi ise şöyledir: 06.07.1996 tarihinde Necib Mahfuz’la Kahire’deki evinde yaptığım söyleşide kendisinin söylediği ve bir çok eleştirmenin de ifade ettiği gibi<sup>18</sup> romanın baş kahramanı Sa‘îd, altmışlı yıllarda Mısır’da meşhur olan Mahmûd Emîn Süleymân adlı hırsızdan esinlenerek ortaya çıkmıştır<sup>19</sup>. O zamanlar Mısır’da Seffâh İskenderiyye (“İskenderiye Katili”) diye nam salan bu hırsızın yakalanması için yoğun güvenlik tedbirleri alınmış ve sonunda 10 Nisan 1960 tarihinde Kahire’nin güneyinde el-Hulvân semtinde bir mağarada polis tarafından kısırılıp ölü olarak ele geçirilmiştir. Mahfûz, o zaman gazetelere konu olan<sup>20</sup> ve kamuoyunu meşgul eden bu gerçek hırsızdan esinlenerek romanın ana kahramanını ortaya çıkarmıştır. Böylece Mahfûz, devrim sonrası kendi duygu ve düşüncelerini ifade etmek için Mahmûd Emîn Süleymân’ı bir malzeme olarak kullanmıştır. Mahfûz bu konuda şunları söyleyerek bu duruma açıklık getirir<sup>21</sup>:

“...Gazetelerde birçok olay okudum ve onlardan etkilendim. Mahmûd Emîn Süleymân’ın olayını okuyunca ondan *el-Liss ve'l-Kilâb* romanı ortaya çıktı. Bu adamla birlikte bende bir fikir oluştu. İfade etme yolunu bilemeden düşündüğüm fikirleri ve heyecanları anlatmam için bu adamın bir fırsat olduğunu hissettim.”

Kendisiyle yapılan başka bir görüşmede de şöyle söyler<sup>22</sup>:

“Mahmûd Emîn Süleymân olayından önce çeşitli değerler, fırsatçılar ve mistikler arasında kendini kaybetmiş, ne tarafa gideceğini bilemeyen insanın tavırlarını anlatmak istiyordum. Bu konu sürekli aklımı kurcalıyor, ben de onu yazıya dökmek istiyordum. Mahmûd Emîn Süleymân olayı da patlak verince, onu düşüncelerimi ifade etmek için bir araç olarak seçtim.”

Niçin Sa‘îd Mehrân bu cinayetleri işlemiştir? Niçin diğer insanlar gibi suç işlemeyen bir kişi olmamıştır? Onu intikam alamaya iten sebepler nelerdir?.. gibi soruların cevabını romanı iyice tahlil ettiğimizde açık bir şekilde alacağız.

Romanda ana kahramanın geçmişiyle, şu ânı ve geleceği arasında bir mücadele vardır. Hapse girmeden önce çok mutlu bir hayat yaşayan Sa'îd, hapisten çıktıktan sonra yanında olan hanımı, kızı ve yardımcısı 'Alîş Sidre ile dava arkadaşı ve akıl hocası Ra'ûf 'Ulvân'ı karşısında bulmuştur. Romanın başlangıcı olan "Yeniden özgürlüğün havasını teneffüs ediyor; ama havada boğucu bir toz ve dayanılmaz bir sıcaklık var. Kendisini mavi takım elbisesi ve kauçuk ayakkabısı bekliyordu. Bu ikisi dışında kendisini bekleyen kimsecikler göremedi." (s.7) cümleleri bir değişiklik olduğunun ilk sinyalleri gibidir. Hapisten çıktığında kendisinden başka her şey değişmiştir; ama üzerinde giydiği elbisesi, hapse girerken giydiği elbisesinin aynısıdır. Bu da onun toplumsal sınıfına ve ideolojisine bağlılığını sembolize etmektedir. Böylece Sa'îd, değişen toplumda asıl değerlerin sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu gelişmeler karşısında Sa'îd, sıkıntısını şöyle özetlemektedir:

"Geçmişe sünger çekip Nebeviyye'yi, 'Alîş'i ve Ra'ûf'u unutarak yaşamaya devam etmen mümkün olur mu hiç?! Şayet mümkün olsaydı, daha hafif, daha rahat ve darağacından daha uzak olurdu; ama hesap görülmedikçe hayatın güzelleşmesine imkân yok. Geçmişimi unutamayacağımın basit bir nedeni var: Geçmiş bende devam etmektedir, olmuş bitmiş değildir."(s.38)

Bu romana kadar Arap romanı, kahramanların ve olayların dıştan tasvirine önem vermekte ve kahramanlarla toplum arasında cereyan eden mücadele üzerinde yoğunlaşmaktaydı. Buna karşın kahramanların iç dünyalarında olanlar ve kahramanların psikolojik yapılarının oluşumunda dış şartların etkisi üzerinde durulmazdı. Fakat Necîb Mahfûz, *el-Liss ve'l-Kilâb* ile okuyucuya kahramanı aynı anda iç ve dış dünyasıyla sunmaktadır. Böylece okuyucu gözlerinin önünde kahramanın varlığını hisseder gibidir. Dış etki ile onun paralelinde olan iç heyecan arasında bir boşluk göremez. Çünkü etki ile heyecan tek kaynaktan çıkan aynı şeylerdir. O kaynak da kahramanın kişiliğini oluşturmaktadır<sup>23</sup>. Bu duruma açıklayıcı bir örnek olarak romanın başındaki şu pasaj verilebilir:

"Meydanın ortasından geçerek Sikketu'l-Îmâm sokağına yöneldi. İlerleyerek sokağın sonundaki ilk caddeye çıkan iki ara sokağın ayrıldığı noktada bulunan üç katlı eve yaklaştı. Bu masum ziyarete düşman, herhangi bir buluşma için önceden hazırladığı ne varsa ortaya çıkartacaktır. Dolayısıyla yolunu ve bu yolun konumunu, huylanana fareler misali başların uzandığı bu dükkanları incele. Arkadan ona:

'Sa'îd Mehran!' diye bir ses geldi. 'Binlerce geçmiş olsun.' Durup adamın kendisine yetişmesini bekledi. Her ikisi de göstermelik gülüşmelerle gerçek duygularını gizleyerek kucaklaştılar. Anlaşılan alçağın yardımcıları da var demek! Bu karşılaşmanın arkasında yatan nedeni yakında anlayacak. Belki de sen, kadınlar gibi gizlenerek jalu-ziden bakıyorsundur ey 'Alîş.'" (s.9)

Mahfûz, bu romanda fazla ayrıntıya dalmayarak, işin özünü vermektedir. Aristo'nun dediği gibi bir klâsik eserde, trajedide olması gereken giriş, gelişme ve sonuç bölümleri bu romanda bulunmaktadır<sup>24</sup>. Luis 'Avad, roman

için içerik olarak romantik, şekil olarak klâsiktir, demektedir<sup>25</sup>. Nebîl Râgib ise, “Romanın genel havasına bakacak olursak içerik romantiktir.” diyerek bu görüşe katılmakla birlikte ‘Avad’ın şekille muhtevayı birbirinden ayırdığını, bunun da eserin çöküşüne hüküm vermek olduğu görüşünü savunur. Ayrıca şekil ve muhtevanın birbirini tamamlayan bir bütünün parçaları olmaları sebebiyle ayrılmalarının mümkün olamayacağını vurgular. Bu görüşe bir cevap olarak da romantizmin klâsizmin zıddı olmadığı, her edebî çalışmada yapısal oluşumun gerekli kıldığı klâsizmden izlerin, romantizmden etkilerin görülebileceği, romantizmin ve klâsizmin belli kurallarının olmadığı, salt klâsik ve salt romantik bir çalışmanın az bulunduğu, bunun sebebinin ise insan tabiatının bunun ve şunun bir karışımı olduğu, dolayısıyla sanatın da hayattaki güzellik kaynağı olduğu ve bu kuraldan etkilenmenin kaçınılmazlığı üzerinde durmaktadır<sup>26</sup>. Romanın içerik olarak romantizmden izler taşıdığına en güzel örnek şu pasajlardır:

“Nil caddesindeki, Nil kordonunda ıslak otlar üzerine sere serpe uzandı ve beklemeye koyuldu. Elektrik lambasının ışığını engelleyen bir ağacın yanında uzun süre bekledi. Gökyüzünde hilal çabuk kaybolmuş, geride korkunç karanlıkta göz kırpan yıldızlar kalmıştı. Yazın etkisini olanca gücüyle hissettirdiği sıcak bir günün ardından, gecenin nefeslerinden süzülüp gelen hafif bir esinti çıktı.” (s.29)

“Fabrikalar yoluna doğru yöneldi, oradan da açık araziye. Saklandığı yerden ayrılmasıyla birlikte kovalanan kişinin hislerini daha çok anlamıştı. Farelerin ve yılanların sürünürken taşıdıkları duyguları paylaşıyordu. Karanlıkta yapayalnızdı ve ışıkları ufukta parlayan kent onu gözetliyordu. Yalnızlığını, dibine kadar yudumluyordu.” (s.91)

“Sonra, neredeyse tamamlanmak üzere olan bir mehtap altında, kumlar üzerinde oturdu. Tepenin üzerindeki Tarzân’ın kahvesinden çıkan ışığa uzaktan baktı ve sohbet toplantısını, odada oturanları hayal etti. Gerçekten yalnızlığı sevmiyordu. O, insanlar arasında dev gibi irileşiyor, sevgi, kabadayılık ve kahramanlık gösteriyordu. Başka şeylerle hayattan bir zevk almıyordu. Ama Nûr? Döndü mü? Dönecek mi? Kendisi ona mı dönsün yoksa kahreden yalnızlığa mı?! Kalkıp pantolonundaki tozları çırpı ve eş-Şehîd mezarlığını güneyden çevreleyen yoldan geri dönmek için ormana doğru yürüdü. Beyâza’nın yolunu kestiği yere gelince, yerden kopup çıkan iki karaltı ansızın ona doğru fırladı ve bir anda iki tarafını çeviriverdi.” (s.125)

Romantizmden izler taşıyan bu ifadelere ek olarak ana kahramanın romantik tasviri, romanın sonlarında Sa‘îd’in polis tarafından kovalanması sahnesinde zirveye ulaşır:

“Olaylar önüne geçmemeli. Şu anda üniformayı inceliyorlardır. Köpekler de oradadır. Sense burada, açıktasın ve görülebilecek durumdasın. Şayet çöl yolu mayınlıysa, birkaç adım ileride Ölüm Vadisi var. Ölene dek savaşıcağım. Kararlı bir şekilde kalkıp kapıya yaklaştı. Herkes, kendisini zikrin halkasına kaptırmıştı ve kapıya giden

koridor da boştu. Kapıdan dışarıya fırlayıp yola çıktı. Yapay bir süket içerisinde yürüyerek sola döndü. Sonra mezarlık yoluna doğru indi. Gece iyiden iyiye çökmüş; ancak ay doğmamıştı. Karanlık, kara bir duvar gibi yolu kaplamıştı. Mezarların arasına daldı. Âdeta bir tür yokluk labirentindeydi. Yol gösterecek hiç bir şey yoktu. Yürürken yolunu şaşırı, ilerliyor mu, geriliyor mu, anlayamıyordu. Tek bir umut ışığı bile henüz görünmemesine rağmen, yine de o, olağanüstü bir dinamizm kazanmıştı. Kulağına sıcak esinti eşliğinde birtakım sesler geliyordu. Bu mezarda gizlenmeyi düşündü; ama yürümeye de devam etti. Köpeklerden korkuyordu; fakat ne bir çare düşünebilecek, ne de durabilecek durumdaydı.” (s.138)

Böylece Sa‘îd, okuyucu karşısına birinci dereceden romantik bir kahraman olarak çıkmaktadır. Çünkü o, mezarlar arasında polisler tarafından kovalanmaktadır ve yalnız başınadır. Okuyucu onun yaşamasını istemektedir. Zîrâ o, şerefini kurtarmak için yola çıkmıştır. Nebîl Râgîb’a göre Mahfûz ana kahramanı romantik bir havada oluşturmamıştır. Ancak Sa‘îd’i çevreleyen şartlar onu bu romantik yapının içine sokmuştur. Biz yazarın onu başka bir yolla ele almasının mümkün olmadığını farkındayız. Çünkü, içten kahramanın yapısı ve dıştan sosyal şartlar böyle olmasını gerektirmiştir. Yazar da romantizm akımının temsilcisi değildir. Romanın sonu da aynı şekilde şöyle bitmiştir<sup>27</sup>:

“Bu sırada göz kamaştıran ışık birden bire sönerek, etraf yeniden karanlığa büründü. Silahlar susmuş, etraf sessizliğe gömülmüştü. İstençsizce ateşi kesti. Bütün dünya sessizliğe gömülmüştü. Dünyaya şaşırtıcı bir gariplik çökmüştü. Bir şey soracak oldu; ama çok geçmeden sorusu ve soru konusu kafasından uçup gitti. Hiç umut yoktu. Onların geri çekilerek gecenin içinde eriyip gittiklerini sandı. Zaferi kazanmış olmalıydı. Karanlık gitgide yoğunlaştı. Artık bir şey göremiyordu. Kabirlerin karaltılarını bile. Hiç bir şey görünmek istemiyordu. Her şey sonsuz derinliklere dalmıştı. Kendisinin ne durumunu, ne meselesini, ne de amacını anlayabilirdi. Olanca gücüyle, herhangi bir şeye hâkim olmaya, son bir direnme göstermeye, uçup giden anılarını tazelemeye çalıştı; ama nafiye. En sonunda teslim olmayı kaçınılmaz gördü ve umursamadan teslim oldu... Hiç umursamadan.” (s.140-143)

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi Sa‘îd’in hayatı; ümitle başarısızlık arasında devam eder. Daha hapisteyken herkes bir yana en azından kızına kavuşma ümidiyle yaşamış, hapisten çıkınca kızı kendisini tanımaz ve böylece ilk başarısızlığını tadar. Sonra kendisini sıkıntılardan kurtarıp ve onu kurtuluşa götüreceği yolu tarif eder ümidiyle Şeyh ‘Alî el-Cuneydî’nin dergâhına gider. Orada da umduğunu bulamaz ve ikinci başarısızlığını yaşar. Daha sonra da kendisinin akıl hocası olan Ra‘ûf ‘Ulvan’ın hapse girmeden önce olduğu gibi kendisine destek olacağı ümidiyle evine gider. Fakat son ümidi olan bu dava arkadaşından da bir destek göremez ve üçüncü başarısızlığını yaşar. Buradan kahramanın romanda ümitle başarısızlık arasında birbirine paralel iki yolda gittiği açıkça görülür. Bunlardan birincisi gerçek olan dış alemin yolu, ikincisi ise hayal olan iç alemin yoludur. İç aleminde ümitle



yaşayan Sa'îd, dış alemde başarısızlığa uğrar ve hayalleri suya düşer.

Sa'îd, hainleri cezalandırmak için bulunduğu girişimlerinde suçsuz iki insan ölmesine rağmen insanların kendisiyle beraber olduklarını düşünür ve bu düşüncesini de birkaç kere tekrarlar:

“Halkımızın çoğu hırsızlardan ne korkar, ne de onlardan nefret eder; ama onlar oldum olası köpeklerden nefret ederler.” (s.100)

“İnsanlar, gerçek hırsızlar hariç, benimle birlikte. İşte ebedî yok oluş karşısında beni teselli eden de bu... Gerçek trajedim, milyonların desteğine rağmen, kendimi anlamsız bir yok oluşun anlamsızlığı üzerinden kaldıramayacaktır; ama o kurşun, her hâlükârda dirilerin ve ölülerin huzur bulmaları, en son ümitlerini kaybetmemeleri için uygun kanlı bir protesto olacaktır...” (s.110)

Sa'îd, halka göre adaletin somut temsilcisidir; ama resmi ideolojiye ve kanunlara göre işledikleri suç oluşturur, sonunda bu suçların cezasını canıyla öder; fakat halk, bu adalet mantığını kabul etmemektedir. Onların anlayışına göre Sa'îd'in durumuna düşmüş birisinin kanunlara karşı gelmesi gerçek adalettir. Böylece sonunda yenilgiye uğrasa da halk ona sempati duymakta ve onu bir destan kahramanının somutlaşmış örneği olarak görür<sup>28</sup>. Zaten romanda da halk onu meşhur Cahiliye dönemi kahramanı 'Antere'ye benzetir (s.100).

Sa'îd'in durumu, insanın devrim sonrası içine düştüğü yalnızlığı ve yaşamın anlamını ciddi biçimde sorgulamasını göstermesi açısından da işlevseldir. Eşi ve eski çete elemanı tarafından ihanete uğrayan Sa'îd, Ra'ûf'un bu tutumu sonucunda devrim öncesi fikirlerle örülen ve biçimlenen kişiliğiyle şimdi yalnızdır ve toplumdaki dışlanmıştır. Onun toplumdan dışlanmışlığı ve toplum içindeki yalnızlığı dış görünümünün farklı olmasıyla da pekiştirilir:

“Bu insanlar arasında mavi takım elbisesi ve kauçuk ayakkabılarıyla çok tuhaf görünüyordu. Cüretkâr keskin bakışları ve uzun eğri burnu da acayipliğini pekiştiriyordu.” (s.28)

İntikam alma arzusuyla yanıp tutuşan Sa'îd'in kurşunları hedefini şaşırması. Böylece iki masum insanı öldürmüştür. Bu cinayetlerin yanında iki suça daha karışmıştır. Bunlardan birincisi 'Alîş Sidre'yi öldürmeye gitmeden önce Nûr'un da yardımıyla bir zengin gencin arabasını gasp etmesi (s.66, 70), ikincisi ise Ra'ûf 'Ulvân'ı öldürmeye giderken de şüphe çekmek için polis üniforması giymesidir (s.121-136). Sa'îd'in, bu üniformayı Nûr'un evinde unutması sonucu, eve baskın yapan polisler onu bulmuş ve polis köpekleri kokusunu takip ederek Sa'îd'i kaçamadan mezarlıkta sıkıştırmıştır (s.139). Yani işlediği ikinci suçu ona bazı kapıları aralamışsa da, yakayı ele vermesine de sebep olmuştur.

Romanda yazar, suçlu olarak toplumu gösterir. Ona göre Sa'îd'in işlediği cinayetlerin sorumlusu onu suç işlemeye, çılgınlığa, kendini bilmezliğe iten toplumdur. Toplumla arasındaki kopukluk ilk defa babasının ölümünden sonra annesini kanamalı bir hasta olarak hastaneye götürdüğü gün başlar. Romandaki hastane sahnesi bu durumu en iyi şekilde ortaya koyar:

“Kanamasının olduğu o unutulmaz gün, onu en yakın hastaneye uçurduğu gün annenle kendini girişin yanındaki, aklına hayaline gelmeyecek derecede lüks bir kabul odasında bulmuştun ve burası, baştan aşağı, sana buradan defol diye emrediyormuş gibi görünmüştü. Ama senin müdahaleye, ivedilikle müdahaleye ihtiyacın vardı. Ona, o sırada bir odadan çıkmakta olan o ünlü doktoru göstermişler, o da cilbâbı ve terlikleriyle, “annem...kan...” diye bağırarak ona koşmuştu. Adam donuk gözleriyle garipseyerek onu şöyle bir süzmüş, bakışlarını, annenin kurum gibi giysileriyle yumuşacık bir koltuğa uzandığı yere doğru çevirmişti. Orada olup bitenleri yakından izleyen yabancı bir hemşire vardı. Doktor, bu durum karşısında sessiz sedasız oradan uzaklaşmakla yetinmişti. Hemşire onun anlamadığı bir dille bir şeyler söylemiş, ne dediğini anlamamakla birlikte onun da, kendi acıklı durumunun bir bölümüne katıldığını hissetmişti. O zaman yaşının küçüklüğüne rağmen bir adam gibi kızmış, protesto ve lanetler yağdırmıştı. Bir koltuğu yere fırlatarak gürültü çıkarmış, bu arada koltuğun arkasındaki kılıf düşmüştü. Bunun üzerine pek çok hizmetli oraya üşüşmüş, Sa’îd de çok geçmeden hem kendisini, hem de annesini, üzeri dallarla çatılı yolda yapayalnız bulmuştu. Bu olaydan bir ay sonra anne, Kasru’l-‘Aynî Hastanesinde ölmüştü.” (s.89-90).

Böylece yazar onu, acıma duygusunu yitirmiş bir toplumda yaşayan hırsızdan, acımasız bir düzene karşı koyan devrimciye dönüştürür. Annesi çok ağır hastayken hastaneden kovulur, akıl hocası Ra’ûf ‘Ulvân onun yaptığı hırsızlığa gerekçe bulur, sonra hanımı ile yardımcısı ona ihanet eder ve hayatta tek ümidi olan kızı da kendisini tanımaz. Bu şekilde Sa’îd tam anlamıyla bir trajedi kahramanı olur. Toplum ona her taraftan baskı yapar. O topluma karşı gelip mücadelesini uygulamaya çabalarken karşısına kaderi çıkar. Attığı mermiler hedefini şaşırır ve suçsuz insanların göğsüne saplanır. Kaderin kendisine karşı tavır aldığı düşünün Sa’îd şöyle der:

“Sen ey Ra’ûf, belki benden sonsuza dek kurtulacağını sanıyorsundur. Bu tabancayla güzel şeyler yapabilirim; ama kaderin bana cilve yapmaması koşuluyla. Yine bununla belaların kökü olan uyukdakileri uyandırabilirim. Onlardır Nebeviyye’yi ‘Alîş’i ve Ra’ûf ‘Ulvân’ı yaratan.” (s.72)

Sa’îd’in aslında böyle bir hayat arzu etmediği; ama bozuk toplumun onu suç işlemeye sevk ettiği Nûr’la arasında geçen şu konuşmadan anlaşılır: Nûr ona “rahat bir uyku uyumak, huzurlu bir şekilde uyanmak ve sakin sakin oturmak istiyorum.” demesine karşılık Sa’îd kendi kendine şunları söyler: “Sen de aynı şekilde bu hayatı düşlemiştin. Bununla birlikte hayatının tümü su borularına tırmanmak, çatılardan atlamak, karanlıkta kovalamaca ve masmaları öldüren serseri kurşunlarla geçti.” (s.94-95)

Romanda kaderin rolü sıkça vurgulanmaktadır. İlk olarak ‘Alîş’i öldürmek isterken Şa’bân Huseyn isminde birisini yanlışlıkla vurmuştur. Romanda bu rolü vurgulayan cümleler şunlardır:

“...Seni hiç tanımayan, senin de hiç tanımadığın birinin seni

öldüreceği bir gün olsun aklından geçti miydi hiç; Nebeviyye Süleymân'ın 'Alîş Sidre ile evlendiği için öldürüleceğin? 'Alîş'in ya da Nebeviyye'nin ya da Ra'ûf'un hedeflenerek öldürülmeyip de yanlışlıkla senin öldürüleceğin? Ben katilim, bir şey anlamıyorum. Ne de Şeyh 'Alî el-Cuneydî'nin bizzat kendisi bir şey anlayabiliyor. Bilmeden bir yönünü çözmek istedim, daha kapalı bir bilmeceyle karşılaştım." (s.71) ve "Bu tabancayla güzel şeyler yapabilirim; ama kaderin bana cilve yapmaması koşuluyla." (s.72).

Kaderine boyun eğen Sa'îd "Sen ise, o kör kurşunu sıktığından beri ölüsün; ama daha çok kurşun sıkman gerekiyor."(s.77) diyerek ölene kadar mücadelesine devam etmede kararlı olduğunu ortaya koyar. Daha sonra da Ra'ûf 'Ulvân'ı öldürmek isterken yanlışlıkla onun hizmetçisini vurur. Bu sebeple kendisine seslenip: "Tabancana gelince, anlaşılan masumlardan başkasını öldürmeyecek. Onun en son kurbanı da sen olacaksın."(s.119) ve "Dünya kötü adetlerini değiştirmek istemediği sürece karanlığa, sessizliğe ve yalnızlığa katlanmak zorundasın." (s.83) diyerek bu mücadelesindeki ümitsizliğini de ifade eder. Âdeta kurşunlarının hedefi şaşırmasıyla yazar, ana kahramana, şiddet adalet adına bile yapılmış olsa insancıl bir davranış değildir. Çünkü şiddet, suçsuz insanların kanlarının dökülmesine de sebep olabilir, demektedir. Romanın sonlarına doğru Ra'ûf mezarlara dönerek şu veciz ifadelerle âdeta kendisini savunmaktadır:

"Sayın Müsteşarlar! Beni iyi dinleyiniz! Kendimi savunmaya karar verdim. Ben, benden önce bu kafeste kalmış diğerleri gibi değilim. Çünkü kültürün, sizin yanınızda bir değeri olmalı. Aslında aramızda, hiç bir fark yok. Sadece ben kafesin içindeyim, sizde dışındasınız, o kadar. Bu da yüzeysel bir fark olup, kesinlikle hiç bir önem taşımaz. Ama gerçekten komik olan, büyük hocamın, ola ola hain bir alçak olmasıdır. Şaşırmakta haklısınız; ancak elektrik taşıyan kablunun sinek dışkılarıyla kirlenmesi ve pislenmesi doğaldır. Ra'ûf 'Ulvân'ın hizmetkârını ben öldürmedim. Nasıl öldürebilirim ki? Ne ben onu tanıyorum, ne de o beni. Ra'ûf 'Ulvân'ın hizmetkârı, sırf Ra'ûf 'Ulvân'ın hizmetkârı olduğu için öldürüldü ve dün ruhu beni ziyaret etti. Utancımдан yüzümü çevirdim; ama o bana, yanlışlıkla ve yok yere öldürülen milyonlarca kişi olduğunu söyledi. Cellattan en son isteğim bile olsa, hep Ra'ûf 'Ulvân'ın kellesini isteyeceğim, hatta kızımı görme arzudan da önce. Ömrümün geri kalanını, günlerle saymaya mecburum. Çünkü kovalanan kişinin zamanını, yağmur gibi yağın infialler bitirir. Beni öldüren milyonları öldürmüş olur. Milyonların düşü, umudu ve korkakların fidyesi benim. İdeal, taziye ve sahibini küçük düşüren göz yaşı benim. Benim deli olduğum iddiasının, bütün acıyanları da kapsamaması gerekir. Dolayısıyla sizler, bu delilik belirtisinin nedenlerini inceleyiniz, ondan sonra nasıl isterseniz, öyle karar veriniz."(s.119-120)

Bu romanda sosyal tema olarak kahramanın yoksulluğu, kanama hâlindeki hasta annesinin özel bir hastaneye kaldırılıp, sonra sadece fakir olduğu için kapı dışarı edilmesi sahnesi kısaca; ancak aynı zamanda açıkça ha-

tırlatılmıştır. Bu yoksulluk, onu ilk defa çalmaya sevk etmiştir. Daha da ötesi ana kahraman misyonunu, sosyal zenginliğe karşı protesto olarak görmeye başlamıştır. Aynı romanda hayat kadını Nûr da âdil olmayan bir sosyal düzenin kurbanı olarak karşımıza çıkmıştır<sup>29</sup>. Bir gün Ra'ûf kendisini Sa'îd'e öğretmen olarak tayin etmiş ve bir akşam Sa'îd'e "Bu vatanda gençlerin ihtiyacı nedir?" diye sormuştu da, sonra da onun cevabını beklemeden: "tabanca ve kitap" diye yanıtlamıştı. "Tabanca geçmişin teminatı, kitapsa geleceğin güvencesidir. Talim yap ve oku." (s.48) demişti. Tabanca, devrimci şiddetin sembolüdür. Yasadışı örgüt elemanları toplumsal ve politik mirası ele geçirmenin tek yolunun şiddet olduğuna inanırlar. Kitap ise siyasî ufukların ve yeni bir toplum oluşturması için gerekli bilimsel ideolojinin ve düşüncenin bir sembolüdür. Yani tabanca önceki düzeni yıkan silahlı devrimi, kitap ise adaletili bir toplumun oluşması için gerekli bilgiyi sembolize etmektedir. Böylece "bilimsel sosyalizm" ile bir örtüşme söz konusudur<sup>30</sup>.

Anlatıcı-yazar devamlı ana kahramanla birlikte. O kahramanın gördüğünü görür ve onun duyduğunu duyar. Fakat bunun yanında Sa'îd, villa-sından ayrıldıktan sonra Ra'ûf 'Ulvân'ın ne yaptığı, Nebeviyye ve 'Alîş'in nereye kaçtıkları, Nûr'un niye ortalıktan kaybolduğu konularında bir şey bilmemektedir. Böylece yazar âdeta Ra'ûf'un, 'Alîş'in ve Nebeviyye'nin önemli olmadıklarını, önemli olan tek kişinin Sa'îd olduğunu vurgular<sup>31</sup>.

Sa'îd Mehrân "Gerçek trajedi, dostumuzun düşmanımız olmasıdır." (s.48) sözüyle kendisini kahreden durumu ortaya koyar. Ümitle gittiği eski fikir babası Ra'ûf'un köşkünde geçen ilk buluşma Sa'îd için büyük bir hayal kırıklığı olur. Aralarında Sa'îd'in bundan sonra ne yapacağını konuşurlarken Ra'ûf ona:

"-Tekrar hırsızlığa mı başlayacaksın?

-Bildiğin gibi getirisi iyi.

-Ne demek bildiğin gibi?! Nereden bileyim ben?!

-Niye böyle kızırıyorsun ki? Yani geçmişimden bildiğin gibi demek istedim. Öyle değil mi?

Ra'ûf onun bu sözüne kendisini inandırıyormuşçasına bakışlarını indirdi; ama yüzünün bir daha doğal neşesine dönmesinin de artık imkânsız olduğu ortaya çıkmıştı. Konuşmayı sona erdirmek isteyen bir ses tonuyla dedi ki:

-Sa'îd, bugün artık dün değil. Dün sen bir hırsızdın ve bildiğin nedenlerden dolayı da benim arkadaşımın; ama bugün dünden farklı. Şayet yeniden hırsızlığa dönersen olsan olsan sadece bir hırsız olursun." (s.34-35)

Bu konuşmalar sonunda Ra'ûf, ona dilenciye verir gibi bir miktar para verir ve bir daha kendisini rahatsız etmemesini ister. Bu davranış Sa'îd'i son derece üzer. Böylece Ra'ûf 'Ulvân'ın ihanetini, eşinin ve eski çete elemanı 'Alîş'in ihanetleriyle karşılaştığında daha ağır bulur:

"Sen de aynısın ey Ra'ûf. Hanginizin diğerinden daha hain olduğunu bilmiyorum; ama senin günahın daha korkunç ey akıl ve tarih

sahibi. Beni hapse iter, sonra da kendin ışıklı ve aynalı köşke sıçarsın ha? Köşkler ve kulübelerle ilgili diline dolayıp durduğun o sözlerini unuttun mu? Ama ben asla unutmam.” (s.37)

Daha sonra Ra’ûf’un bu tutumuna ilişkin eleştirilerin dozu artarak devam eder ve Ra’ûf’u, “bütün hainlerin altında toplandıkları ihanetin sembolü” (s.110) olarak nitelendirilir. (Ayrıca Bkz. s.35, 37, 60, 61, 65, 99, 110, 111, 119, 121). Dolayısıyla Sa’îd, hayatının, yaklaşmakta olan ölümünün bir anlamı olabilmesi için bu dünyanın kötülüklerine karşı yapacağı en son saldırı bile olsa, Ra’ûf’u öldürmeyi zorunlu görür (s.99, 109).

Ayrıca Ra’ûf, halkın hizmeti için geldiğini ilân eden 23 Temmuz 1952 devrimiyle yükselen fırsatçı aydınlar grubunu da sembolize eder. Devrim, sosyalist ilkelerin müjdesini vermiş, aristokrat ve burjuva kesimlerine darbe vurmuş ve onun yerine Ra’ûf ‘Ulvân’ın şahsında temsil edilen fırsatçı bürokrat tabakayı ortaya çıkarmıştır. Bu olayın siyasî boyutudur. Romanda ana kahramanın siyasî mücadelesi 1952 devriminin kurmuş olduğu düzene karşıdır.

Romanın ilk cümleleri olan “Yeniden özgürlüğün havasını teneffüs ediyor; ama havada boğucu bir toz ve dayanılmaz bir sıcaklık var.” (s.7) ifadesinden ana kahramanı saran maddî havanın boğucu toz bulutuyla dolu ve çok sıcak olduğu anlaşılır. Bu cümlelerde tasvir edilen hava aynı zamanda kahramanın psikolojik durumunu da yansıtır. Böylece yazarın bu üslubu gerçekle, mecazi ya da sembolü bir arada toplar. Bu türden ifadelere romanın diğer sayfalarında da rastlanır (Bkz. s.78, 81, 82, 83, 91).

Romandaki tasvirler çok canlı ve iyi bir gözlem ürünüdür. Üslup olarak Mahfûz’un da ifade ettiği gibi<sup>32</sup> iki gruba ayrılır. Bunlardan birinci *Uslûbu’l-Lakatâti’s-Ser’ati’l-Mutekebbire* (“Büyütülmüş Hızlı Fotoğraflama Üslubu”)’dir. Bu üslûpta kişinin psikolojik durumuyla maddî tasviri iç içedir. Örneğin:

“Ulu camiler göründü. Açık gökyüzünde kalenin zirvesi uçup gitti. Yol meydana sona erdi. Kavrucu güneş ışığı altında bostanın yeşilliği göründü. Yakıcı sığağa rağmen, ferahlık veren kuru bir esinti çıktı. İşte içimi kavuran tüm anılarıyla kale meydanı.” (s.8-9)

İkinci tür ise *Uslûbu’l-Lakatâti’l-Kasîreti’l-Mûhiye* (“İlham Veren Kısa Fotoğraflama Üslubu”) dir. Bu türde de kısa cümlelerle tasvirlemeye ağırlık verilir. Bu üslûba en iyi örnek olarak Sa’îd’in öldürmek amacıyla hasmı ‘Alîş Sidre’ye ateş etmek üzere olduğu ânın tasviridir:

“Kim o? diye bir ses yükseldi. Bir adam sesi. ‘Alîş Sidre’nin sesi. Heyecandan nefes nefese olmasına rağmen bu sesi tanıdı. Sol taraftan bir kapı açıldı ve dışarıya hafif bir ışık süzüldü. Sonra çekine çekine ilerleyen bir adam karaltısı görüldü. Sa’îd tetiğe dokunur dokunmaz kurşun, gecenin boşluğunda bir ifrit çıktığı gibi fırladı.” (s.60-61)

Burada “Heyecandan nefes nefese olmak” anlamındaki üç kelimeden oluşan; “Nabdu’s-sadği’l-mudevvi” ifadesi kahramanın ne derece korktuğunu

ve endişelendiğini gözler önüne sermektedir. Daha sonra o sesin 'Aliş Sidre'ye ait olmadığı ortaya çıkınca Sa'id'in o hâli net olarak sesi ayırt edemesinin gerekçesi olmaktadır. Böylece daha az kelimeyle ifade edilen ikinci üslûp, birinci üslûptan edebî sanat bakımından daha etkili olmaktadır. Ayrıca 'Aliş ve Nebeviyye'nin normal bir tedbir olarak, oturdukları evden başka bir yere taşınmaları nasıl Sa'id'in aklına gelmemiş, o yine eski eve gitmiş ve orada evin yeni sahibini öldürmüştür? Romanın kurgusu içinde yazarın kahramana bu hatalı davranışı yaptırmasının cevabını sadece, Sa'id'in gözünü intikam hırsının bürmesi ve intikamdan başka bir şey düşünmemesinde bulabiliriz.

Romanda, Mahfûz'un daha önceki romanlarında karşımıza çıkan ve 'İyâd'ın deyişiyile<sup>33</sup> "harita üzerine işaretlenmişçesine" kesin çizgilerle belli mekân tasvirleri pek yoktur. Buradaki arka plân tasvirleri, daha ziyade sabit bir sahneyi tasvir teşebbüsü değildir; Tersine çok çabuk geçen ânı yakalayabilmek için izlenimci bir girişimdir. Bu durum en iyi şekilde şu örneklerde görülebilir:

"Elektrik lambasının ışığını engelleyen bir ağacın yakınında uzun süre bekledi. Gökyüzünde hilal çabuk kaybolmuş, geride korukunç karanlıkta göz kırpan yıldızlar kalmıştı." (s.29)

"Ağaçların gölgeleri villanın beyaz silueti üzerinde birbirleriyle fısıldaşıyordu. Varlıklılığa ve tarihin anılarına ne çok tanıklık eden bir manzara!" (s.29)

"Kahvenin üzerine kurulu olduğu tepenin altında sigaralar, karanlıkta oturan açık hava tutkunlarının ellerinde yıldızlar gibi hareket ediyordu." (s.47)

"Rüzgârdan dolayı sarhoş olmuş ağaçların duyamadığı bir ses dedi ki" (s.104).

Daha önceki romanlarında konuyla ilgili hiç bir ayrıntıyı gözden çıkarmayan ve gerçeğe en yakın şekliyle olayları işleyen yazar, bu romanla birlikte ayrıntılar yerine öze önem vermeye, sembol, alegori vb. edebî araçları kullanmaya başlar. Böylece bu roman Mahfûz'un üslûbunda bir değişimi temsil etmektedir. Romanda "o'lu anlatım"ı kullanan bir anlatıcı ile olaylar anlatılmakta, istediğinde de anlatıcı ana kahramanın bakış açısıyla olayları rivayet etmektedir. Böylece okuyucu da olayları duymak yerine, ana kahramanla birlikte olayları yaşama şansını yakalamaktadır. "O'lu anlatım"ın kullanımına örnek olarak romandan şu pasaj alınabilir:

"Hemen asansöre yöneldi ve bir grup insanın arasında durdu. Bu insanlar arasında mavi takım elbisesi ve kauçuk ayakkabılarıyla çok tuhaf görünüyordu. Cür'etkâr keskin bakışları ve uzun eğri burnu da acayıplığını pekiştiriyordu. Ayaktakiler arasında genç bir kız görünce içinden Nebeviyye ve 'Aliş'e lanetler okumaya ve tehditler savurmaya başladı. Dördüncü katın koridoruna geldiğinde görevli daha kendisinin karşısına dikilemeden o sekreterin odasına daldı. Burası, yola bakan duvarı camdan, dikdörtgen biçiminde ve büyükçe bir odaydı. Oturacak yer yoktu. Sekreter telefonda birine, Üstat Ra'ûf'un

genel yayın yönetmeni ile birlikte toplantıda olduğunu ve iki saatten önce de dönmeyeceğini söylüyordu. Gerçekten garipti; ama üzerinde pek durmaksızın beklemeye koyuldu. Orada bulunan insanlara, sanki kendilerine meydan okuyormuş gibi fütursuzca dik dik bakıyordu. Eskiden bu tür insanlara, kafalarını uçurmak isteyen gözlerle bakardı, peki şimdi ne olmuştu bu insanlara? Ra'ûf'a gelince, onun burada kendisine karşı samimi olmasına imkân yok. Burası eski dostlar için uygun bir buluşma yeri değil. Görünüşe bakılırsa, Ra'ûf büyük adam olmuş; gerçekten büyük biri, tıpkı bu oda gibi. Eskiden *en-Nezîr* dergisinde sadece bir yazardı; o Muhammed Ali caddesinde bir köşeye çekilmiş; ama özgürlüğün de etkili bir sesi olan *en-Nezîr* dergisinde. Acaba şimdi nasılsın ey Ra'ûf? O da senin gibi değişti mi yoksa ey Nebeviyye.? Onlar da senin gibi beni tanımayacaklar mı ey Senâ'? Şimdi böyle kötü düşünceler getirme aklıma. Ra'ûf 'Ulvân dosttur, üstattır ve özgürlüğün çekilmiş bir kılıcıdır. Korkunç derecede büyümesine, ilginç makalelerine ve yüksek sekreteryasına rağmen yine bu şekilde kalacaktır. Şayet burada seni kucaklayamazsam telefon rehberinden evini öğrenirim." (s.28-29)

Bu örnekte de görüldüğü gibi çoğunlukla üçüncü tekil şahıs zamiri kullanılırken bazen ikinci, bazen de birinci tekil şahıs zamiri kullanılmaktadır. Romanın ilk sayfalarında bu üç anlatım şeklinin sırasıyla nasıl kullanıldığına örnek olarak şu pasajları verebiliriz:

"Yeniden özgürlüğün havasını teneffüs ediyor; ama havada boğucu bir toz ve dayanılmaz bir sıcaklık var. Kendisini mavi takım elbisesi ve kauçuk ayakkabısı bekliyordu. Bu ikisi dışında kendisini bekleyen kimsecikler göremedi. İşte dünya geri dönüyor, hapishane-nin sağır kapısı ümitsiz sırlarına kapanarak uzaklaşıyordu. Güneşin etkisiyle ağırlaşan bu yollar, çılgınca seyreden arabalar, yoldan geçenler, oturanlar, evler, dükkanlar... Gülümseyen hiçbir dudak yok. O şimdi tek başına çok şeyini kaybetmiş bir hâlde. Hatta çok değerli yıllarından dört yılını, ihanete uğrayarak boşu boşuna kaybetmiş; ama yakında herkesin kapısına meydan okuyarak dikilecek." (s.7)

Üçüncü tekil şahıs anlatımının kullanımı, her şeyi bilen anlatıcı-yazara istediği zaman müdahale imkânı vermektedir. Bu cümlelerden sonra gelen bölümde ana kahraman kendi kendine konuşmaya başlamakta ve birinci tekil şahıs anlatımını kullanmaktadır:

"Öfkenin patlama, yakıp yıkmak vakti geldi şimdi. Hainler artık ölene dek ümitsizlik yaşayacaklar. Ve ihanet de çirkin yüzünü gösterecek. Nebeviyye 'Alış. Bu iki isim nasıl da tek isim oluverdi? Siz ikiniz bugün için bin bir hesap yapıyorsunuzdur. Eskiden hapishane-nin kapısının hiç açılmayacağını sanıyordunuz. Belki de dikkatle pusuda bekliyorsunuzdur; ama ben tuzağa düşmem. Uygun zamanda kader gibi saldıracığım. Senâ'?... Bu kız aklıma düştüğünde, ne sıcak kalıyor, ne toz, ne kin, ne de keder. Ona olan sevgim, yağmur sonrası gibi tertemiz; ama yavrucak babası ile ilgili ne biliyor? Hiç bir şey..."

Tıpkı yol, yoldan geçenler ve eriyip giden hava ile ilgili bir şey bilmediği gibi dört yıl boyunca bir an olsun aklımdan çıkmadı. Zihninde belli belirsiz şekillenerek yavaş yavaş büyüdü. Acaba şansı, sarmaş dolaş olmaya elverişli iyi bir mekânda buluşma imkânı verecek ve ihanet eski çirkin bir anı olarak kafasındayken, böyle bir ortamda kazanma sevincini yaşayabilecek miydi? Sahip olduğu bütün aklını kullansın. İndireceğın darbe de, tıpkı duvarlar arkasındaki uzun sabrın gibi güçlü olsun. İşte karşınızda balık gibi suya dalan, kartal gibi havada uçan, fare gibi duvarlara tırmanan, kurşun gibi kapılardan giren adam. Acaba hangi yüzle seni karşılayacak? Nasıl göz göze gelecekler? Köpek gibi nasıl bacaklarıma dolaştığını unuttun mu ey ‘Alîş? Sana ayaklarının üzerinde durmayı ben öğretmemiş miydim? İzmarit toplayan bir kişiden bir adam yaratan kimdi? Unutan sadece sen değilsin ey ‘Alîş. O da unuttu; ihanet eden kirli balçıkta yetişen o kadın da. Bu yaygın pislik içerisinde gülümseyen sadece senin yüzün ey Senâ’. Yakında somurtkan kemerlerin yer aldığı bu caddeyi; köhnemiş gazinoların bulunduğu, rezaletle çıkan bu caddeyi kat ettiğimde, seninle karşılaşma şansımın ne ölçüde olduğunu anlayacağım. Yemin ederim senden iğreniyorum.” (s.7-8)

Devamında da ikinci tekil şahıs anlatımına geçmektedir:

“Meyhaneler kapılarını kapatmış, geride sadece entrikaların çevrildiği dar sokaklar kalmıştı. Kaldırımında zaman zaman, sanki bir dolap çeviriyormuşçasına kararlı kararlı atılan adımlar vardı. Tramvay tekerlerinin çıkarttığı sesler sanki küfrediyormuş gibi yinelenip duruyor ve çeşitli naralar, kokuşmuş sebzelere çıkan pis kokularla, âdeta birbirine karışıyordu. Yemin ederim senden iğreniyorum. Evlerin çekici pencereleri bile bomboştu. Soğuk çatlak duvarlar ve bir garip sokak başı, es-Sayrafi sokağı başı, hırsızın hırsızlık yapıp da göz açıp kapayıncaya kadar gözden kayboluverdiği o kötü hatıra... Hainlerin vay hâline! Bizzat bu sokak başında yılan gibi sürünen çember, olup bitenlerden habersiz sarıvermişti. Bu olaydan bir gün önce de bu sokaktan, bayram kurabiyesi için aldığı unu taşıyarak çıkmıştın ve önünde de kundaktaki Senâ’yı taşıyan o kadın yürüyordu. Ne kadar gerçek olduğunu kimsenin bilmediği o harikulade günler! Çünkü bayramın, sevginin, babalığın ve suçun izleri aynı derenin üzerine nakledilmişti. “ (s.8)

Romanda geçen süreyi tespit etmeye çalışacak olursak; Beyâza Usta'nın “Devrim bayramında serbest bırakılacak dedik gönülden” (s.9) sözünden romanda olayların geçtiği zaman diliminin başlangıcının 23 Temmuz 1953 olduğunu anlarız. Daha sonra Nûr'un ev sahibinin kapıya gelerek “Ayn beşi oldu, daha fazla sabredemeyeceğim artık!” (s.129) demesinden tarihin 5 Ağustos 1953 olduğunu tespit ederiz. O günden sonra da evi terk ederek Şeyh ‘Alî el-Cuneydi'nin dergâhına gitmiş, orada iki gün kalmış, hava kararmak üzereyken oradan ayrılmış ve mezarlıkta polis tarafından kısıtınarak öldürülmüştür. Böylece on beş gün gibi bir süre devam eden olaylar 7 Ağustos 1953'te bitmiştir. Yani baştan sona yarım aylık bir zaman geçmiştir. Ayrıca



sabah başlayan romanın karanlık basarken sona ermesi, romanın bir gün sürdüğü imajını vermiştir.

Romanın tümünün geçtiği yer Kahire'dir. Bununla birlikte Kahire'de mekân olarak seçilen yerleri inceleyecek olursak; çalışma yerleri ve dinlenme yerleri olmak üzere iki guruba ayırabiliriz. Şeyhin dergâhı, Nûr'un evi ve Tarzân Usta'nın kahvehanesi dinlenme, sığınma, düşünme ve plân yapma için kullanılan yerler; buna karşın hanımının ve kızının yaşadığı ev, Ra'ûf 'Ulvân'ın evi ve mezarlık ise çalışma, tehlike ve çatışma alanlarıdır. Birinci grupta toplanan Şeyhin dergâhı, Nûr'un evi ve Tarzân Usta'nın kahvehanesi üçgeni, yazarın ana kahramanın karşısına çıkardığı üç yoldur. Bu yollardan Şeyhin dergâhı ya da Nûr'un evini tercih ederse kurtulacaktır. Ama Sa'îd pohpohlandığı ve cinayetleri işlemesi için silahın temin edildiği Tarzân Usta'nın kahvehanesini tercih etmiş ve sonunda kaybetmiştir.

Yazar, **kelb** ("köpek") kelimesini Sa'îd'i takip eden polis köpekleri olarak bazen maddî anlamda kullanırken (s.94,138,139), çoğunlukla hainler ve fırsatçılar anlamlarında (s.100,105,110,140) aşağılamak için kullanmaktadır. Bu şekilde yazar bu iki anlamı çok ustaca ve birbirine karıştırmadan işlemektedir. Aynı şekilde **liss** ("hırsız") kelimesi, başlangıçta çalıştığı yurttan kalan bir öğrencinin parasını çalan Sa'îd için kullanılırken, sonraları halkın parasını çalan, onları sömüren bir grup anlamına gelmektedir (s.77). Daha sonra yine hırsızlığı meslek edinen ana kahraman Sa'îd Mehrân için kullanılmaktadır. Eleştirmenlerden Mustafâ et-Tevânî:<sup>34</sup> "Romanın adı olan *el-Liss ve'l-Kilâb*'daki atıf vâvı, atfetme anlamında değil; karşı karşıya gelmek anlamındadır. Bunun anlamı da köpeklere karşı hırsızdır" demektedir. Romanda **fecr** ("sabahın olması"), Nûr'un elinde yiyecek, içecek ve gazetelerle dönüşü anlamına gelmektedir. Çünkü Nûr, Sa'îd'in canlılar dünyasıyla bağlantısı olan tek kişidir ve onun hayatındaki ışığın sembolüdür. Sabah vakti Sa'îd'in düşlediği korku ve endişeden uzak güvenli bir hayatın başlama ânıdır. Ayrıca fecr, doğuşun da sembolüdür. **ez-Zalâm** ("karanlık") sembolü yalnızlık ve tek başına kalmayı ifade etmektedir. Sa'îd'in hayatındaki ışığın sembolü olan Nûr'la birlikte kullanılmaktadır. "Ne kadar da karanlık...Nûr ne zaman döner ki?"(s.72). "Şimdi sen, insanı deli eden, katleden bu karanlıkta bekleme acısına ne yapacağına bak. Öyle görünüyor ki Nûr geri dönmek istemiyor; onu yalnızlık, karanlık, açlık ve susuzluk işkencesinden kurtarmak istemiyor"(s.123), "Sabaha doğru Nûr gelene dek, karanlıkta beklemeye ne kadar dayanabileceğim ben?" (s.91), "Sabret. Nûr dönene dek sabret. Nûr ne zaman döner diye de sorma. Dünya kötü adetlerini değiştirmedeği sürece karanlığa, sessizliğe ve yalnızlığa katlanmak zorundasın."(s.83) Bazen de nûr kelimesi bir cümlede iki defa geçmekte, birincisi kadının adı olarak, ikincisi de ışık anlamında kullanılmaktadır: "Gördüğün gibi o Nûr'dur. Bir nûr (ışık)"(s.50), "Nûr'un penceresindeki nûru (ışığı) gördü."(s.93) gibi... Ana kahraman amacına yönelik yaptığı tüm işleri karanlıkta yapmış, ölümü de yine karanlıkta olmuştur. **el-Kabr** ("mezar") ve **el-Karâfe** ("mezarlık") kelimeleri fanilik ve ölümü sembolize etmektedir. **en-Nahle** ("hurma ağacı") ise romanın başından sonuna kadar Sa'îd'in hapse girmeden önceki mutlu ve huzurlu hayatının bir sembolü olarak kullanılmaktadır (s.22,81,98,123,138).

İdealizmin çöküşü veya idealizmin maddi başarı, menfaat veya lüks yaşam karşısındaki zaafiyet nedeniyle fiilen terk edilişi, bu romanda Ra'ûf 'Ulvân'ın şahsında işlenmektedir. Devrim öncesinde sosyal adaleti savunan, zenginleri toplumu sömüren sınıf olarak gören, dolayısıyla onları soymayı bir tür adaletin tecellisi olarak değerlendiren (s.90) ve hatta bu konuda "bireysel hırsızlıkların hiçbir değeri yoktur, örgütlenmek gerek!" (s.99) diyen ve böylece Sa'îd Mehrân'ı hırsızlığa yönlendiren, "özgürlük savaşçısı"(s.35), iyilik timsali, sosyalist ideolojinin beyin takımından hukuk fakültesi öğrencisi Ra'ûf 'Ulvân, devrimden sonra devrim öncesi Kahire'li zenginlerden birine ait olan görkemli bir köşkte ikamet eden, lüks bir yaşam süren, büyük bir gazetede köşe yazarlığı yapan; ancak yazıları eski devrimci söylemlerinden hiçbir eser taşımayan bir kişiliğe bürünmüştür. Onun yaşamındaki bu değişiklikler, devrimin belli bir kesime çıkar sağlamanın ötesinde bir işlevi olmadığının çarpıcı vurgularındır. Yazar, Ra'ûf 'Ulvân'ın sembolize ettiği devrimci aydınların bu tutum değişikliğine yönelik eleştirilerini ve onlara inanmış insanların uğradığı hayal kırıklığını, Sa'îd Mehrân'ın ağzından şöyle aktarır<sup>35</sup>:

"Önce beni yaratıyorsun, sonra da kendi ilkelerinden vazgeçiyorsun. Fikirlerin benim kişiliğimde vücut bulduktan sonra, sen bunları, âdeta ben kendimi köksüz değersiz ve ümitsiz zavallı biri bulayım diye, son derece basit bir şekilde değiştiriyorsun. Çok alçakça bir ihanet." (s.37)

Sa'îd'in köpeklerden intikam alma arzusu toplumda kaybolan adaletin sağlanması için hayata anlamını kazandırma amacını taşır. Romanda bu husus şu ifadelerden anlaşılır:

"...Fakat Ra'ûf 'Ulvân mutlaka öldürülmüş olmalı. Çünkü senin elin hata yapmaz, tıpkı tepenin arkasındaki çölün de buna tanık olduğu gibi...Gazetelere 'Ra'ûf 'Ulvân'ı niçin öldürdüm?' başlıklı bir mektup gönderirsin. İşte o zaman yaşam, kaybolan anlamını yeniden kazanacaktır. Ra'ûf 'Ulvân'ı öldüren kurşun aynı zamanda ahlâksızlığı da öldürecek. Ahlâksız bir dünya, çekiciliğini yitirmiş bir varlıktır." (s.115)

Mahfûz'un romanlarından yapısı ve konusu itibarıyla sinemaya uyarlanan en uygun eseri *el-Liss ve'l-Kilâb*'tır. Çünkü bu roman olaylarla dolu ve daha sürükleyicidir. Olayların hareketine kıyasla anlatım ve iç analizler romanda azdır. Bu sebeple sinemaya uyarlanması kolay olmuştur. Fakat sembollerden fedakarlık yapma gibi bir tehlike de söz konusudur<sup>36</sup>.

Sa'îd Mehrân'ın kızı Senâ'nın adı babasının mutsuzluğunu ve sıkıntısını vurgulamak amacıyla romanda toplam yirmi iki yerde tekrar edilmiştir. Bu yerlerden bazıları şunlardır: "Bu yaygın pislik içerisinde gülümseyebilen sadece senin yüzün ey Senâ'!.. Yakında seninle karşılaşma şansımın ne ölçüde olduğunu anlayacağım." (s.8), "Ey Senâ'! Senin benden yüz çevirmen, mezar manzarası gibi gerçekten üzüntü verici. Bir daha karşılaşır mıyız, nerede, ne zaman, bilmiyorum. Gîze ilçesi yolunda öğrenci yurdunun yanındaki ilk girişimden başlayarak geride bir dizi üzücü girişim bırakıp pek çok dünya

isteklerini altüst ediveren kurşun gibi serseri kurşunlarla dolu bir hayatta kalbin benim sevginle asla çarpmaz” (s.78) cümlelerinden de anlaşılacağı üzere kızı Senâ’ onu hayata bağlayan tek ümididir. İntikam alma isteği de kızı Senâ’’dan dolaydır. Çünkü ona ihanet eden eski hanımı ve yardımcısı kızını da elinden almışlardır. Kızının onu tanımaması olayı onu intikam alması için körüklemiş, âdeta intikam ateşiyle yanar olmuştur. Artık kızının onu tanımaması diğer hainlerin ihanetinden daha ağır basmıştır ve romanda bir çok yerde bunu tekrarlamıştır (Bkz. s.21, 25, 26, 27, 32, 34, 57, 59, 69, 120, 140). Üstelik kızını “kalbime batan diken” (s.59) diye tanımlamış ve bu ifade aynı sayfada iki kez tekrarlanmıştır.

Aynı şekilde romanın sonlarına doğru belirtilmeyen bir nedenle ortaklıktan kaybolan hayat kadını Nûr’a karşı sevgisi de artmıştır. Daha önce ona karşı pek ilgi duymamış ve onun sevgisine karşılık vermemiştir. Ama kaybolunca değeri artmış, kızına üzüldüğü gibi ona da üzülmeye başlamıştır. Romandaki şu cümlelerden Nûr’un kaybolmasının üzerinde bıraktığı etki daha iyi anlaşılacaktır:

“...Bir daha Nûr’u göremeyecek. Artık hiç umudu kalmamıştı. Son derece büyük bir üzüntü sardı kendisini. Yakında güvenli sığınagını kaybedeceği için değil, bir sevgiyi, şefkati ve dostluğu kaybetmiş olduğu için. Karanlıkta Nûr, gülümsemesiyle cilvesiyle, sevgisiyle ve mutsuzluğuyla gözünün önünde canlandı ve yüreği burkuldu. Bu durum Nûr’un kendi ruhuna düşündüğünden de çok işlemiş olduğunu gösteriyordu. Onun boşlukta sallanan paramparça olmuş kendi hayatından kopması doğru olmayan bir parça olduğunu. Karanlıkta gözlerini kapatıp sessizce onu sevdiğini ve sağ salim geri getirmek için canını feda etmekten çekinmeyeceğini itiraf etti.” (s.13)

Sa’îd’in gideceği yeri olmadığından dergâhına sığındığı tarikat şeyhi ‘Alî el-Cuneydî, yazar tarafından çok geniş bir şekilde tasvir edilmektedir. Bu sebeple bu kişi bir tarikat şeyhi ya da dinin ve metafizik güçlerin bir sembolü olabilir. Onun için kullanılan ilk tasvir dergâhının kapısı için kullanılan ifadelerdir: “...Çok eskiden beri görmeye alışık olduğu üzere hep açık olan kapı (...) Bu garip evde kapalı hiç bir kapı yok!..” (s.18). Başka bir yerde Şeyh, Sa’îd’e “Ev sahibi sana kapısını açar. O kapısını her yaratığa, her şeye açar” der. Bunun üzerine Sa’îd de cevaben “Her hâlûkârda bu ev, benim evim. Tıpkı eskiden babamın evi olduğu gibi. Sana gelince efendim, sen sonsuz teşekküre lâıyıkısın.” (s.22) der. Sa’îd aslında başka gideceği yer olmadığı için Şeyhin evine sığınmıştır. Bunun yanında Şeyh ‘Alî el-Cuneydî, dinî düşüncesi ve Sa’îd’in vicdanını temsil etmektedir. Sa’îd daha çocukken: “...Ey Sa’îd nefsin sorgulayarak başla. Senden çıkan her eylemde, bir insan için iyilik bulunsun.” (s.89) diyerek yapacağı her işi insanlığın hayrına yapması öğüdünü hatırlamış, sonra kendi kendine “Gücün ölçüsünde sen de onun sözüne uydun. Fakat hırsızlığı meslek edinene dek onun istediğini tam anlamıyla yerine getirdiğin söylenemez.” (s.89) değerlendirmesinde bulunmuştur. Sa’îd daha cinayetleri işlemeyen önce intikam düşüncesiyle Şeyhin yanına geldiğinde Şeyh ona: “Bir Mushaf al da oku..., abdest al ve oku” (s.25) diyerek tavsiyede bulunmuştur. Bu tavsiye “temizlen ve okumaya devam et” an-

lamına gelir. Fakat Sa'îd bu tavsiyeleri kulak ardı eder, sonunda başarısız olur ve bunu hayatıyla öder. Sabrî Hâfız'a göre bu Şeyh, Ene'l-Hakk ("Ben Hakk'ım") sözüyle meşhur olan Hallâc-ı Mansûr (ö. 309/922)'un hocası Ebû'l-Kâsım b. Muhammed el-Cuneyd (ö. 297/909)'dir. Yani Cuneyd Bağdâdî diye bilinen tasavvufun önde gelen zatlarından birisidir<sup>37</sup>. Ayrıca romanda söyleyenin kim olduğu belli olmayan "kazığın üzerinde otururken şöyle dedi" (s.20) ifadesi de Hallâc-ı Mansûr'a<sup>38</sup> aittir. Bunun yanında el-Mer'etu's-Semâviyye ("Göğün Kadını") ifadesiyle kastedilen de kadın velilerden olan Râbî'atu'l-'Adeviyye (ö.135/752-753)'dir<sup>39</sup>. Mahfûz'un bu şekilde mutasavvıflardan alıntılar yapması onun bu alana duyduğu ilgiden kaynaklanır. Bilindiği gibi Mahfûz, felsefe bölümünden mezun olduktan sonra aynı bölümde "İslâm Tasavvufunda Güzellik Kavramı" konulu Yüksek Lisans Tezi çalışması yapmış ve bu tezini yarıda bırakmıştır. Ayrıca Vakıflar Bakanlığında on beş yıl gibi uzun bir süre memuriyet yapmasının ve bu görevi dolayısıyla tarikat çevrelerine sık sık gitmesinin büyük payı olsa gerektir<sup>40</sup>.

Sa'îd'in çocuğunu almaya geldiği zaman orada bulunan 'Alîş Sidre'yi koruyan ve Sa'îd'e zorluk çıkararak "Hasaballah" isimli sivil polis (s.10) hâkim grupların sömürdüğü ve onların kullanılmasıyla Sa'îd Mehrân'ın şahsında temsil edilen gruplara darbe vuran din adına çalıştıklarını zanneden kesimin sembolüdür. Bu durum özellikle sivil polisin elinde tuttuğu tespihle belirlenmektedir. O, "Kararını hâkime bırak." (s.16) diyerek din adına Sa'îd'i hayatta ondan başka ümidi kalmadığı kızı Senâ'dan mahrum etmiştir<sup>41</sup>.

Yazar zaman zaman belli bir sıra takip etmeksizin ana kahramanın geçmişini ve hatıralarını geriye dönüş (flashback) anlatım tekniğini kullanarak verip, şu andaki durumunun ve davranışlarının arka plânı konusunda okuyucuyu bilgilendirmektedir. Örneğin:

"Hiç tadı olmayan bir ses 'Talih kısmet nerede?' şarkısını söylüyordu. Babası da onu 'tahmin et' şarkısını söylerken yakalamış, hafifçe tokatlayarak 'Biz mübarek Şeyh'e gidiyorken bu da uygun şarkı mı şimdi?' demişti. Baba zikrin ortasında kendinden geçmişti. Gözleri uzaklara dalar, sesi bozulur ve şıpır şıpır terlerdi. O ise hurma ağacının dibine çömelir, lambanın ışığında, iki sıradan oluşan müritleri izler, şeker kamışı çiğner ve garip bir mutluluk yaşardı. Bu, aşk şarabından yakıcı ilk damlanın inişinin habercisiydi. Şeyh, sanki uykuya dalmışçasına gözlerini kapattı. Bu manzara ve ortam onun yabancıları değil. Bu havaya girmek için artık buhur dahi koklamıyordu. Tembelliğin, bıkkınlığın ve ölümün temelini geleneklerin oluşturduğu düşüncesine kapıldı. Uğradığı ihanetin, karşılaştığı nankörlüğün ve bütün çabalarının boşa gitmesinin sorumlusu geleneklerdi."(s.21-22)

Bunun yanında kendisine ihanet eden eşi Nebeviyye ile evlenmeden önce yaşadığı tatlı günleri (s.26,78-84), Ra'ûf 'Ulvân'la öğrencilik yıllarında yaptığı sohbetleri (s.48,49) de yine aynı teknikle verilir.

Toplam on sekiz bölümden oluşan romanın beşinci ve on ikinci bölümleri hariç diğer on altı bölümü iç monolog tekniğiyle başlar. Bu teknik romanın akışıyla tam bir uyum içinde ustaca kullanılmıştır. Yazar bu teknikle bize ana kahramanın yaşadığı durum karşısındaki tepkilerini aktarır. İç monolog çağdaş romanda bilinç akımı ile bir arada uygulanmaktadır ki roman figürünün aklından, gönlünden geçenleri, çağrışım ve ruh hâli gerçeğiyle bağlantılı olarak zaman ve mekân kategorilerinin içiçeliği ilkesiyle yansıtmaktır<sup>42</sup>. Romanda çok yaygın geçen bu tekniğin kullanılmasına en güzel örnek dördüncü bölümün başlangıcıdır:

“İşte bu Ra’ûf ‘Ulvân, çıplak gerçek, toprağın gizleyemediği kokuşmuş ceset. Diğeri ise dün ya da önceki gün gibi tarihe karışıp gitti veya Nebeviyye’nin aşkı ya da Alîş’in sadakati gibi. Sen görünüşe kanmazsın. Çünkü güzel söz kurnazlık, tebessüm gerilen bir dudak, cömertlik el parmaklarının bir savunma hareketidir. Şayet utanma duygusu olmasaydı, sana eşikten içeri girmene bile izin vermezdi...” (s.37)

Rüyalar yoluyla anlatım tekniği de bir kaç yerde ustaca kullanılmıştır. Bu rüyalar okuyucunun romanın akışı içerisinde olmayan olaylara vâkıf olmasını sağlar. O olaylar, ana kahramanın psikolojisinden ve bilinç altından ortaya çıkar. Rüyada gördükleri ana kahramanın davranışlarıyla dış dünya arasındaki çelişkiyi ortaya koyar. Bu rüyalar, iç monologlar aracılığıyla kahramanın ortaya çıkan yönünün tamamen tersi diğer yönünü yansıtır<sup>43</sup>. Freud’e göre rüya “bilinç altında kalan isteklerin tercümanı”dır<sup>44</sup>. Yine Freud’e göre rüyalar bilinç altının altın anahtarıdır. En önemli kitabı olan 1900 yılında yayınlanan *Rüya Yorumu* adlı kitabında rüyaların rasgele olmadığına değinir ve bilinç altındaki düşüncelerimiz rüyalar yoluyla kendilerini bilinç düzeyine çıkarmaya çalışır, der. Kısacası ona göre rüyalar, bastırılmış isteklerin kılık değiştirerek gerçekleştiği yerlerdir<sup>45</sup>. Örnek olarak Sa’îd’in Şeyh ‘Alî el-Cuneydî’nin dergâhında kaldığı sırada gördüğü şu uzun rüyayı verilebilir:

“... Sa’îd çok geçmeden kendinden geçti. İyi hâlliliğine rağmen hapiste kırbaç yediğini gördü düşünde. Kibirlenmeksizin, fakat aynı zamanda karşı konulmaz bir tarzda bir çılgılık attı. Bu sefer onların, kırbaçtan hemen sonra süt içirdiklerini gördü. Küçük Senâ’ da merdiven dibinde Ra’ûf ‘Ulvân’ı kırbaçlıyordu. Kur’ân okuduğunu duydu ve birinin ölmüş olduğunu anladı. Kendisini, motorunun aniden arızalanması sonucu hızlı gidemeyen, takibe alınmış bir arabada gördü. Dört bir yana ateş açmak zorunda kalmıştır. Ama arabadaki radyodan ansızın Ra’ûf ‘Ulvân çıkmış ve o daha onu öldüremeden hemen bileğinden yakalamış, bileğini kuvvetlice sıkarak tabancayı elinden almıştı. İşte bu sırada Sa’îd Mehran: ‘Eğer istiyorsan beni öldür’ diye fisıldadı. ‘Ama kızım suçsuzdur. Seni merdiven dibinde kırbaçlayan o değil, annesiydi; annesi Nebeviyye ...Hem de ‘Alîş Sidre’nin kıskırtmasıyla.’ Sonra kendisini takip eden gözlerden uzaklaşmak için gizlice, Şeyh ‘Alî el-Cuneydî’nin çevresinde oluşan zikir halkasına karıştı; ama Şeyh onu tanımayarak ‘Kimsin sen? Aramıza nasıl karıştın?’ diye

sordu. Ona kendisinin, eski müridi 'Amm Mehrân'ın oğlu Sa'îd Mehrân olduğunu söyleyip hurma ağacını, şeker kamışını ve eski güzel günleri hatırlattı. Bunun üzerine Şeyh ondan kimliğini isteyince Sa'îd şaşırды ve müritlerin bir kimliğe gereksinimi olmadığını, tarikatta günahsızla günahkârın eşit olduğunu söyledi. Bunun üzerine Şeyh ona, kendisinin ondan günahkâr olduğundan emin olmak için kimlik istediğini, zirâ günahsızları sevmeyi söyledi. Bunun üzerine Sa'îd bu sefer tabancasını çıkartıp ona takdim ederek, 'şarjöründeki her bir kurşunun arkasında ölmüş biri var' dedi. Ama Şeyh, hükümet talimatlarının bu konuda hoşgörüsüz olduğunu belirterek kimlik istemekte ısrar edince Sa'îd tekrar şaşırды ve hükümetin tarikatların işine karışmasının da nereden çıktığını sordu. Şeyh, bütün bunların, şeyhlerin şeyhi makamına aday gösterilen büyük hoca Ra'ûf 'Ulvân'ın bir önerisinin altından çıktığını söyleyince Sa'îd üçüncü kez hayrete düşüp dedi ki: 'Ra'ûf hainin tekidir. Onun akli fikri sadece suç işlemektedir.' Şeyh, bunun üzerine onun da zaten bu yüzden tehlikeli göreve aday gösterilmiş olduğunu ve onun, dünyadaki her bir şahsın kendi alım gücüne göre ifade edebileceği her tür olasılıkları kapsayan Kur'ân-ı Kerim'i yeni bir yorumunu ortaya koymaya söz verdiğini ve bundan sağlanacak gelirin silah kulüplerinin, av kulüplerinin ve intihar kulüplerinin inşasında kullanılacağını söyledi. Bunun üzerine Sa'îd de, kendisinin yeni yorum müdürlüğünde bir veznedar olmağa hazır olduğunu, Ra'ûf 'Ulvân'ın da asil öğrencileri arasından eski bir öğrencisinin gereği gibi güvenilir olduğuna tanıklık edeceğini söyleyince Şeyh Fetih Sûresini okuyup lambaları hurma ağacına astı ve ilahi söyleyen kişi: 'Ey Mısır halkı, gözünüz aydın! Çünkü Hz. Hüseyin sizindir' diye fısıldadı. Sa'îd gözlerini açtığında dünyayı içinde hiçbir şeyi olmayan, anlamsız ve kırmızı gördü." (s.64-65)

Mahfûz kullandığı kelimeleri genellikle özenle seçer. Bazen teşbih sanatını ustaca kullanarak cümlelerini secili bir şekilde sıralar. Buna örnek olarak romanın ilk sayfasındaki şu cümleler verilebilir:

ضقنأس ينكلو ،خفلا يف عقالو ،ردح يف نابقرتت امكلاو  
رحل ان عباچنا سفنلا يف ترطخ اذا ءانسو ،ردقلاك بس انملا تقولا يف  
رطللا بغ اقلنلاك اهي يف انحل اعطسو ،ردكلاو اعاض غبال او رابغلاو

"Belki de dikkatle pusuda bekliyorsunuzdur. Ama ben tuzağa düşmem. Uygun bir zamanda kader gibi saldıracam. Senâ?... Bu kız aklıma düştüğünde, ne sıcak kalıyor, ne toz, ne kin, ne keder. Ona olan sevgim, yağmur sonrası gibi tertemiz." (s.7-8)

Bazen de yazar Tâhâ Huseyn'in *Şeceratu'l-Bu's* ("Keder Ağacı", 1944)<sup>46</sup> isimli romanında görüldüğü gibi bazı kahramanlarının kullandıkları cümleleri arasına âyetler katmaktadır. Romanda Şeyh 'Alî el-Cuneydî'nin okuduğu âyetler şunlardır:

"Şeyh sitemle dedi ki:

-Abdest al ve de ki: 'Eğer Allah'ı seviyorsanız bana uyunuz ki Allah da sizi sevsin.'<sup>47</sup> âyetini ve 'Seni, kendim için elçi seçtim.'<sup>48</sup>

âyetini oku .” (s.36)

“Ondan dolayı Rablerinden korkanların tüyleri ürperir, sonra da Allah’ın zikrine derileri ve kalpleri yumuşar.”<sup>49</sup> (s.63)

“Şeyh fısıltılı bir sesle, ‘Bu senin imtihanından başka bir şey değildir.’<sup>50</sup> âyetini okudu.” (s.133)

“Bunun üzerine vakarlı bir ses tonuyla dedi ki: ‘Unuttuğun zaman Rabbini an’<sup>51</sup>” (s.134)

Bu romanda işlenen, Necîb Mahfûz tarafından gözlemlendiği şekilde insan hadisesini sembolize eden bir hikâyedir. Kahramanı, dindirilemeyen bir dışlanma psikolojisi içindedir; toplumdaki uzaklaştırılmıştır, inançsız ve ümitsizdir. Bu yabancılaşma duygusu, yazarın son zamanlarda yazdığı romanlarındaki bütün kahramanların özelliğidir. Mahfûz burada (diğer romanlarında olduğu gibi) insanın, yalnızlıktan ve tasadan belki dinî inanç veya kadının sevgisi ile kurtulabileceğini imâ etmektedir. Ancak bunlar, Mahfûz tarafından kolay çözüm olarak görülmemektedir. Çünkü modern insan artık dinin dilini anlayamayacak veya muhtemelen bir kadınla köklü ilişkiler kuramayacaktır. Bu, aslında hikâyedeki hırsızın durumudur. O, hayat kadını tarafından kendisine önerilen sığınma teklifini kabul etmekte ve onun lütuflarından yararlanmaktadır. Kadının hoşlanır duruma kadar gelir; ancak kadının aşkına ciddi olarak karşılık veremez. Yaşlı şeyh, tasavvuf aşkına dair kelimelerle ona manevi teselli vermeye çalışsa da hırsız, bu kelimelerin ne demek istediğini anlayamaz veya mesaj ona yabancı ve ilgisiz gözüktür.<sup>52</sup>

Dil olarak diyaloglar da dahil olmak üzere yazı dili olan fushâ Arapça kullanılmasına rağmen halk dilinde ifadeler zaman zaman yer verilmiştir. Bunlar; **bâbâ** (s.14), **mâmâ** (“Anne”, 15), **rûb** (“Rob”, 40), **brafû** (“bravo”, 48), **tırâbzîn** (“trabzan”, 72), **kenebe** (“kanepa”, 78), **selâmlık** (111), **duş** (115), **efendim** (125), **tenbel** (146), gibi kelimeler ile **yâ lutfillâh** (“tuhaf şey”, 46) , **bi san’ati letâfe** (“bir yolunu bul” , 48), **lâ yu’rafu re’suhu min riclihi** (“ne yapıp yapmayacağını bilmez”, 50), **fe’ardak** (“acı bana”, 52), **billî rîkak** (“ağzını ıslat”, 55), **şuveyye** (“az”, 99), **yâ haber ebyed** (“iyi haber”, 124) gibi ifadelerdir. Bu ifadeler de konuşan kişinin kültür düzeyini göstermek için çok az kullanılmıştır. Bunun yanında bazı diyaloglarda Sa’îd’in psikolojik durumunu ortaya koymak amacıyla küfürlü ifadeler kullanılmıştır. Bunlar “Uyarıya ne gerek ey **bok böceği**” (s.10) “Peki eşim ve mallarım ne olacak ey **uyuz köpekler!**” (s.12) ve “Demek yiğitliğin gereği ha, ey **yılanın oğlu!**”(s.13) cümleleridir. “Niçin sürekli olarak fushâ yazdınız?” sorusuna Mahfûz’un verdiği cevap şöyledir<sup>53</sup>:

“Yazı dili bence fushâdır ve ben böyle yetiştim. Çocukluğumdan beri bu dili kullanırım. Bu konuda hiçbir taviz vermem. Düşüncelerim avamcadır, ama yazıya dökülürken, fushâ’ya döner. Bence işin doğrusu da bu, zîrâ insanlık ve kültür için tek bir dilin gerekliliğine inanırım. Bugün Avrupa Lâtince yazmayı sürdürebilseydi, kültür açısından kuşkusuz çok büyük yararı olurdu. Meselâ İngiltere’de çıkan bir kitabı herkes okuyabilirdi, ama olmadı ve şimdi çeviriye ihtiyaçları var.

Araplar, okyanustan körfeze kadar uzanan bir bölgede yaşıyor ve değişik lehçeler kullanıyor. Her biri mahallî bir dil... Eğer bu dillerden biriyle yazacak olsak birliğimizi kaybederdik. Hatta aynı ülkede bile birlik olmazdı. Araplar birbirlerini anlayabilmek için tercüman kullanmak zorunda kalırlardı; ama ortak bir dilimiz var. O da fushâ... Ben, bu dille yazıyorum.”

Sonuç olarak; 1988 yılı Nobel edebiyat ödülüyle birlikte dünya çapında üne sahip olan Necîb Mahfûz şu ana kadar otuz dört roman, on dört kısa öykü, bir diyalog türü kitap, bir çeviri kitap olmak üzere toplam elli adet eser ve yüzlerce makale kaleme almıştır. Mahfûz'un 1952 devrimi sonrasında kaleme aldığı sembolik romanları içinde *el-Liss ve'l-Kilâb* fikrî boyutun yoğunluğu açısından işlediği konu itibarıyla en önemlisidir. Bu roman işlediği, idealizmin çöküşü ya da idealizmin maddî menfaat ve lüks yaşam karşısında zafiyet nedeniyle filen terk edilişi konusuyla bütün dünyada her zaman zevkle okunacak bir eserdir.

<sup>1</sup> es-Seyyid Ahmed Ferec, *Edeb Necîb Mahfûz ve İşkâliyyetu's-Sirâ' beyne'l-İslâm ve't-Tağrib*, Mansûra 1990, s.22; Gâli Şukrî, *Necîb Mahfûz mine'l-Cemâliyye ilâ Nûbel*, Kahire 1988, s.10.

<sup>2</sup> Gâli Şukrî, *a.g.e.*, s.12.

<sup>3</sup> Fu'âd Devvâre, *Necîb Mahfûz mine'l-Kavmiyye ile'l-Âlemiyye*, Kahire 1989, s.212-214.

<sup>4</sup> İbrâhîm eş-Şeyh, *Mevâkif İctimâ'iyye ve Siyâsiyye fi Edeb Necîb Mahfûz*, Kahire 1987, s.29.

<sup>5</sup> Romanın Türkçeye ilk çevirisi Güler Dikmen tarafından İngilizceden *Ara Sokak* adıyla yapılmış olup, 1977 yılında Hürriyet Yayınları arasında basılmıştır. Romanın ikinci çevirisi Hasan Akay tarafından Arapça aslından Sokaktakiler adıyla yapılmış ve 1989 yılında İnsan Yayınları arasında yayınlanmıştır. Roman hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Yüksel, Azmi “Necîb Mahfûz'un Zukâku'l-Midakk Adlı Romanı”, *Gazi Ü, Gazi Eğt. Fak. Dergisi*, C.VIII, S.1, Ankara 1992, s.283-305.

<sup>6</sup> Bu roman Rahmi Er tarafından Eylül 1996'da *Hırsız ve Köpekler* adıyla Arapça aslından Türkçeye çevrilmiş ve Vadi Yayınları arasında basılmıştır. Romandan yapılan alıntıların çevirisinde bu kitaptan yararlanılmıştır.

<sup>7</sup> Bu roman *Kırlangıçlar ve Sonbahar* adıyla Türkçeye çevrilmiş olup, 2000 yılında Kaknüs Yayınları arasında basılmıştır. Ancak çevirenin adı belirtilmemiştir.

<sup>8</sup> Romanın ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Musa Yıldız, “Necîb Mahfûz'un et-Tarîk İsimli Romanı”, *Gazi Ü, Gazi Eğitim Fak. Dergisi*, C.17, S.1 (1997), s.19-32.

<sup>9</sup> Romanın Türkçeye çevirisi Erdal Alova tarafından İngilizceden yapılmış ve *Dilenci* adıyla Era Yayıncılık tarafından Mayıs 1995'de İstanbul'da basılmıştır.

<sup>10</sup> Romanın ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Musa Yıldız, “Necîb Mahfûz'un Sersera Fevka'n-Nîl Adlı Romanı”, *Gazi Ü, Gazi Eğitim Fak. Dergisi*, C.18, S.3 (1998), s.99-118.

<sup>11</sup> Romanın ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Musa Yıldız, “Necîb Mahfûz'un Mirâmâr Adlı Romanı”, *Ekev Akademi Dergisi*, C.1, S.2 (Mayıs 1998), s.275-295. Romanın Türkçeye çevirisi Yüksel Peker tarafından John Fowles'in İngilizce çevirisinden yapılmış ve *Miramar* adıyla Ocak 1989'da Adam Yayınları arasında basılmıştır.

<sup>12</sup> Fu'âd Devvâre, *a.g.e.*, s.108.

<sup>13</sup> İbrâhîm eş-Şeyh, *a.g.e.*, s.13.



<sup>14</sup> Murat Bardakçı, “Necib Mahfuz’la Edebiyat Söyleşi”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Aralık 1988, s.5.

<sup>15</sup> Hayatı ve eserleri konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Musa Yıldız, *Necib Mahfuz (Hayatı, Eserleri ve Kısa Hikayeleri)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi. Ü., Sos. Bil. Enst., Ankara 1992; a.mlf., *Necib Mahfuz’un Sembolik Romanları* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Ü., Sos. Bil. Enst., Ankara 1998; Kazım Ürün, *Çağdaş Mısır Romanında Necib Mahfuz ve Toplumcu Gerçekçi Romanları*, Konya 1997; Mesut Yazıcı, *Türkçe’de Necib Mahfuz* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ank. Ü., Sos. Bil. Enst., Ankara 1997; Cüneyt Mehmet Şimşek, *Necib Mahfuz ve Üç Romanının Değerlendirilmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Ü., Sos. Bil. Enst., Bursa 1999.

<sup>16</sup> Necib Mahfuz, *el-Liss ve’l-Kilâb*, Kahire 1977, s.77. Bundan sonra metin içinde parantez arasında sayfa numaraları verilerek gösterilecek olan romana yapılan göndermeler, romanın bu baskısına aittir.

<sup>17</sup> Sasson Somekh, *The Changing Rhythm*, Leiden 1973, s.162.

<sup>18</sup> Receb Hasen, *Necib Mahfuz Yekûlu*, Kahire 1993, s.149; Sa’id Mehrân’la Mahmûd Emîn Suleymân arasında daha ayrıntılı bir karşılaştırma yapmak için Bkz. Fâtîme Mûsâ: “el-Liss ve’l-Kilâb beyne’l-Fenn ve’l-Vâki”, *Necib Mahfuz İbdâ’ Nisf Karn*, (Hazırlayan ve Ön Söz Yazan: Gâli Şukrî), Kahire 1989, s.107-108; Mahmûd Fevzî, *İ’tirâfât Necib Mahfuz*, Kahire ts., s.119.

<sup>19</sup> Mahmûd Emîn Suleymân, 1929 yılında Kinâ şehrinin Ebû Tişt ilçesinde doğdu. Üç hanımla evliydi. Kahire’nin Gize bölgesinin el-Methaf caddesinde oturuyordu. Otuzun üzerinde hırsızlık ve soygun suçu işledi. Bkz. *Kahire Polis Müzesi, Örnek Polisiye Olaylar Köşesi*.

<sup>20</sup> “Katil Hırsız Yok Oldu... Polis Onu Hulvân’da Bir Mağarada Öldürdü.” başlıklı haberi büyük puntolarla *el-Ehrâm* gazetesinin 11.04.1960 tarihli sayısında birinci sayfadan verildi.

<sup>21</sup> Cemâl el-Gîtânî, *Necib Mahfuz Yetezekeru*, Kahire 1987, s.108.

<sup>22</sup> Receb Hasen, *a.g.e.*, s.153-154.

<sup>23</sup> Nebîl Râgib, *Kadiyyetu’s-Şekli’l-Fennî ‘inde Necib Mahfuz*, Kahire 1988, s.242-243.

<sup>24</sup> Aristo, *Poetika* (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul 1992, s.27.

<sup>25</sup> Lu’is ‘Avad, “el-Liss ve’l-Kilâb”, *Necib Mahfuz İbdâ’ Nisf Karn*, (Hazırlayan ve Ön Söz Yazan: Gâli Şukrî), Kahire 1989, s.104.

<sup>26</sup> Nebîl Ragib, *a.g.e.*, s.254-255.

<sup>27</sup> a.e., s.255.

<sup>28</sup> Recâ ‘İd: *Kirâ’e fi Edeb Necib Mahfuz*, İskenderiye 1989, s.346.

<sup>29</sup> Sasson Somekh, *a.g.e.*, s.159

<sup>30</sup> Mustafa et-Tevânî, *Fennu’r-Rivayeti’z-Zihniyyeti ledâ Necib Mahfuz min hilâl el-Liss ve’l-Kilâb*, Kahire 1981, s.31.

<sup>31</sup> Lu’is ‘Avad, *a.g.e.*, s.114.

<sup>32</sup> Fu’âd Devvâre, *Necib Mahfuz mine’l-Kavmiyye ile’l-‘Âlemiyye*, Kahire 1989, s.86-87.

<sup>33</sup> Şukrî Muhammed ‘İyâd: *Tecârib fi’l-Edeb ve’n-Nakd*, Kahire 1967, s. 240’dan naklen Rahmi Er, *a.g.m.*, s.18.

<sup>34</sup> a.e., s.26.

<sup>35</sup> Rahmi Er, *a.g.m.*, s.8.

<sup>36</sup> Hâlid el-Hudârî: “es-Sirr verâ’e İhtimâmi’s-Sînemâ el-Misriyye bi Necib Mahfuz”, *el-Kahira*, Ocak 1996, s.98-99.

<sup>37</sup> Sabrî Hâfîz, “Necib Mahfuz beyne’d-Dîn ve’l-Felsefe”, *el-Hilâl*, Şubat 1970, s.116.

- <sup>38</sup> Hallâc-ı Mansûr konusunda ayrıntılı bilgi için Bkz. Ethem Cebeciođlu, “Hallâc-ı Mansûr”, *Ank. Ü., İlahiyat Fak. Dergisi*, Cilt.XXX, Ankara, 1988, s.329-350.
- <sup>39</sup> Bu bilgiler Necib Mahfûz'un öğrencilerinden *Ahbârü'l-Edeb* dergisinin editörü Cemâl el-Gitânî ile 03.12.1996 tarihinde yapılan görüşme sırasında elde edilmiştir.
- <sup>40</sup> J. Brugman, *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*, Leiden 1984, s.293.
- <sup>41</sup> Mustafa et-Tevânî, *a.g.e.*, s.35.
- <sup>42</sup> Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Ankara 1990, s.25.
- <sup>43</sup> Ziyâd Ebû Leben, *el-Mûnûlûcu'd-Dahilî 'inde Necib Mahfûz*, Amman 1994, s.60.
- <sup>44</sup> el-'Arabî Hasen Dervîş, *el-İtticâhu't-Ta'birî fî Rivâyât Necib Mahfûz*, Kahire 1989, s.156.
- <sup>45</sup> Jostein Gaarder, *Sofinin Dünyası*, İstanbul 1997, s.495- 497.
- <sup>46</sup> Roman hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz. Rahmi Er, *Modern Mısır Romanı*, Ankara 1997, s.242-259.
- <sup>47</sup> Âl-i İmrân, 3/31.
- <sup>48</sup> Taha, 20/41.
- <sup>49</sup> Zümer, 39/23.
- <sup>50</sup> Araf, 7/155.
- <sup>51</sup> Kehf, 18/24.
- <sup>52</sup> Menahem Milson, “Modern Mısır Romanının Bazı Özellikleri”, (Çev. Rahmi Er), *İlim ve Sanat Dergisi*, S.26, İstanbul, Ekim 1989, s.68.
- <sup>53</sup> Murat Bardakçı, *a.g.m.*, s.6.