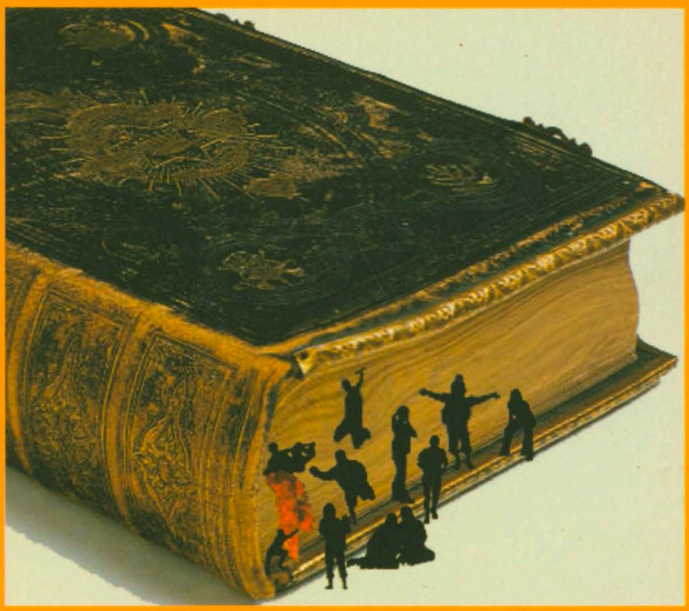
Edebiyat Sosyolojisi

Kuram ve Uygulama



Derleyen

Ömer Naci Soykan

DÖNENCE

Ömer Naci Soykan, (doğ. Rize 1945) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde felsefe profesörü, ulusal ve uluslar arası çeşitli felsefe dernekleri üyesidir. Türkçe, Almanca, İngilizce sözlü-yazılı yayın etkinliklerini yurt içinde ve dışında sürdürmektedir. Yirmiye yakın sayıda kitap, iki yüz dolayında makale yayımlamıştır. Başlıca çalışma alanları, bilgikuramı, tarih ve toplum bilimleri felsefesi, dil felsefesi, etik ve estetiktir.

DOĞUŞ ÇAY'ın katkılarıyla basılmıştır.

EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ

Kuram ve Uygulama

Derleyen
Ömer Naci Soykan

katkıda bulunanlar
M. Kubilay Akman
Hakan Arslan
Ahmet Bilgili
Aylın Dikmen
Zafer Doğan
Şehnaz Dölen
Hüseyin Gürşan
Çağlayan Kovanlıkaya
Dilek Hattatoğlu Özbek
Murat Özmen
Zeynep Tül Akbal Sualp
Esma Toksoy
Tülin Kabacaoğlu Ural
İnci Yakut
Oya Yalçın
C. Doğan Yaşat

DÖNENCE

DÖNENCE AKADEMİK KİTAPLAR-11
Edebiyat Sosyolojisi
Derleyen: Ömer Naci Soykan

Kapak Tasarım
Eda Soykan

Kitap Tasarım
Kemal Özdemir

ISBN 978-975-7054-83-2
Şubat, 2009

Baskı
Bayrak Matbaası
Davutpaşa Cad.no.14 kat.2 Topkapı-İstanbul

Yayınlayan ve Dağıtan
DÖNENCE BASIM VE YAYIN HİZMETLERİ
Çatalçeşme Sokak No: 15/2
Cağaloğlu – İstanbul
Tel: 0212 511 18 89 Faks: 0212 511 58 83
e-mail: donenceyay@hotmail.com

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

1 KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1 EDEBİYAT SOSYOLOJİSİNDE UYGULAMALI BİR YÖNTEM DENEMESİ 13

2 ÖZEL EDEBİYAT SOSYOLOJİLERİ/ UYGULAMALAR 19

2.1 YAZAR/ ŞAİR 19

2.11 BİR YAZARIN (ÜMİT KIVANÇ) TOLUMBİLİMSEL BİR ÇÖZÜMLEMESİ 19

2.12 YUSUF ATILGAN ÜZERİNE BİR İNCELEME 37

2.2 YAPIT 47

2.21 ROMAN SOSYOLOJİSİ 47

2.211 "ARABA SEVDASI": RECAİZADE MAHMUT EKREM 47

2.212 "YABAN": YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU 57

2.213 "HUZUR": AHMET HAMDİ TANPINAR 81

2.214 "SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ": AHMET HAMDİ TANPINAR 98

2.215 "İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN": SABAHATTİN ALİ 108

2.216 "BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE": ORHAN KEMAL 123

2.217 "MURTAZA": ORHAN KEMAL 132

2.218 "BİR GÜN TEK BAŞINA": VEDAT TÜRKALİ 137

2.219 "DERSAADET'TE SABAH EZANLARI": ATTİLA İLHAN 144

2.2101 "FİKRİMİN İNCE GÜLÜ": ADALET AĞAOĞLU 154

2.2102 "YENİŞEHİR'DE BİR ÖĞLE VAKTİ": SEVGİ SOYSAL 161

2.2103 "O": FERİT EDGÜ 171

2.22 ANI SOSYOLOJİSİ 178

2.221 "BİZİM KÖY": MAHMUT MAKAL 178

2.23 ŞİİR SOSYOLOJİSİ 194

2.231 İKİNCİ YENİ ve EDİP CANSEVER:"BEN RUHİ BEY NASILIM" 194

2.232 CEMAL SÜREYA'NIN KADIN ANLAYIŞI 212

2.4 BASIM YAYIM DAĞITIM 224

2.41 BİR KİTABIN ÖYKÜSÜ 224

EDEBİYATÇILAR LİSTESİ 234

ÖNSÖZ

Sanat yaşam tarzının bir ifadesidir. Sanat yapıtının bir şeyi ifade etmesi, yansıtması, türüne göre çeşitlilik gösterir. Yapıt, sözel olduğunda kavramsaldır; algılanan şey, zihinde kavramaya dönüştürülür. Daha açık bir deyişle, bir cümleye bir resme bakar gibi bakmayız. Yapıt, işitsel-görsel olduğunda ise, doğrudan doğruya algının nesnesidir. Ama her durumda sanat ürünü, karşımızda algıladığımız bir şey olarak duran somut bir nesnedir, bağlandığı kuramın adı "soyut sanat" da olsa. Çoğunlukla betimsel olan edebi yapıtın dilini sanat sosyolojisi, kavramsal-bilgisel dile çevirir. Bu, sosyolojik bir kavramlaştırmadır; sanatta algısal olarak ifade edilen şeyin sosyolojik dile çevrilmesi, sosyolojinin kavramlarıyla ifade edilmesidir. Bir edebiyat sosyolojisi, şüphesiz hem sosyolojinin bu tarzda kendini geliştirmesine, yeni bir alt dal açmasına neden olduğu gibi, hem de sanatın yeni bir tarzda ele alınması olanağını doğurur.

İfade aracı sözel dil olan edebi yapıtta kullanılan karakterlerle, gerek karakterlerin gerek uzamların betimlemeleriyle, dramatik öğelerle ve olay örgüsü ile anlatılan şey, somut olarak göz önüne konur. Yazar, içinde yaşadığı toplum-kültürün ve çağının ruhunu kendi tininin süzgecinden geçirip, yaratıcı gücü ile yapıtında ortaya koyar. O, gerçekten var olan bir şeyi ortaya konmuşsa bile bu, bir gerçekliğin düpedüz bir ayna yansısı değil, fakat sanatsal, edebi bir betimlemedir. Yazar, kendi tarzında, edebiyatın yöntem ve teknikleriyle anlatısını gerçekleştirir. Sosyologun işi bu noktada başlar. O, deyim yerindeyse, yazarın yaptığı işi tersinden yapar. Kuşkusuz onun çalışması sonunda bulduğu toplumsal olanla, yazarın hareket noktası olan toplumsal olan aynı şey değildir. Önündeki yapıttan geriye doğru giderek onda edebi tarzda dile gelen toplumsal olanı sosyolog, bilgisel tarzda ortaya koyar. Eldeki kitap, öğrencilerimle birlikte kotardığım böyle bir çabanın ürünüdür.

Bizde edebiyat sosyolojisine ilişkin ilk çalışma, bilebildiğim

kadarıyla *N. Ş. Kösemihal*'in "Edebiyat Sosyolojisine Giriş" adlı makalesidir.[1] Bizim çalışmalarımız için bir başvuru kaynağı da olan bu makalenin, bu nedenle burada bir özetini veriyorum. Sanat ve edebiyat sosyolojisine toplu bir bakışla bu alanda ortaya konulmuş ürünler sıralandıktan sonra, sanatçının kişiliği, sanat yapıtı, edebiyat nedir gibi sorunlar genel bir çerçevede ele alınır. Edebiyat sosyolojisi, edebiyat olayının fizik, biyolojik, psikolojik ve toplumsal yönlerini ele alan çok boyutlu edebiyat biliminin bir özel dalı olarak gösterilir. Birbirini izleyen dört evreden geçerek tamamlanan edebiyat sosyolojisinin bu evreleri, onun ana bölümlerini oluşturur. Bunlar, *i.* Yazar, *ii.* Yapıt, *iii.* Basım, yayım, dağıtım ve kurum örgütleri, *iv.* Okuyucu zümreleri veya yığınlarıdır. Edebiyat sosyolojisinin yöntem ya da teknikleri; i. Anket, soruşturma, sözlü yazılı tanıklık, ii. Tarih, iii. İstatistik olmak üzere üç başlık altında toplanır. Bundan sonra ana bölümler tek tek örneklenerek ele alınır. Makalenin sonunda bu bölümlemeler, bir şemada gösterilir.

Kösemihal'in belirttiği, edebiyat olgusunun dört yapıcı öğeden oluştuğu, bizim de benimsediğimiz bir düşüncedir. Ancak bu öğeler, daha ayrıntılı olarak incelenmelidir. Örneğin yazarın içinde bulunduğu toplumun bir üyesi olmasının yapıt üzerinde ne gibi etkileri olduğu ve yine yapıt-okur karşılıklı ilişkisinde ortaya çıkan etkileşimin örnek yapıtlar seçilerek, onlar üzerinden gösterilmesi gibi çalışmalara gerek vardır. Yazarın bir yapıtıyla toplumda gördüğü yankının, onun sonraki yapıtlarını nasıl etkilediği gösterilebilir. Hatta kimi yazarların, yapıtın daha oluşum aşamasında söz konusu yankıyı, bir takım testlerle bile önceden gördüğü, yapıtını buna göre biçimlediği bile söylenmektedir. Bu tür olayların olanaklı olduğu ölçüte araştırılmasının, edebiyat sosyolojisine olduğu kadar, edebiyatın kendisine de hizmet edebileceğini söylemek isterim.

Yirmi yılı aşkın bir süredir görevli olduğum Mimar Sinan

---

[1]Bkz. *Sosyoloji Dergisi*, sayı: 19-20, 1964-66, İstanbul.

Güzel Sanatlar Üniversitesinde Lisans ve Lisansüstü programlarında verdiğim Sanat Sosyolojisi ve Edebiyat Sosyolojisi derslerinde, gerek konuyla ilgili kendi kuramsal çalışmalarımı, gerekse öğrencilerime yaptırdığım uygulamaları içeren, bu derslerin adlarını taşıyan iki kitabı yayımlamak ancak şimdi gerçekleşebildi.

Eldeki kitabın kuramsal bölümünü, "Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi" başlığı altında yıllar önce yayımlanan[2] kendi önerdiğim bir edebiyat sosyolojisi yöntemi ve onun örneği olarak bir uygulaması oluşturuyor. "Sanat Sosyolojisi" adlı kitabımızda ele aldığım, gerek sanat sosyolojisinin tarihçesi gerek sanatın ilgili olduğu problem alanlarının betimlenmesi, sanatın bir dalı olan edebiyatın sosyolojisi için de geçerli olmasına karşın, onları burada tekrar etmeyi gerekli görmedim. Bu bilgiler, adı geçen kitaptan edinilebilir. Edebiyat sosyolojisi, daha özel bir dal olmakla, kendisi için ayrı, özel bir yönteme ihtiyaç duyuyordu. Onun için bir yöntem önermeyi uygun görmüştüm. Belki bu da yeterli olmayabilirdi. Her edebiyat tarzı için ayrı yöntem, daha doğrusu ayrı teknik önerilebilir. Bu ihtiyaç, öğrenci çalışmalarına baktıkça kendini göstermektedir. Sanırım, en doğrusu, belli bir yöntem ve teknik izlenebileceği gibi, bir yöntem fetişizmine kapılmaksızın çalışmanın akışına uygun olarak yol almaktır. Bunu baştan bildiğim için öğrencilere, kendi yöntemim de dahil belli bir yöntemi dayatmadım.

Kitabın uygulamalar bölümü, öğrencilere yaptırdığım ödevleri kapsıyor. Öğrencilerim, her ne kadar çoğunlukla benim yöntemimi uyguladılarsa da başka yöntemleri benimki ile birleştirerek uygulayanlar olduğu gibi, büsbütün farklı yöntemler kullananlar da oldu. Öğrenci çalışmaları edebiyat sosyolojisinin üç öğesine ilişkindir: *yazar, yapıt, basım-yayım-dağıtım*. Çok istememe karşın, daha geniş zamana ve araştırmacının bazı ola-

---

[2]Bkz. Bkz. *Adam Sanat*, Eylül 1989, sayı: 46.

naklara sahip olmasını gerektiren, dördüncü öğe olan okur kitlesi üzerine bir çalışmayı yaptıramadım.

Recaizade Ekrem'den *Ferit Edgü*'ye Türk Edebiyatında öne çıkmış çoğu yazarların romanlarının inceledik. Ama eksiklerimiz yok değil. Özellikle *Yaşar Kemal*'in burada yer almaması, bağışlanabilir değildir. Onun tüm yapıtları hakkında yaptırmak istediğim bir Yüksek Lisans Tezini, vaktiyle politikacılar karşısında kraldan çok kralcı geçinen Sosyal Bilimler Enstitüsü yöneticilerinin kabul etmemiş olmasını burada söylemek, kitabın eksiğini belki mazur gösterebilir, ama toplumsal bir ayıbımızı da açığa çıkarır. Nobel ödüllü yazarımız *Orhan Pamuk*'un listede yer almaması, onun edebiyat gündeminde yoğun yer alışından önce dersleri bırakmış olmamdan ileri geliyor. Esasen yapıtların seçiminde edebi değeri ölçüt almak bizim sınırımızı aşardı. Bu konuda, ele aldığımız yapıtın ve yazarının edebiyatımızda belli bir yeri olması bizce yeterliydi.

Sosyolojik açıdan incelenecek olan edebi yapıtların seçiminde yansıtıcı yönü ön planda olan yapıtları derslerimde tercih ettim. Dikkat ettiğim bir ikinci nokta da yapıtların Türk yazarlarının ürünü olmasıdır. Bunun nedeni şudur. Yukarıda sözünü ettiğim, yönteme uygun olarak, yapıtın bir edebi haritasını, bir de bunun gönderimde bulunduğu gerçekliğin haritasını çıkarıyoruz. Bu "gerçeklik haritası" kendi toplumsal gerçekliğimiz olursa, onun hakkında bilgi, belge edinme şansımız kolay olur. Böylece elde edilen iki haritayı karşılaştırıyor, aralarındaki benzerlik ve ayrılıkları gösteriyoruz. Bu bağlamda yapıtta doğrudan ya da dolaylı olarak verilmiş olan mesajı ortaya çıkarıyoruz. Bazı yazarlardan birden çok romanı ele aldık. Bunun nedeni, bu yapıtların Türkiye'nin gerek sosyolojik gerçekliklerine, gerek ülkede yaygın olan zihniyetlere gönderimde bulunmasıydı. Sonuçta bu, bir sosyoloji kitabıdır, edebiyat yapıtı değil.

Sosyoloji Bölümünde bir felsefeci olarak yıllarca görev yapmış olmam, gerek kendi bölümümde gerek üniversitemin diğer birimlerinde başlıca olarak felsefe dersleri vermiş olsam da sos-

yolojiyle ilgi kurmama neden oldu. Bu ilgi de zaten öteden beri felsefesini yapmakta olduğum sanat alanında sonuç verdi. Benim bu alanlardaki yayınlarımı bilen, kimi öğrencim olan, çeşitli üniversitelerde sanat ve edebiyat sosyolojisi dersleri veren genç akademisyenler, kaynak sıkıntısı çektiklerini bildirerek benden yardım istiyorlar. Umarım, bu iki kitap, onlara ve bu alanlarda çalışan diğer araştırmacılara yardımcı olur.

Ömer Naci SOYKAN
Bostancı, Eylül 2007

KAYNAKLAR

Aristoteles, *Poetika*,Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi 1963.

Duncan, K.D.: *Language and Literature in Society*, Chicago.1953

Escarpit, R; *Edebiyat Sosyolojisi*, Çev. Ali Türkay Yazıcı,Remzi Kitabevi 1968.

Kösemihal, N. Ş; *Edebiyat Sosyolojisine Giriş*, Sosyoloji Dergisi,sayı:19-20, 1964-66, İstanbul.

Marx, K. – Engels, F.; *Sanat ve Edebiyat*, Çev. Murat Belge, De Yayınevi 1971.

Mme de Staël, *Edebiyata Dair*, Çev. Safiye ve Vahdi Hatay, M.E.B. Ankara 1952.

Schückling, L.L; *The Sociology of Literaty Taste 9 Prk.Street.* Boston. Mass. 02108

Thomson; G; *Marksizm ve Şiir*, Çev. Cevat Çapan, Uğrak Kitabevi.,1966.

1 KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1 EDEBİYAT SOSYOLOJİSİNDE UYGULAMALI BİR YÖNTEM DENEMESİ

Öncelikle, genelde sanat, özelde edebiyat sosyolojisinin araştırma yöntemlerine ilişkin bazı açıklamalar yapmak istiyorum. Sonra da, bu açıklamalar ışığında, *Halide Edip Adıvar*'ın "Ateşten Gömlek" adlı romanını çözümlemeyi deneyeceğim. Bu yöntem ve uygulamanın başka romanlar için de geçerli olacağına inanıyorum.

Böyle bir bakış açısı için, sanat ya da edebiyat bir "olgu" olarak adlandırılır. Sanat olgusu, olgu düzleminde, yapısal olarak dört yapıcı öğeden oluşan heterojen bir bütünlüktür. Bu öğeler, i) sanatçı, ii) sanat yapıtı, iii) kitle, iv) iletişim'den oluşur ve bunlar heterojen bir bütünlüğü meydana getirirler. Bu bütünlük, yapı bakımından çözümlenecektir. Bilgi düzleminde yapılacak bu çalışma, temelini olgu düzleminde bulacaktır.

Bu genel girişten sonra, şimdi, yöntemsel bakımdan asıl üzerinde durmak istediğimiz "edebiyat olgusu"nu ele alalım: Demiştik ki, sanat olgusu dört öğeden oluşmuştur. "Sanat olgusu" deyimini özelleyelim, onun yerine "edebiyat olgusu" diyelim. Bu durumda edebiyat olgusunun da dört yapıcı öğesi olacaktır. Bu çalışmanın sınırları içerisinde, bu öğelerden yalnızca birini, yukarıda ikinci öğe olarak gösterdiğimiz "sanat yapıtı"nı, yani "edebiyat yapıtı" nı ele alacağız. Bu da bir roman olacaktır. Her şeyden önce, romanın tümüyle içinde kalarak, onu şu bakımlardan çözümleyeceğiz:

1) Mekân-zaman: Romanın içinde geçtiği mekân-zaman'lar, olayların akış sırasına göre verilir.

2) Romandaki belli başlı kişilerin kişilik özellikleri çıkartılır. Bunun için, gerek romancının kişilikler hakkında doğrudan doğruya yaptığı tasvirlere, gerekse dramatizasyondaki dolaylı anlatımlara başvurulur.

3) Olay örgüsü: Romanda geçen olaylar kurgulanış sırasına göre ele alınır. Bu ele alınışta olaylar, önemliliklerine göre seçime uğrarlar.

4) Mesaj: Romanda verilmek istenen mesaj ya da mesajlar nelerdir? Bu mesaj, sosyo-kültürel, siyasal-ideolojik ve nihayet insansal-evrensel bağlamlarda tanımlanır. Ancak mesaj, daha belirgin bir biçimde görülebilmesi için, romanın geçtiği tarihsel-toplumsal durumlar araştırıldıktan sonra ortaya çıkartılmalıdır.

Bu saptama ve çözümlemeler romanın sınırları içinde kalınarak yapıldıktan sonra, bu kez, romana konu olan mekân-zaman, tarihsel kişiler ve olaylar hakkında elden geldiğince nesnel bilgiler toplanır. Bunun için o zamanın gazetelerine, tarihsel belgelere ve tanıklıklara başvurulur. Çalışmanın bu kesimi, tümüyle tarihsel-sosyolojik bir araştırma olacaktır. Böylece, taşıdığı öğelerle birlikte bu nesnel zaman-mekânın yapısı, bir başka deyimle, *"harita"sı* çıkartılmış olur.

Yukarıda, bu aynı harita çıkarma işleminin romanın içsel çözümlemesinde yapılması gerektiğini ifade etmiştik. Demek ki, şimdi elimizde iki harita bulunmaktadır. Biri romandan çıkarttığımız harita, buna "edebi harita" diyelim, diğeri ise romanın konusu olan nesnel zaman-mekânın haritası. Buna da *"nesnel harita"* diyelim.

Bu edebi ve nesnel haritalar karşı karşıya konulacak, aralarındaki benzerlik ve ayrılıklar gösterilecektir. Böylelikle, yapıt-toplum karşılıklı ilişkisi, her iki yönden ayrı ayrı araştırılmış olmakla, bu araştırma kendi başına bir bütünlük kazanmış olacaktır.

Genel çizgileriyle verdiğimiz bu edebiyat sosyolojisi yöntemini, şimdi, yukarıda belirttiğimiz gibi *Halide Edip Adıvar*'ın Ateşten Gömlek adlı romanına uygulamayı deneyelim:

I. ROMANIN EDEBİ HARİTASI:

1)Mekân-zaman: İstanbul, Ankara, İzmit (Kandıra) köyleri,

Batı Cephesi: Eskişehir, Metristepe. 1919-1929 Kurtuluş Savaşı yılları.

2) Başlıca Karakterler:

Peyami: İyi eğitim görmüş, dışişleri mesleğinde bir genç. Annesi Milli Mücadele'ye katılmasına karşın, daha çok, bir gözlemci kişiliğindedir. Roman, büyük ölçüde onun anılarından oluşmaktadır.

Ayşe: Peyami'nin İzmirli uzak bir akrabası. Yaşadığı acı olaylardan sonra Milli Mücadele'ye hemşire olarak katılır. Ayşe'de yurt sevgisi, bireysel sevginin, her türlü sevginin üstündedir. Cephe'deki ölümü, vücudunun vatan toprağı ile özdeşleştirilmesini simgeleyecek biçimdedir.

Binbaşı İhsan: Ayşe'nin kardeşi Harbiye Nezareti'nde görevli Cemal'in arkadaşı. Sessiz ve çelikten bir insan gibidir. Yorulmak bilmeden çalışır, didinir. İhsan, Ayşe'ye âşıktır. Bu âşk, vatan âşkıyla birleşir. O da Ayşe gibi Cephe'de şehit düşer.

3) Olay Örgüsü:

İşgal altındaki İstanbul'da, Peyami'nin annesinin Şişli'deki evinde davetler verilir. Peyami'nin annesi kadınlar arasındaki propagandaları yönlendirir. İstanbul'da çeşitli inanç, türlü türlü çalışmalar vardır. Özellikle Amerikan mandası taraftarları burada toplanırlar. İzmir'de bulunan uzak bir akraba kızı olan Ayşe, Peyami ile evlendirilmek üzere İstanbul'a çağırılır. Peyami bu evliliği istemez. Gururu kırılan Ayşe İzmir'e döner, orada evlenir.

Bir gün, İzmir'i Yunanlılar'ın işgâl ettiği haberi gelir. Bu olay, ulusal duyguları güçlendirir. İstanbul'da Sultanahmet meydanında büyük bir miting yapılır. Burada halk, memleketin kurtulması için sonuna dek dövüşmeye ant içer gibidir. Bu olaydan sonra İhsan'la Cemal Anadolu'ya geçerler. Bu sırada Kandıra köylerinde itilâf devletleri ve Padişah Hükümeti'nin de kışkırtmalarıyla, Ankara Hükümeti'ne karşı ayaklanmalar çıkar. İhsan'la Cemal bu ayaklanmaları bastırır. İhsan İkinci İnönü Sa-

vaşı'nda Cephe'de görev alır. Kocası ve çocuğu İzmir'de Yunanlılar tarafından öldürülen Ayşe de hemşire olmuş Eskişehir'e gelmiştir. Yabancı dil bilgisinden ötürü, kendisine Ankara'da Milli Savunma'da tercümanlık görevi verilen Peyami, bir yolunu bulup Ayşe ile birlikte Cephe'ye katılır. Ayşe, bir ara cephede yaralanan İhsan'a bakar. İhsan, ona İzmir'e ilk giren kendisi olmak koşuluyla evlenme teklif eder. Ayşe buna cevap vermez. İhsan Cephe'de şehit düşer, Ayşe de. Peyami, onları Gökçepınar'da yan yana gömdürür. Bu âşk, böylece, vatan toprağında, vatan için bir anlam kazanır. Peyami'nin anıları burada biter. Peyami, Cebeci Hastanesinde, kafatasına girmiş olan kurşunun çıkartılması için ameliyat edilir. Roman sona erer.

II. NESNEL HARİTA:

Zaman ve mekân edebi harita'da verildiği gibidir. İstanbul İtilâf Devletleri'nce işgâl edilmiştir. Mustafa Kemal ve arkadaşları Ankara'da ilk Meclis'i toplamıştır. Ulusal Meclis ulusun ve ülkenin sorumluluğunu üstlenmiştir. Yunanlılar, İzmir'e çıkar. Sultanahmet'te büyük bir miting yapılır. Romanın yazarı *Halide Edip*, bu mitingde yurt sevgisini işleyen ateşli bir konuşma yapmıştır. Ankara Hükümetine karşı ayaklanmalar, Düzce olayları, İkinci İnönü Savaşı, Milli Mücadele'nin başlıca olaylarındandır.

III. EDEBİ VE NESNEL HARİTALARIN KARŞILAŞTIRILMASI:

Edebi harita ile nesnel harita arasında roman kişileri bir yana tam bir uyum vardır. Yazar, bu romanıyla Kurtuluş Savaşı'ndan bir kesiti belgelemek istemiştir. Anadolu'da tanık olduğu kahramanlıkları, direnişleri, ihanetleri ateşli bir üslupla anlatan yazar, ihanet ve ayaklanmaları, daha çok, kahramanlıkların öne çıkartılması için bir motif olarak kullanmıştır.

IV. MESAJ:

Roman, tarihsel bir belge olması nedeniyle realizm içinde görülebilmekle birlikte, öte yandan kahramanlarının bireysel

kimliklerden arındırılarak yüceltilmesi ve ateşli üslubu sayesinde bir idealizm örneği vermekte ve böylece bütün olarak realist idealist bir nitelik kazanmaktadır. Bireysel âşkın yurt sevgisine dönüştürülerek yüceltilmesiyle, asıl mesaj, romanın önemli kahramanı Ayşe'nin kadın kimliğinde aranmalıdır. Ayşe, kadın kimliğinden soyutlanarak bir "İzmir-kız" olmuş, Ayşe'yi sevmek yurdu sevmekle özdeşleştirilmiştir. Bu kadın imgesi, iki olumsuz kadın tipinin üstünde bir imgedir. İslam-Osmanlı geleneklerine göre yetiştirilmiş basit ve cahil kadın bu olumsuz tiplerden biridir. Diğeri, köklerinden kopmuş, değerlerini yitirmiş "asri" kadındır. *Halide Edip*, bu iki olumsuz tipten, olumlu bir tip yaratmıştır. Bu yeni tip kadın, hem okumuş, hem de namus konusunda titiz, sağlam ahlaklı kadındır. Yurt sevgisi, bu olumlu tipin yaratılmasında en temel etkendir. Bu idealize kadın, daha sonra, Cumhuriyetin kuruluşu ile egemen olan Kemalist ideolojiye de uygun düşecek bir kimlikte sunulmuştur.

Böylece, önerdiğimiz yönteme uygun olarak ele aldığımız romanın çözümlenmesini tamamlamış olduk. Ne ki, bu çözümleme, yalnızca, bir yöntem önerisi ve önerilen yöntemin uygulanışına ilişkin bir örnek olarak düşünüldüğünden sınırlı bir çerçevede gerçekleştirilmiştir. Ancak bu sınırlı çalışmanın bile, yöntemimizin edebiyat yapıtlarına uygulanabilirliği hakkında olumlu bir kanı uyandırdığını düşünüyorum. Bu düşüncemin, öğrencilerime yaptırdığım, bazılarını bu kitaba aldığım çalışmalarda büyük ölçüde gerçekleştiğini görüyorum.

Ömer Naci Soykan

2 ÖZEL EDEBİYAT SOSYOLOJİLERİ/ UYGULAMALAR

2.1 YAZAR/ ŞAİR

2.11 BİR YAZARIN (ÜMİT KIVANÇ) TOPLUMBİLİMSEL BİR ÇÖZÜMLEMESİ

Yazarın Edebi Kişiliği Üstüne
Zamana Ve Mekâna (Mü)dahil Olmak...

"Günlük yaşam, bilinçaltının mağaraları ve tünelleri üzerindeki modernlik dediğimiz yanılsamanın, belirsizliğin silueti karşısındaki yeryüzü kabuğunun kırıntılarıdır."
Henri Lefebvre

Bu kırıntıların güncesinde öfkeler, hayaller, rüyalar, bütün deneyimler gövdesi kayıtlıdır. Özerk bir enerji alanı olarak direnen, zaman zerreciklerinde akışkan olan, dinamik olan ve yeryüzü kabuğuna, her şeye rağmen işleyen bu günlük hayatın alışverişleridir. Toplumsal olanın, kültüre ait olanın resmini bu kırıntılarda bulmak; enerjisini yakalayıp dillendirmek, yaşama müdahil olmak mümkündür.[3]

Ümit Kıvanç'ın yazın estetiğini oluşturan üslubun, yazarak yaşama müdahil olmak olduğunu düşünüyorum. Bu üslubun içinde hâkim olan ise, bir tür olarak "deneme"nin genel bir yaşama biçiminin asli faaliyeti gibi her yazı çatısında kendini dayatması; kendine sorumluluk yüklemiş muhalif bir tanıklığın, yaşama müdahillik tarzı olarak yazmayı seçişidir. Yazmak bu tanıklığı

[3]Henri Lefebvre, Everyday Life in the Modern World, London: Transaction, 2. bsk., 1990, (c.1971), s: vii. Ayrıca yine Lefebvre, The Production of Space, Cambridge: Blackwell, 1991.

ifadelendirmenin, dışarıya açmanın, paylaşmanın; gördüğünü, düşündüğünü, yorumunu, hissettiğini olmazsa olmaz bir şekilde aktarmak isteyişinin, kışkırtarak cevap bekleyişin eylemidir.

Ümit Kıvanç politik, hatta jeopolitik yazılar yazmakta. Bu yazıların ağırlıklı bir kısmı "Birikim" dergisinde yer alıyor; gazetecilik ve yayıncılık dünyası içinde deneyimli bir yazar.[4] Bir uzun hikayesi "Aşkın Bana Resim Altı" (1989), bir hikaye kitabı "Erkek Hikayeleri" (1990), altı yıl arayla birbirini takip eden ve bir sınıflandırma yapmanın zor olacağı "Bekle Dedim Gölgeye" (1989) ile "Yalnız Olmuyor" (1995) adlı iki romanı yanında, bunlar arasında yazılmış, biraz daha farklı bir düzeyde değerlendirilmesini gerekli bulduğum, "Gaib Romans"(1992) adlı bir romanı daha var. Ayrıca "Macbeth, Muhitimize uyarlama denemesi" (1991) adlı bir de oyun uyarlaması var.

Elbette bir yazar pek çok bakış açısından okunabilir ve değerlendirilebilir. Burada ise yazarın yeryüzü ile ilişkisinden "jeopolitik estetiği"ni çıkarmanın, "zihinsel haritalama"nın deneyimlerinden biri olarak yazın faaliyetini çözümlemenin çizdiği bir çerçeveden bakmayı deneyeceğim.[5]

Beni böyle bir denemeye iten, *Fredric Jameson*'un üzerinde çalıştığı bu kuramsal çerçeve içinde *Ümit Kıvanç*'ın bize önemli bir okuma alanı sunuyor olması.[6] Karşımızda acaba bir "top-

---

[4] Bkz: yazar tarafından hazırlanan biyografi ekte sunulmuştur.

[5] Bu çerçeve için ekte sunulan daha geniş kapsamlı makaleye bakılabilir. Bu makale Haziran 1995 Hil, Kültür ve Toplum kitapçığında yayınlanacaktır. Her iki kuramsal kategori de Jameson'un başlattığı bütünlüklü bir zihinsel estetik kuramına yönelik çalışmalardan alınmıştır. Jameson, bu kuramsal çalışmayı 1980 başlarından beri şekillendirmektedir. Son çalışmalarından: Fredric Jameson, The Geopolitical Aesthetic: cinema and space in the world system, London: BFI, 1992, kitabında ve geçmiş çalışmaların bütünlüklü bir özeti kitabın C. MacCabe tarafından hazırlanan sunuş yazısında bulunabilir.

[6] Ümit Kıvanç'ın yazılarının bu çerçeve içinde oldukça güçlü bir çalışma malzemesi oluşturması fikri, yukarda sözünü ettiğimiz ve Hil'den çıkacak Kültür ve Toplum kitapçığı için hazırlanırken, Jameson eleştirisi üzerine yaptığımız çalışmada Deniz Tarba Ceylan'ın Ümit Kıvanç ve Buket Uzuner üzerine yazdığı makalenin etkisi ile gelişti.

lumsal yazar", "hamilik görevini üstlenmiş bir aydın yazar" ya da *Jameson*'un deyimiyle, zihinsel harita estetiği içinden değerlendirilebilecek "ulusal alegoriler"in yazarı mı var? Yoksa *Lefebvre*'nin ileri sürdüğü, insanlarla filozoflar arasındaki mesafenin kendisi olan, ahlaki olan ya da fetişize edilmiş olan alanla, fiziki alan arasındaki toplumsal pratiklerin gerçek mekânı, yani kodların kodu olarak okunması gereken o alanın, onu yaratan günlük yaşam pratiklerinin güncesini tuttuğu için toplumsallığı öne çıkmış bir yazar mı? *Lefebvre*'yi zihinsel haritalama estetiği ile ilgili çalışmasında kendisine kaynak alan *Jameson* için bu güncelerin dillendirilmesi anlamlı. *Jameson, Kevin Lynch*'den aldığı "zihinsel haritalama" kavramını, geleneksel temsil eleştirisinden epey farklı olarak, bireyin toplumsal dünyasını anlamlandırma yolları, bu anlamların temsil biçimleri, bilinç dışı politik metaforların okunması, daha ötesi bireyin kendi mekânından, yani yerel konumundan onu dünyayla ilişkilendiren patikaları ve bütün dünyanın resminin nasıl temsil ettiğine ilişkin soyutlamaları bize vermesi anlamında değerlendirmektedir.[7] *Lefebvre*'nin kodların kodu olarak okunabileceğini söylediği toplumsal üretim alanı, toplumsal biçimlenmenin gerçekleştiği, *Gramsci*'nin tarif ettiği anlamıyla hegomonya ilişkilerinin tasarrufunda, ideolojinin üzerine yayıldığı bir ilişkiler bütünüdür. Günlük yaşam deneyimlerinin kendi enerjisi, tasavvurlar, rüyalar, ütopyalar, günlük dilin kullanımları, şarkılar, şenlikler, bu alanda özerklikleri içinde direnirler. Zihinsel haritalardan bireylerin yaşamak için yol yordam arayışları ve bunların temsil biçimleri çıkar. Kültürel eleştirinin okumaları bu enerji dolu alanda geniş bir malzemeyle karşılaşır. *Brecht*'in "kompleks okuma" dediği, yeryüzü kabuğu ve onun kırıntılarına bakış ise zihinsel estetiğin kurulma yöntemi olabilir.

Ümit Kıvanç, bütün yazılarını bu geniş alanın içinden yaz-

---

[7]Kevin Lynch, The Image of the City, Cambridge: MIT, 1960. Lynch, Zihinsel Haritalama terimini, bireylerin kentleşen çevrelerini anlamlandırma fenomeni için kullanmıştır.

maktadır. Sanki sözünü ettiğimiz zihinsel haritalamanın bütün koordinatlarında ısrarlı ve inatçı bir şekilde var olmayı seçmiştir. Bu haritaların kendi dışında çizilmesine bütün araçları kullanarak, iz sürerek, yol açarak, kararlı olarak direnir. Son romanında bir adım daha ileri giderek okura bir olabilirlik adına bir patikanın nasıl çizilebileceği üzerine bir seçenek bile sunar:

"Merhaba sevgili okurlar. Üç yıl aradan sonra size sunduğum yeni kitabım, her şeyden önce arkadaşlık ve âşk üzerine. Aynı zamanda birey ve "takım", uyum ve aykırılık üzerine. Dolayısıyla, yalnızlık üzerine. Biraz da anlamak, hissetmek, düşünmek ve inanmak üzerine. Yani çoktan seçmeli yaşama problemleriyle uğraşanlar için yardımcı kitap olmaya aday... Bir yandan da gündelik gerilimleri azaltma gayretleri, kendine özgü günah çıkarma kurumu oluşturma girişimleriyle yüreklendirici. Hele tatlı intikam duygularını tatmin ve anlamlı bir yaşama alanı var etmek için kalkışılan "faaliyet"lerle, azıcık da kışkırtıcı, belki baştan çıkarıcı. Aydınlık. "Bizi kabul etmiyor ve topluca üzerimize yükleniyorsa, onları teker teker yenemez miyiz?" Kahramanlarımızdan bazıları bunu deniyor. Çünkü bazıları boyun eğerek yaşayamaz. Kitabımın özellikle çoluklu çocuklu, göbekli, kırışıklı halleriyle, günümüzün atmosferine inat, bir tür mahalle arkadaşlığını sürdürmeye çabalayan "bizim kuşağa" ve "itirazı olan" herkese ilaç gibi gelmesini umuyorum. Ne diyorlar türküde: "Omzundan tuttuk seni/ Sanma unuttuk seni / Yaşıyorsun ölemedin / Halaya kattık seni." (Yalnız Olmuyor: arka kapak)

Kıvanç, yaşadığı topluma, yaşadığı zamana, günlük ilişkilerin örüntülerine bir kültür kritiği gibi bakarken, kompleks okumalar, detaylı gözlemler yaparken, *Jameson*'un kastettiği anlamıyla, bu estetiği yazısında politik bir bilinçlikle dönüştüren yazarlardan. Ama acaba bu politik bilinçli yazar, *Jameson*'un dediği gibi modernizmin başlarında ender olarak son örnekleri görülen, toplumuna karşı sorumlu, hamilik üstlenmiş "baba" konumundaki aydın yazar mı? Yoksa "üçüncü dünya"da kamusal ya-

nı ön plana çıkaran "ulusal alegorik metinler"in yazarı mı? Bütün üçüncü dünya gibi bir kategori için konuşamayacağımıza ve böyle bir kategoriyi kuramsal analiz için zaten benimseyemeyeceğimize göre kendi yazın tarihimiz ile ilgili bir tespite bakabiliriz. *Jale Parla*, romanın bizde görülmeye başladığı 1870'li yıllara ve Tanzimat döneminin yaygın epistemolojik arka planına baktığımızda, bu toprakların aydınının, saltanatta eksikliği hissedilen, kurtaran, kollayan baba simgesinin içini doldurmakla kendilerini görevli hissettikleri bir toplumsal hamilik rolünü benimsediklerini söyler:

"Türk romanı, camiacı bir kültür içinde beslenen idealist bir dünya görüşünün ve bilgi kuramının ürünü olarak doğdu. Batılılaşma süreci içinde benimsenen diğer kuramlar gibi, roman da tedbirli bir öykünmeyle, batı modellerine göre yazıldı. Roman yazarı bir yenilikçi ve reformcu olarak tavır aldı ama vesayetçiliği her zaman yenilikçiliğinin önünde geldi. Çünkü roman yazarına göre ortada eğitilecek bir halk ile siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vasi gereksinimi vardı".[8]

Hemen bir kuşak sonra, *Beşir Fuad* 'baba'lar ile kavgasında farklı bir bilgi kuramının içinden tartışmaya başlamıştır. Birbirleri ile pek anlaşamadıkları halde 1896'da *Recaizade Mahmut Ekrem*'in yazdığı Araba Sevdası, Tanzimat Edebiyatı içinde oğullar kuşağına ait bir roman olarak *Beşir Fuad*'tan farklı ama onunla yan yana başka bir dönemin habercisi olmuştur. Tanzimat'tan bu yana kuşaktan kuşağa çatışmaları, dönemi etkileyen hakim bilgi kuramlarını, baskın estetiği, zamanın diyalektiğini, burada uzan uzun tartışacak değiliz. Değinmek istediğimiz aydının hami rolü, kültür tarihimiz içinde farklı şiddetlerde ve farklı biçimlerde bir müddet izlerini sürdürdüyse de her dönem içinde farklı eğilimleri, çatışmaları da beraberinde getirmiştir. Sanırım özellikle 1980'ler sonrasında izleri sürmekte olan geleneklerde de bir kırılma ve kopuş kendini daha belirgin göster-

---

[8] Jale Parla, *Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanın Epistemolojik Temelleri*, İstanbul, İletişim, 1990, s.12-13

miştir. Dönemin kültürel karmaşasında farklı kuramsal kategorileri cezp edecek bir tür çeşitlilik gündemdedir. *Ümit Kıvanç*'ın jeopolitik yazınını ise yukarda sözü edilen kategorilerden farklı bir muhalif konumdan okumak gerektiğine inanıyorum. Bu anlamda sanki bilinçli zihinsel estetiğin başka bir örneğiyle karşı karşıya olduğumuzu düşünüyorum.

Ümit Kıvanç için yazmanın yaşamaktan çok farklı bir yeri olduğunu sanmıyorum, başka bir deyişle, yazmak yaşamak gibi bir şey, konuşmak, müzik dinlemek hatta yapabiliyorsan müzik yapmak; otobüse bindiğinde yanındaki seni ya da bir başkasını rahatsız ettiğinde seyirci kalmamak gibi kendini yaşama ait hissetmenin önemli bir faaliyet alanı. Ne toplumuna vasilik eden romantik 'baba' ne gerçekçi pozitivist isyankar oğul, ne tüm modernist torunlar ne de şu baba oğul ilişkilerine aldırmayan yeni kuşak postmodernistlerden biri olmadan bunların belki hepsine muhalif, ama hepsinden de biraz izler almış olmanın da bir estetiği olmalı şüphesiz; bu sözü edilen estetiğin kendi iç renklerinin ve çatışmalarının da epeydir tarih sahnesinde olduğu gibi. *Kıvanç*, her boyut ve koordinatta yaşam kalıntıları üzerinde dururken, günlük yaşam detaylarını sadık bir araştırmacı gibi derlerken, sürekli müdahale de eden bir yazar. Mesela Körfez Savaşı sırasında, "Konumuz Körfez Savaşı, tavrımız kişisel isyan: CNN Live, biz ölü" yazısında, bulunduğu yer ve zamandan kişisel isyanını, yaşadığı dünya ve dönem içinde ilişkilendirmeyi, "sevgili Güzin arkadaş"a yazdığı bir şikayet mektubuyla seçmiş. Bu tuhaf "yeniden çizilmekte olan dünya haritaları 1. savaşı"na ilişkin eleştirisini, bir üslup bukalemunluğu içinde hicvetmekte iken kendine, yazı yazma ile ilişkisine, toplumsal konumuna, yeryüzü ile ilişkisine nasıl baktığını da izleyebiliriz:

"Ben, tarihinin üstünde değil ordusunun altında yaşamak zorunda bırakılmış, fazlaca uysal bir millete mensup; ne Doğuda ne Batıda sayılan bir ülkede mûkim; yaklaşık 60 milyonluk nüfustan birkaç bin kişinin okuduğu yazılar ve kitaplar yazan, kendi halinde bir yazarım.

Ara sıra dilimi tutamamak dışında etrafı sözü edilmeye değer ölçüde rahatsız eden tutum ve davranışlarım yoktur. Memleket politikasına bulaşmaktan yıllar önce imtina ettim. İlk mektepten yüksek okula uzanan tahsil hayatı, evlilik, askerlik, gözaltına alınma, işkence görme gibi vatandaşlık görevlerimin hepsini hakkıyla yerine getirdim. Lakin maalesef, elimde olmayan sebeplerle – annemle babamın evlenme tarihleri gibi – 12 Eylül memleketi kurtarmadan evvel "Cumhuriyet tarihinin en ağır bunalımına" yol açan kuşağa mensup oldum. 12 Eylül'ümü ifa ettikten sonra da ne yazık ki, kısmet olmadı, memlekette-ki bütün eğilimleri hesap cetvelleri ve yıl sonu bilançolarında birleştiren ANAP ruhundan nasibimi alamadım. Anayasa oylamasının meşum yüzde sekiz buçuğunun sıfır virgül sıfır sıfır bilmem kaçı filan olabildim. Devletle ve millet çoğunluğuyla arası bozuk yaşamaya mahkum bir azınlık mensubu olarak, hiç değilse dünyayı değiştirmeye çalışan bir harekete aidiyet hissiyle yetinmeye çabalarken, bu hareketin tarihteki en büyük ihanet ve felakete uğramış olduğu saplantısına kapıldım. Tedavi edilemedim. Vücudumda zararlı miktarda 1968 virüsü bulunduğu tespit edildi. Castro'yu bile sevmez oldum, sadece Che Guevara ve Rudi Dutschke'nin ruhlarıyla günleri geçirmem de imkânsızdı." [9]

Gözlemlerini aktarıyorken, aslında bir dışavurumcu gibi kaydettiği görüntüyü alıp kendi hayal perdesine aksettiriyor ve görüntü daha başka görüntüler için dayatıyor. Yazının içinde kurduğu bu hayal perdesi ve kendi görsel anlatısı hikaye ve romanlarda sürekli karşımıza çıkabiliyor. Hatta yazı içindeki bu hareketli görüntü alanına ait kısa filmlerin de *Kıvanç* vari bir üslubu var. Hani deyim yerindeyse İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin mirasını almış ama kendi fantastik üsluplarını yaratmış *Fellini, Taviani Kardeşler* ile 1920'li yılların Alman Dışavurumcuları'nın kurguları ve tasarımları ile iç örgüleri kurulmuş bir üslubu var bu görsel metinlerin. Zaman zaman rüyalar, zaman zaman da ha-

---

[9] Ümit Kıvanç, "Konumuz Körfez Savaşı, tavrımız kişisel isyan: CNN live, biz ölü", Birikim, sayı 22 Şubat 1991, s.12

yaller, uçuşmalar halinde öykülere müdahale ediyorlar. Benzer dönüştürmeyi ve yeniden kurmayı dili kullanırken de yapıyor. Belli davranış kalıplarından oluşan tanımlar, tarifler ve bunlara uygun sözcükler, deyişler yaratıyor. Toplumsal yaşamın içinden çıkan pratikleri adlandırıyor. "Gaib Romans"da ise yazın faaliyetine ilişkin bir üst kurgulamaya yönelik oldukça önemli adımlar atıyor. Tarih yazını, dil ve üslup kalıpları sil baştan alınıp yeniden yazılıyor. Roman, bir tür olmaktan öte yazın faaliyeti üzerine bir ana yazın faaliyetine dönüşüyor. Kitap, dünya yazınını meşgul eden sorulara, denemelere bir cevap olarak ortaya çıkıyor ve günümüzün kuramsal eleştiri tartışmaları ile ortak bir zemini paylaşıyor. "Metinselleştirme"ye yönelik eleştirel bir çıkışla, okuru düşünmeye; baksın ve resmî olandan farklı bir noktadan bakmaya davet eden; oyuncu bir üslupla sorular soran, okuru daha geniş zamanlı sorgulamalara sürükleyen bir ortak zemin bu. Yalnız tarih yazınını değil, yazın türlerini, metinselleştirme sorunsalını, dil değişimi ve kullanımını işliyor. Tarihten mevcudiyeti iptal edilip silinmiş bir "tarih anlatıcısı", varlığından şüphe edilir bu anlatıcı ile aynı hücreyi paylaşmak zorunda kalan siyasi tutuklu, her an herkesin başına gelebilir asitan bir halet-i ruhiye ile hücrenin içine doluveren tarih ve onun anlatım üslupları, kusursuz üslup parodileri ile anı, hikaye, deneme, rapor, tutanak, bilimsel makale, gazete yazısı, şarkiyatçı bir gezi/görüşme yazısı, hatta kanun metnini bir bilmece örgüsü içinde kristalleşerek yerleştiriyor. Okuru için bu örgünün çözümlenmesi, yani bilmecenin çözülmesi, her bir iplikte toplumu, dönemi, tarihi artık sorgulamadan değerlendiremeyeceği uçlara doğru açılır.

Romanlarında karakter oluşturması, psikolojikleştirme gibi geleneksel temsil biçimlerine ait unsurlar yok. Bu Batı'da metinselleştirmenin kırılmasına yönelik alternatif ve avangard anlatı türlerinde görülen bir özellik. Ama aynı zamanda Jameson'un üçüncü dünya yazınına ilişkin ileri sürdüğü bireysel psikolojinin yerine topluluk, kamu adına konuşma özelliğinin de

bir işareti olabilir. Öyle sanıyorum ki her iki eğilim birden mevcut olabileceği gibi, *Kıvanç*'ın özel ve kamusal karakter oluşturulması, psikoloji yaratma gibi konularda kendine has bazı nedenlerle daha bağımsız bir eğilimi olduğu da gözlenebilir.

Yazarın özel alanı ile beklemediğiniz bir anda karşılaşıyorsunuz. Yazar hem kendinin hem de "bizim çocuklar"dan oluşan karakterlerine ilişkin özel alanı ancak koşullu olarak okura açıyor. Okuru metinle yalnız bırakmayan, araya giren yazar, psikolojik, bireysel, "çok özel"in değil de toplumla hesaplaşmaların yazarı olduğunu gösteriyor. Yine de bu ilişki bu kadar basit değil. Kamusal ve mahrem ayrımı değişik bir örgü sunuyor. Sanki alışılmış olanın tersi gibi. Bazı anlarda bir Anglosakson psişik paterni gibi hiç beklemediğiniz bir öznellik alanının ortaya açılıp kamuyla paylaşılabilirliğine izin verilirken, okurun bulmaya alışık olduğu, beklenebilir mahremiyet açılımlarından titizlikle kaçınıldığı görülüyor.

Kıvanç'ın yandaş olduğu karakterlerin karakter gelişimi, psikolojik kimlikleri âdetâ hem yok hem var. Bir yandan onları biliyoruz, ama söz konusu etmiyoruz, öte yandan bu karakterler, söylemleri, düşünceleri, zihinsel süreçleri, bilinç akışları ile alabildiğine şeffaflar. Ama öznellikleri, mahremiyetleri bir o kadar hassas ve titiz saklanıyor okurdan. Roman kahramanlarının kişisel hayatlarının okura mahrem olduğu bir roman yazını ile karşı karşıyayız. Okuru için alıştığı okuma zevkinin, biraz da kültür endüstrisi ile beslenerek benimsediği, okurken başkalarının dünyasına gizlice girme, bazı özel hayatları bir yazın aracılığı ile gözleme zevkinin, yazar tarafından kursağında bıraktırılıyor olması zor kabullenilir bir özellik. Okuru gözetleme zevkinin tam orta yerinde sırlanmış, ayna yüzeylere dönüşmüş; okurken ancak toplumu ve kendini görebileceği ve dili biraz da acı hicivli metinlerle yüz yüze kalıyor. *Kıvanç*'ın bu üslubu ve estetik yaklaşımı, romanlarından "Bekle Dedim Gölgeye"nin sinemaya uyarlanmasında sorun yaratıyor. *Kıvanç*'ın film estetiği, karakterlere daha uzak plan ve geniş açılı çekimlerle oluşturu-

labilirken, alışık olduğumuz karakter gelişmesi ve yakın plan çekim; üç karakterin iç dünyalarını gözleyen bir kamera, kitabın anlatmak istediği dönemi, birey ve toplum karşıtlığını, hatta siyasi dedektiflik yapan o ara metinsel oyunu kaçırıyor. Nedense, bu romanın filmselleştirilmesi, *H. Pinter* ya da *D. Potter* tarzı bir senaryolaştırmanın, *N. Roeg*'i andırır bir yönetmenliğin estetiğinde yakalanabilirdi diye düşünüyorum.

Böyle baktığımızda kamusal ve özel, gayet net ayrılmışlar ve hatta hepimizin günlük hayatındaki gibi. Ama neden romandaki gibi değil? Kahramanlar da bu konuda zorlanıyorlar. "Bekle Dedim Gölgeye"de Erdinç kendi anılarının karakterlerinin sonuna yetişebildiği öyküsüne tanıklık ederken, eski dostların mahremlerine girmekten utanır sıkılır; suçluluk duyar; tabii merak da duyar ama koruma duygusu ağır basar. Ve üstelik bu dostların en özel anlarını basının elinden, gözünden de saklamak zorundadır. Ölüm, aşk ve yaşam, resim-altı yazılarına herkes okunsun diye geçerken tecavüze uğrar çoğunlukla:

Şimdi iş, neleri hangi sırayla nasıl yapması gerektiğini akıl edebilmekteydi. Çünkü, kendi ruh hali, Esra'yla konuşabilmesi, Ersin'i anlaması, Erdal'dan kalan bir şeylere uzanabilmesi, Erdinç'in yaratttığı ve kendini de içine taşıdığı dünyanın asıl sorunlarıydı, ama cinayet haberlerinin, kanlı birinci sayfa fotoğraflarının, polis muhabirlerinin, ayrıca polislerin, savcıların, soruşturmaların dünyasında bir sürü el, çok geçmeden bu odaya uzanacak, Erdinç'in ilişki kurmaya çalıştığı ruhu 'maktulün cesedi', anıları, 'delileri' haline getirecekti. (s.216-217)

Erdinç dostlarını kendi merakından ve basından ve soruşturmalardan kollarken, *Kıvanç* da Erdinç'i, hatta bir sonraki romanın öyküsünde bütün bizim çocukları öyle kolluyor. Sanki yazdıklarının sorumluluğunu oldukça yoğun taşıyor ve öyküleri, olayları, karakterlerini, yaşamı savunur gibi savunuyor, ortada bırakmak istemiyor.

Kıvanç tek tek olayları ve öykü anlatımının çatısını da alışıl-

mış biçimlerde kurmuyor. Karakterlerinin, olayların ve onların öykülerinin derinleştirilmediği hissine kapılabilirsiniz. Bir öykü anlatıcısı değil *Kıvanç*, yaşama dair, bazı hissiyatlar üzerine yazarak, iletişimi, diyalogu artırıyor. Okuru dürtüklüyor, istediğini vermiyor, düşüncelerini anlatıyor, eleştiriyor, okuru ile paylaştığı zamanın ve mekânın ilişkilerini hicvediyor, dalaşıyor, uğraşıyor. Makale-deneme tarzı üslubunu çeşitli anlatı biçimlerinde deniyor. Duyuş, düşünüş, itiraz ediş gibi yaşamla ilişkisini kurduğu bir faaliyet alanı, doğal bir parçası gibi yaşamın, okuru ile ilişkiye giriyor. Konuşmanın, anlatmaya çalışmanın, "olmaz böyle şey" demenin; bunu söyleyebileceği herkese söylemenin asli faaliyet olduğu bir noktadan yazıyor. Geleneksel anlamıyla, bir romanın yapısını bir denemeden ayıracak olan o çatının ve olay akış zincirinin bu kez bir avangard adına değil de, bir yaşama biçimi ve onun eylemleri için kırıldığını görüyoruz.

"Hayal mahsulü" olan şeyler "tasarlanabilir" de, yaşam da öyle; hatta herkes yaşamdan kendine ait bir tasarı çıkarabileceği gibi, yaşamı tasavvur da edebilir. *"Muhtelif kadınlar, birtakım erkekler ve hep bildiğimiz şeyler hakkında bir upuzun hikaye: Aşkım bana resimaltı"* diye birtakım resimaltları, gözden kaçıranlar için bir kez daha okunabilir, böylelikle hesaplaşılabilir resimaltları ile. Ya da yararlı uzuvlarını ölüleri ile sandığa koyarken birileri *"...gördüğü onca hasara rağmen Titanic'in nasıl olup da sapasağlam durduğu, buna karşılık buzdağlarının birer birer battığı, eridiği, yok olduğu"nu "...bazı insanlara dair. Dolayısıyla kaybetmeye dair"* bir romana dönüştürebilir.

Çünkü:

"Biz, başkalarına sunulmak üzere güzel hayallerin ağır ahşap masalar üzerinde ciltli, kalın yapraklı defterlere yazıldığı, perdeleri çekilmiş bir odada, şaşkın, üzeri Latince yazılı bir küreyi inceliyorduk. Dışarı çıkıp geldikçe daha şaşkın bakıyorduk küreye. Loş bir köşede örümceklerin sardığı koltuğuna gömülmüş sakallı ihtiyar ara sıra acı acı inliyor; 'İstemediler' diye mırıldanıyordu." (Yalnız Olmuyor, s14)

Ama yaraları sarmanın, sandıkları açmanın ve başka pek çok şeyin zamanı da gelebilir ve bir yolda olmak önemlidir:

"Tekerlekler usul usul dönüyordu; ne kadar mesafe kat etmiştik? Nereye doğru yol aldığımız ne kadar da önemsizdi. Eksiksiz varoluş herhalde sadece yolculukta mümkündü. Aşkın ve arkadaşlığın ikametgâhı bu yüzden mi tespit edilemiyordu?" (Yalnız Olmuyor, s.104)

Ve bir başka araçla, bir farklı anlatım yapısı çatan genç bir yönetmenin filminde de tekrarladığı gibi: "çember yuvarlak değildir, zaman ölmez.": Yağmurdan Önce tarafını seç[10] ya da tavrını koy, seçimini yap!

Soruşturma

Sorular:

1. Anlatım, anlatıcı, yaşananlar ve metinselleşen yaşam (tarih yazımı) anlatıcı üslupları ve dilin kendisi üzerine soru sordurtan bir roman ("Gaip Romans" yazımı – ki bizim edebiyatımızda bu kadar açık denenmedi sanırım – senin kafanda nasıl gelişti ve nasıl bir süreç izledi?

2. Mekânı ve zamanı da soyutladığında ulusal söylem tarihi yazmak hangi katmerli çalışmalardan geçiyor? (Dönemin kronolojik tarihi, söylemler, üsluplar çalışması ve toplumsal şekillenmenin, ideolojinin kristalleştirilmesi çabası gibi katmerlerden söz ediyorum.)

3. Bu kitap dünya yazınına çıktığında hem etrafında dolandığı sorular ve onları işleyiş biçimi hem de "oyuncu"luğunu, tarzı anlamında güncel ve cazip bir kitap, ama onu yerel olana, iç üsluplara ve dile sıkı sıkıya bağlayan ve kitabın ana örgüleri olan unsurlara bakıldığında çevirisi zor; metinlerarası ilişkileri uyarlaması, aktarması imkansız bir özelliğe bürünüyor. Bu noktadan evrensel ve yerel ilişkisine nasıl bakıyorsun? (nasıl bakıla-

[10] 1994, Makedonya filmi, yönetmen Milcho Manchevski; yapım Makedonya-Fransa-İngiltere.

bilir)

4. Yaşamın, zamanın da geometrisi var mı? Yani tarihin geometrisinin olduğu gibi? Tarihi zamandan ve yaşamdan ayıran ne? Yazmak, yazıya geçirmek bu ilişkilerde nasıl bir konum alıyor? Ya da yazmak yaşamla, tarihle nasıl ilişkilendiriliyor? Sen nasıl ilişkilendiriyorsun?

5. Yazmak senin için nasıl bir faaliyet? Roman yazmak nasıl bir uğraş?

Yanıtlar:

1. Beni Gaib Romans'ı yazmaya sevk eden, yakın tarihimize yönelik maksatlı merakım oldu. Yakın tarihimizle ilgili bildiğimiz şeyler, genellikle çocuk kandırmaca düzeyinde çarpıtılmış, tarihi hiçbir şekilde açıklamayan, totaliter bir ideolojiye zemin olsun diye yaratılmış, dine benzer bir bütünlüğün tamamlayıcısı olan tuhaflıklar. Yakın tarihle ilgili anılar okurken, bunları taklit etmeye giriştim. Güya malûm dönemde yazılmış anılar, makaleler vb. oluşturup bunlardan bir yakın tarih "çatmak"tı ilk fikir. Ancak yazarken, bir dramatik omurga ihtiyacı belirdi. Bu, hem kitabın bir bütünlük olarak meşruiyeti açısından gerekliydi hem de benim takıldığım şeyin sadece bir tarihyazımı eleştirisi olmadığı âşikârdı; bunu biraz geç anlamıştım. Okuduğum, öğrendiğim olaylar arasında çeşitli davranışları, kaderleri, zihinlerinin işleyiş biçimi beni ilgilendiren, merakımı uyandıran figürler vardı. Ellerinde güç bulunan birtakım kumandanların "kendilerinden yukarıdaki bir mihrâka" bağlanışlarının dinamiğini merak ettim.

Macerası beni en çok etkileyenlerden birinin yerine geçip günlükler döşenmeye koyuldum. Yapma anılar, makaleler ile günlükler bir araya geldiklerinde dramatik bir bütünlüğün gerekliliğini daha da çok dayattılar. Kitaptaki çeşitli metin parçalarında dile getirilen-getirilmeyen, günlüklerde değinilen-değinilmeyen olaylar ve özelliklerden konu aldığım ortamda pekala varolabilecek bir temsili kahraman geliştirip kitabın harcını

ve sıvasını ona havale etme formülünü bulunca her şey yerine oturdu. Aynı zamanda ben üzülmeden, sevinmeden, öfkelenmeden, yumuşamadan tarih dahi okuyamayan bir adam olduğumdan, yazdıklarıma bir şekilde katılabilmem zorunluydu, hücrede yaşlı komitacıyı dinleyen genç tutuklu aracılığıyla bu imkana da kavuştum.

Kitabın dramatik yapısı bir puzzle gibidir. Okur "bir kumandanın romanı"nı üç ayrı düzleme dağılmış çok sayıdaki metin arasından topladığı ayrıntılarla oluşturmak durumunda. Kitabımı, postmodernizm döneminde, olumlu, dinamik bir bütünlüğün imkanlarına şehvetle sarılarak yazdım. Parçalar, parçalar... toplayıp bütünlüğe ulaşmakta olduğunuzu sezdiğinizde, ulaştığınızda ne büyük keyif...

Kitabın ikinci bir iddiası, bir tarihi yeniden kurmaktı. Bunu, o tarihi bütünüyle yeniden kurmak için gereken bütün ayrıntıları ortaya sererek yapmaya çalışmadım. O tarihe, o tarihin aktörlerine, hâkim zihniyet ve söylemine okuru yaklaştırarak, kitabın gerçekliği aracılığıyla "sahici" tarihe de başka bir gözle bakılabileceğini göstermeyi umdum. Bu iddia kısaca şöyle özetlenebilir: Gaib Romans'ı okurken kitabın gerçekliğini mâkûl bulan, yakın tarihimize başka bir gözle bakacaktır.

Şunu şüphesiz belirtmek lâzım: Gaib Romans sonuç olarak bir edebiyat eseri, tarih kitabı değil. Bu yüzden, tarihe bakışla oynamaya kalkışması tuhaf görünebilir. Ama didaktik olmadan, edebiyatı uygun adıma sokacak bir lüzumsuz belgeciliğe düşmeden, daha çok, insanın içine düşecek kurtlara, hissiyatlara, halet-i ruhiyelere yüklenmiş etkiler yaratmaya uğraştım. İtiraf etmeliyim ki bu azıcık da otomatik bir süreç.

Gaib Romans'ın üçüncü iddiasıysa, bu sayılanlara göre daha olağan herhangi bir romandan iddialı olmasını bekleyeceğimiz düzeyde: kahramanının, ortamın, ortamların "canlılığı", "kitabın gerçekliği"nin inandırıcılığı ve genel olarak kurgusunun sağlamlığı, işlerliği.

Bu pek olağan özelliği – eğer Gaib Romans benim sandığım

gibi buna sahipse tabiî – bir iddia olarak ortaya getirişim, kitabın yazılış sürecinin akışıyla ilgili. Gaib Romans, yazıldığı üç yıla yakın süre içinde, bir oraya bir buraya gidip geldi. Belirli bir noktadayken dönüp daha önceki kısımlara "harç" niteliğindeki parçalar yazdım. Yazılmış bitmiş kısımlara kurgu açısından gerekli parçalar, bazen paragraflar, cümleler hatta bazen tekil unsurlar ekledim. Bunlara rağmen bitirmeme yakın, öngördüğüm bütünlüğe kitabın ulaştığını sanıyorum.

2. Dönemin kronolojik tarihi ve toplumsal şekillenme hakkında gerekli bilgiyi edinmenin yolu belli. Uzun zamandır takılmış olduğum bir tarihî dönemi edebiyatta yeniden canlandırabilecek donanıma sahip olduğuma Gaib Romans'ı yazmaya başlarken kısmen inanıyordum. Yazış sürem içinde pek çok şey daha okudum. Asıl olarak, bir zaman sonra artık kitabın akışına göre gereken bilgilere yöneldim.

İdeolojinin kristalleştirilmesinde şüphesiz en büyük kolaylığı, ideolojinin sürekliliği sağladı. Miâdını doldurup silinmiş gitmiş bir ideolojiden söz ediyor olsaydık iş daha zordu. Ben söz konusu ideolojinin bugüne uzanışıyla, uzanabilen yönleriyle zaten ilgili olduğum için, elbette azıcık da bu ideolojinin daha ileriki aşamalarda edindiği özelliklere daha geri bir tarihe monte ederek ilerledim.

Yine de buna çok gerek kalmadığını söyleyebilirim. Çünkü malum dönemle ilgili bilgi kaynaklarının çoğu nesnellik iddiası taşıyan, bilimsel incelemeler vb. değil, öznel yönleri, olayları gizleme, çarpıtma, belirli bir doğrulama amacına hizmet edecek şekilde sunma işlevleri ağır basan anı türü metinlerdir ve bunların kahramanlarının nasıl düşünüp davrandıkları hakkında fikir sahibi olmak daha kolay.

"Ulusal söylem tarihi"nin bizdeki şekillenişini taklit etmekte hiç zorlanmadım. Sanırım genel olarak mizah, özel olarak hiciv merakım ve eğilimim bana burada kolaylık sağladı.

3. Evrensel ve yerel ilişkisine artık soğukkanlı bakamıyorum. Ben bir Fransız veya Güney Koreli yazarı anlamak için nasıl ken-

dimi zorluyorsam, onlar da beni anlamaya çalışsın. Farklı kültürlerin insanlarının birbirlerini bir yere kadar anlayabileceklerine, bu "bir yer"den sonrasının mümkün olmadığına inanıyorum. Elbette konu "işçi hakları", "dış ticaret" gibi genelleştirilebilir, nesnelleştirilebilir değilse.

Dünyanın malûm hiyerarşisi edebiyat alanında da geçerli. Ancak seçkin 'yukardakiler'in insanın derin varoluş meselelerini ele almaya hakları var. Ya da dünyada belirli bir dönemde "ana eğilim" olan akımın kaliteli örneklerini verebilen "taşralı" yazarlara seçkin âleminde yer açılıyor.

Gördüğün gibi, ben bu konuya son derece pratik bir açıdan yaklaşıyorum. Yoksa, meselâ başka bir dile çevrilemeyeceğini –ya da ancak bazı iddialarını kapının dışında bırakarak çevrilebileceğini– benim de kabul ettiğim Gaib Romans'ta, hiç mi evrensel "mesele" yok, Singapurlu veya Norveçli bir edebiyat tutkununa sunacak hiç mi keyif verici madde yok? Evrensellik ne demek? Kaliteli bir yerel edebî ürün aynı zamanda evrenseldir.

4. Zamanın geometrisi yok. Zaman sonsuz. Sonsuz olan tek şey. İnsanın bilebildiği en eski tarihten bilinçli varlığını sürdüreceği son ana kadar herhangi bir şekilde ilişki kurabildiği her şeyi kapsayan bir akış. İnsanın kendini zamana ait hissetmesi muazzam bir his. İnsan kendini zamana ait hissettiğinde pek çok sorunun üzerine çıkabiliyor. Ne yazık ki insanlar olarak bunu sürekli başarmamız mümkün olamıyor, bunu bir varoluş tarzı haline getiremiyoruz.

Biz daha çok tarihe ait kalıyor ve öyle yaşıyoruz. Tarih zamanla aynı düzlemde yer almıyor. Tarih, yaşanışıyla, aktarılışıyla, etkileriyle insan yapısı. Yaşandıktan sonra bile insanlarca değiştirilebilir. Kendini tarihe değil de zamana ait saymak, doğanın bütün öteki yaratıklarına karşı insanın, daha önceki bütün kuşaklara karşı da 20. yy. insanının küstahlığına son verebilecek tek şey sanıyorum.

Tarihi zamandan ayıranın ne olduğu hakkında bu söylediklerim yeterlidir umarım. Yazıya geçirme mevzuunda ancak şu-

nu diyebileceğim: Tarihi yazıya geçirmenin başka herhangi bir şeyi yazıya geçirmekten farkı yok. Zamanla ilgili yazılansa ancak bir hissedişin ürünü olabilir ve ancak bazı hisler, bir halet-i ruhiye yaratabilir; yazılana siner.

Yazmanın "yaşamla" ilişkilendirilmesinden kasıt, yazanın yaşaması ve yazması arasındaki ilişkiyse, burada genel bir söz söylenebileceğine hiç inanmıyorum. Benim için nasıl bir mekanizmanın söz konusu olduğunu ise başkalarına anlatmaya elverecek somutlukta çözebilirsem açıklamaya çalışırım, söz.

5. Ben, yazdıklarıyla ilişkisi biraz marazî olan bir tipim. Bu ilişkiyi en kısa yoldan şöyle anlatabilirim: Sinemada ağlayan insanlara bazen, "Üzülme canım, bu film, sadece film..." derler ya; ben hikâye veya roman yazarken bana da sık sık böyle denmesi gerekiyor sanıyorum.

UMARIM BU CEVAPLAR YETERLİDİR VE İŞİNİ GÖRÜR.

Selâmlar

-ümit

Yazarın Özyaşam Öyküsü

1956'da İstanbul'da doğdum. İstanbul Erkek Lisesi'ni bitirdim. Üniversite imtihanına ilk defa girerken hiçbir 'idealim' yoktu. Eczacıbaşı genç takımında voleybol oynuyordum. Vasat bir puan tutturup Şişli Siyasal Bilimler Yüksek Okulu'na girdim. İlk yılı, sinemaya-disco'ya giden, arada derslere takılan herhangi bir öğrenci gibi geçirdikten sonra, ikinci yılın başında 1970 sonrasının ilk büyük boykot dalgasına kapılıp siyasetle tanıştım. Bundan böyle kendimi "devrimci" olarak tanımladım ve hayatımı "mücadele"nin gereklerine göre düzenlemeye çalıştım. Derslerle ilişkim epeyce zayıfladı ve altı yılın sonunda okuldan atılacak duruma geldim. O sırada askere gitmemek için yeniden üniversite imtihanına girdim ve İstanbul Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu'na "intikal ettim". Şişli Siyasal'da ikinci sınıftayken Altın Kitaplar'da müsahhih ve redaktör olarak çalışıyordum. 12 Eylül'e kadar başka bir düzenli işte çalışmadım; çe-

viriler yaptım, *Birikim* dergisine katkıda bulundum. 12 Eylül'ün ardından Basın Yayın'ın dördüncü sınıfındayken *Milliyet*'e girdim ve yazı işlerinde çalışmaya başladım. Bu gazetede sayfa sekreterliği dönemimden sonra bir ara Dış Haberler Servisi'nde çalıştım ve Yakın Tarih Eki'ni hazırladım. Arada da kısa bir süre içeri girip çıktım. Yaklaşık bir buçuk yıl sonra *Cumhuriyet*'e geçtim. Yeni kurulan Haber Merkezi'nin müdür yardımcısı olarak. 1985'te sekiz ay er olarak askere gidene kadar, *Cumhuriyet*'te bu işin yanı sıra, *Bilgisayar, Gençlik ve Siyaset-84* (daha sonra 85) eklerini hazırladım, röportajlar yaptım. 1985 Kasım'ında askerden döndüm, İletişim Yayınları'na geçtim, on beş günlük *YeniGündem*'de sayfa sekreterliği yaptım, haftalık *YeniGündem*'in çıkarılışında bulundum, dergi çıktığı sürece görsel-teknik yönetmenlik, kapanmasına kısa süre kala yayın yönetmenliği yaptım. Bu sırada kitap kapakları, ufak tefek tasarım işleri yapmaya başlamıştım. *YeniGündem* kapandığında bir süre yayınevinden uzaklaştım, doğru dürüst kitaplar çıkaran sahici bir yayınevi olmaya karar vermemizden beridir, İletişim'in yayın kurulu üyesi, editörü ve "kapakçısı" olarak çalışıyorum. Kitap kapaklarının yanı sıra, reklam piyasasının serseri akıntılarından tasarım işleri alıyorum. Gerek gazetecilik hayatımda gerekse sonrasında fotoğrafçılık da yaptım.

Edebiyat alanındaki faaliyetlerime başladığımda, yanılmıyorsam 1984'tü. "Muhtelif kadınlar, birtakım erkekler ve hep bildiğimiz şeyler üzerine bir upuzun hikâye" olan "Aşkım Bana Resimaltı"nı yaklaşık iki yılda –aralıklı bir çalışmayla– tamamladım. Bir arkadaşımın Sinema Okulu'na giriş çalışmaları sırasında geliştirdiğim hikâyeye dayanarak "Bekle Dedim Gölgeye"yi yazdım. (Bu kitabın sonradan filmi yapıldı ve benim sinemayla potansiyel ilişkim kundakta can verdi.) Üçüncü kitabım, "Erkek Hikâyeleri"dir. Bu kitap iki ayda üç baskı yapmıştı. *Shakespeare*'nin "Macbeth"ini "muhitimize uyarlama" denemem, "Macbeth" adlı oyun ise varlığından insanları haberdar etmeyi bile beceremedi. Aynı kadersizliği bence en önemli kitabım olan

"Gaib Romans" da paylaştı. Hem edebî açıdan hem tarih yorumu açısından epey gürültü koparması beklenebilecek olan kitabım ilgi çekmedi, okunmadı, tepki görmedi.

Şu anda, bu biyografiyi yazarken, son romanım "Yalnız Olmuyor" mücellitten yeni gelmişti.

Zeynep Tül Akbal SUALP

2.12 YUSUF ATILGAN ÜSTÜNE BİR İNCELEME

Giriş

Bu çalışmada, "Aylak Adam" ile Anayurt Oteli" adlı iki romanı üzerinden *Yusuf Atılgan*'da kimlik soru incelenecektir. İlkin roman kahramanları tanıtılacak, sonra romanlardaki başlıca izlekler ele alınacaktır. Temel izleksel kavramlar, "sevgi arayışı", "yalnızlık" ve "yalnızlaşma"dır. İzleksel kavramlar üzerinden (başlıca olarak "yalnızlık") kimlik sorunu irdelenecek ve çalışma, *Atılgan*'ın yaşam öyküsü ile sona erecektir.

Roman Kahramanları

"Aylak Adam"ın başkahramanının adı C.'dir. C. Adlara güvenmez ve adı, sahibiyle en ilişkisiz olan şey olarak görür:

"Bence insanın adı, onunla en az ilgili olan yanıdır. Doğar doğmaz, o bilmeden başkaları veriyor. Ama yapışıp kalıyor ona. Onsuz olamıyor. (Sustu. Bir sigara yaktı) Bakın, şimdi adımdan daha önemli bir şey biliyorsunuz: Sigara içtiğimi" (s. 88)

Romandaki diğer adlar, Ayşe, Güler, Sami, Erhan, Semra gibi olağan adlardır; biri dışında: B. C., B. ile hiç tanışamamıştır. Fakat roman boyunca beklediği insan odur. C., iletişim kurabileceği insanı zihninde kurmuş, canlandırmıştır.

Adların yığınlaştırıcı, ötekine benzetici, sıradanlaştırıcı yanı vardır. İnsanları farklı kılmak için kullanılan adlar, C.'ye göre tam tersi bir işlev görür. Ad sahibini kalabalıktan biri yapar. C.,

hem adını kullanmayı sevmez hem de topluma acayip gelen bir kimlikle barışık yaşar: Aylaklık. Onu toplumdan ayrı, toplumun dışında olmak rahatlatır.

"Anayurt Oteli"nin baş kahramanının ise bir adı vardır: Zebercet. Fakat, hayatı boyunca nefret etmiştir bu addan. Zebercet, 7 aylık doğar. Ebe doğan çocuğun çok küçük olduğunu görünce,

"Pamuğa sarılıp inci kutusuna yatırılır bu: Zebercet koyun adını!" der ve çocuğun adı Zebercet kalır. (Zebercet, değerli bir taş adıdır.) Zebercet'le adı yüzünden hayatı boyunca alay edilecektir. Hatta intiharından birkaç gün önce otel kayıtlarını götürmek için gittiği karakolda, polisler bile kahkahayla gülerek alay ederler. Daha çok bir kız adını çağrıştırmaktadır.

Zebercet için ad önemlidir; bir kimliktir ve kalıcılık sağlar. Otel defteri de bu yüzden çok sıkı tutulur. Zebercet otel kayıt defterini büyük bir itinayla, titizlikle işler. Ayrıca kendisinin belirleyici olduğu tek mekânda (Bu nedenle kendini yıllarca otele katmıştır ve otel, onun için en güvenli yer ve tek sığınaktır) kayıtları da kendisinin belirleme ve kayıtlarla oynama şansı vardır. "Bu yüzden otel kayıt defteri, romanda nesne olmaktan öte, yalnızlığı açmanın ögesi olarak, kişilik kazanır. O nesne, bir yandan otele gelip gideni var kılmanın, bir yandan da Zebercet'in mekânı kendine göre düzenlemesinin bir aracıdır. Çünkü egemen olmadığı, bir türlü içine giremediği bir evreni, bu defter üzerindeki oynamalarla kendine göre düzenler"[11]

Kimlik Sorunu

Yusuf Atılgan, iki romanında da, içerik itibariyle, neredeyse aynı konuyu işler. İki romanın da kahramanı toplumdan kopuk kişilerdir ve romanlar boyunca sevgi arayışı içindedirler. Gündelik hayata dahil olamayan, toplumun dışında, yalnız ve toplumsal normlara ve kendilerine yabancılaşmış bireylerdir. Fakat bu iki romandaki yalnız tipler arasında bir zıtlık da göze çarpar.

---

[11] Özkök, Ertuğrul; *Yusuf Atılgan'a Armağan*, s.301, İletişim Y., 1992.

"Aylak Adam"ın kahramanı C., toplumun değer yargılarını reddeder ve dahası alayla karşılar. Toplumun dışında kalmayı kendisi seçmiştir, onu rahatlatan da budur. "Anayurt Oteli"nin kahramanı Zebercet ise, toplumun dışına "itilmiştir". Baş edemediği dahil olma girişimleri boşa çıkacak ve Zebercet, içine giremediği topluma karşı isyanını intihar ederek gösterecektir.

Yazar, iki romanında da baştan sona sergilemeye çalıştığı izlek, sevgi arayışıdır ve ikisi de bir kadında odaklaşır. *Atılgan*, "Aylak Adam"ın ilk cümlesine şöyle başlar:

"Birden kaldırımdan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi." (s:9)

"Anayurt Oteli"ndeyse kadın, "gecikmeli Ankara treniyle" gelir; otelde bir gece kalır ve yerini bilmediği bir köye nasıl gideceğini sorarak, otelden ayrılır. Zebercet'in tekrar döneceğini umarak beklediği bu kadındır. Ama Zebercet, toplumla da bağlantı kurmak, iletişim geliştirmek istemektedir. Yıllar sonra yemek yemek ve rakı içmek için gittiği içkili bir lokantada kadehini "insancı bir sıcaklığa" (s: 140) kaldırır. İnsanların onu tanımasını istemektedir. Parkta gördüğü ve daha önceden otele sıklıkla birer gece kalmak için bir erkekle gelen kadını görür. Yaklaşıp onunla konuşmak ister. İç diyaloglarında kadının hemen kendisini tanıyacağını düşünmüştür. Yine de tedirginlikle kadına yaklaşır ve sorar:

"-Merhaba, beni tanıdınız mı?, dedi.

-Hayır, nereden tanıyacağım" (s: 127)

Daha sonra "otelci" olduğunu söyledikten ve otelin yerini tarif ettikten sonra kadın hatırlar. Zebercet onu otele davet eder. Kadın bir süre sonra gelebileceğini söylese de gelmez.

Zebercet, kestaneciye de tanınma umuduyla sorar:

"-Beni tanıdın mı diye sordu.

-Eskiden görmüş gibiyim ya, tanıyamadım." (s: 140)

Eski Yunan Polis'leri düşünüldüğünde, Zebercet'in yaşadığı ölüme mahkum bir hayattır. Ya da zaten yaşarken ölüme saplanmış bir kişiliktir. Şehrin dışında kalmıştır. Yaşadığı kentin, Eski

Yunan'daki anlamıyla, ruhunun dışındadır. (Bu, C. İçinde geçerlidir).

Yalnızlık

Yusuf Atılgan'ın kahramanları bir yabancılaşma mı yaşamaktadırlar yoksa bu, yalnızca bir yalnızlık mıdır? *Hilmi Yavuz, Atılgan*'ın felsefi bir yanılgı içinde olduğunu söyler: "*Atılgan*'ın temel felsefi yanılgısı, yabancılaşma kavramını, psikolojik bir kavram olarak ele almasında. Bu, onu soyut ve metafizik bir temellendirmeye götürüyor. Oysa yabancılaşma, somut ve maddi koşulların belirlediği bir durumdur."[12]

Fakat *Ertuğrul Özkök*, yabancılaşma kavramının klasik tanımının, yirminci yüzyıl insanını anlamak için hemen kabullenilemediğini, birçok düşünürü ve toplumbilimciyi yeni kavramlar aramaya ittiğini söyler. Önerilen kavramlardan birisi "anomi"dir. Bireyin öğrendiği kural ve değerleri birbiriyle uzlaştıramaması, toplumsal yaşamın gerçekleşememesi olgusu. *Özkök*'e göre bu kavramın da eksiklikleri vardır ve yirminci yüzyıl insanını anlamak için yetersizdir. Çünkü toplum kurallarına uyumsuzluk gösteren bireydir ve doğallıkla ilk önce bireysel çözüm yolları aranacaktır. Oysa ki, yabancılaşmadan veya anomiden kurtuluş, toplumsal bir projeyi çağırmaktadır. *Özkök* bu yüzden yeni bir alaşım kavram önerir: "Yalnızlık".[13]

Yalnızlık kavramı, yabancılaşmayı da anomiyi de içine alan bir kavram gibi görünmektedir. *Octavio Paz*, insan yalnızlığını, "kişinin, içinde yaşadığı dünyaya ve kendisine yabancılaşmış olduğunu bilmesidir."[14] diye tanımlar. Burada yalnızlık veya yalnızlaşma, bireyin kendine ve içinde yaşadığı ama uyum gösteremediği dünyaya yabancılaşması olarak görünüyor. Buna göre, *Hilmi Yavuz*'un dediği gibi *Atılgan*'ın "felsefi bir yanılgı" (?) içinde olduğu söylenemez.

---

[12] Yavuz, Hilmi; *Roman Kavramı Ve Türk Romanı*, Bilgi Y. 1977.

[13] Bkz. Özkök, Ertuğrul, a.g.e., s.293.

[14] Paz, Octavio; *Yalnızlık Dolambacı*, s.235, Cem Y., 1978.

Georg Simmel, modern yaşamın en derin sorunlarının "toplumun egemen güçlerine karşı, tarihsel mirasın, dış kültürün ve yaşam tekniğinin ağırlığına karşı, bireyin kendi varoluş bağımsızlığını koruma çabasından"[15] doğduğunu belirtir ve bireyin yutulmaya karşı direniş sergilediğini söyler. Fakat bu direniş kendini, *Simmel*'in, "kanıksama tutumu" ve "sakınma ilişkisi" dediği kavramlarla ayakta tutmaya çalışır. Kanıksama tutumu; "şeyler arasındaki ayrımlara kayıtsızlık"; sakınma ilişkisi de (insanlar arasında) "kolayca nefret ve çatışmaya dönüşebilecek karşılıklı bir yabancılık ve tiksinti"[16] olarak tanımlanır. Bu bir uyum yoludur. İlişkilerde seçici olmayı, kendi alt grubunun dışındaki herkese ve kendisi dışındaki tüm olaylara kayıtsız kalmayı önerir. Bu öneri bir "farkındalık" taşısa da insani değildir ve duygudan yoksundur. Ayrıca en baştan kabullenilmiş ve belki de sonradan unutulmuş bir farkındalıktır. Yaşanılan dönemin yapısı, bunu zorlamış ve kabul ettirdikten sonra da normal, yaşanabilir bir hayatın görüntüsünün ve içselliğinin bundan ibaret olduğunu söylemiştir. Sorgulama yoktur. Birey de *Meltem Ahıska*'nın belirttiği gibi, "... özgürlüğünü gündelik hayatın rutin temposuna, idollerine, modalarına teslim etme eğilimi taşır."[17] Bu eğilim, içine düşülebilecek boşluktan kurtulmanın, yalnızlaşmanın en kolay ve koşulları en hazır yoludur. Fakat konu *Yusuf Atılgan*'ın kahramanlarının yalnızlığına geldiğinde, durum değişir ve bu uyumu kabullenmeme, sorunun farkında olma ve gerçeği, gerçek sevgiyi arama çabası, sonu gelmeyecek bir mutsuzluğa yol açar.

Yusuf Atılgan'ın iki romanının da merkezinde kimlik ve sevgi arayışı vardır. Bu, yalnızlığın en sancılı şekilde dışa vurulan boyutudur. Bu arayışlar iki romanda farklı şekillerde yaşanır. "Aylak Adam"ın kahramanı C., yaşadığı dünyadan kaçar, uzaklaşır;

---

[15] Simmel, Georg; "Metropel ve Zihinsel Yaşam", *Defter Dergisi*, no: 19, s.83.
[16] _____; a.g.e., s. 88-89.
[17] Ahıska, Meltem; "Metropol ve korku", *Defter Dergisi*, no: 19, s. 122.

çünkü, toplumun değerleri sahte, ikiyüzlü ve gülünçtür:

"Ben toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü göreli beri, gülünç olmayan tek ben tutamağı arıyorum.: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü birbirimize yeteceğimiz, benimle birlikte düşünen, duyan seven bir kadın."

C. umutsuzca da olsa tüm roman boyunca bu kadını arar; aradığı, tek olandır:

Dünya'da gereğinden fazla kadın vardı ama, bir teki yoktu. (s: 140)

Aylak Adam, toplumdan neden uzaklaştığını kendisi anlatır Bu anlatış normal bir roman kurgusunu da ortaya çıkarır. Nedenler, kahramanın ağzından sıralanmıştır.

"Anayurt Oteli"ndeyse toplumdan kopukluğun nedenini anlamak okura bırakılmıştır. Yaşamın anlamsızlığını ve bu kanıya varmış olan kahramanın (Zebercet) maddi ve manevi dünyasına yansımasını romanın içinde bulması, okurdan beklenir. *Berna Moran*'a göre romanın biçiminde gözlenen "iletişimsizlik, yaşamın anlamsızlığı olayların rasyonel bir biçimde açıklanamayacağı tezi... absurd(saçma) tiyatro ve romanın bir özelliğidir."[18] Bu yüzden "Anayurt Oteli" bir absurd roman örneği olarak kabul edilebilir.

"Anayurt Oteli'nde Zebercet'in geçmişine dönüşlere çok sık başvurulmuştur. Bu dönüşlerin hepsi de Zebercet'in şimdiki yaşamındaki yalnızlığının, iletişimsizliğinin hayata uyum sağlayamamasının nedenlerini sergiler. Fakat doğrudan bir göndermeye veya nedenlerini geçmişte bulduğunu söyleyen bir cümleye rastlanmaz. İlk bakışta bu geriye dönüşler, sanki bir serbest çağrışım gibi görünür.

Tekrar sevgiyi arama konusuna dönersek: Anayurt Oteli'nde de sevgi, yalnızlıktan kurtuluş umududur. Zebercet'in işlettiği otele "gecikmeli Ankara treniyle" gelen kadın, kaldığı gecenin sabahı, bir adres sorarak otelden ayrılır. Fakat Zebercet, geri

---

[18] Moran, Berna; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, s.220, İletişim Y., 1966.

dönmesini bekler. Kadın, onun için hayata dahil olma umududur. Aynı zamanda sonun da başlangıcıdır. Kadının geldiği geceyle birlikte başlayan iyimser hava birkaç gün sonra yerini umutsuzluğa bırakır. "Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının" tekrar otele uğramasından umut kesilir. Umutsuzluk her şeyin tekrar eskiye, rutine dönmesini de sağlamaz. Kahramanın hayatı bir kere kırılmıştır. On yıldır kurduğu düzen (otelin işletmesini aldığından beri) dağılmıştır.

Zebercet, kadının geri dönmesini beklerken daha önce yapmadığı şeyleri yapar. Hayatının rutinini bozar: bıyığını kestirir, yeni giysiler alır, sigara içmeye başlar, sık sık yattığı ortalıkçı kadınla yatmaz ve sabah da biraz daha uyusun diye onu kaldırmaz. Akşamları da kadının geleceğini tahmin ettiği saatte otelde karşılamaya hazırlanır onu. Ne var ki kadın gelmez. Artık *Berna Moran*'ın "hayal kırıklığı evresi"[19] dediği evre başlar.

Müşterilere boş oda olmadığını söyler ve nihayet otelin kapısına "kapalı" levhasını asar. Zebercet için tek güvenli yer olan otel de sığınak olma özelliğini yitirmiştir. Dışarı çıkmaya karar verir. Dışarıda yemek yer, rakı içer, sinemaya gider. Fakat on yıl öncesiyle şimdi arasında bir fark göremez; yine aşağılanır, yine alay konusu olur. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadından umut kesilmiştir; dışarısı halen onu aşağılamaya devam etmektedir ve tek sığınağı olan otel de artık kapalıdır. Yapacak fazla bir şeyi kalmamıştır.

Zebercet, kendisinin bile tahmin edemediği bir olay yaşar. *Berna Moran*'ın "öykünün gidişini değiştiren ve aynı zamanda iletişimsizlik kavramını somutlaştıran"[20] dediği bu olay, Zebercet'in işleyeceği cinayettir. Zebercet, *Atılgan*'ın nedenini anlatmadığı bir şekilde, ortalıkçı kadını boğar. Beklediği kadının dönmesinden umudu kestikten bir hafta sonra ortalıkçı kadınla yatmak için, odasına girer. Çocukluğunda annesi anlatırken kulak misafiri olduğu ve daha birkaç gün önce otele gelen öğ-

19 _____; a.g.e., s. 220.
20 _____; a.g.e., s. 226.

retmen çifti anahtar deliğinden dinlerken duyduğu, sevişme sırasındaki konuşmaları bir türlü aklından çıkaramamıştır. Onun da istediği, tutkulu bir sevişme sırasında, böyle bir iletişim yaşamaktadır. Fakat ortalıkçı kadın, bunu yapmaz. (Daha önceki sevişmelerinde de kadın uyumaktaydı.) Zebercet ise bu sefer birleşmeyi bile gerçekleştiremez ve ortalıkçı kadını öldürür. Aslında iletişim kurarak yaşayacağı sevişmeyi, ortalıkçı kadınla yaşamayı beklemez. Belki kahraman, "Ankara treniyle gelen kadın"dan önceye dönmeyi istemektedir. Eğer sahne böyle yorumlanırsa, Zebercet'in cinayet işlemesinin tek nedeni, kendi başarısızlığı gibi görünür. Daha sonra Zebercet, başkalarıyla iletişim kurmasının da mümkün olamayacağına inanarak intihar eder. *Moran*'a göre bu bir kaçmadır. "Bir tek kadınla olsun konuşarak sevişmek isteyen Zebercet, başkaları ile iletişimden kaçar ve belki de bir tek kadınla iletişim kuramadığı için katil olan Zebercet, başkaları ile iletişimden kaçmak için ölümü seçer."[21] Başkaları denilen, polis, savcı ve yargıçtır. Adliye binasına giden Zebercet, orada, evlendiği gece karısını öldüren bir gencin mahkemedeki sorgulamasını izler. Zanlıya sorulan sorulara kafasında, sanki kendine soruluyormuş gibi cevaplar vermeye çalışır. Ve intihar fikrinin kafasında oluşması da burada olur.

Zebercet intiharı seçer; fakat "Aylak Adam"ın kahramanı C. intihar etmez. C.'nın öykünün sonunda yaşadığı, bir çılgınlık anıdır. Gerçek, anlamlı bir ilişki yaşayabileceğine inandığı B'yle tanışma fırsatını yine kaçırır (daha önce de defalarca eline tanışma fırsatı geçmiş ama tanışamamıştır) ve B'nin bindiği otobüse yetişmek isterken taksiciyle kavga eder. Polisin sorduğu sorulara cevap vermeye yeltendiyse de vazgeçer:

"- Ne oldu? Anlat

- Otobüse yetişecektim

Sustu. Konuşmak lüzumsuzdu. Bundan sonra kimseye ondan bahsetmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı" (228)

Her iki romanın başkahramını üzerinden araştırılan kimlik

21 _____; a.g.e., s. 229.

sorunu, yalnızlık, iletişimsizlik, sevgi arayışı ve bulamama girdabında bir çözümsüzlük olarak kendini ortaya koyar. Her iki kahramanın içine düştüğü bu absürdite'den C. umursamazlıkla, Zebercet intiharla "çıkar".

Yazarın Yaşamöyküsü

Yusuf Atılgan, 27 Haziran 1921'de Manisa'da doğdu. ("Anayurt Oteli"nin kahramanı Zebercet gibi *Atılgan* da bir erken doğum ürünüdür.) Babası *Hamdi Atılgan*, kol memuruydu (vergi tahsildarı). 1922 Eylülünde Yunanlıların kaçarken Manisa'yı yakmalarından sonra, kendi evleri de yandığı için *Atılgan* ailesi, Manisa'ya 20 km. uzaklıktaki, Hacırahmanlı köyüne yerleşirler. Baba *Hamdi Atılgan* köye yerleştikten sonra, kol memurluğu görevinden ayrılıp bir bakkal dükkanı açar.

Atılgan, İlkokulu ve Ortaokulu Manisa'da, Liseyi Balıkesir'de okur. (Kardeşi *Turgut Atılgan*, ortaokul son sınıfı Anavatan Otelinde kalarak okur.) 1939 yılında İstanbul'a giderek Edebiyat Fakültesine kaydını yaptırır. İkinci sınıftayken babası para gönderemeyeceğini söyleyince, Askeriyeye başvurur ve kabul edilir.

Ankara'da 6 aylık bir eğitimden sonra, Akşehir'deki Maltepe Askeri Lisesine öğretmen olarak atanır. Fakat "İleri Gençlik Birliği" adlı bir örgütün çalışmaları içinde yer aldığından daha mesleğinin 10. ayında polis, yakasına yapışır. 10 ay hapiste yatar ve öğretmenlik hakkı elinden alınmış olarak serbest bırakılır, köye döner. Aradan bir yıl kadar geçtikten sonra Nisan 1947'de babasını kaybeder. 1949'da Sabahat hanımla evlenir.

Bir taraftan çiftçilikle uğraşan *Atılgan*, yazmayı da ihmal etmez. Sadece kardeşine ve kayınbiraderine okuttuğu öyküler yazar. 1955'de Tercüman gazetesinin açtığı bir yarışmaya da yine onların ısrarlarıyla katılır. Kardeşi *Turgut Atılgan*, seçtiği iki öykünün birini ("Kümesin Ötesi"), *Ziya Atılgan*; diğerini de ("Evdekiler") kayınbiraderi *Nevzat Çorum*'un adıyla postalar. *Nevzat Çorum* imzalı "Evdekiler" öyküsü birinciliği, *Ziya Atılgan* imzalı "Kümesin Ötesi" öyküsü ise, yedinciliği kazanır.

Yusuf Atılgan, 1958 yılında da Cumhuriyet Gazetesinin açtığı

Yunus Nadi roman yarışmasına katılır ve ikinciliği alır. Birinci *Fakir Baykurt*'un "Yılanların Öcü" adlı romanıdır.

"Aylak Adam", 1959 yılında Varlık yayınları tarafından basılır. 1960'da da öyküleri, "a" dergisi yayınlarından "Bodur Minareden Öte" adıyla yayınlanır. Fakat *Atılgan*, halen köyde yaşamaya devam etmektedir. Bu arada beğenmediği roman ve hikayelerini de yırtıp atmaktadır. İki romanı "Parmakkapı Pansiyon" ve "Eşek Sırtında Saksağan"ı yırtar atar. (Daha sonra pişman olmuştur). "Anayurt Oteli"ni ise, "Aylak Adam"dan 14 yıl sonra, 1973'de Bilgi yayınlarından çıkartır.

Bu arada *Sabahat* hanımdan ayrılmıştır. 1974'de Ankara'da *Serpil Gence* ile evlenir ve İstanbul'a yerleşir. 1979'da bir oğlu olur. 1980'de Milliyet'te danışman ve çevirmen olarak çalışmaya başlar. Daha sonra da Can Yayınlarına Redaktörlüğe geçer.

1987 yılında "Anayurt Oteli", Ömer Kavur tarafından filme çekilir. Film, üst üste birçok ödül alır. *Atılgan*, filmden çok memnun kalmıştır.

9 Ekim 1989 günü geçirdiği bir kalp krizi sonucu, konusu işkence olan, "Canistan" adlı romanını bitiremeden aramızdan ayrılır; bize iki ince roman ve bir ince hikaye kitabından çok daha fazla şey bırakarak.

Hakan ARSLAN

KAYNAKÇA

Ahıska, Meltem; "*Metropol ve Korku*", Defter Dergisi, no: 19.
Atılgan, Yusuf; "*Aylak Adam*", Varlık Y. İstanbul 1959
_____; *Anayurt Oteli*; Bilgi Y. Ankara 1973.
Moran, Berna; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış2*, İletişim Y., 1966.
Özkök, Ertuğrul; *Yusuf Atılgan'a Armağan*, s.301, İletişim Y., 1992.
Paz, Octavio; *Yalnızlık Dolambacı*, s.235, Cem Y., 1978.
Simmel, Georg; "*Metropel ve Zihinsel Yaşam*", Defter Dergisi, no: 19.
Yavuz, Hilmi; *Roman Kavramı Ve Türk Romanı*, Bilgi Y. 1977.

2.2 YAPIT

2.21 ROMAN SOSYOLOJİSİ

2.211 "ARABA SEVDASI": RECAİZADE MAHMUT EKREM

I.Romanın Edebi Haritası :

1) Zaman-Mekân:

Romandaki olaylar 1870 yılı Haziran-Eylül ayları arasında İstanbul'da geçer. Mekânlar romanda veriliş sırasıyla şöyledir: Çamlıca (Çamlıca Genel Bahçesi ile Bihruz Bey'in Küçük Çamlıca'daki köşkü.) Babıali, (Bihruz Bey'in çalıştığı Daire), Süleymaniye (Bihruz Bey'lerin Süleymaniye'deki konakları). Ayrıca kahramanların Beyoğlu, Küçük Çamlıca, Fenarbahçe, Üsküdar, Şehzadebaşı gibi semtlerde dolaştıkları da roman içinde belirtilmektedir.

2) Başlıca Karakterler:

Bihruz Bey: Eski vezirlerden merhum bir Paşa oğludur. "Top yanaklı, saz benizli, ela gözlü, kara saçlı, az bıyıklı, kısaca boylu güzel giyinen bir Bey'dir." (s.18). Babasının görevi nedeni ile temel bilgilerden yoksun olarak yetişen Bihruz Bey, aldığı özel derslerden en çok Fransızcayı benimser ve bu dili günlük yaşamında sıklıkla, özellikle de hizmetçilere hitap ederken ve kendisi gibi alafranga arkadaşlarıyla konuşurken kullanır. Bir mirasyedi olarak yaşamını sürdüren Bihruz Bey, okuduğu Fransız aşk romanlarındaki kahramanlara özenir ve kendi yarattığı hayal dünyası içinde yaşar. Roman, Bihruz Bey'in kendi dünyasında Periveş Hanım'la yaşadığını hayal ettiği aşkını ve bundan dolayı çektiği acıları okuduğu romanlardakine benzer bir şekilde yaşamak istemesini konu etmektedir.

Keşfi Bey: Bihruz Bey'in ara sıra uğradığı Daire'den arkadaşıdır. Emekli bir devlet adamının oğludur. O da Bihruz Bey gi-

bi alafrangalık hastalığına tutulanlardandır (s.151). Babasının servetinin yettiği kadar süslü giyinmeyi, savurganlık etmeyi, Fransızca konuşmayı marifet sayar ancak ne Fransızcayı ne de Türkçeyi gereği gibi bilir. Soğuk mizaçlı ve son derece zekidir. Zekâsı sayesinde çocukluğundan beri şaka olarak söylemeyi alışkanlık edindiği yalanlar nedeni ile yalancılıkla ün salmıştır; arkadaşları arasında Kırkyalan Keşfi Bey olarak da bilinir. Yalanı insanlara zarar vermek için söylememekle birlikte sonuçta insanların zarar görebileceğini de düşünmez. Bihruz Bey'in romana konu olan aşkı Keşfi Bey'in oynadığı "yalan oyunu" ile beslenmiştir.

Periveş Hanım: Bihruz Bey'in Çamlıca Bahçesinde görüp de aşık olduğu 23-25 yaşlarında, çok güzel, sarışın, orta boylu, ince yapılı, hafifmeşrep bir hanımdır. Bihruz Bey'e karşı ilgisizdir; verdiği mektupları okumayıp attığı için onun aşkından bile haberdar değildir. Bihruz Bey'in, Keşfi Bey'in yalanları doğrultusunda, ona atfettiği gibi Periveş Hanım, soylu ve varlıklı bir aileden değil de esnaf bir aileden gelmektedir. Dilekçe yazıcılığı ile geçinen eşinden ayrıldıktan sonra ailesi ile yoksul ama namuslu bir yaşam sürerken, tanıştığı Çengi Hanım isimli bir gönül cambazı ile arkadaşlık etmeye başladıktan sonra güzelliği ve inceliği ün salmıştır.

Mösyö Piyer: Bihruz Bey'in 65 yaşındaki Fransızca hocasıdır. Son derece kurnazdır ve paraya çok önem verir. Derslerden aldığı paradan ve ders vermek üzere geldiği günler yediği yemeklerden ve diğer avantajlardan yoksun kalmamak için Bihruz Bey'in nabzına göre şerbet verir ve onu istediği gibi yönlendirir. Ayrıca Bihruz Bey'in saflığından yararlanarak ona hediye ettiği kitapların parasını da almanın yollarını arar.

3. Olay Örgüsü:

Bihruz bey, Çamlıca Genel bahçesinin açılmasından sonraki ikinci haftada yeni arabası ve Macar atları ile Bahçe'ye gider. Gezintiye gelmiş olan arabaların bahçe içindeki dönüşünü sey-

rederken Daire'deki arkadaşlarından Keşfi Beyle karşılaşır. Beraber konuşurlarken, o zamanlar çok moda olan bir lando içinde gördüğü sarışın bir hanım olan Periveş Hanım oldukça ilgisini çeker. Keşfi Bey Hanım'ın kendi mahallesinden olabileceğini söyler. Araba yanlarından geçerken Periveş Hanım'ın bakışını Bihruz Bey kendi üzerine alır. Keşfi Bey gittikten sonra hanımların arkasından bahçeye göl kenarına iner. Hanımların kendi aralarındaki konuşmalardan Periveş Hanım'a olan hayranlığı artar ve yakasındaki jeranyumu (sardunya çiçeğini) Periveş Hanım'a verir. Pek ilgi görmez ama o kadar mutludur ki bunun da farkına varmaz. Periveş Hanım'ın arkadaşı Çengi Hanım'a bir sonraki hafta yine Çamlıca Bahçesi'ne gelmek istediğini söylemesiyle kendisine randevu verdiğini sanır. O sırada Keşfi Bey'in hanımları tanıyormuş gibi seslenmesine ve hemen ardından hanımların kendisine selam vermeden landoya binip ayrılmalarına çok bozulur. Arabasının orada olmamasından dolayı hemen peşlerinden gidemeyen Bihruz Bey, boş sokaklarda dolaşsa da onlara rastlayamaz.

Bir sonraki hafta "randevu" gününe kadar olan zamanını Periveş Hanım'a olan kırgınlığını bildiren bir mektup yazmakla geçirir. Bihruz Bey, kendisini artık Mosyo Piyer'le birlikte okudukları Fransız aşk romanlarında yaşanan büyük aşklara benzer bir aşkın kahramanı olarak görmektedir.[22] Fransızca derslerinde aşk üzerine konuşmak isterse de Mösyö Piyer'den yüz bulamaz. Daha sonra ise kendi işe girişerek Periveş Hanım'a olan duygularını dile getirmek üzere önce Fransız edebiyatına, sürekli kullanmakla birlikte çok iyi bilmediği Fransızca ile başa çıkamayınca da sonra pek küçümsediği Türk edebiyatına başvurur. Farsça ve Arapçayı da iyi bilmediğinden rastladığı şiirlerin birinden kulağına hoş geldiği için alıntı yaptığı bir dizede yer alan "siyeh-çerde" kelimesinin karşılığını bulmak üzere sözlüğe

---

[22] Bkz. ___; Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış , s.61, İletişim Y. İstanbul 1983.

bakar. Yanlışlık ve bilgisizlikle "siyeh-çerde" yerine "siyeh-cerde" maddesine bakar. Bunun karşılığında "sarı renk at ki kuladan açıktır" ifadesi vardır. Bihruz Bey bu anlamın sarışın bir hanıma uygun olduğu sonucuna varır. Bu arada mektubu yazmanın ve Periveş Hanım'ı görecek olmanın telaşı ve heyecanı içindeyken araba ve atları satın aldığı Mösyö Kondoraki'nin taksidi isteyen, borcunu ödemezse arabayı ve atları geri alacağını söylediği mektuplarına aldırış etmez.

Randevu (?) günü Cuma geldiğinde Çamlıca Bahçesi'ne giden Bihruz Bey, uzun süre bekledikten sonra Periveş Hanım'ın arkadaşları ile birlikte "bayağı bir kira arabası içinde" (s.97) geldiğini görünce şaşırırsa da, onu görmenin heyecanı içinde mektubu Periveş Hanım'a ulaştırmanın derdindedir. Ondan pek yüz bulamaz ama arkadaşı Gülşeker Hanım mektubu alır. Pazar günü için randevu verdiği mektubunun Periveş Hanım'ın eline geçtiği düşüncesiyle sevinçlidir.

Pazar günü geldiğinde Bihruz Bey bahçeye gider ancak kimseyi göremez. Önce Periveş Hanım'a randevusuna gelmediği için kızar, daha sonra ise suçun kendisinde olup olmadığını anlamak için gönderdiği mektubu bir daha okur. Şiirde geçen "Bir siyeh-çerde cuvandur" dizesine takılır ve anlamını daha iyi bilen birini bulmak üzere Daire'ye gider. Orada Daire arkadaşları ile yaptıkları tartışma sonunda Bihruz Bey yanlışlığını fark eder. Deyimin anlamı aslında "esmer, kara yağız" demektir. Bunun üzerine Bihruz Bey, sarışın bir hanım olan Periveş Hanım'a böyle bir yakıştırmada bulunan bir şiir gönderdiği için Periveş Hanım'ın kendisine kızdığı ve bu nedenle randevusuna gelmediği şeklinde bir sonuca varır. Hemen bir özür mektubu yazarak Periveş Hanım'ı aramaya başlar. İki ay süresince Periveş Hanım'ı hiçbir yerde bulamaz.

Bir gün Keşfi Beyle karşılaştığında, Keşfi Bey Periveş Hanım'ın tifodan öldüğü yalanını söyler. Bihruz Bey buna hemen inanır ve buna kendisinin neden olduğu düşüncesi ile üzüntüsünden hastalanır. Ayrıca Periveş Hanım gibi birisinin ti-

fodan değil de, romanlardaki gibi ancak ve ancak veremden ölmüş olabileceği sonucuna varır.

Bir gün Üsküdar'a gitmek için vapura binmeye gittiğinde, Periveş Hanım'ı kalkmakta olan vapurda görür, ancak vapura binemediği için kendisine ulaşamaz. Bir yandan Periveş Hanım'ın yaşadığı düşüncesi ile sevinen Bihruz Bey, Keşfi Bey'in yalanını yüzüne vurmak için gittiği Daire'de Keşfi Bey'in, o hanımın Periveş Hanım'ın kendisine çok benzeyen kardeşi olabileceği şeklindeki bir diğer yalanı ile yine çok üzülür. Artık tek isteği Periveş Hanım'ın mezarını bulma ümidi iyice azalan Bihruz Bey'in arabalara ve gezinti yerlerine olan merakı sona ermiştir; o kadar ki, Bihruz Bey, borcuna karşılık Mösyö Kondoraki'nin araba ve atlarına el koymasına bile üzülmez ve vaktini yaya olarak insanlardan uzak, kırlarda dolaşarak geçirmeye başlar.

Ramazan'ın gelmesi ile birlikte annesi ile Süleymaniye'deki konağa taşınan Bihruz Bey, bir gün Direklerarası'nda Periveş Hanım'ı görür; ancak Keşfi Bey'in yalanı doğrultusunda kardeşi sanır. Periveş Hanım'ın gerçeği söylemesi sonucu Bihruz Bey, öldüğünü sanarak uğruna çok acı çektiği büyük aşkının yaşadığına sevinemez bile. Hayal dünyası yıkılan Bihruz Bey Periveş Hanım'ın arkasından baka kalır.

II. Nesnel Harita:

Zaman ve mekân edebi haritada verildiği gibidir. 19.yy., Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat sonrası modernleşme ve batılılaşma sürecinin yaşandığı dönemdir. Batı kökenli düşünce ve yaşam biçimlerinin özellikle üst sınıflar tarafından benimsenmesi ile toplumun alt ve üst sınıfları arasında giderek artan bir farklılaşma sözkonusudur.[23] Kırım Savaşı sonrası Rusya'dan dönen İngiliz ve Fransız askerlerinin bir süre İstanbul'da kal-

---

[23] Şerif Mardin, "Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma", (Türk Modernleşmesi, Makaleler 4 içinde, s.27, derl.:Türköne, Mümtaz'er ve Önder, Tuncay, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1992).

maları, daha sonra da Mısır'dan gelen varlıklı bir kesim insanın İstanbul'a yerleşmesi sonucunda, onların birlikte getirdikleri batılı yaşam biçimi ve alışkanlıkları Osmanlı toplumunu etkiler.[24]

Ortaya çıkan toplumsal farklılaşma sonucu iki kültür arasındaki sınır zaman geçtikçe Batı tarzını benimseyenlerin kendilerini halktan soyutlamaları ile daha da keskinleşir. Osmanlı'da 19. yy'la birlikte toplumsal farklılaşmaya paralel olarak beğeni farklılaşması da oluşmuştur. Geleneksel mesleklerin ve üretim süreçlerinin özellikle üst sınıflar tarafından statü sembolü olarak benimsenen tüketim mallarına olan talebi karşılayamaması sonucu ithal mallar İstanbul piyasasına girmiş ve yüksek yaşam standardına sahip olan azınlıkların yoğun olarak yaşadığı Galata-Pera bölgesinde bonmarşelerde satılmaya başlanmıştır. Vitrin düzenlemelerinin, belediye hizmetlerinin bu dönemde öncelikli olarak bu bölgelerde geliştiği, eski dönemlerde zenginlerin fakirlerle aynı mahallelerde oturdukları halde kendilerine yaşamak için yeni mekânlar aramaları da bu dönemin sosyal gerçekleri arasındadır.[25] Ayrıca yazlık edinmeye de yine ilk kez bu sıralar rastlanmaktadır.[26]

Dönemin eğlence kültürüne bakıldığında ise, 19. yy'da dindışı eğlence kütürünün gündelik yaşamın içine girdiği ve özellikle İstanbul'da "geçmişin kolektif etkinliklerine karşı kişisel yönü ağır basan bir gündelik zaman geçirme anlayışının" doğduğu ve geliştiği görülmektedir.[27] Ancak bu dönemde hala ka-

---

[24] Bkz. İstanbul Ansiklopedisi, Cilt: 1, s. 46.

[25] Bkz. Ekrem Işın, Ekrem; "19. yy.'da Modernleşme ve Gündelik Hayat". Tanzimattan Bugüne Türkiye Ansiklopedisi, Cilt. 2, s. 551-552,554, İletişim Yayınları, 1985

[26] Ekrem Işın bu konuda aynı yerde (s.554) şöyle der: "...Ailenin yaşadığı ana konutun dışında bir yazlık sahibi olmak düşüncesi bu dönemde ortaya çıkar...Özellikle Boğaziçi sahilleri, Adalar ve sur dışında gelişmeye başlayan Yeşilköy, bu yeni düşüncenin uygulandığı mekânlar arasındadır..."

[27] Bkz. Işın, Ekrem a.g.e., s.550-1.

dın ile erkeğin birlikte eğlenmesi sur içinde henüz yaygınlaşmamışken Boğaziçi'inde bu tür manzaralara sıklıkla rastlanmaktadır. "Peyami Sabah" gazetesinde İstanbul hakkında yazı serisi hazırlayan Ali Rıza Bey'in, Tanzimat ve sonrası Çamlıcası için: "... özellikle Pazar günleri geziciler arabalarla önce Çamlıca'ya sonra Bağlarbaşı Meşatlık'ta piyasa ederlerdi. 1284'te (1868) o civarda bir Belediye Bahçesi açılmıştı. Herkes Bahçede eğlenir, Harem arabaları da Bahçenin etrafında dolaşırdı..." şeklindeki ifadesi bu gerçeği yansıtmaktadır.[28] Toplumun batılı tarzda yaşama yönelmiş kesimlerinde kadının örtünmesi dinsel anlamından uzaklaşarak süslenme biçimine dönüşmüştür.[29]

III. Edebi ve Nesnel Haritaların Karşılaştırılması:

Edebi harita ile nesnel harita arasında mekân-zaman ve yaşam biçimleri açısından uyum vardır. Romanda söz konusu edilen Çamlıca Genel Bahçesi, aynı yıllarda Çamlıca Bahçesi adı ile açılmış, sonraları adı Millet Bahçesi olarak değiştirilmiştir.[30] Romanda Çamlıca Bahçesinin açılmasıyla ilgili olarak yer alan şu ifadede de belirtildiği gibi, Abdülaziz döneminde Çamlıca sevgisinin en ileri düzeyde olduğu bilinmektedir: "Dinlenme ve gezintiye özgü olan Cuma ve Pazar günleri Üsküdar, Kadıköy Beylerbeyi gibi, Çamlıca'ya komşu sayılan yerlerden başka, İstanbul'un uzak bölgelerinden, Boğaziçi'inden ve başka yerlerden arabalar, hayvanlarla ve kimi yaya olarak gelen kadın erkek binlerce seyircinin bahçeye doluşması, gerçekten görülecek manzaralardandı." (s.16). Ayrıca o dönemin moda gezinti yerlerinden olan Çamlıca ve çevresindeki eğlence hayatından olabildiğince faydalanmak amacıyla "...pek çok aileler Çamlıca, Bulgurlu Kısıklı, Tophanelioğlu, Bağlarbaşı dolaylarında köşkler, evler kiralayarak bahar gelir gelmez hemen taşınmaya giriş-

---

[28] Bkz. Hayat Tarih Mecmuası, Tiftruk Matbaacılık ve A.Ş. Basımevi, 1969, Cilt: 2, sayı: 10, s. 29.

[29] Bkz. Işın, Ekrem; a.g.e., s. 556.

[30] Bkz. İstanbul Ansiklopedisi, 17. fasikül, İletişim Yayınları, s.464.

mişlerdi." (s.16). Bu da o dönemde zenginlerin kendilerine yaşamak için yeni mekânlar aradıkları gerçeğinin bir göstergesidir.

Bihruz Bey'in giyindiği yerlerden ve özellikle Beyoğlu'nda gezindiği yerlerden yola çıkarak o dönemle karşılaştırma yapıldığında her zaman birebir olmasa da çakışmalar bulunmaktadır. Romanda adı geçen Şekerlemeci Valöri (s.130) ve ünlü terziler Mir ve Cotterau (s.132) gibi alışveriş yerlerinin o dönemde sırasıyla bu günkü Çiçek Pasajı'nın yerindeki Naum Efendi Tiyatrosu'nun yerinde ve İpek Sineması'nın eski binasında bulundukları bilinmektedir.[31]

Periveş Hanım'ın tasviri sırasında kullanılan "...o çağın modasına pek de uygun olmayarak biraz darca kesilmiş süt mavisi rengindeki atlas feracesi, (...) en ince çeşitten yaşmağı, (...) ipek çorapla örtülü ayakları..." gibi ifadeler (s.32), o dönemlerde artık örtünmenin bir süslenme biçimi haline geldiğini de göstermektedir.

IV.Mesaj:

Romanın adı "Araba Sevdası", simgesel bir nitelik taşımakta ve romanda verilmek istenen mesajın bir kısmını oluşturmaktadır. Bihruz Bey'in düşkün olduğu atlı arabalar Avrupa'yı simgelemekte[32] ve bu merak o dönemin üst sınıfa ait Bihruz Bey benzeri insanların Batı'ya öykünmesini anlatmaktadır. Ayrıca Bihruz ve Keşfi Bey'lerin alafranga giyim-kuşam biçiminin, görgü kurallarının, Fransızca sözcükler kullanarak konuşma meraklarının abartılı bir şekilde verilmesi ile dönemin özelliği haline gelen Batı taklitçiliğinin ve üst sınıfın kendini halktan çok kesin sınırlarla soyutlamak yönündeki isteğinin şiddetli bir eleştirisi verilmiştir. Romanda ayrıca Bihruz Bey'in Periveş Hanım'a olan aşkı ile de alay edilmektedir. Çünkü Bihruz Bey'in aşkı,

---

[31] Bkz. Duhani, Sait; Eski İnsanlar, Eski Evler. 19.yy. sonunda Beyoğlunun Topografyası, İstanbul, 1982, s. 69.

[32] Bkz. Mardin, Şerif; a.g.e. s.36.

okuduğu Fransız romanlarındaki aşklara ve dolayısıyla Batı kültüründen kaynaklanan bir aşk türüne duyduğu hayranlığın bir göstergesidir.[33]

Romanda sert eleştirilere hedef olan asıl nokta, Batılılaşma çabasının, Batının ilerlemesine neden olan temel fikir ve esaslar yerine Batılı yaşam görüntülerinin benimsenmesi ile Batı taklitçiliği haline dönüşmüş olmasıdır. Bu çerçevede Batıdan alınan değerlerin var olan eski Osmanlı yaşamını geliştirmek yerine yozlaştırdığı, kişisel yaşam düzeyine inildiğinde ise romanda da görüldüğü gibi neredeyse gülünç bir hale soktuğu bilinmektedir.

Bihruz Bey, Tanzimat döneminin alafranga züppe tipini temsil eden bir karakter olarak başarılı bir tipleme örneği sergilemektedir. Bu nedenle de o döneme gönderme yapmak istendiğinde Bihruz Bey tipi referans olarak kullanılmaktadır. Şerif Mardin'in, "Bihruz Bey sendromu" olarak adlandırdığı, "kök ve kimlik yoksunluğu" diye nitelendirdiği olgu, ona göre geleneksel kültürlerin dağılma süreci içinde ortaya çıkar ve böylece kültürlerarası bir boyut kazanır.[34] Bu saptama, romanın vermek istediği mesajın evrensel yönünü göstermesi bakımından ilgi çekicidir.

Şehnaz DÖLEN

---

[33] Bkz. Moran, Berna; a.g.e., s. 60-61.

[34] Bkz. Mardin, Şerif, a.g.e., s.38.

KAYNAKÇA

Duhani, Sait; *Eski İnsanlar, Eski Evler. 19.yy. sonunda Beyoğlu'nun Topografyası*, İstanbul, 1982.

Işın, Ekrem; "19. yy.'da Modernleşme ve Gündelik Hayat". Tanzimattan Bugüne Türkiye Ansiklopedisi, Cilt. 2. İletişim Yayınları, 1985.

İstanbul Ansiklopedisi, Cilt: 1

İstanbul Ansiklopedisi, 17. fasikül, İletişim Yayınları.

Mardin, Şerif; "Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma", (Türk Modernleşmesi, Makaleler 4 içinde, Derl. :Türköne, Mümtaz'er ve Önder, Tuncay, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1992.)

Moran, Berna; *Türk Edebebiyatına Eleştirel Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.

Recaizade Mahmut Ekrem, Gözlem yayıncılık, İstanbul, 1992

Soykan, Ömer Naci; Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi, *Adam Sanat*, Eylül 1989, sayı: 46.

2.212 "YABAN": YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU

Yaban'ı Yabancılaştıran Neydi?

"Türk köylüsünün ruhu, durgun ve derin bir sudur.
Bunun dibinde ne var? Yalçın bir kaya mı,
balçık yığını mı, bir yumuşak kum tabakası mı?
Keşfetmek mümkün değildir."
(Yaban, s. 36.)

I. Yöntem Sorunları:

Sosyal Bilimler İçin Bir Veri Kaynağı Olarak Edebî Metinler

Edebi metinler, sosyal bilimci için birer veri kaynağı olarak çeşitli biçimlerde kullanılabilir. Kurgusal ürünler gündelik yaşama ve sıradan insanlara ya da büyük tarihsel dönüşümlerin geri planına ilişkin olguların ve ayrıntıların yansıtıcıları olarak ele alınabilir. Bir roman, özellikle de yazım zamanı ile konu aldığı zaman örtüşüyorsa, döneminin giyim kuşam, eğlence vb. ile ilgili alışkanlıklarını ya da zihniyetini sergileyen bir veri deposu olarak okunabilir. Bu anlamda edebiyat, sosyal bilimci için zengin ve değerli bir kaynaktır. Edebi metinlerde, başka hiçbir yerde bulunamayacak ipuçları gizli olabilir. Özellikle de doğrudan doğruya ideolojik konumla ilişkili olmayan gündelik ayrıntılarda olguların yazar tarafından bilinçli olarak çarpıtılması olasılığı çok düşüktür. Ama elbette yazarın, bilinçli bir çarpıtmayla hiç ilgisi olmayan şekilde, bazı ayrıntıları seçip bazılarını kaçınılmaz olarak dışarıda bıraktığının farkında olmak gerekir. Dolayısıyla özellikle olgusal toplumsal tarih için anlamlı olan bu tür bir okuma sayesinde, gündelik yaşantıya ilişkin kimi unsurların tamamı değil, ancak bir kısmı aydınlanabilir.

Ancak edebi metin daha farklı bir biçimde de ele alınabilir. Edebiyat aynı zamanda tarihsel bir dönemdeki düşünce ve algılama dünyasının yanı sıra temel tartışmaların ve yazarının ideolojisinin yansıtıcısıdır. Bu bağlamda edebi ürün, kültür tarihinin iki önemli sorununda zihin açıcı olabilir: bir dönemin ay-

dınları neler üzerine kafa yordular ve nasıl tartışmaların takipçisi oldular soruları etrafında şekillenen bir entelektüeller tarihi ve bundan daha derindeki bir toplumsal zihniyet tarihi.

Bu çalışmada bu iki farklı okuma yöntemini harmanlamaya çalışacağım. Ayrıca metin çözümlemesinde aşağıda belirttiğim *Ömer Naci Soykan*'ın yönteminden de yararlanacağım. Ancak kültürel tarih içinde zihniyet tarihinin bir yönünü aydınlatmak önceliğim olacaktır. Edebi metinlerin derinlemesine okuması, yazıldıkları dönemde insanların etraflarını saran gerçekliği hangi kategori ve terimlerle algıladıklarını gösterir. Dolayısıyla zihniyet tarihi aynı zamanda bir ideoloji tarihidir. Bu tür bir çalışma, özellikle de bu algının sınırlarını sorgulayan bir yöntemle belli bir dönemin anlam haritasını çıkarmayı hedefler. Elbette tüm edebi metinlerin bir yeniden kurgulama olduğunun bilincinde olmak şartıyla, kendisi de bir toplumsal kurgu olan dilin dolayımı bir yana, onların entelektüel insanların ürünü olmaları, bu tür bir araştırmanın sınırlarını belirler.

Buraya dek sürdürdüğümüz tartışmada bir ön kabulümüz var: edebi metin toplumsal gerçekliğin yansıtıcısıdır. Oysa işin başka bir boyutu da söz konusu: edebi metin aynı zamanda toplumsal gerçekliği yaratır. Bunu o, doğrudan doğruya ideoloji aktararak ya da çoğu kez yazarın kendinin bile farkında olmadığı bir süreçte anlam haritalarını ve kültürel-toplumsal kodları oluşturarak yapar. İnsanlar açıktan açığa yönlendirilmeye hazır içi boş algı makineleri olmadığına göre, bu ikincisinin doğrudan ideoloji aktarımından daha etkili olduğunu düşünebiliriz. Özellikle kitle iletişim araçlarının bugünkü kadar yaygın olmadığı zamanlarda edebiyat, zihniyet dünyasını şekillendirmenin başat araçlarından biridir. Kısaca edebiyat yoluyla insanlar, örneğin aydın olmak gibi belli bir amaç etrafında nasıl düşünmeleri ve davranmaları gerektiğini öğrenir; üstelik bunlar üzerine kafa yorar ve tartışırlar. Elbette edebiyat sadece nüfusun okuryazar kitlesine ulaşan bir kaynaktır. Ancak nüfusun bu elit kesiminin diğer kesimler üzerindeki etki alanı oldukça geniştir. Bu-

nun yanı sıra her kime ulaşırsa ulaşsın edebiyat bir kıvılcım belirler. Üstelik etki alanının ilk eldeki genişliği ya da darlığı sorunu, söz konusu kıvılcımı incelememek için bir neden olamaz. Bu anlamda özellikle döneminde popüler olmuş metinler üzerine çalışmak bize belli bir tarihsel dönemde "anlamlı bir hayat nasıl yaşanmalıdır?" sorusuna verilen yanıtları gösterir. Bu iddia, insanların tek zihinsel beslenme kaynağının edebiyat olduğu ya da buradan gelen kodlamaların olduğu gibi benimsenip hayata geçirildiği anlamına gelmez. Ancak yine de yorumlanacak, maddi koşullar etrafında yeniden şekillendirilecek kültürel hammaddenin başat kaynaklarından biri de edebiyattır. Dolayısıyla bir söz söylemek, pratik toplumsal sonuçları olan bir eylemdir. İşte asıl bu nedenle toplumları ve tarihi anlamak için edebiyata dönmek meşru, anlamlı ve gereklidir.

Tüm bu söylediklerimiz, özellikle insanların yaşama biçimlerini baştan aşağı dönüştürdükleri, tarihsel değişimin ivme kazandığı dönüm noktalarında daha da anlam kazanır. Tarihin bazı anlarında bir şeyler daha hızlı değişir. Ama değişimin ne yönde, ne kadar ve hangi araçlarla sağlanacağı tartışılmalıdır ve bunları tartışma gündemine sokan edebiyattır. Tıpkı 1930'lar Türkiye'sinde, geçmişi Osmanlı'ya dayanan modernleşme sürecini yeni rejimin açık ve vazgeçilemez bir hedef olarak benimsediği ve buna yeni bir hedef daha eklediği, yani milli kimlik yaratma çabalarının yoğunluk kazandığı yıllarda olduğu gibi.

Bu nedenle bu yazıda, '30'lu yıllarda entelektüel zümre içindeki belli bir kesimin başta köylüye-halka yaklaşımı olmak üzere belli konulardaki fikir, çatışma ve tutarsızlıklarını sergileyen bir metin, "Yaban" ele alınacaktır. Dolayısıyla amaç Yaban'ı olduğu kadar, yeni bir Cumhuriyet kurmanın coşkusunu yeni yeni üzerinden atan, artık bazı milliyetçi hayallerini bırakıp gerçeklerle yüzleşmek zorunda olan '30'lu yıllar entelektüelini ve köklü devrimlerin arifesindeki '30'lu yıllar Türkiye'sini anlamaktadır. Bu çözümlemeye kılavuzluk eden temel sorun, romanın halk ve aydın tanımlarında ne tür kodlar önerdiğidir. Bu

bağlamda özellikle ikilikleri ve çelişkileri öne çıkaran bir okuma stratejisi izlenecektir. Öznel yorumlar, daha doğrusu metne okurun bindirdiği anlamlar olabildiğince dışta bırakılacaktır. Kuşkusuz bunun tümüyle gerçekleştirilmesi olanaksızdır. Bazı ana temaların okunmak üzere seçilmesi ve bu yazıda öne çıkarılması bile başlı başına bir öznellik içeriyor. Bunun farkındayım. Fakat bu durum, yine de özellikle de bu tür bir yazıda nesnellik kaygısı taşımanın önünde engel değildir. Ben söz konusu öznelliği, okumayı metnin yüzeyiyle sınırlandırarak aşmaya çalıştım; yani benim okumalarım esas olarak olaylar dizgisini karakterizasyonla bağlantılandırmakla sınırlı. Başka bir deyişle elimden geldiğince yazar her ne söylüyorsa ve nasıl söylüyorsa bunu öylece yakalamaya çalıştım. Satır aralarını ya da metnin altındaki anlamları bulmaktan kaçındım. Bunun da elbet kendi içinde güçlükleri var. Ancak ben bu çalışmada, bu tür bir yüzey okuma stratejisinin avantajlarını dezavantajlarından yüksek buldum. Daha sonra ise bu okumayla toplumsal bağlam arasındaki bağı kurmaya çalıştım. Kendi yorumlarımı da tam bu noktada devreye sokuyorum.

Ömer Naci Soykan, bir sanatsal üründe, olgusal olarak dört yapısal öğe bulunduğunu belirtmiştir.[35] sanatçı, sanat yapıtı, kitle ve iletişim. İletişimin önemli öğesi toplumsal-tarihsel bağlam da bu önerilere eklenebilir. Bizim çalışmamız kuşkusuz sanat ürününün çözümlemesine dayanmaktadır; ancak bu çözümlemeye, onu derinleştirmemize yardım ettiği ölçüde yazarın biyografisinin ilgili kesitleri ve toplumsal-tarihsel bağlama ilişkin tespitler de dahil edilecektir.

Bu çözümleme kapsamında öncelikle, *Soykan*'ın önerdiği yöntem doğrultusunda romanın edebî haritası çıkarılacaktır. Ancak bu haritanın başına, romanın adını tartışan bir madde daha eklenecektir. Böylece romanı ana hatlarıyla tanıdıktan sonra, olay örgüsü başlıklı bölüm içinde *Soykan*'ın "Nesnel Ha-

[35] Bkz. Soykan, Ömer Naci; Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi, *Adam Sanat*, Eylül 1989, sayı: 46.

rita" adını verdiği bölüme de yer verilecek; bu bölümde dönemin sosyo-ekonomik ve tarihsel koşulları ortaya konacak ve yine *Soykan*'ın önerdiği biçimde nesnel ve edebî haritaların karşılaştırılması yapılacaktır. Dolayısıyla *Soykan*'ın ayrı bir bölümde ele aldığı "nesnel harita" burada edebî haritaya yedirilerek kullanılacak ve onun "mesaj" adını verdiği bölüm bir sonraki alt başlık içinde, o da kısmen ele alınacaktır.

Bu noktada belirtmek gerekir ki, benim uyguladığım yöntem, çalışmamın örgütlenişi bakımından *Soykan*'ın çözümsel tutumunu izlese de bazı yönlerden ondan ayrılmaktadır. Örgütleme açısından öncelikle romanın ana hatlarının tanıtımı, eleştiri-değerlendirme yazısının okurunun işini son derece kolaylaştıran bir yol olduğu için olduğu gibi benimsenmiştir; böylece eleştiri-değerlendirme yazısının okuru, daha kim olduklarını ya da ne olduğunu bile bilmediği karakterler ya da olay örgüsü üzerine bazı kurgular okumaktan kurtulmaktadır.

Bunun ötesinde *Soykan*, sosyal bilimci tarafından tespit ve ifade edilebilecek ve en azından bir olasılık olarak edebî metinler vasıtasıyla iletilebilecek nesnel bir gerçekliğin var olduğunu düşünmektedir. Ancak öznel yargılardan ayrı bir nesnel gerçeklik var mıdır aslında? Bu, epistemoloji ve ontoloji başta olmak üzere felsefenin yüzyıllar süren tarihi boyunca uğraştığı temel problematiklerden biridir. Elbette ben bu çalışmada, bu soruya yeni bir açılım getirmek gibi bir cüretkârlık yapacak değilim; zaten çalışmamızın konusu da bu değildir. Ancak en azından kurgunun gerçekliği ne derece yansıttığı, edebiyat sosyolojisinin, tarih felsefesinin ve tarih yazıcılığının, öyle ya da böyle belgeler ve kurgusal metinlerle çalışan tüm sosyal bilim dallarının kendine de sorduğu son derece önemli ve tartışmalı metodolojik bir sorudur ve en azından edebî metinler için kurgunun gerçekliği birebir yansıtmadığını ve yansıtamayacağını iddia etmek bu tartışmalar içinde son derece meşru bir konumdur. Ayrıca bu çalışma bağlamında böyle bir nesnel gerçekliğin var olmadığı varsayımından yola çıktığımı baştan söylemek de dürüstlük

gereğidir. Dolayısıyla bu metinde nesnel gerçekliklerin değil öznel perspektiflerin peşine düşülmüştür. Elbette bu perspektifler dönemin olgusal koşulları tarafından şekillenir, ancak aynı zamanda da aynı koşullar farklı perspektifler içinde farklı şekillerde yorumlanmış ve bu farklı yorumlara göre farklı siyasal stratejiler ve tutumlar geliştirilmiştir. "Yaban", konu aldığı olgudan, yazıldığı dönemin genel entelektüel atmosferi içinde çıkarılmış bir perspektifin ürünüdür ve bu perspektif, onu yıllar sonra yeniden ele alan kişinin bu yazıyı kaleme aldığı dönemin entelektüel atmosferi içinde benimsediği bakış açısı doğrultusunda değerlendirilecektir. Bu nedenle çalışmaya "Öznel Haritalar" başlığı altında bir bölüm eklenmiştir. Bu bölümde öncelikle "Metinler Arasında" üst başlığı altında "Yaban", *Yakup Kadri*'nin başka romanlarıyla ve Türk Edebiyatında köyü-köylüyü ele alan başka anlatılarla karşılaştırılmıştır. Bunun nedeni, hem zaman hem perspektif farklarının anlatıları nasıl değiştirdiğini, dolayısıyla edebî metni nesnel gerçekliğin birebir yansıtıcısı olarak okumanın olanaksızlığını göstermektir. Daha sonra bu öznellik ışığında Yaban'ın aslında hangi gerçekliği yansıttığı incelenecektir. Bu çalışma, tüm bu okumalardan benim çıkardığım sonuçları ya da Yaban'dan yansıyan haliyle milliyetçilik problematiği üzerine yorumunu içeren bir bölümle noktalanacaktır; elbette kendi eksik ve kusurlarını, romanda çalışılmamış başka temaları ve başka, daha yeni, daha kışkırtıcı soruları arkada bırakarak.

II. Romanın Çözümlenmesi

A. Edebi Harita

1. Romanın Adı

Romanın adının çift anlamlılığı ya da farklı okumalara açık oluşu, içeriğine de yansır. İngilizcede iki ayrı anlamda, iki ayrı sözcükle kullanılan "savage" ("yabanıl: vahşi") ve "stranger" ("yabancı") sözcükleri Türkçede tek sözcükle, "yaban"la karşıla-

nabilir. Türkçe, bu tek sözcüğe, İngilizcedeki iki ayrı anlamı da verir. Şimdiye dek hakkında yapılan eleştiriler daha çok ikinci anlamı üzerinde durmuşsa da "Yaban", çok isabetli seçimle temel sorununu ve temasını daha adında ortaya koyar: Bu, hem yabanıl Anadolu köylüsünün hem de ona yabancı Türk aydının; bir karşılaşmanın, yabanıllarla yabancının karşılaşmasının; yabanılların arasında onlara yabancı bir aydının hikâyesidir.

2. Mekân ve Zaman:

Roman oldukça basit bir yapı üzerine oturmaktadır ve tek bir mekânda geçer: Anadolu'nun derinliklerinde, Haymana Ovası'nda ıssız, küçük, izole ve adını bilmediğimiz bir köy.

Konu aldığı zaman ise 1919-1921 arası, başka bir deyişle Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden Sakarya Meydan Muharebesi'ne dek, Kurtuluş Savaşı'nı da içine alan yıllardır. Ancak roman 1929-1930 arasında kaleme alınmış ve ilk Türkçe basımı 1932 yılında yapılmıştır (Roman daha sonra, 1940 yılında Almancaya da çevrilecektir). Bu yıllar, aynı zamanda *Yakup Kadri*'nin Kadro dergisi içinde entelektüel kariyerinin altın yıllarını yaşadığı döneme denk gelir.

Öte yandan daha giriş bölümünde, birinci tekil kişi anlatıcı sesiyle ve anı biçiminde kaleme alınmış bu romanın Tetkik-i Mezalim Komisyonu'nun Anadolu'ya yaptığı inceleme gezisi sırasında bulunmuş bir defterden ibaret olduğunu okuruz. Bu son derece şık, edebî yöntem, romana bir belgesel tadı katarak okuru, anlatılanları nesnel ve yansız gerçekler gibi kabul etmeye yönlendirmektedir. Ancak bu, yazarın biyografisinde rastlayabileceğimiz bir olguyla da örtüşür: *Yakup Kadri* gerçekten de 1921 yılında, Yunan ordusunun yaptığı zulmü tespit etmek üzere toplanan ve dönemin Anadolu hareketini destekleyen önemli aydınlarından oluşan (aralarında *Yakup Kadri* dışında *Halide Edip* ve *Falih Rıfkı* da vardır) bağımsız bir komisyonla, Tetkik-i mezalim Heyeti ile Kütahya, Simav, Gediz, Eskişehir ve Sakarya yörelerini dolaşmıştır. *Karaosmanoğlu*, bu seyahatin üzerinde bı-

raktığı derin izleri, diğer komisyon üyeleri ile kaleme aldığı, 1922 yılında Dergah'ta basılan "Barbarların Yaktığı Köyler Ahalisine"[36] adlı bildiride yazılı hale getirir. Kuşkusuz ki, Yaban'da da bu gezi sırasında yerinde yaptığı gözlemlerin önemli bir etkisi vardır.

Romanın genel olarak zaman kavramına yaklaşımını incelediğimizde de bir karşılaşma hikâyesiyle karşı karşıya olduğumuzu bir kez daha anlarız: Anlatılan, modern aydının belki yüz yılı bulmayan tarihi ile köylünün belki beş yüz yıllık tarihinin karşılaşmasıdır. Öyle ki, bu karşılaşma içinde köylü neredeyse zamanın dışında ya da daha doğru bir deyişle kadim bir zaman içinde yaşamaktadır. Bu, *Yakup Kadri* 'nin köylüyü tasvir ettiği pasajlarda sık sık Yunan tragedyaları vb. kadim metinlere yaptığı göndermelerde de kendini gösterir. Öte yandan aydın da reddettiği Osmanlı geçmişi ve bir türlü kucaklaşamadığı, fakat hayal ettiği gelecek, millî bir yarın arasında sıkışıp kalmıştır. Fakat romanın bu genel zaman algısı, aydın ve köylünün tasvir edildiği spesifik durumlarda yansıtılan zaman algısıyla çatışmaktadır: Birçok kez, köylü gündelik yaşamın, maddî olanın ve şimdinin savunucusudur; oysa aydın tüm bu durumlarda, kadim ve sonsuz olan milletin, manevî olanın yanında tavır alır. İşte bu iki temsilin bir aradalığı (köylünün hem maddî olan şimdinin hem de kadim zamanın temsilcisi olarak görülmesi ve aydının da hem sıkışmışlık hem de ferah bir ütopya evreninin taşıyıcısı olarak yansıtılması) romanda hemen fark edilmeyen aksaklıklara ve tutarsızlıklara yol açmaktadır. Aslında bu tutarsızlıklar, kritik bir tarihsel süreçte "millet" sorununu çözmeye çalışan ve inançlı bir milliyetçi ve modernleşmeci tarafından kaleme alınmış bu romanın kendi iç çelişkilerinden kaynaklanmaktadır ve ileride tespit etmeye çalışacağımız diğer çelişkilerle de örtüşmektedir.

---

[36] Karaosmanoğlu, Yakup Kadri; "Barbarların Yaktığı Köyler Ahalisine", *Dergâh*, 1922.

3. Belli Başlı Kişiler

Yaban basit bir yapı üzerine oturduğundan kişileri de az sayıda ve oldukça renksizdir. Var olan kişiler de kendi kişisel özellikleriyle öne çıkmazlar; daha çok mensup oldukları ve temsil ettikleri grubun-topluluğun birer simgesinden ibarettirler. Yani romanda karakterlerle değil, bireyselleşmemiş tiplerle karşı karşıyayızdır. *Şevket Süreyya*'nın da öne sürdüğü gibi[37] romanda aslında üç temel kişi vardır: doğa ya da köy, halk ya da köylü, aydın ya da Ahmet Celâl.

Doğa-Köy:

Köyün adı sonuna dek verilmez; dolayısıyla anonim bir köyle karşı karşıyayızdır. Bu durum köyün temsil edicilik yönünü artıran bir tekniktir: Bu köyün kendine has hiçbir özelliği, bir adı bile yoktur; dolayısıyla o Anadolu köylerinden herhangi biridir, yerine bir başkasını koysanız da aynı şeylerle karşılaşırsınız. Köy ve onu çevreleyen doğa maddî koşulları öne çıkarılarak ve son derece olumsuz bir şekilde tasvir edilir: Köyün kendisi ıssız ve izoledir; geceleri tek bir ışığı bile yanmaz (s. 39); aşırı yoksul ve pistir, kuraktır ve "bataklıkta bir uyuz manda gibi" kokar (s. 40-41). Coğrafya da aynı çorak, yoksun ve perişan manzarayı yansıtır (s. 46). Yine de yazar, kitabın anlatıcısı olan aydının ağzından, bu manzaranın tüm Anadolu'ya mal edilemeyeceğinin farkında olduğunu belirtir. Aslında *Karaosmanoğlu*, Anadolu toprağındaki bölgesel farklılıkların bilincindedir ve Batı Anadolu'da başka bir köyle karşılaşacağımızı söyler (s. 45); ancak yine de bu görüşün hemen ardından sık sık bu köyün "Anadolu'nun derinleri'ndeki konumunu vurgulayarak Anadolu dendiğinde asıl temel almamız gereken tipik köyün bu köy olduğunu hatırlatmış olur.

---

[37] Bkz. Aydemir, Şevket Süreyya, "Yaban", *Kadro*, No. 18, Haziran 1933.

Köylü (ya da halk):

Köylünün ayrıntılı tasvirine geçmeden önce tek tek köylü tiplerini tanımamızda yarar var:

1. Mehmet Ali: anlatıcı olan aydının emir eridir ve onu alıp köyüne getirmeyi teklif eden kişidir. Ancak köye geldikten sonra o da diğer köylüler gibi ilkelleşir.

2. Mehmet Ali'nin annesi Zeynep Kadın: Sert, sağlam ve son derece çalışkan bir Anadolu kadınıdır. 11 yıldır duldur ve geniş ailesini birbirine bağlayan adeta odur. Fakat yine de çok olumlu bir şekilde tasvir edilmez. Örneğin aydının evindeki varlığından rahatsız olur ya da onun kendini oğlu gibi kabul etmesi yönündeki tüm tekliflerini geri çevirir. Salih Ağa adlı kişi tarlasını elinden almaya kalkıştığında duruma kızsa da pek fazla bir tepki göstermez, çünkü köyün var olan dengelerini bozmaktan çekinir. Ama yine de ikinci düşman işgali sırasında köy ahalisinden olan biten mezalime tepki gösterme cesaretini gösteren tek kişi o olur.

3. İsmail: Mehmet Ali'nin erkek kardeşi: İlk başta saf bir Anadolu çocuğu olarak tasvir edilen İsmail büyüdükçe kaba saba ve riyakâr bir yaratığa dönüşür. Öte yandan aydınımızın aşık olduğu kızla da evlenerek onun nefretini iyiden iyiye kazanmış olur.

4. Süleyman ve karısı Cennet: Süleyman zavallı, onursuz ve sümsük bir aşıktır. Ancak tüm bu olumsuz tabloya rağmen maddi hayatın dışındaki aşk gibi bir meselede kendi çıkarlarını hiçe sayacak denli bağlanışı, onu diğer köylülerin yarı hayvanî içgüdülerinden ayrı bir yere koyar. Bu nedenle de kitabın sonlarına doğru bir meczup halini almasına rağmen aydının köydeki en yakın can yoldaşlarından biri halini alır. Aydın, onunla konuşamasa da onları birleştiren tutku ve delilik ekseninde aralarında bir yakınlık kurulur. Öte yandan Süleyman'ın karısı Cennet tam bir köy yosmasıdır. Bin bir çeşit hilekârlıkla Süleyman'dan kurtulup asker kaçağı olan aşığıyla birlikte kaçmayı başarır.

5. Bekir Çavuş: Köyde 23 yıl askerlik yapmış tek kişidir. Bun-

ca yer gezip görmüş olmak biraz olsun görgüsünü artırmıştır. Bu nedenle Süleyman'dan sonra aydınla ilişki kurabilen ikinci köylü Bekir Çavuş olur; ayrıca bu paralı İstanbullu'dan elde edeceği çıkarı da düşünmektedir ve aydınımız da bunun farkındadır.

6. Salih Ağa: Tam anlamıyla kurnaz bir köy ağasıdır; korkağın teki olmasına rağmen binbir türlü hile ile köylünün malını üzerine geçirmekten geri durmaz. Hisleri gibi zenginliğini de gizler ve eski püskü giysiler içinde dolaşır.

7. Emine: Aydınımızın aşık olduğu köylü kızıdır. Aslında diğer köylü kadınlarından farklı olarak çok daha zarif ve esnektir. Doğal bir güzelliği vardır; yani bir İstanbul hanımı değil, bir ceylandır. Ama yine de gönlünü romanın sonlarına kadar aydına değil, kendi gibi bir köylü olan İsmail'e verir ve onunla evlenmeyi seçer.

8. Emeti Kadın ve öksüz torunu Çoban Hasan: Emeti Kadın romanın sonlarına doğru aydınımızın ev işlerine bakmaya gelen yoksul ve yaşlı, fakat saf bir köylü kadınıdır. Köyün içindeki tüm çıkar ilişkilerinin dışında olacak kadar yoksul olması, onu diğer köylülerin bulaştıkları tüm pis ilişkilerden de muaf tutar. Öte yandan torunu Hasan, saflığı ile aydınımızı adeta Emine gibi büyüler ve Süleyman ile birlikte onun üzerinde kalıcı bir olumlu etki bırakan az sayıdaki köylüden biri olur.

Aslından köylünün tasviri de köyünkinden farklı değildir. Yaşları belli olmayan, cılız, sıtmalı, ama yine de kuvvetli bir kitledir köylü (s. 54). Ayrıca son derece suratsızdır; öyle ki çocuklar bile gülmez burada (s. 55 ve 57). Yazar (ya da romanın anlatıcı sesi olan aydın) köylüyü her zaman doğayla ve içgüdüyle özdeş terimlerle tasvir eder; bu bilgiyle doğanın olumsuz temsilini birleştirdiğimizde, ortaya çıkan tablonun ne kadar karanlık olacağı aşikardır; örneğin romanın bir yerinde köylü, "hepsinin içinde, semavi bir afet sırasında bir koyun sürüsünün ürkekliğinden bir şeyler var" ifadesiyle nitelenir. Öte yandan köylü, zaman ve mesafe gibi düşünceyi düzenleyen temel kategorilerden

bile yoksun bir cahiller topluluğudur (s. 49); buna karşın, para ve mal düşkünüdür (s. 79); fakat bu konularda bile rasyonel hesaplar yapmaktan uzaktır. Sahtekâr, yalancı ve korkaktır. Köylüye yönelik bakış açısı öyle karanlık ve önyargılıdır ki, sadece işlediği değil, işlemesi muhtemel günahlar da bir tarafta hep saklı tutulur.[38]

Köy folkloru bile son derece sıkıcı ve ilkel biçimde tasvir edilir; yemekler kötü ve iğrenç, oyunlar acayiptir (Örneğin Mehmet Ali'nin düğünü, s.50). Lehçe ağdalı ve kabadır. Kadına salt bir mal gibi bakılır; doğum yapması bile önemsenmez ve doğanın sıradan bir olayı olarak görülür. Evlilik, sadece maddî temeller üzerine oturtulur. Bebekler de tam bir terk edilmişlik içinde, neredeyse kendi kendilerine büyürler. Kısaca köydeki her şey insanî ve medenî duygulara karşı, maddî, ilkel ve doğal içgüdülerle işler ve bunun içinde bireyin hiçbir önemi ve yeri yoktur.

Ayrıca siyasal görüşleri açısından da köylü son derece bencildir. Anadolu'da yükselmekte olan milliyetçi harekete karşı son derece ilgisizdir. Süre giden Kurtuluş Savaşı onu sadece askere alınıp alınmayacağı soru etrafında ilgilendirir. Kendine dokunmadığı sürece düşmana kucak açmaya hazırdır. Sürüp giden işgaller ise köylü tarafından şöyle algılanır: "Bu gelenler öyle düşman orduları falan değilmiş, Avrupa adlı bir Kraliçe'nin bizi çetelerin elinden kurtarmak için gönderdiği yeşil sarıklı evliyalarmış. Bu Kraliçe bizi kurtardıktan sonra İslam olacakmış. Yüreğine öyle doğmuş. Kemal Paşa'nın ne yazık ki, bundan haberi yokmuş. Çünkü etrafını, bir takım uygunsuz adamlar sarmış; bunlara mahpus derlermiş. Her biri ipten kazıktan kaçmış, kötü kişi imiş. Bütün memleketi haraca kesmişler, vergiyi, aşarı alır, kendileri yerlermiş. İşte, şimdi bütün bu musibetten kurtulacağımız gün gelmiş. Zaten, yeşil sarıklı evliyalar ne tüfek kullanırmış, ne top. Bir okuyup üflediler mi, önleri dümdüz olup,

---

[38] Bkz. Toprak, Burhan Ümit, "Köylü ve Münevverler", *Varlık*, No. 4, 1933.

yürürlermiş." (s. 141) Tüm bunların gerisinde ise köylünün kendini millî değil, dinî cemaate ait hissetmesi yatmaktadır: "-Biliyorum beyim sen de onlardansın emme... -Onlar kim? –Aha, Kemal Paşa'dan yana olanlar... -İnsan Türk olur da, nasıl Kemal Paşa'dan yana olmaz? –Biz Türk değiliz ki, beyim. –Ya nesiniz? –Biz İslamız. Elhamdülillah... O senin dediklerin Haymana'da yaşarlar. Bekir Çavuş'la artık daha ziyade konuşmağa mecalim yok. Asılmış bir adam gibi başım göğsüme düşüyor." (s. 173).

Aydın-Ahmet Celâl:

İlk başta Ahmet Celâl de köy gibi adsız bir kahraman olarak anılır. Ancak romanın 85. sayfasında, milliyetçi bir vecd ve kendinden vazgeçiş anında aydınımız adını, yani kimliğini kazanır.

Ahmet Celâl, I. Dünya Savaşı'nda savaşmış yorgun ve umutları kırık dökük bir subaydır. Çanakkale Cephesi'nde sağ kolunu yitirmiştir. Dolayısıyla bu cephenin efsanevî komutanı *Mustafa Kemal*'e bağlılığı kişisel tarihiyle siyasal tarihin örtüşmesinin sonucudur. İstanbul'un görkemli konaklarından birinde büyüyen ve bir paşa torunu olan Ahmet Celâl, son derece kültürlü bir adamdır. Ancak kafası ve kişiliği entelektüel birikimin getirdiği hayal dünyasıyla, I. Dünya Savaşı'na katılmış askerin tanık olduğu acı ve kanlı gerçeklik arasında sıkışıp kalmıştır. Ahmet Celâl, hem o gerçekliğe batmak, onun sertliğiyle yüzleşmek ister hem de içinden bir şey onu hayallerine geri çeker. Bu aşamada da onun bir aydın olarak portresi belirsizleşmektedir: Ahmet Celâl siyasal olarak angaje bir *Kemalist* midir, var oluş sorunlarını çözmek peşinde bir nihilist mi? Kafasının ve ruhunun bu çelişikliği, kendini sonsuz bir umutsuzluk, karamsarlık, düş kırıklığı ve insiyatifsizlik, güçsüzlük şeklinde açığa vurur. Bu portre, edebiyatın bilinen metaforlarından biriyle, bir uzvun, üstelik de pratik için kaçınılmaz olan sağ kolun eksikliğiyle güçlendirilir. Halk için kendini feda eden bu entelektüel şimdi halka baktığında sadece kendine yabancı, kendini dışlayan, söyle-

diklerini anlamayan, kör, kara cahil bir kitle görmektedir. Ama yine de hemen yanı başında süren savaşa katılmamakta direnir. Bu durum, sakat koluyla yükselen Kemalist hareket için ancak bir yük olacağını düşünmesiyle açıklanır; ancak bu eleştirel bir okur için inandırıcılıktan uzak bir açıklamadır. Öte yandan köylünün kendini dışlamasına öfkelenirken kendi yukarıdan bakışının dışarıdanlığının hiçbir şekilde farkında değildir. Örneğin, Zeynep Kadın'a şık sık kendini askere giden oğlu Mehmet Ali'nin yerine koymasını söyler, oysa Zeynep Kadın'ın Mehmet Ali askere alınırkenki tek şikayetini unutuvermiştir: Zeynep Kadın, oğlunu gönderen jandarmaya "Öyle ama, şimdi tam iş zamanı. Hep öyle yaparlar. Bebelerimizi tam iş zamanında alırlar" (s. 72) demiştir. Ahmet Celâl, gerçekten Zeynep Kadın'ın sözlerine kulak vermek zahmetine katlanmış ve Anadolu kadınını temsil eden Zeynep Kadın için gerçekten bir oğul olmayı istemiş olsaydı, sadece askere giderken ve çalışırken takdir ettiği bu halkı anlar ve Zeynep Kadın'ın bir işinin ucundan tutardı; oysa o sonuna dek işlerini birilerine yaptırmayı seçmiş, yaptıramadığı anda da "yemeğimi bile kendim yapar hale geldim" diye yakınmakla yetinmiştir. Öte yandan insiyatifsizliği öyle boyutlara varır ki sevdiği kızı mezarlıkta yaralı bırakıp kaçacak kadar bencil, zavallı Süleyman'ı bile küstürecek kadar şımarık ya da düşman köye girerken yalın kılıç saldırmayı düşünecek kadar deli (ancak elbette sonra bunu yapmayı unutuverir) bu karakter eleştirel bir okurun gözü önünde giderek bir karikatüre dönüşür. Belki de Zeynep Kadın, onu oğulluğa kabul etmekte ve hiçbir işine karıştırmamakta son derece haklıdır.

4. Olay Örgüsü

Romanın basit bir yapı üzerine kurulu oluşu kendini olay örgüsünde de gösterir. Yaban oldukça sessiz, yavaş ve tek doğrultulu bir romandır; pek çarpıcı bir olay dizgesi içermez ve bu renksiz olaylar, yazarın zaman algısının da ipuçlarını gösterir. Bu şekilde doğrusal bir eksen üzerinde art arda sıralanırlar.

Bunları renklendiren tek şey yukarıda ayrıntılı olarak değindiğimiz karamsar köy ve köylü tasvirleridir.

Aslında romanda iki ayrı hikâye bir arada gider. İlki aydının gözüyle anlatılan köyün hikâyesidir: Ahmet Celâl'in köye yerleşmesi; Mehmet Ali'nin evliliği ve Kurtuluş Savaşı için askere alınışı; Süleyman ve karısı Cennet'in hazin hikâyesi; Ahmet Celâl'in Emine ile bir koruda karşılaşması, aşık oluşu, reddedişi ve Emine'nin İsmail'le evliliği; Mehmet Ali'nin yokluğunda Zeynep Kadın'a ait bir tarlanın Salih Ağa tarafından gasp edilişi; Mehmet Ali'nin karısının doğum yapması ve bu bebeğin yetiştirilişi; Emine'nin yıllardır askerden dönmediği için şehit oldu sanılan babasının, yolu o köyden geçerken firar edişi; bu arada Emine'yi yeniden gören Ahmet Celâl'in onun İsmail ile olan evliliğinden mutlu olmadığını fark edişi; ilk düşman kafilesinin köye girişi ve köyü ekonomik olarak sömürmesi; Salih Ağa'nın düşman kafilesine yol göstermesi, ardından Ahmet Celâl ile köy meydanındaki kavgası ve köylünün Salih Ağa'nın yanında yer alması; bozguna uğramış (yani askerî disiplinden yoksun olduğu için daha kıyıcı olan) düşman kafilesinin köyü istilası ve art arda gelen eziyetleri; bu süreçte Hasan'ı döverek öldürmeleri, kadınlara tecavüzleri, köyü yakıp yıkmaları, Zeynep Kadın'ın itirazı ve dayak yemesi, Ahmet Celâl'in Emine'yi kaçırma çabaları, kaçarken Emine'nin vuruluşu ve Ahmet Celâl'in tuttuğu günlüğü (ki yukarıda da belirttiğimiz gibi okumakta olduğumuz roman budur) yaralı olan Emine'ye emanet ederek meçhule doğru gidişi.

İkinci hikâye de bu sırada köyün dışında süre giden Bağımsızlık Savaşı'nın anlatılışıdır ve sürekli geri planda akar. Bilinen tarihsel olgularla birebir olarak örtüşen bu hikâye bağlamında 1919-1921 arasıdaki tüm önemli siyasal gelişmeler hakkında bilgi alırız. (Örneğin, 84. sayfada Sevr Antlaşması'nın imzalanması, 128. sayfada Londra Konferansı anlatılır ve bu örnekler çoğaltılabilir.) Buna ek olarak birinci öyküde olayların yükseldiği zeminin, yani köyün maddî koşullarına ilişkin tespitlerin de bü-

yük oranda gerçekçi olduklarını düşünebiliriz. Örneğin köylünün Türk halkının hemen hemen tamamının temsilcisi olarak ele alınması, Cumhuriyet ilan edildiği sırada nüfusun hemen hemen yüzde 80'ini köylülerin oluşturduğu bir ülke için çok da şaşırtıcı değildir.[39] Ayrıca *Şevket Pamuk*[40] yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin devraldığı ekonomik yapıyı ortaya koyarken benzeri bir tablo çizer: nüfusunun çoğunu geçimlik tarımla uğraşan köylülerin oluşturduğu; Batı Anadolu dışında kapalı ve teknolojik açıdan geri bir ekonomik yapı içindeki; zaten kıt olan tüm altyapısı Yunan'ın geri çekilişi sırasında yakılıp yıkılmış bir Anadolu. Dolayısıyla olgusal düzeyde hem birinci hikâyedeki toplumsal koşullar anlatısının hem ikinci hikâyedeki tarihsel olayların gerçeklikle, en azından sosyal bilimcilerin ve tarihçilerin döneme ilişkin olarak tespit ettikleri olgularla çakıştığını söyleyebiliriz.

Ancak roman boyunca bu iki hikâye birbirinin içine hiç geçmez. Aslında romanın kurucu problematiği de tam da bu iki hikâyenin, yani köyün içindeki hikâye ile dışındaki tarihsel hikâyenin örtüşmemesinden doğmaktadır. Başka bir deyişle köyün öznel zamanıyla tarihin "nesnel" zamanı çakışmamaktadır. Bunun nedeni köylünün yanı başında süre giden Kurtuluş Savaşı'na kayıtsız kalmasıdır.

B. Öznel Haritalar

1. Metinler Arasında

"Yaban", aydın sorunsalı açısından adeta *Yakup Kadri* 'nin diğer önemli iki eserinin arasında durmaktadır: "Kiralık Konak"ın[41] Hakkı Celis'i I. Dünya Savaşı sırasında ölmemiş olsa

---

[39] Bkz. Çavdar, Tevfik, "Türkiye'de Nüfus ve Nüfus Sorunu", Cumhuriyet Dönemi Ansiklopedisi içinde, Cilt 6, İletişim Yay., 1983. Bu durum öylesine çarpıcıdır ki ünlü İngiliz tarihçi Hobsbawm, Türkiye'yi 20. Yüzyılın son köylü ülkesi olarak nitelemekten kendini alamaz.

[40] Bkz. Boratav, Korkut, "İktisat Tarihi (1908-1980)", *Türkiye Tarihi* (Cilt 4), Çağdaş Türkiye: 1908-1980 içinde, Cem yay., 1992.

[41] Bkz. Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Kiralık Konak*, İletişim Yay., 1998.

Yaban'daki Ahmet Celâl olabilirdi; aynı şekilde romanın sonunda akıbeti okur için meçhul kalan Ahmet Celâl de "Ankara"da[42] Selma Hanım'ın ikinci kocası, zaferden sonra lüks yaşamın ve paranın çekimi içinde tüm idealizmini kaybetmiş Kurtuluş Savaşı kahramanı binbaşı Hakkı Bey'in savaşa katılmamış hali gibidir âdetâ. Öte yandan *Yakup Kadri* 'nin köyü konu alan ilk ve tek romanı olan "Yaban", köylünün sefaletine yaptığı vurguyla, köylünün olumsuz temsili açısından başka birçok köy romanından, örneğin *Yaşar Kemal* romanlarından ayrılır. Elbette *Yaşar Kemal* romanları Kurtuluş Savaşı yıllarını ele almazlar; ama köye yaklaşımları açısından Yaban'la taban tabana zıt oluşları da ilginçtir.

Bu noktada yine Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu köyünü ele alan, *Bekir Eliçin*'in 1978 yılında ilk Türkçe basımını yapmış romanı "Onlar Savaşırken" ile ilgili *Korkut Boratav*'ın düşünceleri oldukça ilginçtir.[43] "Onlar Savaşırken", her şeyden önce bizzat köy kökenli bir aydın tarafından kaleme alınmıştır; dolayısıyla *Karaosmanoğlu*'nunki gibi dışarıdan gözlemin değil, içeriden bir deneyimin ürünüdür. O, "Yaban" gibi köylüleri eleştirmez, ancak eylemlerinin gerisindeki nedenleri anlamaya çalışır; üstelik onları salt sayısal bir rakamın, bir veriler dizisinin, çalışarak, vergi vererek ya da askere giderek ülkenin savaşlarına ya da modernleşmesine katkı sağlayacak ve aydının kendine şekil vermesine muhtaç insan "malzemesinin" bir parçası olmanın ötesinde yaşayan, yaşamı üzerine düşünen, belli tutumlar geliştiren ve belli kararlar alan, çeşitli güç ilişkileri içine giren toplumsal, siyasal ve ekonomik bir aktör olarak görür.

Eliçin, her şeyden önce, hem tarlalarda çalışan hem cephelerde savaşın asıl yükünü çekenlerin bu köylüler olduğunu teslim ederek işe başlar. Onların Kurtuluş Savaşı'na destek verme-

---

[42] Bkz. Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Ankara*, İletişim Yay., 1994.

[43] Bkz. Boratav, Korkut, "Anadolu Köyünde Savaş ve Yıkım: Bekir Eliçin'in Romanının Öğrettikleri ve Düşündürdükleri", *Toplum ve Bilim*, No. 15-16, 1982.

yişlerine sadece öfkelenmek yerine bunun nedenlerini araştırır. Kurtuluş Savaşı milliyetçi entelektüel için bir yeniden doğuş olarak görülebilir, oysa köylü için 1911 yılında Trablusgarp'la başlayan ve içine dünya tarihinin en kanlı çatışmalarından birini, I. Dünya Savaşı'nı da alan uzun, zahmetli ve yıkıcı savaşlar silsilesinin bir uzantısıdır sadece. Milliyetçi entelektüelin tersini umması, Anadolu köylüsünün de savaşı aynı şekilde algılamasını sağlamak için yeterli değildir; çünkü o idealler dünyasının değil, bir ölüm kalım kavgasının içindedir. Boratav'ın bir iktisatçı gözüyle de okuduğu romandan çıkarımları bu tarihe ilişkin ekonomik verilerle de örtüşmektedir. Gelişmiş üretim araçlarından yoksun ve tek geçim kaynağı tarlasından ibaret olan Anadolu köylüsü için savaş, ürününü ekip biçen asıl işgücünü, yani genç erkek nüfusunu kaybetmekten başka bir anlama gelmez. Üstelik savaşa giden oğulların yanına konacak bir çarık bile paranın son derece kıt olduğu bir ekonomik yapı içinde yaşayan köylü için büyük bir külfettir. Bunun yanı sıra savaş, aynı zamanda artan vergilerle de çullanır köylünün üstüne. Ayrıca yine savaş, en ilkel sömürü ve sermaye birikimi biçimine, cebire dayalı zorla el koymaya uygun bir ortam hazırlar. "Onlar Savaşırken" birileri onların zaten kıt olan topraklarına el koyar ya da savaş için zorlukla toplanan vergilerden nemalanır. Aslında Salih Ağa tiplemesi çerçevesinde aynı gözleme Yaban'da da rastlarız; ancak köylünün bu duruma direnmeyişi, Yaban'da neredeyse "doğal" korkaklığıyla açıklanırken, "Onlar Savaşırken" de erkeklerin cephede oluşuyla gerekçelendirilir.

"Onlar Savaşırken"de askerden kaçma olaylarına değinilir. Fakat bu, *Yakup Kadri* gibi özsel bir ihanetle değil, geride bırakılanların güvencesiz olduğunun bilindiği, eldeki tek varlığı da savaşın başıboş bıraktığı köyde at koşturanlara kaptırmanın endişesinin yaşandığı bir ortamda, "savunma içgüdüsünden doğan bir tepki, bir sessiz başkaldırma" olarak anlatılır. Ayrıca "Onlar Savaşırken"de sadece savaştan kaçanlar değil, savaşa gidenler de çıkar karşımıza; "Yaban"ın köylüleri savaşı salt bir kül-

fet, bir bela olarak görürken, "Onlar Savaşırken"in köylüleri dehşetli, ancak yine de yapılması, üstelik iyi yapılması gereken bir görev olarak görür ve savaştan kaçarken bile silah arkadaşlarına ihanet etmenin anısını taşır. Ayrıca tüm bunların ötesinde *Yakup Kadri* tersini iddia etse de köylünün tamamen hissiz olduğunu baştan kabul etmemiz için hiçbir neden yoktur ve savaş aynı zamanda yitirilen evlatların acısıdır; eğer köylü gerçekten de duygularını kentliler gibi ifade etmiyorsa bu pekâlâ o ya da bu özsel niteliğinden değil de içinde yaşadığı koşulların sertliğinden de kaynaklanabilir.

"Yaban"ın atmosferinin, *Yakup Kadri* 'nin başka bir metninin atmosferine, Tetkik-i Mezalim komisyonu gezisi ardından kaleme aldığı "Barbarların Yaktığı Köyler Ahalisine"ndeki köylünün çektiği acıların farkında olan ve onu yücelten atmosfere taban tabana zıt olması ilginçtir. 1921'den 1932'ye dek ne değişmiştir ki, Yakup Kadri köylüyü bambaşka bir gözle görmeye başlamıştır?

2. Yaban ve gerçeklik

Görülüyor ki köylünün hikâyesi bambaşka biçimde de yazılabilirdi. Örneğin Yaban'ın kadın temasına yaklaşımını düşündüğümüzde Süleyman'ın karısı Cennet bir namussuz değil de köyün taassubuna başkaldıran güçlü ve zeki bir kişilik olarak da yansıtılabilirdi.[44] Dolayısıyla karşımızdaki hikâye ne kadar gerçekçidir?[45] Öyle görünüyor ki, bu soruya verilebilecek yanıt

---

[44] Bu tema etrafında ilginç olabilecek bir dipnot ekleyelim: Ahmet Celâl, roman boyunca kendini yakın hissettiği tek kadın karakter olan Emine'yi de düşlerinde, kendine hizmet eden ve kendi şekil verebileceği bir nesne olarak görür (s. 119).

[45] Bu soru, yani Yaban'ın Türk köylüsünün gerçekliği olduğu gibi yansıtıp yansıtamadığı, ilk basıldığı dönemde, yani '30'lu yıllarda da gündeme getirilmiş ve dönemin aydınları tarafından tartışılmıştır. Ancak elbette bu aydınların bu soruyu gündeme getirişlerinin ardındaki nedenler, bizim kaygılarımızdan çok başkadır: Bu aydınlar da aslında tıpkı Yakup Kadri ve Ahmet Celâl gibi milleti nasıl hayal etmeleri gerektiğini tartışmakta ve o sıralar gerçeklikle, düş kırıklıklarıyla sarsılmakta olan, modernleşmecilikleriyle çelişen millî inançlarıyla ne yapabileceklerinin yolunu aramaktaydılar.

şöyle özetlenebilir: Ele aldığımız hikâye (tiplerinin gerçek olamayacak kadar mutlak iyi ve mutlak kötü olmalarını bir an için unutsak bile), ele aldığı olguların ve özellikle de tarihsel arka planın sergilenmesi açısından gerçeği neredeyse birebir olarak yanıtsa da bu olguların bir araya getirilişi, temsil edilişli ve bunlar arasında kurulan nedensellik bağları, yani olguların açıklanışı oldukça özneldir ve büyük oranda yazarın, kendi koşullarının ve konumunun (örneğin dışarıdan ya da içeriden bir göz olması) belirlediği bakış açısına dayanmaktadır.

Jacobson, sanatta realizmi incelediği makalesinde[46] bir esere yönelik "realist" nitelemesinin belli bir belirsizlik içerdiğini belirtir. "bu metin realisttir" derken aslında bu ifadeyi aşağıdaki iki ayrı anlamdan biri açısından kullanıyor olabiliriz: ya yazarın gerçekliği olduğu gibi yansıtma çabası içinde olduğunu ya da metni değerlendiren kişinin, yani bizim anladığımız anlamda gerçekliğe yaklaşmakta olduğunu kastediyor olabiliriz. Dolayısıyla "realist" nitelemesinin yazar merkezli olarak mı, okur merkezli olarak mı kullanıldığı belirsizdir. Öyle görünüyor ki aynı niteleme Yaban için de geçerlidir.

Ancak bu noktadan hemen sonra sormamız gereken çok önemli bir soru daha var: *Yakup Kadri* 'nin, hikâyesini Ahmet Celâl etrafında kurması, onun fikirlerine katıldığını gösterir mi? Başka bir deyişle, hikâyenin anlatıcı sesi, mutlak olarak yazarın sesi midir?

Bir de şu var (Bu soru yukarıda gündeme getirdiğimiz bakış açısı ve öznellik sorununa farklı bir boyut katmamın ötesine pek geçmemektedir): Yaban aslında hangi zamanın gerçekliğini yansıtmaktadır? Konu aldığı zamanın gerçekliğini mi, kaleme alındığı zamanın gerçekliğini mi?

Öyle görünüyor ki *Demirtaş Ceyhun*'un da işaret ettiği[47] gibi

---

[46] Jacobson, Roman, "On Realism in Art", Readings in Russian Poetics, Michigan Slavic Materials, 2, s. 30-36.

[47] Bkz. Ceyhun, Demirtaş, "Yaban'ı Yeniden Okumak:2", *Varlık*, bilinmeyen bir sayı.

Yaban aslında 1919-1921 arası Anadolu köyünün gerçekliğini yansıtmaktan çok 1930'lu yıllar Ankara'sının, yani kaleme alındığı yılların gerçekliğini yansıtmaktadır. Bu yıllar, Cumhuriyetin kurulmasının 10. yılı eşiğinde, devrimin hayal ve vaatlerinin hem aydın hem de köylü gözünde boşa çıktığı, başka bir deyişle devrimin ilk heyecanlı yıllarının geride bırakıldığı ve yavaş yavaş gerçeklerle yüzleşmeye başlandığı dönemin başlangıcıydı. Somut tarihsel sürece baktığımızda[48] da 1930 Kasım'ında toplam üç ay süren Serbest Cumhuriyet Fırkası deneyinin hemen ardından, belediye seçimlerinde ve İzmir Mitingi'nde halkın yeni fırkaya verdiği büyük destek ve devrimler karşısındaki hoşnutsuzluğu net olarak görülmüştü. Bunun ardından Mustafa Kemal kapsamlı bir yurt gezisine çıkarak bu hoşnutsuzluğu yerinde görme olanağını buldu. Kuşkusuz ki bu deneyimlerin ardından Mustafa Kemal de halkı için kendini feda etmiş, fakat onlar tarafından dışlanmış kolu kırık Ahmet Cemal gibi kendisini hissetmiş olsa gerekti. Yine aynı yıllarda milletin varlığından kuşku duyan Ahmet Celâl gibi yeni rejim de aşırı milliyetçilerle arasına yavaş yavaş mesafe koymaya başlamış, 1931 yılında bu grubun hegemonyası altındaki Türk Ocakları kapatılmış ve yerine 1932 yılında Halkevleri kurulmuştu. Hemen ardından da art arda çok daha radikal devrimler başlamıştı. Başka bir deyişle, 1930-33 arası ibrenin milliyetçilikten modernleşmeye doğru dönmesinin hemen öncesinde yaşanan kuşku, bunalım ve sorgulama dönemiydi. Yaban da her şeyden önce bu dönemin ürünüdür.

III. Sonuç: Milliyetçiliğin iç çelişkileri

Yaban'ın temel sorunsalı, aydın ve halk arasındaki çatışmadır. Aslında kökü Osmanlı döneminden kalma bir karşıtlığa[49]

---

[48] Bkz. Zurcher, Eric Jan, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yay., 1996.

[49] Bu karşıtlığın tarihsel kökenleri için Bkz. Kongar, Emre, *Toplumsal Değişim Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, 1995.

ve Türk aydınının göbeğini devletle kesmekteki acelesine[50] dayanan bu hakiki çatışma, Yaban'da bu kez ulusal bir eksene de oturtulur. Aslında milliyetçi roman geleneğinde çoğunlukla köylü, özgün millî kimliğin ve kültürün bozulmamış ve kirlenmemiş bir taşıyıcısı olarak yüceltilmiştir.[51] Ancak Yaban'da bunun tam tersi bir bakış açısı görürüz: Yazar, Anadolu köylüsünü folklorundan coğrafyasına kadar her şeyiyle yermektedir.[52] Üstelik bu durumu köylünün koşullarından çok özsel bazı nitelikleriyle, önyargının ilk belirtisi olan şekilde neredeyse "doğasıyla" açıklar.

Aslında milliyetçi bir yazar olan *Yakup Kadri* , neden böyle bir bakış açısını benimsemektedir? Bu çelişkili durum, kendini romanın zaman, millet, halk kavrayışında ya da Ahmet Cemal'in portresindeki çeşitli tutarsızlıklarla ve geliş gidişlerle de açığa vurur (örneğin daha önce de değindiğimiz gibi okur, Ahmet Cemal'in inanmış bir aydın mı, bir yarı meczup mu olduğuna bir türlü karar veremez). Bu çelişkili durumu, iki başka çelişkiyle açıklayabiliriz. Birincisi *Karaosmanoğlu*, tüm milliyetçiliklerin er ya da geç yüzleşmek zorunda kalacağı bir gerçeklikle karşılaşmıştır: aslında millet yoktur ve yaratılmalı, hatta kurgulanmalıdır. Ahmet Celâl bir milliyetçi için acı olan bu gerçeği açıkça ifade eder: "Eğer bize zafer nasip olsa bile kurtaracağımız şey yalnız bu ıssız toprakla, bu yalçın tepelerdir. Millet nerede? O henüz ortada yoktur ve bu Bekir Çavuşlar, bu Salih Ağalar, bu Zeynep Kadınlar, bu İsmailler, bu Süleymanlarla yeni baştan yapmak gerekecektir." (s. 173-174, italikler bana ait-

---

[50] Devletin öncelliğinin ve Türk aydın sınıfının şekillenmesinin tarihsel kökenleri için Bkz. Keyder, Çağlar, *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İletişim Yay., İstanbul 1993 (Özellikle I., II. ve III. Bölümler).

[51] Vedat Nedim Tör, Burhan Ümit Toprak ve İ Habip Sevük Türkiye'de de Yaban'ın yazımına dek benzeri bir bakış açısının hakim olduğunu belirtirler: Bkz. Yazarların Kaynakça'da belirtilen eserleri.

[52] Benzeri bir olumsuz bakış açısı için Bkz., Gorki, Maxim, *On the Russian Peasantry*, The I.P. Publishing House, Berlin.

tir). Dolayısıyla sadece milliyetçi aydınlar vardır; ancak bunlar içlerinde, var olmadığını sezdikleri, fakat meşru kabul etmekten vazgeçemedikleri bir "şeye" inançla bağlanmanın garip hissini taşıyarak yaşamak durumundadırlar. İşte bu yüzden Ahmet Cemal de mutlak doğru bir adamla, bir meczup, bir siyasiyle bir nihilist arasında gidip gelir; çünkü siyasal inancının ta kendisi ontolojik olarak açıklanamaz bir varlığa/yokluğa dayanmaktadır.

İkinci olarak, *Yakup Kadri* başka bir çatışmanın, her milliyetçilik içindeki temel bir çelişkinin daha yükünü taşımaktadır: Milliyetçiliği ve modernleşmeciliği derininde birbirine karşıttır. Çünkü milliyetçilik kendine has tikel atıflarla işlerken modernlik (aslında fiilen Batı'ya dayansa da) söylemsel olarak evrensel atıflarla işler.[53] Üstelik Türkiye'nin benimsediği yukarıdan modernleşme projesinin Kadro içinde en ateşli savunucularından biri olan *Yakup Kadri* için bu çok daha derin bir çelişkidir. O köylüyü aslında biraz da modern olmadığı için, üstelik modern olmak yönünde herhangi bir umut da vaat etmediği için yargılar. Onun kendisinde taşıdığı bu çelişkiyi çözmenin tek yolu bunun suçunu milletin üzerine atmaktır ve geriye yapacak tek bir şey kalır: aydını göreve çağırarak milleti "eğitmesini" sağlamak.

Tüm bu çözümlemeler, Yaban'ın bir ideoloji romanı olduğunu açıkça göstermektedir. Ve o, ideolojisinin tüm tutarsızlıklarını taşır, yansıtır. Yaban'da görülen köy, gerçek köy değil, bu ideolojinin gözünden görünen köydür.[54] Bu tutarsızlıklar içinde *Karaosmanoğlu* yine de bir gerçeği yakalamayı başarır: Suçlamasının nedenleri ve ilacı ona göre farklı olsa da yine de aydının kendini suçlaması gerektiğine yönelik uyarısı yerindedir: "Bunun nedeni Türk aydını yine sensin! Bu viran ülke, bu yoksul insan kitlesi için ne yaptın?" (s. 130)

Tülin Kabacaoğlu URAL

---

[53] Bu çelişkiye ilişkin etraflı bir tartışma için Bkz. Chattergee, Partha, *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*, İletişim Yay., 1996.

[54] Bu tez için Bkz, Moran, Berna, "*Türk Romanı'na Eleştirel Bir Bakış*", 1983.

KAYNAKÇA

Aydemir, Şevket Süreyya, "*Yaban*", Kadro, No. 18, Haziran 1933.

Boratav, Korkut, "İktisat Tarihi (1908-1980)", Türkiye Tarihi (Cilt 4), Çağdaş Türkiye: 1908-1980 içinde, Cem yay., 1992.

____; "Anadolu Köyünde Savaş ve Yıkım: Bekir Eliçin'in Romanının Öğrettikleri ve Düşündürdükleri", *Toplum ve Bilim*, No. 15-16, 1982.

Ceyhun, Demirtaş, "Yaban'ı Yeniden Okumak:2", *Varlık*, bilinmeyen bir sayı.

Chattergee, Partha, *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*,İstanbul, İletişim Yay., 1996.

Çavdar, Tevfik, "Türkiye'de Nüfus ve Nüfus Sorunu", Cumhuriyet Dönemi Ansiklopedisi içinde, Cilt 6, İletişim Yay., 1983.

Gorki, Maxim, *On the Russian Peasantry*, The I.P. Publishing House, Berlin.

Jacobson, Roman, "*On Realism in Art*", *Readings in Russian Poetics*, Michigan Slavic Materials, 2.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri; "Barbarların Yaktığı Köyler Ahalisine", *Dergah*, 1922.

____; *Yaban*, İletişim Yay., 1992, 32. Basım.

____; *Ankara*, İletişim Yay., 1994.

____; *Kiralık Konak*, İletişim Yay., 1998.

Keyder, Çağlar, *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İletişim Yay., İstanbul 1993.

Kongar, Emre, *Toplumsal Değişim Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, 1995.

Moran, Berna, "Türk Romanı'na Eleştirel Bir Bakış", 1983.

Mutluay, Rauf, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, 1973.

Toprak, Burhan Ümit, "Köylü ve Münevverler", *Varlık*, No. 4, 1933.

Tör, Vedat Nedim, "İşte Bir Roman: Yaban", *Kadro*, No. 16, 1933.

Sevük, İ. Habip, *Cumhuriyet*, sayı 5704, 1940.

Soykan, Ömer Naci; Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi, *Adam Sanat*, Eylül 1989, sayı: 46.

Zurcher, Eric Jan, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yay., 1996.

2.213 "HUZUR": AHMET HAMDİ TANPINAR

Batılılaşma Açısından "Huzur"

Giriş

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Huzur" adlı romanı, yayınlandığı günden itibaren neredeyse tüm sanat ve düşünce soruları ve sorunları açısından incelenmiş, çözümlenmiş, eleştirilmiş bir başyapıttır. Bu araştırma aracılığıyla biz de bir kez daha bu romanın toplumsal boyutlarını irdelemeyi amaçlıyoruz. Söz konusu amaç doğrultusunda bu yazı, Huzur'a, yansıttığı çağdan yola çıkarak Türk toplumunu hâlâ ilgilendirmeye devam eden "Batılılaşma" kavramı açısından yaklaşmayı deneyecektir. Burada, sadece sorunun açıkça sergilendiği karakterler arası konuşmaları değil, bu diyalogların zeminini oluşturduğu düşünülebilecek olan kurgusal ve anlamsal yapılanmaları da göstermeye ve çözümlemeye çalışacağız. Böylelikle, araştırmanın ilk bölümünü Huzur'un kurgusal yapısını incelemeye ve romanda "Batılılaşma" sorununun nasıl biçimlendiğini göstermeye ayırdık. "Kurgusal Açıdan Huzur" başlığını taşıyan bu ilk bölümün hazırlayacağı zemin doğrultusunda, ikinci bölümde "Batı-Doğu" çatışmasının tartışıldığını ve yansıtıldığını varsaydığımız çeşitli "alt mekânları" serimlemeye çalışacağız. Bu ikinci bölüm, "Zaman", "Musiki" ve "Aşk" adlı üç alt başlığı kapsıyor. Çalışma, "Batı-Doğu" sorununa Tanpınar'ın önerdiği çözümü içeren "Sonuç" bölümüyle bitiyor.

Araştırmamız, hem yazarın kendisinden hem de yazarın yarattığı roman karakterlerinden yola çıkarak toplumun içinde bulunduğu "Batılılaşma" sorununun romandaki yansımasını serilmemeye çalışacaktır. Bununla beraber, Huzur'un tartıştığı tek toplumsal olgunun bu olduğunu iddia etmenin zor olduğunu düşünüyoruz. Ancak araştırmamızın odaklanacağı bu olgunun neredeyse metnin tümüne yayıldığını, *Tanpınar*'ın özenle

biçimlendirdiği karakterler ve romanın anlatıcı kişisi tarafından içselleştirildiğini, böylelikle "Batılılaşma" olgusunun Huzur'un temel nesnelerinden biri olduğunu ileri sürebiliriz.

Evrensel-insansal değerleri benimsemiş bir Türk aydını ve sanatçısı olarak *Tanpınar*'ın "Batı-Doğu" sorununu, içine doğduğu toplumun, ülkenin en özel durumlarından biri olarak algıladığını, bununla beraber halkının çağın karşısında aldığı, alacağı konumu, daha da ötesi, onun kimliğini, kendi düşüncesinin ve sanatının en temel uğraş nesnesi olarak aldığını ileri sürebiliriz. Huzur'un, Türk halkının yüzyıllardır karşı karşıya geldiği ve belki gelmeye devam edeceği bu kimlik arayışına Tanpınar'ın bakışının sanatçı titizliğiyle yapılmış bir tercümesi olduğu söylenebilir. Bu yazı aracılığıyla bizim payımıza düşen ise, Tanpınar'ın tercümesinin bir tercümesini yapmaya çalışmak olacaktır. Bu doğrultuda, nasıl her türcüme, metnin aslından bir şeyler kaybettirme tehlikesini taşıyorsa, bizim tercümemizin de böyle bir tehlikeyle roman ile okur arasına gireceği unutulmamalıdır.

1. BÖLÜM:
Romanın Kurgusu

"Huzur", ilkin 1948 yılında tefrika halinde Cumhuriyet gazetesinde yayınlanmış ve bundan bir yıl sonra kimi değişiklikler ve eklemelerle kitap olarak ilk baskısı yapılmıştır. Roman, başlıca karakterlerin adını taşıyan "İhsan", "Nuran", "Suad" ve "Mümtaz" başlıklı dört bölümden oluşturulmuştur. Hikâye karakterlerin dışındaki bir üst anlatıcının ağzından, yani üçüncü tekil şahıs anlatımıyla aktarılmaktadır. Anlatıcı hikâyeyi romanın baş kişisi kabul edebileceğimiz Mümtaz'ın bakış açısı üzerinden verir. Romanın adı belirtilenlerin dışındaki önemli karakterleri Tevfik Bey, Fahir ve Fatma olarak sıralanabilir.

Huzur, geri dönüşleri ve ileri gidişleri ile beraber Mümtaz'ın 1937 ile 1939 arasındaki iki yılını, özellikle de 1937 Mayıs'ında başlayıp 38 Şubat'ında sona eren Nuran'la yaşadığı aşk ilişkisini

anlatır. "İhsan" başlıklı birinci bölüm, ikinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesine bir gün kala Mümtaz'ın İhsan için hastabakıcı aradığı gün ile başlar. Buradan 37 ilkbaharına ve dolayısıyla Mümtaz-Nuran aşkının başına dönülür. Romanın ancak dördüncü ve son bölümünde şimdiki zamana (1939) yani hikâyenin başladığı yere geçilir ve İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla roman son bulur.

Kurgu zamanı ile gerçek zaman (romanın yazılma ve basılma zamanı) arasında on yıldan daha az bir zaman farkı vardır. Bu nedenle, *Tanpınar*'ın çizdiği karakter portrelerinin ve olay örgülerinin yakın geçmiş içinde şekillendiğini söyleyebiliriz. Öte yandan, öykünün, karakterlerin içinde bulunduğu şimdiki zamandan çok geçmişe ait hatıralarında biçimlendiği görülmektedir. Özellikle roman başkişisi Mümtaz için, sözünü ettiğimiz bu hatıralar ve bunların yol açtığı iç konuşmalar Huzur'un yapısının en önemli özelliklerindendir.

Huzur'un, ileride daha ayrıntılı biçimle değineceğimiz zaman-mekân ilişkisinin, hem olay örgüsünde hem de karakterlerin tartıştığı siyasi, felsefi, kültürel ve sanatsal fikirlerde olduğu gibi, kurgunun da temelini oluşturduğunu ileri sürebiliriz. "Mahur Beste", "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" ve "Sahnenin Dışındakiler" adlı yazarın diğer metinlerinin de bize verdiği olanakla zaman kavramının, *Tanpınar* yazınının, neredeyse tüm sorunlarının zeminini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle, her şeyden önce, ele aldığımız romanın kurgusunu zaman kavramı açısından irdelemek faydalı olabilir. Aşağıda alıntıladığımız parçada, edebiyat kuramcılarımızdan *Jale Parla*'nın da varsayımımızı desteklediği görülecektir;

"Maddesiz, dilsiz, insansız, bilinçsiz 'yekpare zaman' ile "taksim kabul etmiş zaman" arasındaki bağlantıyı sanatının arayışı haline getirmiş Ahmet Hamdi Tanpınar için roman 'taksim kabul etmiş zaman'ın anlatısıdır. Tanpınar'ın "yekpare uykusu, ne bir ağaç ve yosun, ne bir kuş kanadı veya el kadar gök; hülasa hiçbir arıza ile bozulmayan za-

man" olarak tarif ettiği "bir zaman" vardır..."[55]

Jale Parla'nın da belirttiği gibi *Tanpınar*, sanatın zamanla ilişkisini yazınının temeline oturtur. Buradan hareketle Huzur'un tüm karakterlerinin, bu "mutlak ve yekpare zaman" ile "taksim kabul etmiş" zaman arasında gedip geldiğini, çünkü *Tanpınar*'ın sanatının böyle bir zaman ontolojisi üzerine kurulduğunu ileri sürebiliriz.

Huzur'un kurgusal yapısından yola çıkarak *Tanpınar*'ın bize bu hikayede gösterdiklerinden birinin de; 'mutlak ve yekpare zamanın' Varlık'ın temelinde olduğu ve bu zamanın parçalanmış anlarının tezahürüyle Varoluş'a yayılmakta olduğunu söyleyebiliriz. Bununla beraber, Huzur'da zamanın varlıkta vücud bulduğu gibi, varlığın da zamanda vücud bulduğunu görüyoruz. *Tanpınar*'da bu 'mutlak zaman'ın algılanışı ise, ancak geçmişe, olup bitmişe ve onun tek tek parçalarına bakmakla olanaklıdır. Bu bakımdan varlığa kalan, kendi payına, mutlak zamandan düşen anların idrakına varmaktır. Bu nedenle, Huzur'un gerek Boğaz'daki gerek Ada'daki tüm akşam yemeklerinde tartışılan; sanatın, siyasetin, felsefenin sorunlarını, varlığın kendi zamanını idrak etmesinin ve bu bilincin yekpare zamana doğru açılan yolculuğunun bir yansıması olarak okuduk. Bir anlamda *Tanpınar*, Huzur'da varlığın kendi zamanının arayışını kurgulamıştır.

"Kim olduğunu bilmediği, fakat annesinin de işiteceği korkusu ile ürpererek yolunu beklediği çocuk gelince, Mümtaz için gün denen şey kapağını kapatıyordu. Ondan sonra ta ertesi akşama kadar yekpare bir zaman vardı." [56]

Buradaki yekpare zaman, sadece dün ile yarın arasında yer almaz, çünkü dün geçmişi, yarın da geleceği imlemektedir.

---

[55] Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2000. (S. 282)

[56] Tanpınar, Ahmet Hamdi, Huzur, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2000. (S.234)

Mümtaz'ın iç yolculuğu, geçmiş ile geleceği belirleyen mutlak ve yekpare zamanın, parça parça anlardaki tezahürlerinin idrakı aracılığıyla bir içe dönüş olduğu kadar, bir içten geliştir. Huzur'da geçmişe dönüşlerde hatırlanan an hem aynen şimdiki ana taşınarak bu anla yeni bir mekânda birleştirilir, hem de hatırlanan anın öznesi, o anın tek sahibi olarak gösterilir. Bu yüzden birçok yerde "Nuran'ın zamanı", "İhsan'ın zamanı" gibi kullanımlara rastlarız. Özne, burada kendi zamanını kurmakla kalmaz, aynı zamanda kendi mekânını da belirler. *Tanpınar*, Mümtaz'ın zihninde beliren İhsan'a ilişkin bir hatırayı aktarırken "İhsan'ın adasında" der ve bu anın tezahürünün mekânını, onun öznesinde verir. Bazen de mekân başlı başına bir özne olarak alınır ve zaman mekâna göre belirlenir. Böylelikle aynı mekânda şimdiki an aktarılırken birden o mekânda yaşanmış geçmişe ait bir ana geri dönülerek o an anlatılmaya başlanır:

"Mümtaz, ateşte ağır ağır kavrulmuşa benzeyen ciltleri elinde evirip çevirirken, geçen Mayıs başında bu dükkana son defa geldiği günü düşündü. Nuran'la buluşmalarına bir saat vardı..."[57]

Bazen de başka bir öykü anlatılırken, mesela Garb sanatı ve Şark sanatı karşılaştırılırken, Mümtaz'ın hayalindeki görüntü bambaşka bir sahneye açılır ve bir başka yekpare zamana geri dönülür:

"Evet, bir adımda eski, yeni ne varsa hepsini silmek, fırlatmak. Ne Ronsard ne Fuzuli...İmkan mı var? Ve Mümtaz içinden tekrar Nuran'ın saçlarını düşündü. Hep böyle düşer mi bu saç?"[58]

Huzur'un belki de en ilginç yanı, hikayeye yayılan tüm bu zaman anlayışlarının metnin kurgusuna da taşınmasıdır. Huzur, Mümtaz'ın, İhsan'ın hastalığından duyduğu keder ve korku ile başlayarak, Mümtaz'ın aynı gün İclal ve Muazzez'e rastlamasıy-

---

[57] A.g.y. s.46.
[58] A.g.y. s.88.

la devam eder. Kitapta "Nuran" başlığını taşıyan ikinci bölümde ise iki sene öncesine geri dönülerek Mümtaz Nuran aşkı anlatılmaya başlanır. "Mümtaz" başlığını taşıyan dördüncü bölümde anlatı zamanına geri dönülse de bu bölüm önceki üç bölüme, yani geçmişe yapılan atıflarla kurulur. Sonuç olarak Huzur'un kurgusunu belirleyen hep geçmiş ve geçmişin parçalarıdır.

2. BÖLÜM:

"Huzur"da Batı-Doğu Çatışmasının Çeşitli Mekânları

Huzur'da, Batı-Doğu sorununun anlatının en temel tartışma nesnelerinden birisi olduğu ve hem tek tek karakterlere hem de öykünün tümüne yayıldığı görülüyor. Huzur'un çoğu mürekkep yalamış, çağın sorunlarıyla, hayatın ve insanın sorunlarıyla sürekli kafa yoran karakterleri, "Şark-Garp" ilişkisini içselleştirmiş, bu konudaki fikirleri, hayata karşı duruşlarını belirlenmiş bir biçimde öyküde yer alıyorlar. Bu bakımdan Huzur'un tüm karakterlerinin, özellikle de başkarakteri Mümtaz'ın neredeyse her davranışı, her fikri, her sözü bu soruna karşı duruşunun bir yansıması olarak kurguda ortaya çıkıyor. Bu noktada, Huzur'un kişileri, sürekli "Biz kimiz?", "Batılı mıyız, doğulu muyuz?", "Neredeyiz?" Nerdeniz?", Nereye aitiz", "Nereye ait olmalıyız?" soruları arasında geziniyorlar.

Yazımızın bu bölümü, *Tanpınar*'ın roman kişilerini çıkarttığı bu gezintide, Batı-Doğu sorununa iki açıdan yaklaşmayı deneyecektir. Bunlardan birincisi, sorunun anlatının geneline nasıl yayıldığını dile getirmeye çalışmak, ikincisi ise *Tanpınar*'ın sorunu çeşitli simgelerle "alt mekân"lar[59] kurarak tartıştığı varsayımı üzerinden, bu "alt mekân"ları göstermeye çalışmak olacaktır.

---

[59] Bu noktada, alt mekan kavramıyla, Tanpınar'ın 'Batılılaşma' konusunu olay örgüsünde, anlatıcının aktarımında, karakterlerin diyaloglarında ve iç konuşmalarında belirli kavramları simgeselleştirerek tartıştığını ve bu doğrultuda 'zaman', 'musiki' ve 'aşk' gibi romanın geneline yayılan anlatı nesnelerinin simgeleştirilerek bir başka konunun tartışılmasına zemin oluşturduğunu imlemeye çalışıyoruz.

Huzur'da Türk toplumunun içinde bulunduğu Batı-Doğu çatışmasının en temelde siyasi, kültürel ve sanatsal zeminde karşımıza çıktığı düşünülebilir. Ancak, siyasi, kültürel ve sanatsal olarak adlandırdığımız boyutları birbirinden ayırmamız doğru olmayacaktır, çünkü *Tanpınar* bunları iç içe ele alarak soruna yaklaşmış ve birbirinden kopuk olarak düşünmemizi olanaksız hale getirmiştir. *Tanpınar*, karakterlerini bu doğrultuda konuşturmuş, düşündürmüş ve tartıştırmıştır. Aşağıda alıntıladığımız parça hem bu iç içeliğin hem de Huzur'da Batı-Doğu sorununun genellikle nasıl tartışıldığının görülmesi açısından yararlı olabilir:

İhsan: Hayat bizimdir; ona istediğimiz şekli vereceğiz. Ve o şeklini alırken, kendi şarkısını yapacak. Fakat fikre, sanata hiç karışmayacağız! Onları hür bırakacağız. Çünkü, onlar hürriyet, mutlak hürriyet isterler. Masal bir anda, biz istiyoruz diye teşekkül etmez. O hayatın içinden fışkırır. Hele mazi ile bağlarımızı kesmek, Garp'a kendimizi kapatmak! Asla! Ne zannediyorsunuz bizi! Biz Şark'ın en klasik zevkli milletiyiz. Her şey bizden bir devam istiyor.

-Eskiyi devam ettirdikten sonra, yeni hayat şekli aramak ne için?

-Hayatımızın henüz şekli yok da onun için! Zaten hayat, tanzim edilmeye daima muhtaçtır. Hele asrımızda

-O halde maziyi tasfiye ediyoruz?..

-Elbette... Fakat icap eden yerlerde. Ölü kökleri atacağız; yeni bir istihsale gireceğiz: Onun insanını yetiştireceğiz...

-Bunu yapmak için nereden hız alacağız?

-İhtiyaçlarımızdan, yaşama irademizden; zaten hıza değil, derse ihtiyacımız var. Bunu da realite bize verir, müphem ütopyalar değil!!!...[60]

Alıntıda da görebildiğimiz gibi *Tanpınar*, Batı-Doğu sorunundaki temel düşünceleri ve duruşları yan yana getirir, karşılaştırır, çarpıştırır, kimi zamanda çeliştirir. Bu konumlamalara dayalı ilişkiler, tek tek roman karakterlerinde de görülebilir.

---

[60] A.g.y. s.89

Şöyle ki, romanın başkişisi Mümtaz, Galatasaray Liseli olup tamamıyla batılı bir eğitim almış, özellikle Fransız düşüncesini ve sanatını tanımış, fakat bunun yanında "kendi değerlerimizi" bir kenara atmayıp Türk kültürünün zevklerine sahip olmuştur. Mümtaz'ın amcasının oğlu olan ve onun yetişmesine en büyük katkıyı sağlayan İhsan da böyledir:

(Mümtaz) Bir taraftan İhsan'ın kendisine açtığı yoldan yürürken, öbür taraftan da kendi istidadı, onu şiire ve sanata sürüklüyordu. Bir şairin en büyük keşfi, kendi muharririni, iç alemine doğru kendisini götürecek olanları bulmaktır. Yavaş yavaş Fransızları keşfetmişti, de Regnier, Heredia, arkasından Verlaine ve Baudelaire'i ayrı ufuklar gibi buldu.[61]

Batı-Doğu çatışmasının çeşitli simgelerle yansıtılması Batılı ve Doğulu ideolojinin yan yana getirilmesi, her iki tarz resim, şiir, müziğin karşılaştırılması ve iki yaşayış biçiminin çarpıştırılması yoluyla olur:

Evi döşerlerken Mümtaz İstanbul'a bir zaman ne kadar çok ecnebi eşyası geldiğini anladı. Hemen her koltukçu dükkanında her nevi üsluptan mobilya vardı. Mümtaz Nuran'la onların arasında dolaşırken İstanbul'da değişen zevk ve hayat standartlarını düşünüyordu. "Hiç şüphesiz kafamız da böyledir.[62]

Bu doğrultuda, *Tanpınar*'ın kurgu içinde çeşitli "alt mekân"lar kurarak toplumun kimlik arayışını yansıttığı görülüyor. Burada, sözünü ettiğimiz simgeleştirilmiş alt mekânların dil, zaman, sanat, edebiyat, musiki, aşk, kadın, erkek, hastalık, ölüm olduğu iddia edilebilir ve çok ayrıntılı çözümlemelerde bunlara başkaları da eklenebilir. Araştırmamızın çıkış noktası olan Batı-Doğu sorunu açısından, biz bu alt mekânları kurguda

---

61 A.g.y. s.39.
62 A.g.y. s. .204.

en baskın olduğunu düşündüğümüz üç ana başlık altında toplayarak ifade etmeyi uygun buluyoruz: Zaman, musiki, aşk.

Zaman

Birinci Bölüm'de açıklanmaya çalışıldığı gibi, zaman, *Tanpınar*'ın sanatının en önemli sorunlarından biridir. Ancak, Birinci Bölüm'de kavramsal anlamda incelemeye çalıştığımız zaman, burada farklı bir boyutuyla da ele alınacaktır. Zamanı nasıl ele alırsak alalım, onu ontolojik boyutundan ayıramayacağımızın bilincinde olmakla beraber, burada kavramı daha çok "tarih" ve "geçmiş" anlamında incelemeye çalışacağız. Bunun nedeni olarak, *Tanpınar*'ın Huzur'da zamanı, Batı-Doğu sorunu açısından bakıldığında "tarih" ve "geçmiş" vurgularıyla yansıttığı gösterilebilir.

Bu açıdan bakıldığında, *Tanpınar* hep 'eski' ile 'yeni' arasında bir ilişki kurarak, karakterlerini bu ikisi arasında dolaştırır. Huzur'da da görebileceğimiz gibi *Tanpınar* için geçip giden zaman çok önemlidir. Huzur'un Mümtaz'ı şu anın idrakından ziyade geçmişle hesaplaşmaktadır. Şu anın penceresinden açılan "hatıralar" onun neredeyse tüm iç yaşantısının bir dışavurumu olarak karşımıza çıkar. Şu an, onun için "yeni" olandır, fakat aynı zamanda geçip gidecek olan ve "eski" olduğunda da değerlenecek olandır. Bu nedenle Mümtaz, "yeni"den asla tam olarak yüz çevirmez, ama "yeni" "eski"nin karşısında hep daha önemsiz olmaya mahkumdur. Sanatta da kültürde de yaşayışta da "eski"ye bir bağlılık vardır. *Tanpınar* için "eski" "biz"izdir. "Bizim" yaşayışımız, "bizim" kültürümüz, "bizim" sanatımız "eski", fakat değerli olandır. Artık "yeni" olan sadece bize ait olan değil, başkalarından aldığımızdır:

- Niçin eskiye bu kadar bağlıyız?..

-İster istemez onların bir parçasıyız. Eski musikimizi seviyoruz, iyi kötü anlıyoruz. Elimizde iyi kötü maziyi açacak bir anahtar var. O bize üst üste zamanlarını veriyor, bütün isimleri giydiriyor. İçimizde bir

hazine bulunduğu, Ferahfeza yahut Sultaniyegah'ın arasından etrafımıza bakıtığımız için; Lebib Efendi bile bizim için bir sanat eseri oluyor.

Mümtaz'a göre İstanbul peyzajı, bütün medeniyetimiz, kirimiz, pasımız, güzel taraflarımız hepsi musikideydi. Garp'ın bizi anlamaması, aramızda yabancı olarak gezmesi de yine onu anlamamaktan geliyordu. Bu o kadar böyleydi ki, birçok peyzajlar, kendiliğinden nağme ile beraber gözlerinin önüne gelirdi.[63]

Tanpınar'ın sürekli "eski"de aradığı "biz" ve buna karşın "yeni"yi reddetmeyişi, toplumumuzdaki ikiliği gözler önüne serer. *Tanpınar*'da toplumun benlik arayışı bu "eski" ile "yeni" arasındaki ikilikte düğümlenir. Mümtaz bu düğümün en açık temsilcisidir. Ona göre, "yeni"yi kabullenmeden önce "eski"ye sahip çıkmak, onu anlamak, idrak etmek gerekmektedir. Bu yeni kimlik için "eski"ye ihtiyaç vardır, fakat bu "yeni"nin inkarı değildir asla:

(Mümtaz) Biliyorum, dedi. Yeni bir hayat lazım... Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak lazım. Bir hüviyet lazım. Bu hüviyeti her millet mazisinden alıyor. [64]

Görüldüğü gibi Huzur'da "eski"ye ve "yeni"ye dair ne varsa, bu bizim benliğimize ilişkindir. Bu bakımdan Doğu-Batı ikiliği aslında toplumumuzun benliğinin bir ikiliğidir. Bu ikilikte "eski" olan, bize ait olan, Doğulu yanıdır bu benliğin; "yeni" tabir edilen ise daha ziyade Batı'dan benliğimize katılandır. *Tanpınar* için toplumumuz, "ikiz bir ömür" sürmektedir. Bu noktada Nurdan Gürbilek'in yorumu ilginç olabilir:

Orada, (Aydaki Kadın) bütünlüğünü kaybetmiş bir dünyada, "ikiz ömür" süren birini görürüz; onda, kendi kaybolan tarafımızı buluruz; bu bize yeter. *Tanpınar*'ın hep bir kimlik bunalımıyla birlikte, bu bu-

---

63 A.g.y., s.164.
64 A.g.y. s.165.

nalıma çözüm aranırken hatırlanmasında elbette bir okuma alışkanlığının payı var. Ama, bunu aşan bir şey de var. *Tanpınar* yüzünü geçmişe dönmüş, bölünmüş olduğumuzu söylemiştir bize.[65]

Görülüyor ki, Huzur'da "eski" ve "yeni", Doğu ile Batı'nın birer resmidir. Resim, zaman tarafından boyanır, renklenir. Doğu geçmişin bir yansıması iken Batı şu anın, şimdiki zamanın bir yansısıdır. Bu nedenle, *Tanpınar*'ın Huzur'da Batı-Doğu sorununun bir "alt mekân"ı olarak "eski" ile "yeni" arasındaki bu ikiliği kurduğunu ve bu "alt mekân"da toplumun kimlik arayışının sürdürüldüğünü öne sürüyoruz. Huzur'da "eski" ile "yeni" en çok sanatta çarpıştırılırlar. Böylece şimdi, Batı-Doğu ikiliğinin tartışıldığı diğer bir "alt mekân" olduğunu varsaydığımız musikiye bakabiliriz.

Musiki

Huzur'da neredeyse tüm karakterler için sanat zevkinin yaşayışlarının bir parçası olduğu, romanla, şiirle, resimle, musikiyle iç içe bir yaşam sürdükleri açıkça görülüyor. *Tanpınar*, bu sanat zevklerini, ayrıntılarıyla betimleyen bir tarz benimsiyor. Bu doğrultuda, yazarlar, düşünürler, bestekarlar ve onların eserlerinin isimleri sık sık karakterler ve anlatıcı tarafından anılıyor. *Tanpınar*'ın bu tarzının rastgele olduğunu iddia etmenin ya da özel bir anlam taşımadığını öne sürmenin ancak son derece yüzeysel bir okumanın ürünü olabileceğini düşünüyoruz.

Öyleyse *Tanpınar*'ın bu tarzının ve tavrının, nasıl bir özel anlam taşıdığını tartışmak yerinde olacaktır. Bu noktada, *Tanpınar*'da sanatın, özellikle Huzur'da da musikinin sadece sanatsal haz bakımından düşünülmediğini, aynı zamanda "eski" ile "yeni"nin, "geçmiş" ile 'şimdi'nin ve Doğu ile Batı'nın toplumdaki 'ikiz' var oluşunun, kurguda bir 'alt mekân' teşkil ettiğini varsa-

---

[65] Gürbilek, Nurdan, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1995. (S.13)

yıyoruz. Bu doğrultuda *Jale Parla*'nın yorumları bizim için yol gösterici olabilir:

Musiki mutlak zamana belki de en yakın biçimleşmedir... Zaman nehrini tersine akıtmak, o mutlak zaman ve yekpare zamana kavuşmak hem büyük bir arzu hem de bir meraktır *Tanpınar*'da. Musikide cisimleşmiş zaman, yanıltıcı da olsa, bu kavuşmanın mümkün olabileceği duygusunu yaratır. Hem maddesiz hem de giydirilmiş olan musikinin bu tanımında bir çelişkiden çok bir gerilimden söz etmeliyiz: Her cisimleşme ve biçimleşme, *Tanpınar*'da, maddeyle maddesizliğin iç içeliğini gösterir. Taksim kabul etmiş zamanlarda hapsolmuş benlik, bu mahpusluktan iradi ya da gayri iradi kurtulma anları sezer; ama bunlar ancak ve ancak sezgiseldir.[66]

"Musikinin şekil bulmuş bir zaman" olmasından kastedilenin, yukarıda belirttiğimiz varsayımımızla örtüştüğü görülmektedir. Böylelikle, musikinin hangi biçimde bir "alt mekân" olarak Huzur'un karakterlerinde göründüğüne bakabiliriz.

Huzur'un baş kişileri Mümtaz ve Nuran hem eski musikiden hem de klasik Batı müziğinden zevk alan, kimi zaman birini, kimi zaman diğerini dinlemekten haz duyan karakterler olarak karşımıza çıkıyorlar. Sadece Mümtaz ve Nuran değil, Huzur'un diğer bazı önemli karakterleri de bu ikili zevki paylaşıyorlar.

Açıkça görüldüğü gibi, *Tanpınar*'da eski Türk müziği geçmişi, "eski"yi simgelerken, klasik Batı müziği de yeni zevkleri, Batılı estetik ölçü anlayışını temsil ediyor. Yine bu noktada *Tanpınar*, Batılı ve Doğulu bu iki sanatsal zevk nesnelerini yan yana getiriyor, karşılaştırıyor ve çarpıştırıyor. İkiliğin, musiki bakımından yansıtılmasında karakterler arasında kimi farklılıkların var olduğu görülüyor. Mümtaz ve Nuran bu ikilikte daha ziyade, bizim musikimizin, "eski"nin tarafında yer alıyorlar:

---

66 Parla, Jale, Don Kişot'tan Bugüne Roman. (S.284)

(Mümtaz) Fakat aşk bilinmeyenin sihiriyle onu davet ediyordu. 'Yeni Debussy'ler aldım. Behemehal gelin.' Telefonda böyle söylemişti. Debussy'yu, Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak. Bu bizim talihimizdi.[67]

Annem eski musikiyi severdi. Babam ise hiç anlamazdı. İhsan için, bir nevi musikişinastır diyebilirim. Ben ise onu hayatıma naklettim...[68]

Ferahfeza'yı, Acemaşiran'ı, Beyati'yi, Sultaniyegah'ı, Nühüft'ü, Mahur'u tercih ederlerdi (Mümtaz ve Nuran). Bunlar asıl ruh iklimleriydi.[69]

Mümtaz ve Nuran, bu bakımdan, eski musikiyi "bizim benliğimizin" en açık ifadesi olarak görüyor. Bu "eski"yi ve "biz"i imleyen musiki, ruhunuzdaki sonsuzluğa işaret ediyor, her şeyi aydınlığa doğru uçuran bir idrakı ve medeniyetin iç alemini sunuyor. Öte yandan, Huzur'da, ikiliğin diğer tarafında yer alan karakterlere de rastlıyoruz. Nuran'ın dayısı Tevfik Bey, Batı hayranı bir karakter tasviriyle romanda görülüyor. Tevfik Bey'in bu hayranlığı yine sanatla ve musikiyle gösteriliyor. Bu ikiliğin diğer tarafında yer alarak Batı müziğini, bununla birlikte kültürünü, sanatını ve yaşayış biçimini tercih eden bir diğer karakterin de Suad olduğu görülüyor. Suad, Huzur'un en baskın karakterlerinden biri olması bakımından pek çok farklı çözümlemeye dahil olabilecek biri olmasına karşın, araştırmamızın sınırları içinde onun Batı müziği tercihine değinmek yeterli olacaktır. Suad, neredeyse Huzur'un tüm karakterlerinin bir araya geldiği bir akşam yemeğinde, icra edilen eski musikiden bir hayli sıkılıyor ve bu musikinin kendi ruhuna hitap etmediğini söylüyor. Romanın sonlarında aktarılan Suad'ın intihar sahnesinde

---

[67] Tanpınar, Huzur, s.135
[68] A.g.y.,s.133.
[69] A.g.y. s.142.

de Suad'ın son dinlediği müziğin *Beethoven*'in bir senfonisi olduğu görülüyor. Bu bakımdan, sadece sanat zevklerine bakarak bile Huzur'un kişilerinin karakter çözümlemesinin yapılabileceğini ileri sürebiliriz.

Bir yanda *Debussy*'ler *Wagner*'ler, *Beethoven*'ler, bir yanda da *Dede Efendi*'ler, *Hacı Arif Bey*'ler: İşte *Tanpınar* Garb'ı da Şark'ı da burada buluyor, burada görüyor. Bu nedenle, araştırmamızın temelini oluşturan Batı-Doğu ikiliğinin, 1939 Türkiye'sinde yaşayan karakterlerin sanat zevkinin oluşturduğu mekânda günümüz okuruna sunulduğunu da öne sürebiliyoruz.

Aşk

Huzur geçmişimize, benliğimize, kimliğimize, Doğu ve Batı kültürlerine, sanatlarına, kainata ve nihayet insan denen bu "eşya"ya ilişkin bir romandır. Bir başka deyişle Huzur "her şey"in anlatısıdır. Dolayısıyla Huzur, varoluşa dair sunduğu bu maneviyat aleminde aşka da bir mekân açmıştır. Her şeyin anlatısı Huzur, bir aşk romanıdır da aynı zamanda. Araştırmamız da bu doğrultuda Huzur'da aktarılan aşka, Mümtaz'ın aşkına, kendi inceleme nesnesi bakımından yaklaşacaktır.

Tanpınar, Huzur'un geneline yaydığı Doğu-Batı sorununa diğer bir "alt mekân" olduğunu varsaydığımız aşk bağlamında da yaklaşmıştır. Batı ile Doğu'nun sanatı nasıl farklıysa yaşayış tarzları da böyledir. Bu bakımdan Huzur'da, Batılı ve Doğulu yaşayış tarzlarının farklı aşk anlayışlarını da getirdiğini düşünüyoruz.

Mümtaz'ın Nuran'a olan aşkının, her safhasıyla içselleştirilerek, ilahileştirilerek, nesneyi ruha yükselterek ve maddenin her boyutuna onu tek tek yayarak Doğulu aşk anlayışının ideal bir serimlemesi olduğunu ileri sürebiliriz. Nuran'ın Mümtaz'ın aşkına cevabı da böyledir:

Böylece Nuran, Mümtaz için, benliğine sımsıkı bağlanan bu iki yardımcının sayesinde bütün eski, güzel ve asıl şeylerin fani varlığında ha-

yata döndüğü, yaşadığı esrarlı mahluk, zamanı kendi nefsinde ve güzelliğinde yenmiş mucizeli mevcut oluyor, onda sanatının ve iç aleminin nizamlarını buluyordu. Onun yanı başında bulunması, onu kucaklaması, sevmesi, genç kadının varlığını aşan kudret haline gelmişti.[70]

Mümtaz ile Nuran arasındaki aşk ilişkisinin bir bakıma, toplumsal yaşayışın bir yansıması olarak aktarıldığını söyleyebiliriz. Nuran, Mümtaz'ın Emirgan'daki evine girip çıkarken, dul bir kadın olduğunun bilinciyle olabildiğince ihtiyatlı davranır, toplumun bakış açısının idrakiyle hep mesafeli görünür. Mümtaz da davetli olduğu aile toplantılarında, içki masasında bile olsa düsturu asla elden bırakmaz. Burada gözetilenin toplumun iffet anlayışı olduğunu iddia etmek zor görünmüyor.

Zaten anne tarafından Bektaşi, baba tarafından Mevlevi olan Nuran, içinde yetiştiği terbiye ile ideal bir Şarklı kadın figürü olarak anlatıda yer alıyor. Fakat, Nuran'ın bu hali Batı'nın "modern" yaşayış biçimini, sanatını, kültürünü inkar ettiği anlamına gelmiyor, Şark adabını sindirmiş olan Nuran, bu yaşayış tarzına bağlılığını koruyarak Batı'nın sunduğu yeniliklere de açık görünüyor.

Öte yandan, Nuran'ın eski kocası Fahir'in birlikte yaşadığı Romanyalı kadın olan Emma, tam olarak Batılı aşk anlayışının bir temsilcisi olmasa da Batılı kadının bir temsilcisi olarak karşımıza çıkıyor. Emma, hafifmeşrep, "görmüş geçirmiş" bir aşk kadını olarak tasvir ediliyor. Emma, Fahir'le olan ilişkisi de dahil tüm ilişkilerini maddi bir dünyada kabul ediyor ve maneviyattan uzak bu görüntüsü içinde mutsuz bir kadın olarak tasvir ediliyor. Bu noktada, Emma'nın, Doğulu yaşayış tarzının ya da Doğulu aşk anlayışının ideal temsilcileri olarak kabul ettiğimiz Mümtaz ve Nuran karakterlerinin karşısına Batılı aşk anlayışının bir temsilcisi olarak çıkarıldığını iddia etmiyoruz. Ama Emma, Suad karakteriyle birlikte, Batılı yaşayış tarzının, bakış açı-

---

[70] A.g.y. s.199.

sının ve sanatsal zevklerinin yansıdığı bir karakter olarak görülüyor. Buna karşın, Emma'nın da Fahir'le yaşadığı ilişki süresinde zamanla bazı Türk adetlerine ve yaşayış tarzlarına uyum gösterdiği görülüyor. Bir zamanlar hiç hoşlanmamasına karşın artık ara sıra rakı içmeye başlaması bunun küçük bir göstergesi olabilir.

Romanın genelinde de *Tanpınar*, (belki Suad hariç) karakterlerini ikiliklerin kesin uçlarına yerleştirmiyor. *Tanpınar*'ın bu tavrının Batı-Doğu ikiliği açısından da geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Huzur'un karakterlerinin içinde biçimlendiği bu ikilikte, her karakterin diğer taraftan "pay aldığı" görülüyor. Bunun açıklaması ise *Tanpınar*'ın Batı-Doğu sorununda kurmaya çalıştığı dengeyle yapılabilir. Emma'nın rakı içmesi bu dengenin zayıf bir yansıması olsa da gerek zaman gerek musiki gerekse aşk alt mekânları üzerinde ortaya konan Batılılaşma olgusunun hem karakterler arasında hem de karakterlerin kendi içinde bu ikili tarzda tartışıldığını öne sürüyoruz.

Sonuç

Tanpınar'ın Huzur'da bize göstermeye çalıştığının, en temelde, Türk toplumunun "geçmiş ile şimdi", Doğu ile Batı arasında yaşadığı ve belki halen yaşamakta olduğu ikilik ve bu ikilik çerçevesinde yaşadığı kimlik sorunu olduğu görülüyor. "Batılılaşma açısından Huzur" altbaşlığını taşıyan araştırmamız, bu kimlik sorunu temelinde *Tanpınar*'ın romanına yaklaştı. Bu yaklaşım çerçevesinde, *Tanpınar*'ın romanda sergilediğini düşündüğümüz edebi ve kurgusal devinimlerden yola çıkarak Batılılaşma sorununun topluma nasıl yansıdığını göstermeye çalıştık. Bu doğrultuda, *Tanpınar*'ın Batılılaşma sorununa getirdiği temel tezi olan "Kendi kimliğimizi korumak şartı ile Batı'dan gelen yeniliklere açık olma" fikrinin Huzur'daki ortaya çıkışını serimlemeyi denedik.

Araştırmamızda da görüldüğü gibi, *Tanpınar*, mazi ile bağların koparılmaması ve bu bağlamda kendi kültürümüzün yarat-

tığı değerlere hayatın her alanında sahip çıkılması, bunun yanında Batı medeniyetinin sunduğu yeniliklere de açık olunması gerektiğini düşünüyor. Bu noktada, *Tanpınar*'ın bu tezini bir "Batı-Doğu sentezi" olarak görmeyi doğru bulmuyoruz. Çünkü, *Tanpınar*'ın tezinin imlediği, Batı ve Doğu'nun farklı kültürler olmakla beraber, karşıt unsurlar taşımadığıdır. Dolayısıyla, burada bir tezden çıkan anti-tezin uzlaştırılmasıyla bir sentez elde etmek söz konusu değildir. Öyleyse, *Tanpınar*'ın savunduğu, bu farklı iki medeniyetin değerlerinin birlikte kabul edilmesi gerektiğidir.

Sonuç olarak, Huzur'da tartışılan, "Biz nereliyiz, neredeniz?", "Batılı mıyız, Doğulu muyuz?", "Hangi kimliğe aitiz?" sorularına *Tanpınar*'ın cevabının, "Biz ne tam olarak Batılıyız ne de tam olarak Doğuluyuz; biz hem Batılıyız, hem de Doğuluyuz" olduğu görülüyor. Bu bağlamda, araştırmamız, Huzur'un tüm yapısına yayılan bu tartışmayı, Tanpınar'ın simgeleri ve kodlamaları açısından ortaya koymayı ve çözümlemeyi denedi.

C. Doğan YAŞAT

KAYNAKÇA

Gürbilek, Nurdan, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1995.

Parla, Jale; *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2000.

Tanpınar, Ahmet Hamdi; *Sahnenin Dışındakiler*, Büyük Kitaplık, İstanbul 1973.

_____; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, YKY 1999.

_____; Ahmet Hamdi, *Huzur*, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2000.

_____; *Mahur Beste*, Yapı Kredi Yayınları2000.

2.214 "SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ": AHMET HAMDİ TANPINAR

I. Romanın Edebi Haritası:

1) Mekân-Zaman

Olaylar, İstanbul'da (Edirnekapı, Fatih, Şehzadebaşı, Vezneciler, Suadiye, vb.) geçmektedir. "Saatleri ayarlama Enstitüsü"nün Amerikalı uzmanlarca kapatılması anlatımından zamana ilişkin olarak 1950'li yıllar (Demokrat Parti dönemi) düşünülebilir.

Romanda, ayrıca anı biçiminde geriye dönüşler yapılır. Romanın ana karakteri ve anlatıcı kişisi Hayri İrdal sık sık çocukluk ve gençlik dönemlerine gider; başından geçen ilginç olayları ve yaşadığı çevreyle ilgili gözlemlerini anlatır. Bu anlatımlardan Hayri İrdal'ın çocukluk ve gençlik döneminin Meşrutiyet yıllarında geçtiği anlaşılmaktadır.

2) Başlıca Karakterler:

"Saatleri Ayarlama enstitüsü"nün oldukça kalabalık bir kadrosu olmasına rağmen başlıca karakterleri şunlardır:

Hayri İrdal: Romanın anlatıcı kişisi. İrdal, fakir bir ailede doğmuş, eğitimini zorluklarla tamamlayabilmiş, genel olarak saf, iyi kalpli, sağduyu ve mantık sahibi, kendisi de dahil dürüstlükten ayrılanları eleştiren birisidir. Yazar, düşüncelerini genellikle bu karakter üzerinden iletir.

Dr. Ramiz: Batıda psikanaliz eğitimi gördükten sonra ülkesine dönmüş, dünyaya psikanalizin penceresinden bakan, dünyayı ıslah etmenin biricik yolu olarak da psikanalizi gören birisidir. Psikanalize olan imanı onu sık sık komik durumlara düşürür. Dr. Ramiz, romanın olumsuz tiplerindendir. Yazar, batıcı aydınları Dr. Ramiz gibi olumsuz bir tiple simgeleyerek eleştirilerini yürütür.

Halit Ayarcı: Saatleri ayarlama Enstitüsü'nün kurucusudur. Ayarcı yeni dünyanın adamıdır. Ona göre yeninin bulunduğu

yerde başka meziyete gerek yoktur. Bu tutumuyla Hayri İrdal'ın karşıtı bir tiptir.

3) Olay Örgüsü:

Roman dört ana bölümden oluşur. İlk bölümde Hayri İrdal çocukluğunun ve ilk gençliğinin geçtiği dünyayı anlatır. Hayri İrdal, fakir düşmüş bir ailede dünyaya gelir. Küçük yaşta iken bir saatçinin (Saatçi Nuri Efendi) yanına çırak olarak girer. Nuri Efendi, saatçilik üzerine konuşmaktan, tanıdıkların bir kısmına göre bir alim, diğer kısmına göre de evliya birisidir. Gerçekte de filozof bir sanatkardır. Nuri Efendi, hayatı boyunca Hayri İrdal'ın hayranlık duyduğu kişilerden biri olacaktır.

Hayri İrdal, Nuri Efendinin yanında çalıştığı süre içinde Deli Seyit Lütfullah'ı, Abdüsselam Beyi, Eczacı Aristidi Efendi'yi tanır. Seyit Lütfullah meşrutiyetten iki yıl önce İstanbul'a gelerek Şehzade Caminin yanındaki yıkık bir medrese odasına yerleşmiş, tuhaf bir kişiliktir. Yazarın ifadesiyle, insandan ziyade bir ecinniye benzemektedir. (s. 36-37) Seyit Lütfullah uydurduğu yalanlarına etrafını inandırmaya çalışır. Kayser Andronikos'un kayıp hazinesi yalanına herkesi inandırır.

Abdüsselam Bey, eski zenginlerdendir. Bir zamanlar geniş bir konağın sahibiyken sonraları konağı dağılır. Kaybettiği zenginliğini tekrar kazanabilme umuduyla Seyit Lütfullah'ın yalanına inanır. Abdüsselam Bey, tuhaf biçimde, Seyit Lütfullah'ın bir yalancı olduğuna inanmaktadır.

Nuri Efendinin çevresinden Eczacı Aristidi Efendi ise eczanesinin arkasında kurduğu bir laboratuarda Simya ilminin yöntemleriyle altın üretmeye çalışmaktadır. Aristidi Efendi altın üretme hırsının sonucu olarak, laboratuarda çıkan bir yangında yanarak ölür.

Nuri Efendi'nin ölümüyle Hayri İrdal işsiz kalır (1912 yılı ve 17 yaşındadır). Başka bir saatçinin (Asım Efendi) yanına girse de burada uzun süre çalışamaz. Arkadaşı Seyit Lütfullah, İrdal'ın çalıştığı dükkandan bir saat çalmıştır. (s. 50-51)

Tam bu sırada traji-komik bir olay meydana gelir. İrdal'ın halası ölmüştür. Halanın devasa bir serveti vardır. Hayattaki tek mirasçısı da erkek kardeşi (İrdal'ın babası)'dir. Hala kocasının ölümünden sonra İrdal ailesiyle bütün ilişkilerini kesmiş, onların yoksulluklarına aldırmamıştır. Halanın ölüm haberi İrdal ailesini sevince boğar. Yoksulluktan kurtulma umutlarının en sonunda gerçekleşeceğini düşünürlerken ummadıkları bir şey olur; hala tabutundan mezarına yerleştirilirken dirilir. Akrabalarını miras işlerine dalmış olarak bulur ve bunun intikamını bütün servetini harcamaya başlayarak alır.

Aristidi Efendinin yanarak ölümü ve ardından halanın dirilmesiyle H. İrdal'ın umutları yavaş yavaş suya düşer. Son olarak ümitlerini Seyit Lütfullah'ın kayıp hazineyi bulmasına bağlar. Tabi bu ümidi de boşa çıkar. Seyit Lütfullah bir cami vaazında kendisini gelmesi beklenen Mehdi ilan etmiştir. (s. 59-62)

Seyit Lütfullah'tan sonra H. İrdal eski çalıştığı yere, Asım Efendinin saatçi dükkanına geri döner. Ancak, burada uzun süre çalışamaz. Onun için, artık hayat kelimesi ile çalışma kelimesi arasında hiçbir ilişki kalmamıştır. Sonraki zamanlarda, Birinci Dünya Savaşı başlayıncaya kadar tiyatro kumpanyalarında çalışır. Tiyatronun dünyasına hiç yabancılık çekmez. Çünkü o zamana kadar yaşadığı dünya da tiyatrodaki gibi bir masal dünyasından ibarettir. Birinci Dünya Savaşı, İrdal'ı gerçeğin dünyasıyla tanıştırır. Savaş, büyük, sihir, tılsım ve simya dünyasının sonunu getirmiştir. Bu, aynı zamanda bir toplumun "gerçek"le tanışmasıdır.

İkinci bölüm, H. İrdal'ın dört yıl sonra terhis olup İstanbul'a dönmesiyle başlar. Öğrenimini tamamlar (Posta Telgraf Mektebinde). Abdüsselam Bey'in yetiştirmesi Emine'yle evlenir. Emine saf, şirin, kendi halinde bir kızdır. Hayatı Abdüsselam Bey'in konağında geçmiştir. H. İrdal evlilikle birlikte Abdüsselam Beyin konağında yaşamaya başlar. İlk çocuğu (Zehra) dünyaya gelir. Çocuğun adını, Abdüsselam Bey koyar. Ama H. İrdal'ın annesinin adını (Zahide) koyacağı yerde yanlışlıkla kendi annesi-

nin adını (Zehra) koyar. Abdüsselam Bey, yaşlılıktan bunamaya başlayınca küçük Zehra'yı kendi annesi zannetmeye başlar. Mirasını da "validesi Zehra Hanım'a" bırakacağını söyler ve dediğini de yapar.

Abdüsselam Bey ölür. Bir miras sorunu patlak verir. Mirasçılar, İrdal'ın Abdüsselam Beyi "kızımız senin annendir" diye kandırdığını söylerler. İş mahkemeye gider. H. İrdal mahkemede güç bela kendini temize çıkarır. Çevresindeki herkes İrdal'ı hakkı gasp edilmiş biri olarak görmeye başlar. İş yerinden teselli zammı bile alır. İş arkadaşlarından biri (Sabri Bey) onu, teselli etmek için, meyhanede demlenmeye davet eder. İrdal meyhanede başına yeni bir iş açar. Sohbet arasında Sabri Beyle dalga geçmek için, Abdüsselam Bey'in hiç kimseye göstermediği bir elmasa sahip olduğunu söyler. Hemen ardından bunun bir yalan olduğunu söylese de olan olur. Elmasla ilgili söylentiler başlar. İrdal, Abdüsselam Beyin borçluları tarafından mahkemeye verilir. Mahkemeden İrdal'ın Adli Tıbba gönderilme kararı çıkar.

Adli tıp süreci tam anlamıyla komediden ibarettir. H. İrdal Adli tıpta Dr. Ramiz'in sorumluluğuna bırakılır. Dr. Ramiz psikanaliz manyağı bir tiptir. Psikanalizi tek tek hastalara tatbik edilecek bir yöntemden çok bütün dünyayı ıslah edecek, hizaya getirecek bir araç; hatta dinlerdekine benzer bir kurtuluş yolu olarak görmektedir. "Psikanaliz hayat muammasının biricik anahtarıdır" (s. 85).

H. İrdal, Dr. Ramiz'in ilk hastası olmuştur. Dr. Ramiz, İrdal'ın bütün hayatını dinlemek ister. İrdal hayatını anlattıkça notlar alır ve hayatının ayrıntılarıyla ilgili sorular sorar. Görüşme sonunda İrdal'ın hasta olduğuna karar verir: "Hastasınız... diye kesip attı. Psikanaliz çıktığından beri hemen herkes az çok hastadır" (s. 90). Onuncu günün sonunda Dr. Ramiz'in seansları sona erer. İrdal'ın kesin hastalığı ortaya çıkmıştır:

Evet! Hastalığınız anlaşıldı, dedi. Sizde tipik baba kompleksi var. Babanızı beğenmemişsiniz...

-Siz babanızı beğenmiyorsunuz... Beğenmemişsiniz,

-Aman doktor!...

-Dinleyin, dinleyin... Beğenmedikten sonra kendiniz onun yerine geçeceğiniz yerde, kendinize durmadan baba aramışsınız. Yani reşit olamamışsınız. Hep çocuk kalmışsınız! Öyle değil mi?

-Yerimden fırladım. Bu fazlanın fazlasıydı. Düpedüz iftiraydı, hainlikti, zalimlikti, beni bir kalemde insanlığın dışına çıkarmıştı. (s.92)

... Hem babamı niye inkar edeyim?

-Sakin olun!.. dedi. Maalesef beğenmiyorsunuz. İnkar değil, beğenmemek. İşler sizde çok karışmış... Evvela mübarek işi karıştırmış...

-Saat mi? Biçare bir şey!... Eski bir saat... Aile yadigârı.

-Gördünüz mü? Biçare, eski, ihtiyar... Ondan hep insanmış gibi bahsediyorsunuz. Sözünüze dikkat edin!...

-Yani,

-Yani çocukluğunuz bu saatin getirdiği hava içinde geçmiş... babanız bile onu kıskanmış... Anneniz "mübarek" adını verdiği halde babanız "menhus" adını koymuş, nasıl oldu da parçalamadı, şaşıyorum...

-Parçalamak değil amma, satmak istiyordu...

Doktor sevinçle yerinden fırladı. Davasının bir ispatını daha vermiştim.

-Yani evden uzaklaştırmak istiyordu. (s. 93-94)

-Bu baba kompleksi korkunç bir şeydi, insana ağız açtırmıyordu (s. 96).

Mücadelelerden sonra İrdal sağlam raporunu alır; Psikanaliz hapishanesinden kurtulur. Tedavi sonrasında, İrdal'ın kıraathane günleri başlar. Dr. Ramiz, sıkça gittiği bir kıraathaneye İrdal'ı da götürür. Bu kıraathanede her şey konuşulmaktadır. Tarih, Bergson Felsefesi, Aristo Mantığı, Yunan, Şiir, Psikanaliz, İspritizma, alelade dedikodu, çıplak hikayeler, korkunç veya meraklı mecaralar, günlük siyasi olaylar. Tüm bu konular malumat düzeyinde konuşulur, yeni bir şey eklenmeden aynı şeyler

tekrar tekrar konuşulur.

İrdal'a göre kıraathanedeki hayat, asıl kapının dışında bir hayattır. Ve onu yaşayanlar, o şekilde, yani hiç içeriye girmeyi düşünmeyen, ya da bir ayakları daima eşikte yaşamaktadırlar. Kıraathanede konuşulan her şey biraz afyon, biraz uyku ilacıdır. (s. 112)

Karısı Emine'nin ölümüyle İrdal yeniden sıkıntılı günler geçirmeye başlar. Bu arada Dr. Ramiz Psikanaliz Cemiyetini kurar. İrdal'a Cemiyetin Müdürlüğü sıfatı verilir. İrdal ikinci evliliğini de cemiyetin konferanslarından birinde tanıştığı Pakize ile yapar romandaki birçok tip gibi Pakize de tuhaf birisidir. Hayatta sevdiği tek şey sinemadır. Filmlerdeki hayatla gerçek hayatı çoğu kez birbirine karıştırır. Kendisini, her gün bir başka aktriste benzetir.

Psikanaliz Cemiyetinden sonra İrdal'ın İspritizma Cemiyeti günleri başlar. Cemiyette öte dünyadan haberler alabilmek, bu dünyada sır olarak kalmış olayları çözebilmek için ruhlarla irtibat kurmaya çalışılmaktadır. İspritizma Cemiyetindeki hayata alışamayan İrdal cemiyetten ayrılır. Dr. Ramiz'le yeniden eski kıraathanede buluşmaya başlar. Kıraathanede yaşamış olduğu hayatı değerlendirmeye başlar ve her defasında aynı duyguyla karşılaşır: Abes duygusu

Üçüncü bölümün başlıca olayları, Dr. Ramiz'in İrdal'ı Halit Ayarcı ile tanıştırması çevresinde gelişir. Tanıştırma sırasında Dr. Ramiz, İrdal'ı birçok meziyet sahibi biri olarak takdim eder. İrdal'ın saatlere ilgisinden söz eder. Halit Ayarcı da saatlere tutkundur.

Halit Ayarcı ile Hayri İrdal hemen dost olurlar. Giderek Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü kurarlar. Enstitünün kurulması İrdal için uzun işsizlik döneminin ardından gerçek bir mutluluk nedeni olur. Enstitü'nün ilk dairesi açıldıktan sonra sloganlar bulunur. Sloganların çoğu İrdal'ın eski ustası Nuri Efendi'den hatırlayabildiği sözlerdir:

"Müşterek zaman müşterek iştir."
"Refahın yolu sağlam bir zaman anlayışından geçer."
"Hakiki insan zaman şuurudur."

Enstitü kısa zamanda açılan yeni şubelerle genişler (Zemberek, Mil ve Yelkovan şubeleri). Açılan şubelerin kadro sorununu Halit Ayarcı, "memurlarımızın yarısı kendi akraba ve yakınlarımız olacak, yarısı da dışarıdan güvendiğimiz yüksek insanların tavsiyelileri" diyerek kısa yoldan halleder. Yeni şubelerin açılmasından sonra "ayar istasyonları" kurulması kararı alınır. Ayar istasyonları saatleri durmuş hanımlar ve beylerin saatlerinin ayarlarını düzeltmek için yol üstünde uğrayacakları küçük bürolardır.

Kadro genişleyince enstitü daha geniş bir binaya taşınır. Yeni bina bölgenin belediye reisiyle daha mühim "zat" tarafından ziyaret edilir. Bu zatlara Enstitüden bahsedilir ve Enstitü için finansman garantisi alınır. Sözü edilen projelerden biri Enstitü neşriyatından çıkacak Ahmet Zemani Efendi'nin hayatını anlatan bir kitaptır. Bu uydurma kişilikle ilgili mühim zatlara bilgi verilir. Verilen bilgiler öyle inandırıcı olur ki, mühim zatlar Ahmet Zemani Efendi'nin nasıl birisi olduğunu sorarlar. İrdal da Ahmet Zemani'yi betimler. Bu betimlemede yazar batılılaşma eleştirisi yapar. (s. 218-219)

Enstitünün çalışma tarzı, yapacağı işler ve kadrosu gazetelerde tartışmaya açılır. Lehte ve aleyhte yazılar yayınlanır. Lehte yazılan yazıların bazılarında Enstitünün kuruluşunun bürokrasi tarihinde gerçek bir aşama olduğu yorumları yapılır. Tartışmalar birden (Ayarcı'nın marifetiyle) İrdal üzerine kayar. İrdal'ın hayatı tartışılmaya başlanır. Bazıları İrdal'ın bir sahtekar olduğunu, bazıları da "tanınmamış Voltaire" olduğunu söyler.

İrdal'ın karısı Pakize bir gazeteye mülakat verir. Mülakatta İrdal'ı yere göğe sığdıramaz. İrdal ata binmekten hoşlanan, güzel yüzen, tenis oynayan biridir. Kumarı sever. Musikiyi sever, hem alaturkasını hem alafrangasını. Pakize'nin mülakatı yü-

zünden, İrdal'ın halası Enstitüyü basar. Önce rezalet çıkarır sonra da Ayarcı'nın koltuk teklifini (Saat Sevenler Derneği Müdürlüğü) geri çeviremez.

İrdal, "Şeyh Ahmet Zemani'nin Hayatı ve Eseri" kitabını yayınlar, Kitabın yayınlanmasının ardından Çengelköylü birisi Ahmet Zemani'nin torunu olduğu iddiasıyla ortaya çıkar. İrdal bunu yalanlar. İspritizma Cemiyetinde durumu açıklığa kavuşturmak için Zemani'nin ruhuyla konuşulur. Ahmet Zemaniyle ilgili kuşkular atmaya başlar. Bu durum, Enstitüye yönelik kuşkuların oluşmaya başlanmasına da neden olur. İrdal ve Ayarcı Enstitüye olan güveni tekrar kazandırabilmek için çeşitli yollara başvursalar da sona yaklaşılmaya başlanmıştır.

İrdal'ın halası, evinde bir kokteyl verir ve akraba çevresiyle Enstitü çalışanlarını davet eder. Kokteylde yaşananlar herkesin nasıl da çıkar ilişkilerine dayanarak hareket ettiğini ortaya çıkarır.

Dördüncü ve son bölüm, Enstitü'nün batıdaki etkilerinin anlatılmasıyla başlar. Birkaç yıl içinde Avrupa ve Amerika'da otuzdan fazla Saat Sevenler Cemiyeti ve üç Enstitü kurulur. Milletlerarası Saat Sevenler Cemiyeti kongreleri düzenlenir.

Saatleme Bankası'nın yardımıyla kurulan kooperatifle Enstitü personeli için Saat Evleri yaptırılır. Enstitü için yaptırılması düşünülen bina için proje yarışması açılır. Binanın "içten ve dıştan" saate benzemesi istenmektedir. Sunulan projelerden hiçbiri istenilen şarta uymaz. Bunun üzerine İrdal bir bina tasarlar. Tasarladığı bina bütün şartlara uygundur. İrdal, projedeki başarısı dolayısıyla "Milletlerarası mimarlık Cemiyetinin Fahri Azası" da seçilir.

Yeni binanın açılışı, düzenlenen Milletlerarası Saatleri Ayarlama Enstitülerinin umumi kongresiyle gerçekleşir. Halit Ayarcı yaptığı konuşmayla çılgınca alkışlanır, ancak o artık eski Halit Ayarcı değildir. Enstitüyle ilgili bütün heyecanını kaybetmiştir. Kongre sonrasında Ayarcı ortalardan kaybolur. Onun yokluğunda Amerika'dan gelen uzmanlar enstitünün işlevini tamamladığı ve lağvedilmesi gerektiğini bildirirler.

4) Mesaj:

Romanda geçen olaylar tümüyle hayal ürünü olduğu için ne bir "Nesnel Harita"nın çıkarılması ne kuşkusuz edebi ve nesnel haritaların karşılaştırılması söz konudur. Ama bu hayali kurgu, mesaj olarak bir toplum eleştirisi vermekten uzak değildir. Zaten böyle bir romanın sosyolojik incelemenin konusu olabilmesinin nedeni de verdiği mesajdadır.

Tanpınar, romanın baş kahramanı Hayri İrdal üzerinden hem Cumhuriyet öncesi hem de Cumhuriyet sonrası Türk toplumunu eleştirir. İrdal'ın çocukluğunda çevresindekiler, büyü, tılsım, simya gibi şeylere inanır. Giderek bozulan mali durumlarını düzeltmek için bunlara güvenirler. İrdal'ın sözleriyle "onlar için 'imkan' denen şeyin hududu yoktu. Her şeyin mümkün olduğu alemleri vardı. Eşya, madde, insan, her şey bu hudutsuz imkanın eşiğinde, her an kendisini değiştirecek mucizeli kelimeyi, formülü, duayı yahut ameliyeyi bekliyordu." Bu dönem, batıdaki bilimsel ve ekonomik gelişmelerden habersiz, kendi dışındaki dünyanın nesnel gerçekliğinin ayırdında olmayan, dinsel, mistik eğilimlere kendini kaptırmış insan tipinin egemen olduğu bir toplum dönemidir.

Yazar, ikinci bölümde Türk toplumunun iki uygarlık arasında bocalayışını öne çıkarır. Bu bocalayışı da en iyi kıraathane bahsinde gösterir. Kıraathanenin sahibi yarı yerli yarı batılı görünüşüyle garip bir adamdır. Kendisine, eski ile yeni arasında bir dil, hemen hemen o kadar yapmacık bir kıyafet uydurmuştur. Uydurma kişiliği, Frenk taklidi sivri sakallı bir çehre ile tamamlanır. Kıraathaneye takılanlar, bir ayakları daima eşikte yaşarlar. Ne gelenekten kopabilirler ne de çağdaş zamana girebilirler. Yine bu bölümde ortaya çıkan Dr. Ramiz de bilimsel eğitim görmüş, ama eşiği atlayamamış bir insandır.

Üçüncü bölümde yazar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü üzerinden Cumhuriyet Döneminin geçmişle bağlarını koparark yeni bir Türk toplumu yaratma çabasında düştüğü hataları eleştirir. Bu dönemde eski ile yeni bir arada yaşanmak yerine eski tama-

men atılıp yeniye sarılma vardır. Yeni olana tapınma başlayacaktır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü ne iş yapacağı belli olmadan kurulmuş, yeni şubelerle gittikçe genişleyen saçma bir kurumdur. Yazar bu saçma Enstitü üzerinden birçok konuyu eleştirme olanağı bulur: politikacıları, devrimlerin köksüzlüğünü, bürokrasiyi, Batı taklidi yaşam biçimlerini.

Enstitünün kurucusu Halit Ayarcı yeni dünyanın adamıdır. Ona göre yeninin bulunduğu yerde başka meziyete gerek yoktur. Hayri İrdal'ı ise bu düşüncenin karşısına yerleştirilir. Ama o da olumlu bir tip değildir. Karşıt iki olumsuz tip aracılığıyla yazar, toplum eleştirisine ironik bir karakter kazandırır.

Tanpınar'a göre, Türk toplumu, geçmişe sırt çevirerek Batıyı kopya edebileceğine inanmakla aldanmıştır. Üstelik o zaman bile yeniye tam inanılmamıştı. *Tanpınar* bu yüzden, yeniye inanmış görünen, ama gerçekte çıkarlarını düşünen politikacıları da bürokratları da aydınları da kendisine hedef alır.

Topluma yönelik eleştiriler, son bölümde de Enstitü üzerinden sürdürülür. Enstitü çalışanlarının hepsi kendi çıkarını düşünür, ödün verir, yeniyi kendi çıkarlarına dokunmadığı sürece savunur, alkışlarlar. İlkesizlik, yaşam ve dünya karşısında sağlam duruşa sahip olamama, insanı çıkarını düşünmenin dışına çıkaramaz.

Murat ÖZMEN

KAYNAKÇA

Moran, Berna; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, 1998

Soykan, Ömer Naci; Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi, *Adam Sanat*, Eylül 1989, sayı: 46.

Tanpınar, Ahmet Hamdi; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergah Yayınları 1992.

2.215 "İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN": SABAHATTİN ALİ

I. Romanın Edebi Haritası:

1) Mekân-Zaman:

Mekân İstanbul'dur; başlıca olarak Kadıköy, Şehzadebaşı, Sarıyer semtleridir. Romanda geçen zaman dilimi 1939-1940 yılları arasıdır. Anlatma zamanı ile romanın yazıldığı dönem aynı dönemdir.[71] Romandaki zaman 3 aydır. Ömer-Macide ilişkisinin başlayıp bitişi bu üç ay içerisinde gerçekleşir. Romanın asıl vaka zamanı, Macide'nin Ömer'e yazdığı veda mektubunda belirtilen *"üç aya geçen beraber hayatımız"*[72] ibaresindeki süreyle sınırlıdır.

2) Başlıca Karakterler:

Romanın başlıca karakterleri olarak Ömer, Macide ve Bedri'yi görüyoruz. Bunların dışında Emin Kamil, İsmet Şerif, Nihat, Profesör Hikmet, Galip Amca, Emine Teyze, Veznedar Hüsamettin Efendi gibi tipler de bulunmaktadır.

Ömer: Romanın baş kahramanı, İstanbul Üniversitesi'nde okuyan genç bir felsefe öğrencisidir. Ömer yaşamı anlamsız bulan, hayalperest, küçük burjuva bir kişiliktir. Kendi deyimiyle *"atalet kanunu icabı sürüklenip giden"*[73] birisidir. Bu yüzden başıboş, aylak bir yaşam sürmektedir. Ömer aslında iyi niyetli bir insandır; fakat iradesizlik illetini yenemediği için "içindeki şeytan" kandırmacasıyla kendi gerçekliğinden kaçış yolunu tutan bir insandır: *"Fakat içimde öyle bir şeytan var ki... bana her zaman istediğimden büsbütün başka şeyler yaptırıyor. Onun elinden kurtul-*

---

[71] Ramazan Korkmaz, Sabahattin Ali'nin romanlarındaki zaman kurgusunu şu şekilde açıklar: *"Sabahattin Ali, romanlarında ferdi zamanla sosyal zamanı iç içe verir. Sosyal zaman, fiktif düzenlemede fazla bir değişikliğe uğramadığından 'tarihi zaman' kavramı ile özdeş bir anlam ifade eder."* Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali-İnsan ve Eser-*, İstanbul: YKY; 1977, s. 281

[72] Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*, s.287, YKY, İstanbul: 1974.

[73] A.g..y., s. 7.

maya çalışmak boş..."[74] Ömer, varlığın ve dünyanın sırlarını anlamaya çalışan, ancak dünyaya ne diye geldiğine bir türlü cevap bulamayan sürekli arayış içerisinde olan, ama edilgin birisidir. Bu nedenle yaşam denilen nehirde akıntıya kendini koy vermiş çürük bir sandal gibi sonuna doğru yüzmektedir.

Macide: Oldukça güzel, yetenekli bir genç kızdır. Müzik eğitimi almak için memleketi Balıkesir'den İstanbul'a gelir. Ömer'e göre daha ayakları yere basan, iradeli ve akıllı bir kadındır. Ömer'i çok sever ancak gerçekte onu tanıdıkça kişilik olarak ne kadar farklı olduklarını keşfedecektir.

Bedri: Balıkesir'den Macide'nin sınıf öğretmenidir. Oldukça zeki ve iyi bir gözlemcidir. *Sabahattin Ali* düşüncelerini yer yer Bedri aracılığıyla okura iletir. Bedri, Macide'yi sevmiş ama bunu ona açamamıştır. Macide ve Ömer birlikte olmaya başladıktan sonra onlarla karşılaşmış ve onların evine gidip gelmeye başlamıştır. Macide'ye karşı beslediği duygular yeniden canlanmıştır. Ömer ve Macide ayrıldıktan ve Ömer hapse düştükten sonra Macide ile birlikte yeni bir hayata başlamak üzere evden ayrılırlar.

Nihat: Üniversiteden Ömer'in arkadaşıdır. Paradan ve çıkarından başka bir şey düşünmeyen, Turancı bir takım çevrelerle ilişkileri olan dalavereci bir tiptir. Kendini insanlara hükmetmek, onların başına geçmek için yaratılmış üstün bir insan saydığından "vatanperver" gibi görünse de aslında kişisel çıkarından başka bir şey düşünmeyen birisidir.

3) Olay Örgüsü:

Olay örgüsünün iki boyutu bulunmaktadır. Ömer, Macide ve Bedri üçgeninde gelişen olay örgüsü, romanın birinci ana boyutunu oluşturmaktadır. Bu boyutta Ömer-Macide aşk ilişkisi çerçevesinde Ömer'in şahsında tasvir edilen küçük burjuva bireyin, yaşamında iradesizliğin sonucu olarak kendi gerçekliğin-

---

[74] A.g.y., s.41.

den kaçışı anlatılmaktadır. Macide ile olan ilişkisi Ömer'in kendisini tanımasını ve kendisiyle hesaplaşmasını sağlamıştır. Bu nedenle roman esas itibariyle Ömer, Macide ve Bedri ilişkisi üzerine kurulmuş ve bu ilişki yumağının çözülmesiyle de bitirilmiştir. İkinci boyutta ise, Türkiye'deki Turancı çevrelerin yapay ve kısır dünyasının kara mizah ile ele alınışını görüyoruz. Nihat, Emin Kamil, Prof. Hikmet ve İsmet Şerif gibi Turancı-ırkçı tiplemeleri romanda eleştirilmektedir.

Ömer bir gün arkadaşı Nihat'la birlikte vapurdayken bir kız görür ve ona aşık olur. Bu kız yani Macide, müzik eğitimi için Balıkesir'den İstanbul'a gelip akrabalarının yanında kalan biridir ve Ömer'le akraba oluşu rastlantı sonucu ortaya çıkmıştır. Akrabaları olan Galip Amca ve Emine Teyze'si Macide'nin müziğe olan hevesini bildikleri için onu İstanbul'a getirmişlerdir. Macide ile akrabalıklarını öğrenen ve bu sayede tanışan Ömer'le arasında duygusal bir ilişki başlar. Bu sırada memleketinden Macide'nin babasının ölüm haberi gelir. Macide'yi teselli etmek için akrabalarının yanına daha sık uğramaya başlayan Ömer ve Macide arasındaki bağlar daha da güçlenir. Sonunda Ömer, Macide'ye olan aşkını ilan eder. Bu arada Macide, yanında kaldığı akrabaları ile çıkan dedikodular yüzünden sorunlar yaşamaya başlamıştır. Üstelik ailesi de babasının ölümü yüzünden Macide'ye para gönderememektedir. Bunun üzerine Ömer ve Macide birlikte yaşamaya karar vererek Ömer'in kalmakta olduğu pansiyona gelirler. Macide ile olan aşkı, ruhen bir Oblomov olan Ömer'i biraz canlandırmıştır. Daha önce avare bir yaşam süren Ömer, ilk defa geçim sıkıntısını omuzlarında hissetmiştir. Bu yüzden eskiden astığı, yarım gün çalıştığı postanedeki işine düzenli gelip gitmeye başlar. Yaşamında kendisine çeki düzen vermeye uğraşır. Ancak bu geçici canlanma da balon gibi sönüp gider. Ömer çoğu hatalarının bilincinde olmasına rağmen, onları düzeltmek noktasında kararlılık ve irade gösterememektedir. Zamanının önemli bir kısmını bu çevrenin rakı alemleri ve sohbetlerinde geçirir. Okuldaki başarısızlığını

parasızlığa bağlar, ama bu herkesten evvel kendini kandırmak için önüne gelene uydurduğu bir masaldır. Ömer'in para sıkıntısı gitgide artar. Aybaşında aldığı maaş birkaç günde tükenir. Bu arada Turancı örgütlerle ilişkisi olan Nihat'ta yeni bir dergi çıkarıp, fikirlerini yayabilmek için paraya ihtiyacı olduğunu söyleyerek Ömer'i sıkıştırmaya başlar. Bunun için de Ömer'in çalıştığı postanede Ömer'in yakın arkadaşı olan veznedar Hüsamettin Efendi'den şantajla para koparmasını önerir. Ömer bunu reddeder. Bu arada eskiden Macide'nin müzik hocası olan Bedri, Ömer'le görüşmektedir. Ömer'in akrabası olan Bedri, ara sıra Ömer ve Macide'nin yanına uğrar ve onlara para yardımında bulunur. Önceden Macide'yi sevmiş olan Bedri halen Macide'yi sevdiğini anlar, ama duygularını gizler. Ayrıca Bedri, Ömer ve Macide'nin kişilik olarak ne kadar ayrı insanlar olduklarını da fark edecektir. Çaresizlikten kıvranan Ömer, sonunda Nihat'ın da yönlendirmesiyle şantajla veznedardan 250 lira koparır. Ancak yaptığından utanç duyduğu için parayı almaz ve hepsini Nihat'a verir. Nihat, Turancı çevreden olan Emin Kamil, İsmet şerif, Profesör Hikmet gibi kişilerle birlikte Ömer'in yanına gelir ve onu kendi yanlarına çekmeye çalışırlar. Ancak başarılı olamazlar. Bir gün bu kişiler Macide ve Ömer'i de yanlarına alarak Büyükdere'de bir gazinoya giderler. Ömer Macide'ye karşı artık son derece ilgisizdir. Gazino eğlencesi sırasında İsmet Şerif, gizlice Macide'ye cinsel tacizde bulunur. Daha sonrasında ise sarhoş olan Profesör Hikmet, Macide'ye sarkıntılıkta bulunur. Ömer ise kendi aleminde bunları görmüyordur. Macide eve döner ancak Ömer'e karşı oldukça kırgındır. Artık o geceden sonra bu ilişkinin bu şekilde yürüyemeyeceğini anlayan Macide, ağlayarak bir veda mektubu yazar. Tam o sırada telaşla içeriye giren Bedri, Ömer ve arkadaşlarının şantaj nedeniyle tutuklandıklarını haber verir. İkisi birlikte hapishanede Ömer'i ziyaret ederler. Ömer, kendi muhasebesini yapar ve kendi kaçışına bir nokta koyar. Aslında burada konuşan Ömer değil; tezini savunan *Sabahattin Ali*'dir:

Böyle günübirlik bir fikir hayatının tabii bir neticesi olarak tezatlara, mantıksızlıklara hatta edepsizliklere düşüyordum. İsteyip istemediğimi doğru dürüst bilmediğim, fakat neticesi aleyhime çıkarsa istemediğimi iddia ettiğim bu nevi söz ve fikirlerimin daimi bir mesulünü bulmuştum: Buna içimdeki şeytan diyordum. Müdafaasını üzerime almaktan korktuğum bütün hareketlerimi ona yüklüyor ve kendi sıratıma tükürеceğim yerde, haksızlığa, tesadüfün cilvesine uğramış bir mazlum gibi nefsimi şevkat ve ihtimama layık görüyordum. Halbuki ne şeytanı azizim, ne şeytanı? İçimizdeki şeytan pek de kurnazca olmayan bir kaçamak yolu... İçimizde şeytan yok... İçimizde aciz var... Tembellik var... İradesizlik, bilgisizlik ve bunların hepsinden daha korkunç bir şey: hakikatleri görmekten kaçmak itiyadı var.[75]

Ömer hapishaneden çıkar. Bedri'yle konuşur. Kendini suçlu hissetmektedir ancak iş işten geçmiştir. Kişiliğini değiştirmek istemektedir ancak bunun için zamana ihtiyacı vardır. Macide'yi daha fazla üzmemek için ayrılmaya karar verir. Bedri'ye onu emanet ederek ikisine de mutluluklar diler. Romanın sonunda ise Macide ve Bedri el ele pansiyondan ayrılırlar.

Sabahattin Ali, olay örgüsünün ikinci boyutunda Turancı-ırkçıların 1939-1940 yıllarındaki bir panaromasını sunmaktadır. Yazar Turancı çevrelerin kendi aralarındaki ilişkilerinin gülünç, yapay ve çıkarcı yönlerini ince bir kara mizah yöntemiyle sergilemektedir. Romanda ele alınan karakterler, kaypak, güce tapınmacı, tutarsız ve gözleri yukarılarda, gerçeklikleri ise aşağıda olan tiplerdir. Nihat ile Ömer bir zamanlar bir gençlik dergisi çıkarmışlar, bir takım "üstatları" başmakale ve şiir isteme suretiyle tanımışlardı. Dergi çoktan battığı ve yerine gene süratle batan yenileri çıktığı halde bu ahbaplık devam eder. Emin Kamil, Prof. Hikmet ve İsmet Şerif aynı kalıbın adamlarıdır. Bunlar içinde prototip olma özelliğini taşıyan "büyük muharrir" Emin Kamil kitapta şöyle tasvir ediliyor:

---

[75] A.g.y., s.256.

Ömrünün büyük bir kısmını babasının Yeşilköy civarındaki çiftliğinde oturup avlanmak, köpek beslemek ve senede birkaç derin manalı şiir yazarak edebiyat meraklarını mesut etmekle geçirirdi. Başka işi olmadığı için son senelerde Budizim'e merak salmış, saçlarını kökünden kestirip, çiftlikte yalınayak dolaşarak Nirvana'ya varmak istemiş, sonra bundan vazgeçerek birkaç aydan beri Çinli Laotse'nin hayranı olmuştu. Elinde Çin felsefesine dair Fransızca kitaplarla dolaşıyor, hayatı ve insanları bunlara göre izah etmeye çalışıyordu.[76]

Bu büyük "muharrir" ve "mütefekkirler" güruhunun yere çaldığı düşmanların başında yine kendileri gelir. Bir ay evvel söylediklerinin bir ay sonra daha kuvvetle aksini iddia ederler. Tutarsızlık karakterlerinin en belirgin özelliğidir. Tartıştıklarında birbirlerinin her fikrine, her sözüne itiraz etmeyi kendilerine görev bilirler. Dışarıdan bakıldığında birbirlerine karşı samimi ve ahbaplardır. Gerçekte ise, birbirlerinin açıklarını yakalamak ve üstüne atılmak için can atmaktadırlar. Bu kişilerin edebiyat adına ortaya koydukları şeyler, rakı masalarına serdikleri birer mezedir âdetâ. Bu "münevver" takımı, kurdukları meyhane meclislerine ses çıkarmadan oturan ve kendilerinin sözünü hiç kesmeden, savurdukları nüktelere hayran hayran gülmekle vakit geçiren öğrencileri pek sever ve onları süs eşyası gibi etraflarında dolaştırmayı en büyük meziyet sayar.

Aslında *Sabahattin Ali*, kendi döneminin edebiyat ortamına Bedri'nin ağzından göndermelerde bulunmaktadır. Bedri, ilk önce bu kişileri omuzlarında tutan toplumu eleştirmektedir: "İnsanların en zayıf tarafları, sormadan, araştırmadan, düşünmeden, kafalarını patlatmadan inanmak hususundaki hayret verici temayülleridir."[77] İkinci olarak ise yazar, aydın geçinen bu kişileri eleştirir:

Bu adamların hepsi büyük bir tezat ve ikilik içinde çırpınıyorlar.

---

[76] A.g.y., s. 43.
[77] A.g.y., s.203.

Hiçbiri sırtında taşıdığı ve muhafazaya mecbur olduğu mevki veya paye ile ahenk halinde yaşamıyor. Kafaları, zeka itibariyle olsun, yarım yamalak bilgileri itibariyle olsun, merhamete muhtaç bir halde. Şahsiyetleri kırpıntı bohçası gibi. Her şeyleri iğreti, her köylü bir amele, lalettayin bir adam bunlardan çok daha mükemmel bir bütündür. Çünkü o adam, mesela Hasan ağa, Hasan ağa olarak düşünür, böyle yaşar. Hükümleri hayatın verdiği bir takım tecrübelerin neticesidir ve kendine göredir. Konuşurken karşında Hasan ağadan başka kimse yoktur. Fakat bu efendilerin hiçbiri kendisi değildir. Hiçbiri ukalalık etmek için malzeme toplamaktan başka bir şey düşünmemiştir.[78]

Burada Bedri'nin ağzından konuşan ve yargılayan *Sabahattin Ali*, bunun ardından kendisi durumunda olan yazarlara ilişkin ise şunları söyler:

Bereket versin herkes böyle değil... Daha sarp yollardan yürüyen fakat buna mukabil insan denecek bir insan olmak isteyenler de var... belki pek az... Ama var... Unutmayın ki, dünyada en korkunç şey, ümidini kaybetmektir. Bu söylediğim gibilerinin az ve henüz kendilerini tam göstermemiş olması, günün birinde iyinin, doğrunun ve kıymetlinin hakim olacağından ümidi kesmeyi icap ettirmez.[79]

Nihat kararlı ve kavgacı bir kişiliktir. Hayat felsefesi, kafası karışık olan Ömer'e karşılık oldukça nettir: "yaşamak, herkesten daha iyi, herkesten daha üstün yaşamak, insanlara hakim olarak, kuvvetli, belki de biraz zalim olarak yaşamak" gerekir. "Dünyada bundan başka istenecek ne vardır?"[80] "Hayatta kendine layık olan mevkii almak için her türlü çareye başvurmak meşrudur. Modası geçmiş ahlak kaidelerini unutmak" suç değildir. Çünkü "hayat bir katakulliden ibarettir."[81] Nihat'ın halka

---

78 A.g.y., s.252-253.
79 A.g.y., s.254.
80 A.g.y., s.58.
81 A.g.y., s.224.

bakışı ise şu şekildedir: "Yalnız şu kadarını söyleyeyim ki, insanların zaaflarını mazur görmeğe taraftar değilim. Kuvvetli olmak her şeyin fevkindedir. Kuvvet her hareketi mazur gösterebilir. Acizlere acımak ise sersemliktir."[82] "Dünyada bizim gibi insanlar kendi kafalarında tasavvur ettikleri şekli vermeli ve koyun sürüsünden farklı olmayan halk ise sadece tabi olmalıdır."[83] Burada Nihat'ın düşünceleri aslında o zamanki bir ırkçı aydının düşünceleridir. Güce tapan, üstünlük saplantısı içerisinde olan Nihat ırkçı bir prototipidir.

Sabahattin Ali, Ömer'in kişiliğinde ırkçılar arasına düşmüş sorumsuz ve iradesiz bir yarı aydının durumunu ele alır. Bu durumun kaynaklarını, kişisel ve toplumsal alandaki aykırı belirtilerini, acı sonuçlarını bir aşk serüvenine bağlı olarak ortaya koyar.

II. Nesnel Harita:

Romanda yazar, kahramanları yoluyla gerek kendi düşüncelerini, gerekse kendisine karşıt zamanında yaşamış belli kişilere ilişkin eleştirileri ortaya koymuştur. Bu düşünce ve eleştirilerin daha açık anlaşılması, hem de nesnel haritanın daha iyi çizilmesi için yazarın kendisine ve çevresine ilişkin bazı bilgiler vermek gerekmektedir.

1907 yılında doğan *Sabahattin Ali* edebiyatımızın önemli isimlerindendir. Almanya'ya burslu öğrenci olarak giden *Sabahattin Ali* yurda dönüşünde edebiyatla ve edebiyat çevreleriyle yakın ilişki içerisinde olmuştur. 1928-1930 yılları arasında Almanya'da okuduğu dönem, Alman Edebiyatını ve özellikle romantizmi iyi tanımasına neden olmuştur. Zaten ilk hikayelerinde romantik etkiyi gözlemleyebilmek mümkündür. Dönüşten sonra yazmaya başladığı Resimli Ay Dergisi'nde *Nâzım Hikmet* gibi kişilerle tanıştıktan sonra sosyalizme doğru yöneldiğini söy-

---

82 A.g.y., s.190.
83 A.g.y., s.219.

leyebiliriz. *Sabiha Sertel* anılarında bu durumu şu şekilde ifade eder:

Sabahattin Ali Almanya'da ilerici edebiyatla temas etmiş, sosyalist eğilimleri olan bir gençti. Fakat kafasında sosyalizm henüz belirli bir şekil almamıştı. Nâzım onu yalnız realist sanata değil sosyalizme de çekmeğe çalışıyordu. Sabahattin'i roman yazmaya teşvik eden Nâzım oldu.[84]

Bu dönemden sonra "komünizm propagandası yapmak ve komünist faaliyet yürütmek" iddiasıyla birkaç defa tutuklanıp cezaevine girip çıkar. 1935 ile 1945 arası, *Sabahattin Ali*'nin edebi üretkenlik açısından en verimli olduğu yıllardır. Hikaye ve şiirlerinin dışında 1937 yılında yazdığı "Kuyucaklı Yusuf" romanı oldukça ses getirmiş, onu edebiyat dünyasının tanınmış simalarından biri haline getirmişti. 1940 yılında Ulus gazetesinde tefrika olarak yayınladığı "İçimizdeki Şeytan" romanıyla ırkçı ve Turancı çevreleri ele almış ve eleştirmişti. Bu roman, o yıllarda oldukça güçlü olan bu çevreleri çok kızdırmıştı. Faşist ideolojinin içeride ve dışarıda doruğa çıktığı o dönemde *Sabahattin Ali* bu kesimin gerçek yüzünü deşifre etmeyi amaçlamıştır. Buna bir neden olarak *Sabahattin Ali*'nin Almanya yıllarında Nazileri yakından tanıması ve bu ideolojiye karşı duyduğu nefreti gösterebiliriz. Turancı çevrelerin çıkardıkları gazete ve dergiler, *Sabahattin Ali*'yi boy hedefi haline getirmişti. O zamanın ünlü ırkçılarından *Nihal Atsız*, bu romanın hemen arkasından yazdığı "İçimizdeki Şeytanlar" adlı broşüründe *Sabahattin Ali*'ye içi küfürle dolu bir üslupla saldırmaktadır. Atsız, bununla da yetinmeyerek birkaç yıl sonra "Orhun" dergisinde *Sabahattin Ali*'yi ihbar eden bir mektup yazmıştır. Bu açık mektubunda *Sabahattin Ali* ve "bir dizi komünistin" dönemin Milli Eğitim Bakanı *Hasan Ali Yücel*'in himayesinde devletin içine sızdığını, bunların derhal temizlenmesi gerektiğini ifade etmektedir:

---

[84] Sabiha Sertel, *Roman Gibi*, s.133, Cem Yay., İstanbul 1978

Sabahattin Ali, kendisini hedef gösteren ve kendisine yönelik hakaret içiren bu mektuptan dolayı dava açar. 26 Nisan 1944 yılında açılan bu dava, *Sabahattin Ali-Nihal Atsız* davası olmaktan çıkar; Turancılar ile o dönemin sosyalist ve ilerici aydınlarının bir hesaplaşmasına döner. Irkçı-Turancılar mahkeme sırasında ve sonrasında bir takım provakatif girişimlerde bulunur, gösteri yaparlar. Çıkan olaylarda *Sabahattin Ali* bu kez fiziksel saldırıya uğrar. 3 Mayıs tarihindeki davanın duruşmasında Turancıların çıkardıkları olaylar daha da büyümüş; geniş bir öğrenci kitlesi Ulus meydanında yürüyüşler düzenleyerek *Sabahattin Ali*'nin kitaplarını tahrip etmiş, bazı sol-ilerici dergileri basmıştır. Bu olaylar daha sonra tarihimize "Tan Baskını" olarak geçecek olayların hem provası hem de habercisidir. Mahkeme *Nihal Atsız*'ı suçlu bulur. Ancak buna rağmen *Sabahattin Ali*'ye yönelik saldırıların arkası kesilmez, işinden ayrılmak zorunda bırakılır. Artık *Sabahattin Ali* için çok zor bir dönem başlamıştır. Hayatını kazanabilmek için İstanbul'a gelir, gazeteciliğe başlar. "Gün" dergisinde, "La Turquie" ile "Yeni Dünya" gazetelerinde hikayeler ve siyasal denemeler yazar.

İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı 1940'lı yıllarda Türkiye savaşa girmemiş, ama savaşın yıkıcı etkisini siyasal ve ekonomik olarak üzerinde yaşamıştır. Yıllardır süren tek partili rejim, ülke içerisinde son derece baskıcı bir politika izlemektedir. Bu yıllarda özellikle sol görüşlü aydınlar üzerinde büyük bir baskı vardır. Savaş yıllarında gerek *Refik Saydam* hükümetinin, gerek *Şükrü Saraçoğlu* hükümetinin uyguladığı iktisat politikaları ve savaş ekonomisi, toplumda bazı kesimlerin hızla zenginleşmesini sağlarken, geniş halk kitlelerini daha da yoksullaştırmıştı. Ortaya çıkan karaborsa düzeninde ve ardından gelen yüksek enflasyon ortamında, ticaret burjuvazisi ve büyük toprak sahipleri hızla zenginleştiler. İçte bunlar olurken Türkiye, dış politikada son derece kaypak bir yol izlemekteydi. Savaşın başlarında Almanya'nın başarılarından dolayı Türkiye, dümenini bu ülkeye doğru kırmıştır. Türkiye bir yandan "tarafsızlığını" korurken di-

ğer taraftan da Almanya için çok değerli olan bor madenlerini ihraç etmeyi sürdürüyordu. 1940 ile 1943 yılları arasındaki dönemde Almanya savaşta ezici üstünlüğünü göstermişti. Bu durum, ülke içerisindeki yerli Nazileri de hareketlendirmiş ve güçlendirmiştir.

1940'lı yılların hemen başları, ırkçı Turancı çeşitli dergi, gazete, dernek gibi örgütlenmelerin çoğaldığı, devletin de bunların gelişmelerine el altından destek olduğu yıllardır. Irkçı tutumun kökleri 30'lu yıllara dek geri gider. 1934'te çıkarılan İskân Kanunu ile "Türk ırkından olan" ve "Türk ırkından olmayan" muhacir ve mültecilere ayrı düzenlemeler öngörülüyordu. Askeri okullara alınacak öğrencilerle ilgili verilen ilanlarda "Türk ırkından olmak" şart sayılıyordu. Devletin ileri gelenlerinden *Mahmut Esat Bozkurt*, "devlet başında ve devlet işlerinde yalnız kanı da Türk olanlar bulunmalıdır" şiarını ortaya koyuyordu. "Irk hıfzısıhhası" üzerine kitaplar yazılıyor; örneğin *Dr. Besim Ömer Akalın* 1938'de çıkan "Türk Çocuğunu Nasıl Yaşatmalı" kitabında "dinç ve gürbüz bir ırk yetiştirme"nin yolları üzerinde duruyordu. Akalın, Nazi Almanya'sının ırk karışmalarını önlemek ve ırkı korumak için kısırlaştırma, "zürriyetten ıskat" gibi önlemler öngören kanunlarına hayrandı; "ne yazık ki bugün evlenmekteki gaye güzel, kuvvetli ve akıllı bir ırk yetiştirmek endişesi değildir", gençler hiçbir ırk ıslahı kaygısı gütmeden evlenip duruyorlar... diye hayıflanıyordu.

Ne var ki devlet, Nazi Almanya'sının savaşta kaybedeceğini anlayınca ülke içerisinde ırkçı çevrelere verdiği desteği geri çekmiştir. Birden bire "gizli ırkçı örgütler" keşfeden hükümet, bunlara yönelik tutuklamalara başlar. 1944 yılında yapılan bu tutuklamalarda bu hareketin önde gelenlerinden *Nihal Atsız, Alparslan Türkeş* gibi isimler de vardır. Görüldüğü üzere devlet uzun bir süre kullandığı bu hareketi konjonktür gereğince harcamasını da bilmiştir.[85]

---

[85] Bkz. Tanıl Bora, "Nerede O Eski Irkçılar", Radikal iki, 6 Temmuz 1999

1945-1948 yılları arasında *Sabahattin Ali* üzerindeki baskı son haddine varmıştı. "İçimizdeki Şeytan" romanının yazımının ardından ırkçı çevrelerin *Sabahattin Ali*'ye yönelik sözlü ve fiziksel saldırılarından sonra onun için yeni bir dönem başlamaktaydı. 1945'teki çalıştığı dergilerin de saldırıya uğramasının ardından *Sabahattin Ali, Aziz Nesin* gibi isimlerle birlikte 1946 yılında "Marko Paşa"yı yayınlamaya başlar. Siyasal mizah gazetesi olan "Marko Paşa" da başta sansür olmak üzere bir dizi baskıyla karşılaşacaktır. "Marko Paşa" gazetesi kapatılınca yerine "Merhum Paşa" gazetesini çıkarırlar. Bu gazete de kapatılınca yerini "Malum Paşa" alır. Bu gazeteler çok büyük ilgi görür. 150 bin tiraja ulaşan ve siyasal iktidara muhalif olan bu gazeteler, ardı ardına kapatılırlar. Sayılarının birçoğu polis tarafından toplatılır. Bu yüzden "Merhum Paşa"nın logosu hem esprili hem de anlamlıdır: "Polis tarafından toplanmadığı zaman çıkar."[86] *Sabahattin Ali* aleyhinde buralarda yazdığı makaleler nedeniyle peş peşe davalar açılmaya başlar. 1948 yılında yazdığı bir fıkradan dolayı kovuşturmaya uğrar. Cezaevinde 3 ay kadar yatar. Çıktığında maddi durumu bozulmuştu. İşsizdi, yazacak yer bulamıyordu. Bir yanda polis takibi diğer yanda sağcı basının iftira ve saldırıları peşini bırakmıyordu. Yaşadığı ülkede sürekli baskı altında olan *Sabahattin Ali*, adeta nefes bile alamaz hale gelince yurt dışına kaçmaya karar verir. 1948 yılında Bulgaristan sınırında kendisine kılavuzluk eden *Ali Ertekin* tarafından öldürülür. Bu cinayetten sonra yakalanan *Ertekin* 4 yıla mahkum edilir, bunun da sadece bir yılını yatıp, af dolayısıyla hapisten çıkar *Sabahattin Ali*'nin başına gelenler yalnızca kişisel bir trajedi değil, aynı zamanda ülkemizde muhalif aydının yaşadığı ortak bir trajedidir.

Görüldüğü üzere *Sabahattin Ali*'nin "İçimizdeki Şeytan" adlı romanı kendi yaşadığı dönemin sosyal şartlarının izlerini açıkça taşımaktadır. Roman bu izlerin sosyolojik bir okumasına son derece elverişlidir.

III. Edebi ve Nesnel Haritalarının Karşılaştırılması:

Edebi harita ile nesnel harita arasında zaman ve mekân tam bir uyum içerisindedir. O yıllarda sosyal şartlar ve tarihsel koşullar romanda anlatıldığı gibidir. Savaş öncesi Türkiye'sinde ırkçı-Turancılar dünya konjonktürün de etkisiyle güçlenmişlerdir. İki haritada roman kişileriyle gerçek kişiler arasında, adları dışında uyum vardır. Adları verilmeden o dönemin ırkçı aydınları fiziksel, kişisel özellikleriyle tasvir edilir. Yazar, romanıyla İkinci Dünya Savaşı öncesinde Türkiye'nin siyasal bir manzarasını dolaylı bir yoldan çizmektedir.

Romandaki sağcı-ırkçı tipler kuvvetli bir şekilde resmedilmişlerdir. Beden ve ruh yapıları, düşünüş ve davranışları dikkatle çizilmiştir. Yazar, iç ve dış gözlem tekniğini birlikte kullanmıştır. Bu kişileri tasvir ederken ruhsal ve bedensel tasvirlerinin arasında bir benzerlik kurmuştur, bu yüzden öznel tasvir romanda önemli bir yer tutar. Örneğin: Nihat'ın boyu kısa ve sinirleri bozuktur. Profesör Hikmet bücür ve suratsızdır, İsmet Şerif'in boynu eğridir. Aslında *Sabahattin Ali*, Nihat ve Emin Kamil gibi tiplemelerle, dönemdaşları olan ırkçı ve gerici ideolojinin temsilcilerini hicvetmiştir. Profesör Hikmet tipi tarihçi *Mükrimin Halil*'i, *İsmet Şerif* de *Peyami Safa*'yı göstermekte, adı söylenmeyen Tatar suratlı kişi ise *Zeki Velidi Togan*'dır. Romandaki Turancı tiplerin bazıları kurgu olsa da *Sabahattin Ali*'nin o dönemin bazı sivrilmiş ırkçılarına ad vermeden göndermelerde bulunduğu açıktır.

IV. Mesaj:

Toplumsal gerçekçiliğin öncü yazarlarından olan *Sabahattin Ali*; sosyal adaletsizliği, siyasal sistemin birey üzerindeki yıkıcı baskısı sonucunda güçsüz kalan insanın köşeye sıkışmışlığını ya da başkaldırısını eserlerinde başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Bu yüzden *Sabahattin Ali*'nin "Kuyucaklı Yusuf"tan sonra ikinci romanı olan "İçimizdeki Şeytan", gerek Türkiye'deki roman tarihi açısından gerekse de sosyal içeriği açısından edebiyatımı-

zın önemli kilometre taşlarından biridir.

"İçimizdeki Şeytan" romanında olay örgüsüne de bağlı olarak iki mesajdan söz edebiliriz. İlk olarak romanın Macide ve Ömer'in aşkının anlatıldığı bölümlerde, birbirini severek evlenen, fakat kişilik olarak birbirinden çok ayrı olan insanların hayatın zorlukları ve geçim sıkıntılarının da yüzünden birbirlerinden ayrılmak zorunda kalışları ifade edilmektedir. "İçimizdeki Şeytan", bu bakımdan, adaletsiz bir toplumda yaşayan insanların hayatın zorlukları yüzünden duygularının ve sevgilerinin nasıl cendere altına alındığının ve nasıl yok edildiğinin romanıdır. Bu nedenle romandaki birinci mesaj, sağlıksız toplumda insan ilişkilerinin de sağlıksız olacağı yönündedir. İkinci mesaj ise siyasal bir boyut içermektedir: Bu siyasal mesajda yazar, ırkçı-Turancı aydınların gerçek yüzlerini sergilemek ister, bu çevrelerin ahlakça düşkünlüklerini, çıkarcı yönlerini, komploculuklarını gösterir. Bu özellikleriyle onlar, zamanın siyasal iktidarının kullanımına elverişli tiplerdir.

Zafer DOĞAN

KAYNAKÇA

Atsız, Hüseyin Nihal. *İçimizdeki Şeytan*, İstanbul: Arkadaş, 1940.

_____; *En Sinsi Tehlike*, İstanbul: Numune, 1943

Bezirci, Asım. *Sabahattin Ali*, İstanbul: Oluş, 1974.

Karpat, Kemal H.; *Türk Demokrasi Tarihi*, İstanbul: Afa, 1996.

Korkmaz, Ramazan; *Sabahattin Ali-İnsan ve Eser-*, YKY, İstanbul;1977.

Laslo, Filiz Ali -Özkırımlı, Atilla; *Sabahattin Ali*, İstanbul, Cem Yay, 1979.

Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*, YKY, İstanbul: 1974.

_____; *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*, YKY, İstanbul, 1998.

Sertel, Sabiha; *Roman Gibi*, Cem Yay., İstanbul 1978
Soykan, Ömer Naci; Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi, *Adam Sanat*, Eylül 1989, sayı: 46.
Sülker, Kemal, *Sabahattin Ali Dosyası*, İstanbul: Ant Y., 1968.
Tanıl Bora, "Nerede O Eski Irkçılar", *Radikal iki*, 6 Temmuz 1999
Türkan, Reha Oğuz; *4 İçtimai Mesele: Ahlak, Müsavat, Hak, Milli Menfaat*, İstanbul: Bozkurt, 1941.
_____; *İleri Türkçülük ve Partiler: Milliyetçilik, Şahsiyetçi Demokrasi, Mutedil Sosyalizim, İstiklal ve Barışçılık*, İstanbul: Rafet Zaimler, 1946.

2.216 "BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE": ORHAN KEMAL

I. Romanın Edebi Haritası:

1) Mekân-Zaman:

Roman Cumhuriyet Halk Partisi'nin iktidarda bulunduğu 1946-1950 yılları döneminde kısa bir zaman kesimini kapsamaktadır.[87] Mekân; Çukurova'da bir dokuma fabrikası (s.: 61-108), bir inşaat (s:110-179) ve bir çiftlik (s.:184-391) olarak görünür.

2) Başlıca Karakterler:

Pehlivan Ali: Kuvvetli, geniş omuzlu, kalın bedenli bir adam. İsyankâr, haksızlıklara başkaldırmak ister. Köyünden dışarı ilk kez çıkıyor. Güçlü yapısına rağmen çok saf bir tip. Ali'nin en iyi tasvirini genelevde çalışan Selvi şöyle yapmıştır; "çocuk kadar saf kocaman adam" (s.:364).

İflahsızın Yusuf: Üç arkadaşın en uzun boylusu. Evli ve çocuklu. Daha önce de çalışmak için Sivas'a gittiğinden kenti tanıyor. Kent hayatından ve kentliden korkar. Kent hayatına kapılacak olursa insanın bozulacağına inanır. Kent insanı ona göre çok kurnazdır ve köylüyü sevmez. Sadece kendisinin önceki tecrübeleri değil, kentte uzun süre bulunmuş olan emmisinin öğütleri de hep kulağındadır. Emmisinin uyarıları ve kendi deneyimleriyle, köyden ilk kez çıkan arkadaşlarına rehberlik yapar.

Köse Hasan: Ufak tefek, kupkuru bir adam. Evli ve bir kız çocuğu var. O da Ali gibi ilk kez köyünden çıkıyor.

Hidayetin oğlu: Genç irisi, yılışık bir adam. Çoğunlukla işsiz dolaşır, hemşerilerinin sırtından geçinir. Sürekli kumar oynar, kazanırsa parayı alır, kaybederse vermez. Mızıkçı ve kavgacı. Ge-

---

[87] Bkz. Totanlı, İbrahim – Mollof, Rıza; *Marksist Açıdan Türk Romanı*, s.108, Habora Kitabevi, İstanbul, 1969.

ne de iyi bir yanı var, Köse Hasan hastayken, sırtında taşımış, kendisi günlerce sıcak yemek yememesine rağmen Köse Topal'ın verdiği bir kap yemeği Hasan'a yedirmişti.

Fatma: 16 yaşında bile değil, ama genç irisi, 20 yaşında gibi duruyor. Güzel, körpe ve cilveli bir kadındır. Bütün erkekler peşinde dolaşır, o da kimden çıkar bulursa onunla olur.

3. Olay Örgüsü:

Köylüler her yıl çalışmak için şehre inerlerdi. O sene de Orta Anadolu'nun Ç köyünden üç arkadaş, İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali, çalışmak üzere Çukurova'ya giderler. Çukurova'da hemşerilerinin fabrikası olduğunu duymuşlardır. Her ne kadar bu hemşeriyle tanışıklıkları yoksa da, insan hemşerisi dururken yabancıyı fabrikasında çalıştırmaz, nasıl olsa bize bir iş verir diyerek yola koyulurlar. Gerçekten de fabrikaya varıp hemşerinin arabasının önüne atarlar kendilerini, dertlerini anlatırlar ve çırçır atölyesinde iş bulurlar.

Her biri ayrı bir atölyede işe başlar. Yusuf kirli kozaya verilmiştir. Köse Hasan'ın işi zordur, 12 saat boyunca bir yerden bir yere sulu kozaları taşımaktan ibaret kaba hamallık yapmaktadır. Burada çalışanların çoğu çok geçmeden zatüre olur çünkü, pencerelerde cam yoktur, onun yerine çuval gerilmiştir, bu yüzden de pencerelerden vuran ayaz içerisini buzdolabına çevirir. Bütün gün bellerine kadar suyun içinde çalışan işçiler kolayca hastalanırlar. Ali ise kırma makinesında çalışmaktadır. Sulama makinasında ıslatıldıktan sonra tavını alması için bir süre bekletilen kozaları işçiler çuvallara koyup, kırma makinasının ağzında oturan Ali'ye verirler. Ali de çuvalı kalın lama demirlerinin dakikada 1500 devir yaptığı makinanin ağzına boşaltmaktadır; ki bu makine daha sonra Ali'nin ölümüne neden olacak "patoz"a çok benzemektedir.

Hasan, çalışma koşullarının kötülüğüne dayanamaz, çok kısa bir süre sonra hastalanır ve çalışamaz hale gelir. Bu arada Yusuf ile Ali, sürekli paralarını kesen ırgatbaşına daha fazla daya-

namaz ve durumu patrona şikayet etmeye kalkarlar. Fakat daha patrona ulaşamadan işten çıkarılırlar. Bundan sonra bir inşaatta iş bulurlar. Hasan'ı hasta haliyle bekâr damında bırakıp, inşaat barakalarına yerleşirler.

Ali inşaatta yanında çalıştığı Ömer Zorlu'nun karısı Fatma'ya aşık olur. Bu arada Ömer'in de kumar yüzünden Ali'yi yüklüce bir borcu birikmiştir. Sonunda Ali, Yusuf'un bütün itirazlarına rağmen, Ömer Zorlu'nun evine taşınır. Oysa Ali, Fatma'nın peşinde koşarken Yusuf çalışmış, Laz Kılıç'ın yanında duvar örmeyi öğrenmiş ve duvar ustası olmuştur.

Bir gün inşaata, Yusuf'u görmeye, fabrikada çalışırken bekâr damında birlikte kaldıkları Hidayetinoğlu gelir. Bekâr damının sahibi Köse Topal boğularak öldürülmüş (daha sonra onu boğanın Hidayetinoğlu olduğunu okuyucu anlayacaktır) ve bekâr damı da mühürlenmiştir. Hidayetinoğlu Yusuf'a, Köse Hasan'ı hastaneye kaldırdıklarını fakat Hasan'ın öldüğünü haber verir. Yusuf'tan kendisine de inşaatta bir iş ayarlamasını isterse de Yusuf, bu adama hiç güvenmediği için istediğini yapmaz.

Öte yandan Ali Fatma'yı kaçırır ve bir tarlada iş bulurlar. Ancak Fatma burada tarlanın beyiyle ilişki kurar. Beyin tarladan gitmesinden sonra Fatma ile beraber olmak isteyen kahya Bilâl, Ali ile Fatma'yı ayırabilmek için Ali'yi tarla işinden alır ve harmana, patoza gönderir. Bu arada Hidayetinoğlu da patozda iş bulmuştur. Bundan sonra Ali ve Hidayetinoğlu için zorlu bir çalışma başlar.

Patozda Zeynel ile Halo Şamdin adında iki ırgat vardır. Bunlar, ırgatlara sürekli kötü yemek verildiği, çok çalıştırıldıkları yolunda telkinlerde bulunurlar. Bu durumdan haberdar olan ırgatbaşı Zeynel ve Şamdin'e yol verdirir ve onların yerine patozun başına Ali ile Hidayetinoğlu'nu geçirir. Bu iş çok zordur, oysa Ali ile Hidayetinoğlu tecrübesizdirler. Bir gün tarla sahibi harmana gelir, ırgatbaşıyla bir olup ırgatların daha hızlı çalışmalarını sağlarlar. Ancak tecrübesiz Ali bu hızlı tempoya uyamaz ve ayağını patoza kaptırır. Bacağı kasığından kopan Ali'yi

bey arabası kirlenmesin diye hastaneye götürmez ve Ali kan kaybından ölür.

İşten çıkarılmalarına kızan Zeynel ve Şamdin, Ali'nin öldüğü günün gecesi harmana gelirler ve harmanı ateşe verirler. Olay yerine gelen Jandarmalar bütün ırgatları karakola götürürler.

Bundan sonra roman Yusuf'a döner. Yusuf köyüne dönmek üzere tren garındadır. Artık duvar ustası olmuştur ve okumayı da yavaş yavaş sökmüştür. Şehre inerken üçünün de hayalini kurduğu gazocağını da almıştır. Şehirde başarıya ulaşmıştır ve bunun için de kendisiyle gururlanmaktadır. Trenin hareket saatini beklerken Hidayetinoğlu ile karşılaşır. Ali'nin başına gelenleri ondan öğrenir. Köy yolunda hem köyüne, çocuklarına dönmekten mutlu ve şehirde gördüklerinden dolayı gururlu, hem de arkadaşlarını şehirde yitirdiği için acılı ve ailelerine ne diyeceğini bilemediği için korkuludur.

II. Nesnel Harita:

Romanda 40'lı yılların sonlarında çalışmak üzere köyden kente gelen işçilerin kentte karşılaştıkları çalışma ve yaşam koşulları ile köylü-kentli çatışması anlatılmaktadır. Aynı dönemde Türkiye koşullarına baktığımızda, 1945-50 yıllarının işsizlik açısından bir dönüm noktası olduğunu görmekteyiz. Bunun başlıca iki nedeni vardır. Birincisi, bu dönemde yaşanan büyük nüfus patlaması; ikincisi ise, tarım alanındaki makinalaşmadır. Başta Marshall Planının sağladığı olanaklar olmak üzere savaştan sonra traktörlerin sayısı büyük bir hızla artmıştır.

Bunun sonucunda önemli bir işgücü tarım kesiminin dışında kalmıştır.[88] Dolayısıyla, ortaya çıkan bu işgücü fazlası işgöçünü beraberinde getirmiştir. Genel olarak işgöçünün nedenlerine baktığımızda; tarımda verim azlığı, dağılışlı, tarım toprak-

---

88 Bkz. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 5, s. 1172, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.

larının çok parçalanmış olması ve tarımsal makinalaşmanın belli ölçülerde tarlada çalışanları işsiz bırakması, iklim koşulları ve toprak aşınması gibi nedenler köylüyü toprağından ayrılmaya zorlamaktadır.[89]

Bu göç, pek çok sorunu da beraberinde getirmektedir. Öncelikle kırsal bölgede yaşayanların büyük düşlerle kentlere göçmesi köylerin atılgan, genç, becerikli ve girişimci öğelerini yitirmesine neden olmaktadır. Büyük kentlere gelenlerin çoğu baba ocaklarından, alışageldikleri çevrelerinden uzaklaşmış olduklarından, gereksindikleri özdeksel ve tinsel destekten yoksun kalmaktadırlar. Parlak iş hayalleriyle geldikleri büyük kentlerde çoğu kez bunu başaramadıklarını görmekteler. Küçük köy topluluğunun oynadığı denetim işlevinin etkisi de azalmış olduğundan, toplum için yararlı olmayan, hatta zararlı yollara kapılmaları olasılığı da artmaktadır.[90] Ayrıca bu insanlar, şehirde çok kötü şartlarda çalışmak zorunda kalmakta, sömürülere karşı herhangi bir güvenceleri de bulunmamaktadır.

"Kente gelen köylülerin, kente uyum sağlayamaması, köysel değerlerini ve yaşamlarını sürdürmelerinden doğan sorunlar da kentlerin köylüleşmesi olarak tanımlanabilmektedir."[91] Böylece kırsoylularla kent soylular arasında gizli bir çatışma da doğmaktadır.

III. Edebi ve Nesnel Haritaların Karşılaştırılması:

Romanın yazarı *Orhan Kemal* eserlerinde genellikle köyü, köyle kent arasındaki bağları incelemiştir. Onun bu romanında da anlatılan olaylar gerçekle uyum içindedir. Roman kahramanlarının köylerinden çıkarak kentte gelir aramaya gitmeleri-

---

[89] Bkz. Keleş, Ruşen; *100 Soruda Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu*, s.38, Gerçek Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul, 1983.

[90] Bkz. Keleş, Ruşen; *Kentleşme Politikası*, s.36, İmge Kitabevi, Ankara, 1990.

[91] Keleş, Ruşen; 100 Soruda Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu, s.: 44.

nin nedeni, yeterli ekin alamamalarıdır. Köse Hasan'ın "Ekinlere kara kurt indi ondan...." (s.:8) demesi, bunu doğrular niteliktedir.

Kentte başarısızlığa uğrayan bireylerin, herhangi bir sosyal denetleyici kurumun da bulunamaması nedeniyle toplum için zararlı fiillerde bulunabileceği söylenmişti. Hidayetinoğlu'nun parasını alabilmek için Köse Topal'ı boğazlayarak öldürmesi, bu zararlı davranışlara bir örnek olarak gösterilebilir. Buna karşılık Yusuf, şehir hakkında deneyimli emmisinin öğütlerini daima aklında tutmuş, bir anlamda köy topluluğunun denetimi yerine emmisinin öğretilerini koymuş ve böylece şehirde başarıya ulaşmıştır.

Zaten çok küçük ücretler karşılığı çalıştırılan işçilerin paralarına ırgatbaşılarının el koyması, 45 kişinin çalışması gereken harmanda 32 kişinin çalıştırılması ve buna karşılık karavana olarak kurtlu ekmeklerin verilmesi, işçilerin büyük hayallerle geldikleri şehirde karşılaştıkları çalışma koşullarının durumunu göstermektedir.

Yusuf ile istasyon memuru arasında geçen aşağıdaki konuşmada köylü-kentli çatışmasının bir örneğini görürüz:

Yusuf : Çoluğu çocuğu toplayıp...
Memur : E ....?"
Yusuf : Haydi şehire
Memur : ....
Hem sana bir şey diyeyim mi? Köyünden de çıkmaya kulak asma.
Yusuf : Niye?
Memur : Şehri pislettiğiniz yeter. (s.:405).

Kahramanların konuşmalarının yöresel şiveyle romanda verilmesi de edebi ve nesnel harita arasındaki uyumu sağlar niteliktedir.

Çağdaş Türk edebiyatında, kent-köy ilişkileri, köylüyle kentlinin karşılıklı davranışları sıkça konu edilmiştir. Köylü ve kent-

li yan yana yaşayan ama birbirlerinin durum ve amaçlarıyla iki ayrı kitle olarak ele alınır. Köylü, kente kuşkuyla bakar, orayı kendi saflığından yararlanacak ahlaksızların barınağı olarak görür. Kent halkının kendisine istenmeyen bir konuk gibi baktığını, onu küçük gördüğünü, ama kullanmaktan da geri kalmadığını anlar. Böylece köylü, kente gelir gelmez kesesini kuşağına bağlayacak ya da ceketinin astarı içine dikerek parasını iyice saklayacaktır. Aptal sanılmasın diye de olduğundan daha çalımlı görünmeye çalışacaktır. İşte Orta Anadolu'dan kalkıp Adana'ya iş aramaya gelen üç köylü buna örnektir;[92] özellikle de daha önce kente inmiş ve kentliyi tanımış olan iflahsızın Yusuf.

IV. Mesaj:

Orhan Kemal'in romanlarının en belirgin özelliği gerçekçi, nesnel, özel yaşantılara ve gözlemlere dayanan edebi anlatımıdır;[93] Bu yüzden çağdaş edebiyatımızda toplumsal gerekçiliğin önderi sayılır.[94] *Orhan Kemal*, Bereketli Toraklar üzerinde adlı romanını, Bulgarca baskısına yazdığı önsözünde şöyle anlatmaktadır; "Her yıl binlerce işçi Kuzey, Güney ve Orta Anadolu'dan bereketli Çukurova'ya iner; onlar fabrikalarda, köy ekonomisinde veyahutta nerede olursa olsun iş ararlar. Binlerce, onbinlerce emek insanı "Emek kapısı" dedikleri büyük şehirde aç, muzdarip ve ümitsiz gezer. Ve nihayet, her şeye rağmen, herhangi bir iş düşerse, emek şartları, mesken, yemekler o derece kötüdür ki, çoğu dayanamaz. Onlara elini uzatacak bulunmaz, doktor yok, ilaç yok. Onlar, köyleri ve orada bıraktıkları akrabaları için çektikleri ıstırapları gözlerinde derin derin sindirerek, kendilerine yer bulunmayan bu dünyayı ya erken terk ederler,

---

92 Bkz. Karpat, Kemal; *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, s. 71-72, Varlık Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1971.

93 Bkz., a.g.e., s.56.

94 Bkz., a.g.e., s.102.

yahut da bir deri bir kemik kalarak, garip bir hayat sürerler."[95]

Romanda yazar, mevcut kapitalist ilişkilerin keskinliğini, korkunç çalışma şartlarını ve burjuva sömürüsünü işlemiştir. Sanayide ve köy ekonomisinde insanın kapitalistler tarafından amansızca sömürülmesini, soyulmasını, ezilmesini ve insanın kişiliğini öldüren, insanı bedenen yok eden çalışma ve yaşama şartlarını büyük bir gerçeklik ve keskinlikle canlandırmıştır. Paranın hakim olduğu bu toplum düzeninde insanların yalnız emeği değil; aşkı, ruhu, ahlakı da alınıp satılmaktadır.[96]

"Yazar romanında, köylüyü, köyündeki korkunç şartlardan ötürü şehre gelen, orada da kalpsiz patronların, âdî devlet memurlarının elinde oyuncak olan bir yabancı olarak tanımlar".[97] Günümüzde de çeşitli nedenlerden dolayı köyde geçimini sağlayamayan pek çok insan, büyük umutlarla kentlere gelmektedir. Bu toplumsal hareketlilik sonucunda kente gelenler genellikle çok kötü çalışma ve yaşam koşullarıyla karşılaşmaktadır. Bu durum, göçün henüz başladığı yıllarda bu güne göre daha az sorunsaldı. Yazar-sanatçı sezgisiyle, daha işin başındayken toplumsal erki adeta uyarıyordu. Ama ne yazık ki bu tür uyarılar, bir türlü adresine ulaşmadı ve bugüne gelindi. Toplumsal-gerçekçi tarzda olan roman sömürülenlerin, ezilenlerin dramını anlatırken bu gerçekliğe karşı tavır alınması gerektiği mesajını verir.

Aylın DİKMEN

---

[95] Totanlı, İbrahimi; Mollof, Rıza, a.g.e., s. 110-111.
[96] Bkz. a.g.e. s.: 111-112.
[97] Karpat, Kemal, a.g.e. s:71-72

KAYNAKÇA

Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 5, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.

Karpat, Kemal; *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, Varlık Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1971.

Keleş, Ruşen; *100 Soruda Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu*, Gerçek Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul, 1983.

_____; *Kentleşme Politikası*, İmge Kitabevi, Ankara, 1990.

Orhan Kemal; *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Cem Yayınevi, İstanbul (tarihsiz).

Soykan, Ömer Naci; Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi, *Adam Sanat*, Eylül 1989, sayı: 46.

Totanlı, İbrahimı-Mollof, Rıza; *Marksist Açıdan Türk Romanı*, Habora Kitabevi, İstanbul,1969.

2.217 "MURTAZA": ORHAN KEMAL

I. Romanın Edebi Haritası:

1) Mekân-Zaman::

Roman II. Dünya Savaşı sıraları ve sonrasında, Çukurova'da bir şehrin gecekondu mahallelerinde ve yakınlarındaki bir dokuma fabrikasında geçmektedir. Özellikle tek parti döneminin son evresi olan, CHP-DP çekişmesinin yaşandığı günlerde Yunanistan'dan göç eden Murtaza'nın yaşantısından bahsedilmektedir.

2. Başlıca Karakterler:

Murtaza: Romanın baş kişisidir. 1925 yılında yapılan mübadelede Yunanistan'ın Alasonya kasabasından Türkiye'ye göç etmiştir. Parayı hiç düşünmemektedir. Dayısı Kolağası Hasan Efendi'nin yaptığı kahramanlıklarla gurur duymakta, onun gibi vatan uğruna kanını dökemediği için üzülmektedir. Bunu telafi etmek için daha disiplinli bir ülkede çevresini yaratmaya çalışmaktadır. Yaptığı tüm çabalamalar vatan içindir. Yunanistan'dan geldiği zaman birçok kişinin yaptığının aksine doğruyu söylemiş ve çok fazla mal mülk sahibi olamamıştır. Bekçi olmadan önce aldığı kısa süreli eğitimin çok etkisinde kalmış, görevlerini tam bir asker zihniyeti ile yerine getirmeye çalışmaktadır. Görev sırasında gözleri hiçbir şey görmemektedir.

Murtaza'nın Karısı: Yunanistan'dan geldikten sonra aynen Murtaza gibi dürüstlük yaparak, yalan söylemeyerek oradaki yaşamını sürdürmeye çalışan bir babanın kızı. Kadın, çevresindeki olayları, yaşananları görerek hep ezilmenin verdiği bir yapıyla, Murtaza'nın tavırlarını, tutumunu onaylamaktadır. Ancak daha değişik bir hayatı yaşamak için kocasını bir türlü ikna edememektedir.

Hasan: Murtaza'nın büyük oğlu. Kolağası Hasan Efendi'nin adını taşıyan ancak onun yaptıklarıyla gurur duymayan bir genç. Murtazayı hayal kırıklığına uğratmıştır.

Kontrol Nuh: Fabrikanın, Murtazadan önceki kontrolörü. Fabrikanın o andaki çalışma düzenine müdahale etmeyen, edemeyen, müdürün hemşerisi bir kişidir.

Fabrika Müdürü: Emniyet Müdürünü kırmamak, ona yağcılık çekmek için Murtaza'yı işe alan, önceleri onun çalışma biçiminden rahatsız olan ancak daha sonra bunu sürdürebilmek için kendi hemşerisini bile kıran bir kişidir.

3) Olay Örgüsü:

1925 yılında Yunanistan'dan göçmen olarak gelenlerden Murtaza, Annesi, kardeşi ve halası ile Türkiye'de kendilerine yeni bir yaşam kurmaya çalışmaktadırlar. Onlarla birlikte gelen diğer göçmenler kendilerini zengin göstererek bir hayli varlıklı bir yaşam edinirken, Murtaza dürüstlük yaparak her şeyi olduğu gibi anlatmış, buna rağmen onlara kendilerininkinden çok fazla arazi verilmişti. Ancak koşulların farklı oluşu itibarıyla Murtaza ve ailesi bu arazide tutunamamış, böylece Murtaza aylık gelir getirecek bir meslek olan bekçiliğe başlamak durumunda kalmıştır. Bu göreve gelirken, Murtaza'nın bir eğitimden ve bir sınavdan geçmesi gerekmişti.

Olaylar genelde iki mekânda geçmektedir.

a) Murtazanın mahalle bekçisi olduğu dönemdeki mekân olarak mahalle

b) Murtaza fabrikada çalışmaya başladıktan sonra daha çok fabrika anlatılmaktadır.

a) Murtaza, bekçiliğini yaptığı mahallede mahallelinin tüm hayatına karışmakta, tüm işlerini düzene sokmaya çalışmakta, herkesin vatan için, millet için en verimli bir şekilde çalışması için her türlü önlemi almaya çalışmaktadır. Bu da mahallelinin tepkisini çekmektedir. Murtaza, varolan düzenin sürmesinden yana olan kişileri rahatsız etmekte, onların çıkarlarını zedelemektedir. Hırsız istediği gibi çalamamakta, sübyancılar istediklerini yapamamaktadır. Ancak Murtaza'nın bu tavırlarından sadece yasadışı insanlar rahatsız olmamaktadır. Normal insanlar

da hayatlarının tüm ayrıntılarına karışılmasından tedirgin olmaktadırlar. Dolayısıyla bu rahatsızlıklar, Murtaza'nın görevden alınması için yeterli birer neden oluşturmuştur.

b) Murtaza mahalledeki davranışlarından dolayı mahalleli tarafından bekçilikten uzaklaştırılmış, Emniyet Müdürüne yaranmak isteyen bir fabrika Müdürü tarafından fabrikaya bekçi olarak alınmıştır. Eski kontrolör, çalışanlar üstünde hiçbir otoritenin kuramamakta fabrikada tüm üretim başıboş kalmaktadır. Fabrikanın ustabaşıları, işçileri kendilerine göre bir düzen kurmuşlar, bunun sürmesi için de çaba göstermektedirler. Murtaza, ülkenin kalkınması, fabrikanın daha ileri gitmesi için, tüm bu düzensizliklere müdahale yaparken disipline uymayanlarla çok sert bir şekilde çatışır ve onların büyük tepkisini çeker. Görev aşkı ile çalışırken fabrika çalışanları arasında hiçbir ayırım gözetmez; hatta görevi sırasında uyuyakalan kızına herkesten fazla ve sert tepki gösterir. Küçük kızı bu olaydan sonra ölür. Murtaza bu şekilde yaşarken onunla birlikte Yunanistan'dan gelen kardeşi kısa sürede zengin olmuş, Murtaza'yı da yanına almaya çalışmaktadır.

Bu sıralarda tek partili dönem sona ermiş, Demokrat Parti kurulmuş ve çalışmalarını hızlandırmıştır. Murtaza ise kendilerini "çan sesinden kurtaran İsmet Paşa ve CHP"den ayrı düşünememekte, Fabrika Müdürünün Demokrat Partiye yazılmasına karşın partisini terk etmemektedir. Buna rağmen müdür, Murtaza'nın görevine olan düşkünlüğü dolayısıyla onu fabrikadan uzaklaştırmamaktadır.

Murtaza tüm bunların arasında dürüstçe yaşamını sürdürmeye çalışmakta, özellikle ikinci oğlu Hasanı Dayısı Kolağası Hasan gibi memlekete yararlı biri olarak yetiştirmeye çalışmaktadır. Romanın sonunda küçük oğlunun bakkaldan çeyrek ekmek çaldığı için hapse düştüğünü öğrenen Murtaza için bu, bir yıkım olur. Küçük Hasan'ı affetmez ve çocuklarının böylesi "soysuz ve çürük" olmaları suçunu doğrudan karısına yükler.

II. Nesnel Harita:

Romanın anlattığı dönem, Türkiye yakın tarihinde 1930'lardan 1950'lere kadar uzanmaktadır. Olaylar, II. Dünya Savaşı sıraları ve sonrasında yaşanmıştır. Bu dönem, Türkiye'de özel sektör eliyle kalkınma çalışmalarının ilk başladığı yıllardır. CHP iktidarının son yıllarında başlayıp, DP döneminde artan Marshall yardımı, bu çabaları desteklemiştir. Çukurova, kalkınmada öne çıkan bir bölgedir; tarımdan sanayiye geçilmesi için gerekli fiziksel koşullara sahiptir.

III. Edebi ve Nesnel Haritaların Karşılaştırılması:

Romanın baş kişisi Murtaza, genel bir tip değildir; hatta Türkiye için biraz absürd bir tiptir. Bu nedenle roman, Murtaza'nın kızının ölümü gibi trajik öğeler taşısa da komik bir etki de bırakır. Romandaki diğer karakterler ise gerçeğe daha uygun tiplemelerdir. O dönemde devletin göçmenlere sunduğu olanak ve haklara belli belirsiz gösterilen tepkiler romana yansımaktadır.

Türkiye'nin kalkınma çabaları içerisinde bulunması, bunu tüm kanalları ile zorlaması, Türkiye'ye gelen göçmenlerin yaşantıları, düşünce ve davranış biçimlerini yansıtması bakımından roman, önemli bir sosyolojik gönderime sahiptir. Olayların kalkınmada öne çıkan Çukurova bölgesinde geçmesi, iki harita arasında bir uyumu göstermektedir.

IV. Mesaj:

Roman toplumsal bir gerçekçilik içerisinde yazılmış olmasına rağmen, başkarakter olarak ortaya çıkan Murtaza tiplemesi, çeşitli yönleri ile abartılmış görünmektedir. Bu abartma, sanırım, şu amaçla yapılmıştır: Yazar, topluma hizmet etme düşüncesi ile hareket edilirken adlanılmaması gerektiği mesajını vermek istemektedir. Cumhuriyet'in başlarında, olumlu bir anlam taşıyan "Gözlerimi kaparım, vazifemi yaparım" sloganının günümüzde olumsuz bir değer taşımasında, Aziz Nesin'in bazı hikayeleriyle birlikte "Murtaza" romanının da önemli bir etkisi ol-

duğu söylenebilir. Romanda bu slogan, "Siz gözlerinizi kaparken, birileri malı götürür" uyarısını yapmaktadır.

Bireyin kendisini bir makine gibi toplumuna adaması, kendi çıkarını hiç düşünmemesi, ahlaki bir davranış olarak görünse de bunun bilinçle yapılmamasının olumsuz sonuç vereceği romanda ifade edilmiştir. Öyle bir davranış tarzının yaygınlaşması durumunda, kişiliksiz insanlardan oluşan mekanik bir toplum ortaya çıkar. Elbette bu, sermayenin, iktidarın isteyeceği bir şeydir. Ama politik bilincin yok oluşunun. toplumun sürüleşmesi tehlikesini vereceği uyarısının, günümüz dünyası ve ülkemiz açısından bakıldıkta öncü bir görüş olduğu kabul edilebilir.

Hüseyin GÜRŞAN

KAYNAKÇA

Orhan Kemal; *Murtaza*, Varlık Y. İstanbul, 1952.

Soykan, Ömer Naci; Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi, *Adam Sanat*, Eylül 1989, sayı: 46.

2.218 "BİR GÜN TEK BAŞINA": VEDAT TÜRKALİ

I. Romanın Edebi Haritası:

1) Mekân-Zaman:

Roman, 1959-1960 yıllarında *Adnan Menderes*'in Başbakanlığı ve İsmet İnönü'nün CHP liderliği döneminde İstanbul'da geçmektedir. Olayların akış sırasına göre İstanbul'un çeşitli semtleri yer alır: Şişli, Babıali, Sirkeci, Sahaflar, Çınaraltı (Beyazıt), Kocamustafapaşa, Teşvikiye, İstanbul Üniversitesi (Beyazıt).

2. Başlıca Karakterler:

Kenan: Romanın başkahramanı. Olaylar, büyük ölçüde onun etrafında gelişir. Diğer kişilerin romandaki önemi Kenan'la olan ilişkileri bağlamında verilir.

Kenan, Galatarasaray Lisesini bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünde okumuş; daha sonra Anadolu'da edebiyat öğretmenliği yapmış, sonra da ayrılmış; İstanbul'a gelerek Babıali'de bir kitapçı dükkanı açmıştır. Ayrıca kitap basım işleriyle de ilgilenmektedir. Üniversite yıllarında sol görüşteki hareketlerin içinde bulunmuş ve bir kez gözaltına alınmıştır (1944 yılları). Arkadaşı Rasim'in deyişiyle: "Bolşevik". Duygusal dalgalanmalar içinde olan bir kişiliğe sahiptir. Bazen düşüncelerinde "küçük burjuva kafası, duyarlılığı" sergilemektedir. Günsel'le tanışmadan önce geleneksel eş ve baba rolünü benimsemiş görünmektedir. Biraz ters ve sinirli, duygusal olarak heyecanlı bir yapıya sahiptir.

Nermin: Kenan'ın karısı. Geleneksel Türk aile yapısına uygun, eşine ve evine sadık, ağırbaşlı ve mütevazi, aile terbiyesi görmüş bir ev kadını. Tarih eğitimi almış, uysal ve dürüst bir yapısı vardır. Anne ve babası küçükken ayrıldığı için kocasına taparcasına bağlıdır.

Rasim: Kenan'ın çocukluk, mahalle, okul arkadaşı. Dışa dönük, şakacı, hayatı umursamaz tavırlar içinde olan, ama aynı zamanda endişelenen, sözünü sakınmayan, dobra bir kişiliğe sa-

hiptir.

Günsel: Kenan'ın gerçek aşkı tattığı 22 yaşında sevgilisi, Ağabeyi sürgünde olan, Marksist görüşlü üniversiteli bir kız. Bitirme tezi Marksist görüşler içerdiği için kabul edilmediğinden beş yıldır felsefe okumaktadır. Kocamustafapaşa'da öğretmenlikten emekli teyzesi ve yeğeniyle oturur. Okul çevresinden uzaklaşmamak için Edebiyat Fakültesi kitaplığında memur olarak çalışmaktadır. Yaşına göre olgun, aklı başında tavırları olan bir kişiliğe sahiptir.

Baba: Bembeyaz saçları, kırışıklıkları iyice artmış alnı, fosforlu gibi parıltısı ile yüzündeki bütün yaşlılık anlamını siliveren yeşil gözlü, yuvarlak, güçlü çeneli, geniş omuzlu ve sağlam bir fiziğe sahiptir. Marksizm konusunda yetke olması dolayısıyla aynı görüşte olan kişilerce sık sık ziyaret edilen ve akıl danışılan babacan tavırlı bir kişidir.

Hasan: Günsel'in ağabeyi. Siyasi görüşünden dolayı çeşitli hapishanelerde yatmış ve sonunda sürgüne gönderilmiş bir Marksist'tir. Bal rengi gözlerinde canlılık, umursamazlık, acıtatlı karışımı sürekli gülümserliğin yarattığı değişmez güven duygusunun yanı sıra tam bir yıpranmışlık gözlenmektedir. Ayrıca son derece babacan tavırları olan bir kişidir.

3.Olay Örgüsü:

Bir gün, Kenan Babıali'deki kitapçı dükkanından çıkarken eski dostu Sait'e rastlar ve birlikte Sirkeci'deki İstasyon Lokantasına giderler. Yemek yerlerken masalarına, daha sonra Kenan'ın çok etkileneceği Günsel'in de bulunduğu, Sait'i tanıyan bir grup genç gelir. Yemekte çok içen Kenan hastalanır. Hastalığı sırasında kafasında Günsel'le duygusal bir ilişki kuran Kenan, onu tekrar görebilmenin yollarını arar. Günün birinde Günsel kitapçı dükkanına gelir ve birlikte, konuşmak için Çınar altına giderler. Kenan Günsel'e yaklaşmanın yollarını ararken ortak bir tanıdıkları çıkar: Baba. Ertesi gün Baba'nın evine giderler, çıkışta Kenan Günsel'e duygularını açar. Kenan yavaş ya-

vaş eşi Nermin'den ve evinden soğur, tek düşündüğü Günsel'dir. Kenan'ı artık tanıyamayan Nermin, yakın arkadaşları Rasim'e durumu açar. Rasim Kenan'la konuşurken, bir ilişkisi varsa Teşvikiye'deki evini kullanabileceğini söyler. Kenan önce bu teklifi reddeder, ama sonra anahtarı alır. Günsel hastalanır. Kenan onu Kocamustafapaşa'daki evinde ziyaret eder ve teyzesiyle tanışır. Günsel'le ilişkisi yoluna giren Kenan, Nermin'e ayrılmalarını teklif eder, ancak Nermin, çocuğunu da öne sürerek kabul etmez ve savaşacağını söyler. Bunun ardından Kenan'la Günsel Teşvikiye'deki eve giderler ve ilk kez birlikte olurlar. Sabah Rasim gelir, Kenan'ı alıp konuşur. Bu durumdan hem Kenan, hem de Günsel rahatsız olur. Günsel kendi evine gidince sürgündeki ağabeyi Hasan'ın geldiğini görür. Sevinçle hüzün karışımı bir duyguya kapılan Günsel'in durumunu sezen Hasan ne olduğunu araştırırken Kenan eve gelir ve Hasan'la tanışır. Sohbetten büyük zevk alan Kenan, Günsel'in haberiyle bozulur; bir hafta görüşemeyeceklerdir. Hasan Günsel'le konuşurken Kenan'ın ajan olabileceğini ima eder. Günsel'in içine kuşku düşer. Hasan'ı yolcu eden Günsel fakülteye döner. DP.'lilerin öğrenciler arasındaki kışkırtıcı hareketleri gündemdedir. Bunun üzerine eylem konuşmaları yapılır.

Tarih 1960 Nisanı'dır. DP-CHP arası çatışmalar iyice kızışmaya başlar ve DP CHP'nin muhalefetini kırmaya çalışır. Rasim, Kenan'la Nermin hakkında görüşürken alaycı bir tavırla Menderes'in Moskova'ya gidiş haberini verir. Kenan kitapçı dükkanında iken Günsel arar ve Baba'nın hasta olduğunu söyler. Beraber ziyarete giderler. Kenan, Rasim'in haberini Baba'ya iletir ve Baba durum hakkında tahlil yapar. Vapurda öğrenciler arasında çıkan çatışma üzerine Günsel ve arkadaşları sık sık toplantılar yaparlar. Bu sırada Kenan Günsel'le görüşemez, bu yüzden morali çok bozulur. Kenan bir gece Kumkapı'da içerken Tahkikat Komisyonu Yasası'nın meclisten çıkacağını duyar. Aynı haber öğrenciler arasında da duyulur. Bu yasaya tepki olarak öğrenciler İstanbul Üniversitesi içinde gösteri yapmaya karar ve-

rirler. Heykel'in önünde İstiklal Marşı söylenerek Atatürk'ün gençliğe hitabesi okunur. Ertesi gün 150-200 kişilik öğrenci grubu ana kapıya doğru yürür. Buna karşılık polisler üniversiteye girerler ve Rektörü döverek alırlar. Rektörün alınmasıyla olaylar önemli bir boyut kazanır. Bunun üzerine öğrenciler daha da coşarak Beyazıt meydanına çıkarlar ve meydanda polislerle çatışmaya girerler. Sivil polisler ateş etmeye başlar ve bir öğrenci vurulur. Bu sırada askerler olaya el koyar. Öğrenciler orduya övgü dolu sloganlar atarlar. Ancak bu sırada öğrencilerden bir kısmı yakalanıp GMC'lere bindirilirler. İçlerinde Günsel de vardır. GMC'nin içinde öğrenciler dövülürken Günsel de nasibini alır. Günsel dövülürken karnını sakınmaya çalışır. Çünkü hamiledir ve bundan Kenan'ın haberi yoktur. Kenan olayları duyar ve Beyazıt'a çıkar. Kalabalık içinde Günsel'i kurtarmak için Kenan'ın aklına Rasim gelir ve ondan yardım ister. Olaylardan dolayı İstanbul'da sıkıyönetim ilan edilir. Günsel serbest bırakılır. Günsel için endişelenen Kenan, Nermin'in hamile olduğunu öğrenir ve sinirlenir. Ertesi sabah Rasim arayıp içerdekilerin bırakılacaklarını söyler. Bunu duyan Kenan sevinçle Günsel'i görmeye gider. Günsel Üniversitede eylemdedir. Üniversiteye gelen Kenan, Günsel'i görünce bir yandan onu bulmanın sevincini, bir yandan da ölebileceği tedirginliğini yaşar. Askerler öğrencilere Üniversiteyi boşaltmaları emri verir, ancak öğrenciler geceyi orada geçirmeyi düşündüklerini iletirler. Bunun üzerine askerler öğrencileri toplayarak kışlaya götürürler, ancak kızları almazlar. Günsel ile Kenan Teşvikiye'ye giderler. Kenan Nermin'in hamile olduğunu söyler. Günsel hem şaşırır, hem de kaygılanır. Bu olayların ardından vilayet önünde gösteri yapılmaya çalışılır. Ancak askerler önlerler. Kenan, Günsel'e bir süre Teşvikiye'de kalmalarını teklif eder. Günsel orada başkalarının kalacağını söyler. Kenan buna şaşırır ve Rasim ile evin kapıcısını düşünerek endişelenir, ama Günsel'e söylemez. Bir sabah biri gelip Günsel'e Kenan'ın polis olduğunu söyler. Kenan'ın Üniversite yıllarında içeri alındığında arkadaşlarını ispiyonladığını,

daha sonra samimi olduğu insanların polis olduğunu öğrenir. Bütün direnci kırılan ve sarsılan Günsel, Kenan'la ilgili verileri gözden geçirir ve onunla görüşmemeye karar verir. Sonra Teşvikiye'deki arkadaşları düşünerek kaygılanır. Kaygısında da haklı çıkar, çünkü arkadaşları polis tarafından alınırlar. Günsel'i hiçbir yerde bulamayan Kenan, onu tanıyan kimi gördüyse sorar. Ancak kimse Günsel'in yerini bilmediğini söyler ve ondan kaçarlar. Kenan bu durum karşısında kendisine polis damgası vurulduğunu anlar. Sevinç, tiksinti, övgü, sövgü birçok duyguyla aynı anda dolar. Baba'nın hasta olduğunu duyan Kenan, Günsel'in de orada olabileceğini düşünerek gider ve Günsel'le konuşur. Polis olduğuna dair delilleri sıralayan Günsel, son darbe olarak yanında çalışan kadının da polis olduğunu söyleyince Kenan iyice öfke ile dolar. Kenan'ın aklına Rasim gelir. Günsel'in de kendisini terk etmesini kendine yediremeyen Kenan, hemen Şişli'deki evine gider. Amacı Rasim'i bulmaktır. Kapıda kendisini karşılayan Nermin'in meraklı tavrı karşısında sinirlenerek karısını ve çocuğunu döver. Nermin ve kızı annesine giderler. Yalnız kaldığını hisseden Kenan Nermin'i annesinden çağırır. Kadın önce gelmek istemez, ancak sonra her zamanki uysal tavrıyla kabul eder. Kenan, Günsel'e yardımcısı aracılığıyla verilmek üzere bir mektup yazar ve bırakır. Ertesi gün Günsel kitapçı dükkanına gidince Kenan'ın öldüğünü öğrenir. Üzüntü, acıma, pişmanlık, yalnızlık duygularıyla karnındaki çocuğu okşayarak onu aldırmadığı için sevinir.

II. Nesnel Harita:

Romanda belirtilen zaman ve mekânlar, gerçekliğe gönderme yaparlar. 27 Mayıs 1960 darbesi öncesi Türkiye'de gelişen olaylar romanda yer almaktadır. Adnan Menderes'in lideri olduğu parti (Demokrat Parti) iktidardadır. Muhalefette olan C.H.P'yle ciddi anlaşmazlıklar içindedir. Demokrat Parti'nin C.H.P.'ye karşı geliştirdiği 15 üyelik Tahkikat Komisyonu Yasası'nın Meclis'te kabulünden sonra İstanbul ve Ankara'da geli-

şen öğrenci olayları, her iki ilde de sıkıyönetim ilanına neden olmuştur.[98] Ordu yurt güvenliği ve yönetimini ele almıştır.

III. Edebi ve Nesnel Haritaların Karşılaştırılması:

Edebi harita ile nesnel harita arasında zaman-mekân ve olaylar açısından yakın benzerlikler bulunmaktadır. Aşağıda romandan alınan cümlelerde belirtilen zaman-mekân ve olayların aynen gerçekte olduğu gibi verilmiş olması, bu konuda birkaç örnek oluşturur:

Kenan Sait'le sözleşmiş gibi, İstasyon Lokantasının yolunu tutar (s. 32).[99]

12 Nisan'da D.P. Meclis Grubu, C.H.P. hakkında meclis tahkikatı açılması kararına vardı. (s. 381)

Aynı günlerde Menderes'in Moskova'ya gideceği haberi gazetelerde çıkıyor. (s. 381)

18 Nisan'da C.H.P.'nin, bir kısım basının eylemlerini araştırmak için 15 üyeli bir "Tahkikat Komisyonu" kuruldu. (s. 382).[100]

İstanbul Üniversitesi Rektörü işgal esnasında polislerce dövülmüş (s. 427). (Rektör, Prof. Dr. Sıddık Sami Önar'dır.)

Olaylarda sivil polisler bir öğrenciyi Beyazıt meydanında öldürmüşler. Adı: Turan (s. 433). (Öldürülen öğrenci Turan Emeksiz'dir)

Üstün çabalı polis Bumin Yamanoğlu başlarındaydı yine...(s. 422) (Polisin gerçek adı kullanılmıştır.)

Ateş emrini Menderes vermiş bu kez. Genelkurmay Başkanı Rüştü Erdelhun de kendi emri olarak iletmiş İstanbul'daki bütün birliklere...(s. 538). (Ad gerç ektir.)

Vilayette iken "... Günsel'in tanıyıp da şaşkınlıktan ilk anda çıkaramadığı Namık Gedik girdi odaya. Ardında Kemal Aygün vardı." (s. 548).[101]

---

[98] Bkz.*Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*,Cilt 7, s.1981.İletişim Y.

[99] Adı geçen lokanta bugün (1995) de bulunmaktadır.

[100] Bkz. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 7, s.1981.

[101] Namık Gedik, Menderes'in kurduğu hükümetlerde içişleri bakanı olarak görev yaptı (1954, 1956-1960), *Büyük Larousse*, Cilt 9, s. 4463. Kemal Aygün, 1959 İstanbul Belediye başkanlığına getirildi, *Büyük Larousse*, Cilt 3, s. 1105.

IV.Mesaj:

Roman, 1959-1960 yılları Türkiye siyasal-sosyal hayatının portresini çizmektedir. Yazar, Kenan'da bütünleştirdiği eski devrimci kimliğin psikolojik sorgulanmasında, aslında o dönemde kendini sorgulayan küçük burjuva aydınlarının bir tasvirini yapmaktadır. Siyasal portre romanın realist yanını göstermektedir. Öğrenci olaylarının betimlenişi; Atatürkçülük, ülke bütünlüğü düşünceleri çerçevesinde olması, ulusçu bir tavrı ortaya koyar. Romanın bir de "bir sevda türküsü gibi"[102] anlatılan aşk yönü vardır. Tutkulu, sevgi dolu, aynı zamanda korkutucu bir aşk bu. Kahramanlar tek bir karakter özelliğiyle sınırlandırılmış değildir. Örneğin, Günsel hem devrimci, hem de aşık bir kadındır. Yazarın realist tutumu, gönderme yaptığı olayları gerçeğe uygun biçimde betimlemesindedir. Öte yandan yazar, olaylara karşı belirgin bir devrimci tavır alış içinde olmakla idealist bir karakteri sergilemektedir. Yazarın bu tavrı Türkiye ile sınırlı değildir. O, *Menderes*'in tutumunu, Amerikancı Güney Kore diktatörü *Syngman Rhee*'nin diktatörlüğü ile benzeştirerek, diktatörlüğe dünyanın neresinde olursa olsun karşı çıkılması gerektiği mesajını verir. Böylece mesaj evrensel bir nitelik kazanır.

Çağlayan KOVANLIKAYA

KAYNAKÇA

Büyük Larousse, Cilt 3 ve 9, İletişim Yayınları.

Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 7, İletişim Yayınları.

Fethi Naci; *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınları, 2. Baskı, 1990.

Soykan, Ömer Naci; Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi, *Adam Sanat*, Eylül 1989, sayı: 46.

Türkali, Vedat; *Bir Gün Tek Başına*, Cem Yayınları, İstanbul (tarihsiz).

---

[102] Bkz. Fethi Naci, 100 Soruda "*Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*", s.240, Gerçek Yayınları, 2. Baskı, 1990.

2.219 "DERSAADET'TE SABAH EZANLARI": ATTİLA İLHAN

I. Romanın Edebi Haritası:

1) Zaman – Mekân:

Romanda tasvir edilen olaylar, 1919-1920 yılları arasında İstanbul'da (Dersaadet) geçer. Mizrahi'lerin Yeniköy'deki yalısı, Abdi Bey'le Neveser'in Cihangir'de Terakki Apartmanındaki evi ve Ahmet Ziya ile Doktor Melek'in Çemberlitaş'taki evi olayların geçtiği başlıca mekânlardır.

2) Başlıca Karakterler:

Abdi Bey: Selânik'li zengin Halıcızade Köse İsmail Bey'in oğludur. Biryantinden pırıl pırıl parlayan siyah, ortadan ayrık saçları arkaya taranmış, oldukça kısa boylu, gür sesli, traşı sinek kaydı, yanakları hafif pudralı, esmer biridir. Sabırsız ve çabuk parlamaya müsait bir mizacı vardır. Çok iyi Fransızca bilir. Paris şıklığı ile de dikkat çeker. Aynı zamanda şehvet düşkünü ve duygusal inceliklerden uzak biridir. Selânik M. Garaund kolejini bitirmiş fakat Paris'teki siyaset öğrenimini tamamlamamıştır. Paris'e gitmeden önce siyasetten uzak olup, Jöntürklerin adını bile "Yarım yamalak" duymuş olan Abdi Bey, Paris'te öğrenimini sürdürürken "İttihat ve Terakki Fırkası"nın etkinlikleriyle ilgilenir. Ancak her zaman için hayatını tehlikeye atacak eylemlerden çeşitli bahaneler bularak kaçınır. Bu nedenle yaptığı birkaç önemli işin dışında hiçbir zaman cemiyetin önde gelen kişilerinden olmamıştır. Sonradan fırkaya kabulü yapılan Abdi Bey, komitacılık senelerinde uzun süre Vefik Ali Bey adını taşımış, "İttihat ve Terakki"nin Paris ve Selânik gruplarını birleştirmede emeği geçmiş ve Selânik'teki işçi hareketlerini bastırmak üzere Selânik Mebusu olarak görev almıştır. Ayrıca "Şark-ı Karip Maadin Kumpanyası"nın önemli bir hissesine sahip de olan Abdi Bey, "Tanin" ve "Şura-yı Ümmet"te makaleler yazmıştır.

Neveser: Abdi Bey'in karısı, Selânik'li Alaman Ziya Bey'in kı-

zıdır. Oldukça hassas, duygusal, sakin, kadere inanan, sağ gözü hafif şehlâ, iki yanağında iki gamzesiyle masum görünüşlü biridir. Bir süre Almanya'da kalmış babasının edindiği Alman kültürünün Neveser üzerinde etkisi vardır. Neveser, evde Alman dadı ve Haminnesinin varlığı ile de iki etki alanında kalır. Annesine göre haminne geçmiştir; ona saygı göstermeli, Alman dadı ise gelecektir; onun da dediklerini yapmalıdır. "Servet-i Fünun Dergileri"nin yanı sıra Almanca kitaplar okuyan Neveser'in devlet sorunlarıyla ilgisi, Abdi Bey'le evlendikten sonra onun siyasetle olan ilgisinden dolayı ortaya çıkar. Kardeşi Ahmet Ziya'yı çok seven Neveser, Abdi Bey'i "İttihat ve Terakki"deki etkinliklerinden dolayı bir kahraman gibi görür ve onunla evlenerek Osmanlı taşrasının katlanılmaz hayatını bırakıp, Paris'e yerleşmek hayaline kapılır.

Münif Sabri: Elâ gözlü, sarışın, dalgalı saçlı, çekingen, savaşta yaralandığından sağ ayağı sakat olup hafifçe topalladığı için baston kullanan biridir. "Feyziye İdadisi"ni bitirmiş, önce "Teşkilât-ı Mahsusa", sonra "Karakol Cemiyeti"nin eylemlerine katılmıştır. Münif, işgâl kuvvetlerine karşı mücadele etmede "Kuvayi Milliye"nin büyük bir ittifak halinde faaliyet göstermesinin etkili olacağını düşünmektedir.

Ahmet Ziya: Selanikli Alaman ZiyaBey'in oğlu, Neveser'in erkek kardeşi ve Münif'in "Feyziye İdadisi"nden arkadaşıdır. Berlin'de mühendislik tahsili yapmış, ablası gibi çok iyi Almanca konuşan biridir. Berlin'deyken arkadaşlarıyla "Türkiye İşçi ve Çiftçi Fırkası"nı kurarlar ve fırkanın yayın organı olarak "Kurtuluş Dergisi"ni çıkartırlar. Ahmet Ziya'nın şimdiki amacı ise İstanbul'da bu fırkayı kurmak ve bu dergiyi çıkarmaktır.. Ahmet Ziya, Osmanlı Devleti'nin işgâlden kurtulabilmesini Osmanlı İşçilerinin birleşmesinde görür, Osmanlı paşalarının başını çekeceği bir direnişten umutsuzdur. Münif ve Neveser ise Ahmet Ziya'nın bu siyasi görüşlerini paylaşmazlar.

Doktor Melek: Diğer ismiyle Doktor Meleho Afram, Ahmet Ziyanın Berlin'den Musevi arkadaşıdır. Hafif tombul, kısa boy-

lu, kırmızı dudaklı, kıvırcık saçlı biridir. Ahmet Ziya ile aynı siyasi görüşleri paylaşır. Biraz saldırgan ve hırçın bir yapıya sahiptir. Ülke sorunlarını Ahmet Ziya ile devamlı tartışır.

Leon Mizrahi: Abdi Bey'in Selânik'den komşusu olan Leon, Selânik'li zengin bir Musevi tüccarıdır. Mavi gözlü, kumral bıyıklı biridir. "Şark-ı Kaarip Maadin Kumpanyası"nın müfettişi olup, işi gereği şube şube gezmektedir.

Rosa Mizrahi: Leon Mizrahi'nin karısı olan Rosa, Selânik'li Musevi bir aileden gelir. Elmas taraklı siyah topuz saçları ve "Havagazı Mavisi" gözleri ile ilgi çekici biridir. Şehvet düşkünü ve katı bir kişiliği olan Rosa ile Abdi Bey, Selânikteyken ilişkiye girerler ve birbirlerini birer "zevk aleti" gibi görürler. Rosa, Notre Dame de Sion'dan mezundur. Osmanlı kızı olmaktan çıkarak fazlasıyla serbest, adeta, bir Fransız olmuştur.

3) Olay Örgüsü:

1.Dünya savaşına girmemize neden olan "İttihat ve Terakki Fırkası"nın ileri gelen üyelerinden *Enver, Cemal* ve *Talat Paşalar*, yenilgiden sonra imzalanan ateşkesin ardından yurt dışına kaçarlar. İttihatçılara tutuklama kararı çıkar ve "Divan-ı Harbi Örfi" kurulur. Bu arada Yunanlılar İzmir'i işgal etmiştir. İttihat ve Terakki üyesi olan Abdi Bey de tutuklanma korkusuyla Selânik'ten eski komşusu Musevi Leon Mizrahi'nin İstanbul Yeniköy'deki yalısında saklanmaya başlar, "Şuray-ı Ümmet" ve "Tanin"de yazdığı makalelerden dolayı tedirgin olur. Bu arada Abdi Bey, yalıda, şehvet düşkünü Rosa'yla Selânik'teyken başlayan ilişkisini sürdürür ve kendisini cinsel açıdan tatmin edemeyen karısı Neveser'den uzaklaşır. Zaten Cihangir'deki Terakki Apartmanında oğlu Doğan ile birlikte kalan Neveser de sadece cinsel çeşitleme iptilası içinde olan ve ruhsal bütünleşmelerden anlamayan kocasından soğumuştur. Bu arada Neveser'in kardeşi Ahmet Ziya, arkadaşı Doktor Melek'le Berlin'den gelir. Neveser, Ahmet Ziya'dan onun "Feyziye İdadisi"nden sınıf arkadaşı olan Münif'in İstanbul'da olduğunu ve Ahmet Ziya'nın da Mü-

nif'in Vezneciler'deki evinde kaldığını öğrenir. Neveser'in hayatı, Selânik'teyken kendisine "İlân-ı Aşk" yapan Münif'in İstanbul'da olması ve kendisinin her gün okuduğu "Birlik"te yazdığını duymasıyla, renklenmeye başlar. O sırada İzmir'in işgâlini tel'in mitingi Sultanahmet'te yapılmıştır. Münif'in Birlik'ten gelen telefonu Ahmet Ziya'yı telaşlandırır. Verdiği habere göre Aydın Yunanlılarca işgâl edilmiş, sıra Ayalıktadır. Bunun üzerine Ahmet Ziya, memleket işgâl halinde olduğundan "Türkiye İşçi ve Çiftçi Fırkası"nın İstanbul'da kurulmasında güçlükler çıkacağını düşünür. Bu arada İngilizler "Bekirağa Bölüğü"nü basmış, İttihatçıların bir kısmı Malta'ya sürülmüştür. Abdi Bey, yazı yalıda saklanarak geçirmiş, Terakki Aparmanına dönmüştür. Bu arada Ahmet Ziya ve Doktor Melek Çemberlitaş'ta bir ev bulup taşınırlar. İstanbul yoksulluk içinde göçmenlerle doludur. "1919 Dersaadet Seçimleri" yapılır. Ahmet Ziya ve Doktor Melek, Ekim 1919'da "Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu"nda seçim üstü büyük bir toplantı gerçekleştirerek İstanbul amelesinin sosyalist kola kazandırılmasına, sosyalist örgütlerin birleştirilmesine çalışırlar. Fakat fırka, seçimlerde başarılı olamaz. İttihatçı eğilimleri olan 3 kişi İstanbul'dan seçilir. Ancak, Abdi Bey seçilemediği için bu duruma çok bozulur ve seçimlerdeki yenilgiden sonra artık Yeniköy'deki yalıda Rosa'nın ilgisini kaybeder. Neveser, Ahmet Ziya ve Doktor Melek'in ya Divan Yolu'nda Fırka'ya merkez olarak seçtikleri "Çiftçi Kütüphanesi"ne ya da işçilerle toplantı yapmak için tersane dolayındaki kahvelere gittiklerini bildiği için, onları merak etmemekte; fakat Münif'in neler yaptığını bilemediği için kuşkulanıp meraklanmaktadır. Bir ara Münif'ten "Teşkilat-ı Mahsusa"nın dağıtıldıktan sonra buradakilerin "Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti" ile ilişkide olduğunu, vatanseverliklerini devam ettirdiğini, "Karakol Cemiyeti"nin gizli hafileri olduğunu öğrenir ve Münif'in sıradan bir gazeteci olmadığını, İzmir'in işgâlinden beri İstanbul'u çalkalandıran olayların arkasında onun ve onun gibilerin oluşturduğu "Karakol"un olduğunu anlar, Münif'ten savaşın son iki yılını "Teşki-

lat-ı Mahsusa"da geçirdiğini öğrenir. Abdi Bey, Ahmet Ziya'yı evinde görmesinden ziyadesiyle rahatsız olmuştur. Çünkü Abdi Bey, ittihatçı geçmişini unutturmak telâşına düşüp, itilâfçılarla ilişki kurma peşinde olduğu için sosyalist fikre sahip olan biriyle dostluk kurmayı kesinlikle istemez. Münif, Neveser'e Alman istihbaratının İsviçre'deki adamlarının sık sık Lozan'a gelen Leon Mizrahi'den ve "Şark-ı Karip Maadin Kumpanyası"ndan kuşkulanarak durumu "Teşkilat-ı Mahsusa"ya bildirdiklerini, oranın da kendisini bilgi toplaması için görevlendirdiğini söyler. Araştırma sonunda kuşkular doğru çıkar ve Leon Mizrahi'nin müfettişi olduğu bu şirketin İngilizler tarafından istihbarat amacıyla kurulduğu anlaşılır. Abdi Bey'de göremediği duygusallık ve anlayışı Münif'te gören Neveser, onunla Perapalas'ta ilk kez birlikte oldukları gecenin sabahında ezan sesleriyle uyanır. "Şafak karanlığına dağılan, bu kartal sürüsü ezanlardan başka, şehrin Türk'e aidiyetini kanıtlayabilecek hiçbir şey kalmamıştı ki! İçini müthiş bir korku kapladı." Bu sıralarda işgâl altında semt semt Müdafaa-i Milliye grupları harekete geçmektedir. İngilizler "Karakol Cemiyeti"nin eylemlerinden ve dolayısıyla Münif'in çalışmalarından rahatsız olmuş ve onun peşine düşmüşlerdir. Münif, Neveser'le Beyoğlu Karlman Bonmarşesinde olan randevusuna gelmez. Sebebini Neveser ertesi günü gazetelerden öğrenir: Münif, Vezneciler'deki evine giderken kimliği belirsiz kişilerce öldürülmüştür.

II. Nesnel Harita:

Edebi haritada verilen zaman ve mekânlar, gerçek zaman ve mekânlarla benzerlik içindedir. 2 Ağustos 1914'te İttihat ve Terakki Partisi'nin ileri gelen üyeleri Almanlarla gizli bir antlaşma imzalayarak 1. Dünya savaşına girmemize neden olurlar. Savaşı kaybetmemizin ardından Mondros Ateşkes Antlaşması imzalanır. 3 Temmuz 1918'de *Vahdettin* padişah olmuştur. Kasım 1918'de İttihat ve Terakki partisinden *Talat, Enver ve Cemal Paşalar* dünya savaşındaki rolleri ve Doğu Anadolu'da Ermeni'le-

rin tehciri suçlamaları dolayısıyla İtilâf Devletlerince yargılanma korkusuyla bir Alman Savaş gemisiyle yurt dışına kaçarlar. 4 Ekim 1918'de de *Talat Paşa* Hükümeti istifa eder. 13 Kasım 1918'de İtilâf Devletlerinin yaklaşık 55-61 harp gemisi İstanbul önüne gelir. Türk donanması gözaltında tutulmaya başlar ve İngilizler basına ve mektuplara sansür koyarlar. İtilâf Devletlerinin de yardımı ve baskısıyla yoğunlaşan İttihatçı düşmanlığı ile 8 Ocak 1919'da Tehcir suçluları için harp divanları, 8 Mart 1919'da da "Dersaadet Divan-ı Harb-i Örfi"si kurulur. Bu arada 4 Mart 1919'da *Damat Ferit Paşa* hükümeti kurar. Sorgulamalarda savaşa giriş sorunu, Ermeni Tehciri, Babıâli baskını gibi konulara yer verilir. İngilizlere yapılan başvuru üzerine 66 İttihatçı Limni ve Malta'ya sürülür (28 Mayıs 1919). İttihatçıların bir kısmı da gıyaben yargılanır.

Bu arada yavaş yavaş Osmanlı Devleti, İtilâf Devletlerince işgâl edilmeye başlamıştır. Yunanlılar 15 Mayıs 1919'da İzmir'i, 27 Mayıs'ta da Aydın'ı işgâl etmiştir. 27 Aralık 1919'da Maraş'ta savaş başlamıştır. İşgâl altına giren ülkeyi kurtarabilmek için de çeşitli vatansever cemiyetler ve fırkalar kurulmaya, direniş hareketleri de örgütlenmeye başlamıştır. 2 Ekim 1919'da *Ali Rıza Paşa* Hükümeti kurulur.

1919 genel seçimleri meşrutiyetin dördüncü ve sonuncu seçimidir. Bu seçimler, *Ali Rıza Paşa* Kabinesi (2 Ekim 1919-3 Mart 1920) zamanında yapılmıştır.

III. Edebi ve Nesnel Haritaların Karşılaştırılması:

Edebi harita ile nesnel harita arasında olayların içinde geçtiği zaman dilimi ve yerler açısından uyum vardır.

Romanda Abdi Bey'in saklandığı yalının bulunduğu Yeniköy, gerçekten de 20. yy'ın başlarında özellikle gayr-i Müslüm zenginlerin rağbetine uğrayan birbirinden güzel yalıları ve köşkleri ile bir sayfiye yeridir. Yeniköy'den Tarabya'ya doğru Fenerli Rumların tanınmış aileleri ile Eflâk ve Boğdan beylerinin yalılarını görmek mümkündür.

Romanda geçen 1919 seçimleri tarih sahnesinde de yer almaktadır. 1919 genel seçimleri *Ali Rıza Paşa* Kabinesi zamanında olmuştur. Bu seçimleri özellikle İstanbul'da büyük ölçüde İttihatçı adayların kazanması İtilâf Devletlerini kuşkulandırmıştır. İtilâf Devletleri Mebusan Meclisini basıp bir grup mebusu Malta'ya sürerler. 1919 seçimlerinde İstanbul'dan milletvekili seçilen Lütfi Fikri Bey, seçimde ittihatçıların kazanmasını eleştirmiş ve milletvekilliğinden istifa etmiştir. Seçimlerde Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Partisinin gösterdiği adaylar kazanamamıştır.[103]

Romanda Abdi Bey'in İttihat ve Terakki Fırkasının Paris ve Selânik şubelerinin birleşmesinde yaptığı hizmetlere baktığımızda tarih sahnesinde de böyle bir birleşme olayının olduğunu görmekteyiz. *Dr. Bahaattin Şakir* ve *Dr. Nâzım*'ın girişimleri ile Paris'te bulunan Terakki ve İttihat ile Selânik'te bulunan Osmanlı Hürriyet Cemiyeti birleşmiş, İttihat ve Terakki Cemiyeti adını almıştır.[104]

Münif Sabri'nin ilişkide bulunduğu Teşkilât-ı Mahsusa ve Karakol Cemiyeti, gerçekte de görülmektedir. Teşkilât-ı Mahsusa, Karakol Cemiyetinin eylemlerinde ve genelde direniş hareketinde çok önemli rol oynamış, Karakol'a gizli silâh, para ve yeraltı eylemlerinde uzmanlık sağlamıştır. 1918 Ekiminde resmi olarak dağıtılmıştır. Karakol Cemiyeti ise mütarekeden sonra, gizli olarak İstanbul'da Babıâli Caddesi Resne Fotoğrafhanesinde *Baha Sait* Bey'in yazıhanesinde kurulmuştur. Kurucuları arasında *Kara Kemâl, Miralay Kara Vasıf, Miralay Baha Sait* vardır. İtilâf Devletleri ve İttihât ve Terakki partisi muhalifleri cemiyete baskı yapmıştır. 1920 Nisanında Ankara Hükümetince cemiyet dağıtılmıştır.[105]

---

[103] Bkz. Çavdar, Tevfik; *İttihat ve Terakki*, s.123-124, İletişim Yayınları, İst., 1991.

[104] Bkz., a.g.y., s.22.

[105] Bkz. Zürcher, Eric Jan; *Milli Mücadelede İttihatçılık*, s.145-156, Çev: Nüzhet Salihoğlu Bağlam Yay. İst., 1987.

Romanda geçen Ahmet Ziya ve Doktor Melek'in Berlin'de arkadaşlarıyla kurmuş oldukları Türkiye İşçi ve Çiftçi Fırkasının gerçekte de Berlin'de Hamdullah Suphi başkanlığında bir Türk kulübünde yedi sekiz genç tarafından kurulmuş olduğunu görmekteyiz. Almanya'da tasarlanan ve başlayan fiili kuruluş daha sonra ülke içine nakledilmiş (22 Eylül 1919), 17 Aralıkta da yasallık kazanırken adına sosyalist kelimesi eklenmiştir. Fırkanın kuruluş yeri, İstanbul Babıâli Caddesindeki Çiftçi kütüphanesidir. Fırkanın amacı İlmi Sosyalizm esaslarına göre Türkiye İşçi ve Çiftçilerinin iktisadi, hukuki menfaatlerini korumak ve savunmak olup fırka, İstanbul hükümeti ve Damat Ferit siyaseti aleyhine faaliyet göstermekte ve Anadolu hareketini desteklemektedir.[106]

Romanda yer alan Şehzadebaşı'nda Ferah Tiyatrosu salonunda yapılan büyük toplantının gerçekte de olduğunu görüyoruz. 24 Ekim 1918'da Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası, 1919 genel seçimleri için adayları tespit ve programa ait meseleleri konuşmak üzere Şehzadebaşı'nda Ferah Tiyatrosu salonunda büyük bir toplantı yapar.[107]

Romanda geçen İzmir'in işgâlini tel'in mitingi 23 Mayıs 1919'da yapılmış, Aydın 27 Mayıs 1919'da Yunanlılar tarafından işgal edilmiştir.[108]

Romanda Abdi Bey, Selânik'teki işçi hareketlerini kontrol altına alabilmek üzere Selânik mebusu olarak görev almıştı. Gerçekten de Selânik'te 2. Meşrutiyetten hemen sonra işçi hareketlerine rastlıyoruz. Bu hareketler, özellikle işçi grevlerini yasaklayacak Tatil-i Eşgâl Kanunu çıktıktan sonra da kimi yerlerde sokak gösterileri halinde devam etmiştir.

---

106 Bkz. Tunaya, Tarık Zafer; *Türkiye'de Siyasi Partiler (1859-1952)*, s.433-442, Doğan Kardeş Bas. İst. , 1952.

107 Bkz., a.g.y., s.438.

108 Bkz. Akşin, Sina; Jöntürkler ve İttihat ve Terakki, s. 99-100, Remzi K., İst., 1987.

Yine Abdi Bey'in makale yazdığı Tanin ve Şuray-ı Ümmet gazetelerini gerçekte de görmekteyiz. Tanin Gazetesi, İttihat ve Terakki fırkasının yanında yer alan en önemli gazete olup 2. Meşrutiyetin ilanından birkaç gün sonra *Hüseyin Cahit Bey*'in idaresinde yayın hayatına girmiştir. Yazı kadrosunda zamanın önemli şahısları toplanmıştır. *Hüseyin Cahit*, 1926'da gazetesini süresiz olarak kapatmıştır. Şuray-ı Ümmet gazetesi ise Ahmet Rıza grubu tarafından 10 Nisan 1902'de Mısır'da çıkarılmıştır. Gazetenin yönetiminde *Sami Paşazade Sezai, Silistireli Hamdi* vb. vardır. 1906'da Şuray-ı Ümmet Mısır'dan Paris'e taşınmıştır. İttihat ve Terakki fırkasının fikirlerini savunan gazete, 31 Mart olayı sırasında yağmalanmıştır.[109]

IV. Mesaj:

Mütarekeden hemen sonra İtilâf Donanmalarının, inzibatlarının ve zabitlerinin İstanbul'a (Dersaadet) gelmesiyle ezanlardan başka, şehrin Türk'e ait olduğunu kanıtlayabilecek bir şeyin kalmamış olması ve bunun yarattığı dehşet verici üzüntü, romanın okur üzerinde bıraktığı en başat etkidir. Memleketin İtilâf Devletlerince yer yer işgâl edilmesiyle Milli Mücadele Birlikleri, vatanı kurtarmak için amansız bir mücadeleye girişmişlerdir. Romanda İttihat ve Terakki üyelerinin ateşkesin ardından yargılanmaları ile gelişen olaylardan, işgale karşı Milli Mücadele Birliklerinin yaptığı çalışmalardan kesitler verilmektedir. Roman kahramanları ise romanda geçen bu olaylarla doğrudan ilişkisi olan kişiler olarak ortaya konmuştur. Roman bu özelliği ile adeta bir resmi belge niteliğini taşımaktadır. Ulusal duyguları öne çıkaran romanın ana mesajı, yurt savunması için her şeyin göze alınması gerektiği ve bunun meşruluğu düşüncesidir.

İnci YAKUT

---

[109] Bkz. A.g.y., s.54-59 ve 89-112.

KAYNAKÇA

Akşin, Sina; *Jöntürkler ve İttihat ve Terakki*, Remzi Kitabevi, İst., 1987.

Attila İlhan, Atilla; *Dersaadet'te Sabah Ezanları*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1988

Çavdar, Tevfik; *İttihat ve Terakki*, s.123-124, İletişim Yay., İst., 1991.

Soykan, Ömer Naci; Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi, *Adam Sanat*, Eylül 1989, sayı: 46.

Tunaya, Tarık Zafer; *Türkiye'de Siyasi Partiler (1859-1952)*, s.433-442, Doğan Kardeş Bas. İst. , 1952.

Zürcher, Eric Jan; *Milli Mücadelede İttihatçılık*, s.145-156, Çev: Nüzhet Salihoğlu Bağlam Yay. İst., 1987.

2.2101 "FİKRİMİN İNCE GÜLÜ": ADALET AĞAOĞLU

Meta Girdabında Kaybolmak...

1970'li yıllar, Türkiye için ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel bir dizi çalkantıyla yüklüydü. Batılı kapitalist tekellerin (otomotiv, elektronik vd.) ürünlerini montaj üzerine kurulu bir sanayileşme, askeri müdahalenin ardından geçilen aksak "demokrasi" sürecinde koalisyonlarla parçalanmış bir siyasi arena ve yerellikten küreselliğe, küresellikten yerelliğe gidip gelen, kırılan kültürel yaşantılar... Bir yandan karanlıktan çıkış için umut ışıltıları gözükmekte, öte yandan insanı ve insani değerleri kuşatan yabancılaşmanın boğuculuğu yayılmaktaydı.

Adalet Ağaoğlu, bugün bize sis perdelerinin arkasından, siyah beyaz fotoğraflardan ve sararmış gazete kupürlerinden görünen bu dönemi bir gurbetçinin tanıklığıyla anlatıyor. Ama iyi niyetli okurun bile özdeşim kurabileceği olumlu bir karakter yaratmıyor. Bayram adıyla yarattığı tip, kelimenin tam anlamıyla bir "anti-kahraman". Onu örnek alamıyor, bundan da öte eylemlerinden rahatsız dahi olabiliyoruz. Fakat yüzümüzü dönüp gerçek dünyaya baktığımızda Bayram'a benzeyen, değerlerini ve temel insani duygularını yitirmiş, yabancılaşmış bireylerin yüzlercesiyle karşılaşabiliyoruz. Ağaoğlu'nun yarattığı karakter, kapitalist toplumun küçük, "rasyonel" hesaplar içinde kaybolmuş insanlarını bir ayna gibi yansıtır. Belki de tüm rahatsızlığımız ve tedirginliğimiz bu yüzdendir.

"Fikrimin İnce Gülü" 1975 yılının bir yaz günü, yedi saatlik zaman içinde geçer. Bayram, Almanya'da BMW fabrikasında işçidir. Montaj hattında çalışır. Üç yılını verip, dişinden tırnağından artırdıklarıyla aldığı Mercedes'i ile (onun deyimi ile Balkız) memlekete dönmektedir. Bir günün sabahından akşamına süren yolculuğunda, geriye dönüşlerle geçmişi anımsamaktadır. Roman boyunca, bir metaya sahip olmak üzere harcanan bir hayatın hüzünlü tükenişine tanık oluruz.

Bayram'ın çocukluğu sefalet içinde geçmiştir. Öksüzdür. Amcası ona sahip çıkmış, babalık etmiştir. Daha çocukluk yıllarında Bayram, Eskişehir'in Ballıhisar Köyüne bir Ford otomobille gelen AP yöneticisine köylülerin gösterdiği abartılı saygıyı gördüğünde, onun gözünde "adam olmak" ile araba sahibi olmak eş anlam kazanır. Hayatın anlamını, sefaletten çıkış kapısını bulmuştur: Onun da bir otomobili olacak, yoksulluktan kurtulacak ve insanlar artık Bayram'ı "deloğlan" diye çağıramayacaklardır. Bu onun için öyle büyük, yüce bir amaç haline gelmiştir ki, sevdiği kız Kezban'ın da üzerinde bir anlamı vardır. Bayram amcasına olan vefa borcunu ve aşkını hiçe sayarak önce Polatlı'ya sonra Ankara'ya kaçar. Benzin pompacılığından oto tamirciliğine ve dolmuş şoförlüğüne kadar bir dizi işte çalışır. Sonunda Almanya'ya işçi olarak kabul edilip gider.

Ağaoğlu romanında iki ayrı anlatım tekniğini kullanıyor: Nesnel anlatım (yazarın sesi) ve öznel anlatım (Bayram'ın ve diğer karakterlerin iç sesleri). Bu iki teknik arasında esnek eklemlerle geçişler sağlanmış. Bu geçişler, geriye doğru dönüşlerle bir arada ele alındığında romana dinamik bir yapı kazandırıyor. Yedi saat boyunca sağa sola konan "meraklı böcek"in gözü ise yazarı sembolize ediyor ve yabancılaşmaya karşı *Brecht*'gil bir efekt etkisiyle metinle aramıza bir uzaklık koyup eleştirel mesafemizi koruyor. Aslında Bayram'ın özdeşim kuramayacağımız kadar olumsuz niteliklere sahip olmasının da epik tiyatro kuramıyla dolayımlı bir bağını kurabiliriz.

Bayram Bulgaristan-Türkiye sınırından girmek üzereyken *Franz Lehar* yazılı gömleği, yeşil şapkasıyla müthiş bir özgüvene sahiptir. O bir Mercedes sahibidir ve çevresinden bu nedenle bir saygı bekler. Ama gümrük görevlileri için o her gün binlercesi geçen gurbetçilerden biridir, sıradandır. Bunu kanıksayamaz, kanıksamak istemez. Bu arada Münih'ten arkadaşı Veli ve ailesi de eski Fort Taunus'ları ile ülkeye girmek üzeredirler. Arabaları abartılı yükün altında ezilmektedir. Bir televizyonu Bayram'dan arabasına almasını rica etmişlerdir, ama o bunu

reddetmiştir. Balkız'ını gereksiz yüklerle yıpratmak istemez. Hatta Almanya'dayken yakınlaştığı Solmaz adlı kadını dahi Türkiye'ye gelirken arabasına almak istemez. Arabaya yük olmasın diye hiçbir yakınına armağan dahi götürmemektedir.

Veligil, gümrükte yaşadıkları sorunu küçük miktarda bir rüşvetle çözer. Genç ve idealist bir memur dışında herkes, değişik boyutlarda rüşvet batağına saplanmıştır.

Bayram, yol boyunca, üzerinde Güldenhouse yazılı bir kamyonetle uğraşıp durur. Kamyonet sürekli üzerine gelir, onu sıkıştırır ya da yol vermez. Sınırı geçince Bayram kamyoneti polislere şikayet eder. Geçerli bir suçlama yapamayınca ceza ödemek zorunda kalır. Bu onu çok rahatsız eder. Almanya'da bir yabancı olarak o nasıl bir uygulamaya maruz kalıyorsa, burada da bir benzerini kamyonet sürücüsüne yaşatmak ister ama başaramaz. Mercedes'inin yıldızının çalınması ve stop lambasının camının düşmesi de iyice sinirlerini bozar. Bu küçük hasarlar, onun içinde derin yaralar açmaktadır.

Askerlik anıları onu rahat bırakmamaktadır. Diyarbakır-Siirt Sıkıyönetim Komutanlığı'nda jip şoförlüğü yaptığında siyasilere yapılan baskılara tanık olmuş, hatta üstleri emretmediği halde keyfi olarak kimilerine vurmuştur. Geçmiş günlerin bu kara gölgeleri sürekli üzerine vurmaktadır. Askerlik günlerinde giderek vicdanını sisteme teslim etmiştir ve bunun etkisini ömrü boyunca üzerinde hisseder.

Hızla karayolunda ilerlerken Veligil'in Taunus'unu yolun dışına savrulmuş, parçalanmışken görür. Münih'te karşılıksızca ona yardım eden, sıcak davranan yegane insan Veli'dir ve o, şimdi bu arabadan ya yarala ya ölü çıkmıştır. Yavaşlamaz, durmaz. Kazanın sonucunda ne olduğunu, arayıp kimseye sormaz. Onun akşam saatlerinde Ballıhisar'a yetişmesi ve kahvenin önünde oturan köylülere hava atması gerekmektedir. Bu her şeyden daha önemlidir.

Kezban'ı yıllarca ümit vererek peşinden koşturmuş, ama onunla nişanlanmamıştır. Almanya'dayken amcasının hasta ol-

duğunu, Kezban'ın ise Beyşehirli bir balıkçıya varmak üzere olduğunu duymuştur. Buna ihtimal vermez. Nasıl olsa Mercedes'ini gördüğünde Kezban ona bir kez daha vurulacaktır. Bayram Ankara'da oto tamirciliği yaparken Kezban da onun peşinden gelmiştir. Ağabeyi İsmail'in yanında kalır, evlere temizliğe gider. Arada Bayram'ın çalıştığı atölyeye de gider. Bayram ona bir çay ya da simit ısmarlamayı dahi çok görür. Bir otomobil satın alma hayaline onu uzaklaştıran her türlü harcamayı gereksiz bir lüks olarak görmektedir.

Kezban ona bir plak hediye etmiştir. Bu plaktaki şarkı şöyle der:

Fikrimin ince gülü/ Kalbimin şen bülbülü
Fikrimin ince gülü/ Kalbimin şen bülbülü
O gün ki gördüm seni/ Yaktın ah yaktın beni...

Kezban'ın "fikrinin ince gülü" Bayram'dır, ama Bayram'ınki bir otomobildir. Şimdi o, Ballıhisar'a dönerken de bu şarkıyı dinleyip durur.

Yalova'ya giden feribota biner orada çarptığı ve üzerine çay dökülmesine neden olduğu kadından özür diler. Adı Ayfer'dir. Bayram, onu Balkız'ına davet eder, Bursa'ya kadar bırakmayı önerir. Ayfer önce naza çeker ama sonra öneriyi kabul eder. Biraz da barbar olan bu Alamanyacı onun için iyi bir kısmet gibi görünür. Bayram vapurdan inmeyi beklemeden, Ayfer daha yanındaki koltuğa oturur oturmaz yılların açlığıyla saldırır. Tacize uğrayan kadın çığlıklarla kaçar. Bayram tüm vapura rezil olur. Bursa'ya giderken Balkız'a iyice yabancılaşmıştır. Arabanın susturucusu patlar, bir kamyon taş sıçratır ve ön camı kırılır. Kamyoncuyla kavga eder ve yaralanır. Şimdi tam bir ikilem yaşar. Balkız birkaç saat önce, Ballıhisarlılar'ı nasıl büyüleyeceğini hayat ettiği görünümünden çok uzaktır. "Acaba köyüme gitmekten vazgeçip Bursa'nın kaplıcalarında paramın yettiğince bir tatil yapmalı mıyım?" diye düşünür. Sonra, son bir güçle köyüne doğru yoluna devam etmeye karar verir. Kezban'ı ve ölmeden önce amcasını görecektir.

Üç yıl öncesinden boğuk bir anı peşini bırakmamaktadır: Kezban'ın akrabası olan İbrahim ile Ankara'da karşılaşmıştır. İbrahim ona Almanya'ya gitmek üzere olduğundan, tüm işleri hallettiğinden, sadece birkaç gün sonra alacağı sağlık raporunun kaldığından bahsetmiştir. Bayram onu çok kıskanır. Yine de yardımcı olabileceğini, sağlık raporunu kendisinin alıp yollayabileceğini söyler. Bir laboranta rüşvet vererek İbrahim'i çürüğe çıkarır ve onun sırasını kaparak Almanya'ya gider. Tüm acımasızlığına rağmen bu eylemini kendi içinde haklı çıkarmaktadır. Ve köye döner dönmez İbrahim'i kuzu çevirme yemeye götürecektir. Böylelikle (bu cimri Bayram için büyük bir harcamadır) günahının kefaretini ödemeyi planlamaktadır.

Sivrihisar'a çok yaklaşmışken, karşısına çıkan biçerdövere çarpmamak için şarampole yuvarlanır. Artık Mercedes'i iyice bozulmuş, ön tampon göçmüştür. Adeta Bayram'ın üzerinde yol boyunca dolanan lanet –ya da İbrahim'in ahı- son sözünü söylemiştir.

Her şeye rağmen yola tekrar çıkar. Köyünün girişinde Pesinnus yazılı bir tabela görür, anlam veremez. Yollar genişlemiş, çiftçilik ve hayvancılık, yerini küçük mozaik, tuğla, çimento, kireç fabrikalarına bırakmıştır. Traktörler görür. Bunlar en az bir Mercedes kadar pahalı araçlardır.

Ballıhisar'a yaklaştıkça yüreğinde tüm ümitsizlik tortularına rağmen küçük bir ışıma belirir. Belki, oraya varınca her şey düzelebilir. Köyün girişindeki yeni yapılmış çeşmeden su içer. Bu arada, bir koyun sürüsü su içmeye gelir. Başlarında genç bir çoban vardır. Bayram çobanla konuşmaya başlar. Genç çoban Kezban'ın yeğenidir. Kendisini Afyonlu olarak tanıtan yabancıya korkunç haberler verir. İbrahim iki yıl sonra Bayram'ın ihanetini öğrenmiş ve büyük bir acıyla çökmüştür. Kardeşi bildiği insanın kalleşliği ona dayanılmaz gelir. Bundan bankada hademe olarak çalışan Kezban'a bahseder. Kezban bankanın orta yerinde bir küfür savurur ve bu nedenle işten atılır. Amcasının oğlu Remzi ile birlikte Bayram'ı "deyyus" olarak adlandırır. Amcası

da ölmüştür. Geride sadece onu aşağılık bir yaratık olarak gören insanlar vardır. Kezban Beyşehirli balıkçıyla evlenmiştir.

Artık, yedi sekiz saat önce yeni olan Mercedes'i bir hurdaya dönmüştür. Bu hurda anca onu Münih'e geri götürmeye yeter. Ballıhisar'dan geri döner, Dörtyol ağzına gelir. Kararsızdır, hangi yönü seçeceğini bilmeden Dörtyol ayrımında bekler. Hiçbir yöne sapmayı gözü tutmaz, canı çekmez. Çünkü hiçbir yolun ucunda kimse Bayram'ı beklememektedir.

Bütünüyle ele alındığında "Fikrimin İnce Gülü" bir gencin meta kültürünün girdabında kendini ve tüm insancıl değerlerini yitirişini anlatır. Akrabalarından, dostlarından, sevdiklerinden bir bir kopan Bayram, tüm hayatını Mercedes'e sahip olabilmeye endeksler. Oysa bu Mercedes onun çıkışı olmayan tuzağıdır.

Burada, genç *Marx*'ın yapıtı "1844 Elyazmaları"nı anımsamamız yararlı olabilir. *Marx*'ın önermesi kapitalist toplumda insanın çalışma sürecine, çevresine, doğaya ve metaya yabancılaştığı yönündeydi. Bayram örneğini "yabancılaşma kuramı" çerçevesinde anlayabiliriz.

Çalıştığı BMW fabrikasında önünden akan seri üretim bandı Bayram'ın emek sürecini anlamsızlaştırmaktadır. Doğadan ve toplumdan kopmuştur. Kurtuluş ışığının imgesini dahi henüz elde edemeden yitirmiştir. Artık kurtuluş eylemini de ancak bir metaya ulaşarak gerçekleştirebileceğini sanmaktadır. Ancak bu metaya yaklaştığı oranda insanlardan uzaklaşmakta; ona değer verdiği oranda tüm insani, etik değerler gözünde anlamını yitirmektedir. Mercedes'i kırılacak, dökülecek, dağılacak bir nesnedir. Bunu görmek istemez. Ve araba hasar görmeye başladığında kurduğu tüm sosyal hayaller de bir bir yıkılır. Çünkü bütün kurgularını kırılgan bir metanın getireceği statüye dayandırmıştır.

Bayram karakteri bize aşırı uç bir örnek gibi gelebilir. "Hayır, ben eşyalara, nesnelere bu kadar abartılı anlamlar yüklemi-

yorum" diyebilirsiniz. Peki, ama ne kadar? Yaşantınızda sizi kuşatan metalara bakın ve bunların hangilerinden mutlak anamda vazgeçebileceğinizi kendinize sorun. Ne kadar "Bayramlaştığınızı" görebiliyor musunuz? Yara göründüğünden daha derindir. Metalar her yanımızı sarmalamış durumdadır ve biz onların esareti altındayız.

Adalet Ağaoğlu her birimizin şu ya da bu oranda içinde bulunduğu girdabı bir "tragedya" sarsıcılığında, başarıyla anlatıyor. Zamana ve kişilere göre, fikirlerimizin "ince gül"leri değişebilir. Ama bunlar, birer tüketim nesnesi olduğu sürece özgürlüğümüzden alabildiğine uzağız demektir.

M. Kubilay AKMAN

2.2102 "YENİŞEHİR'DE BİR ÖĞLE VAKTİ": SEVGİ SOYSAL

Giriş:

Bu çalışmada *Sevgi Soysal*'ın Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanını edebiyat sosyolojisi açısından değerlendireceğiz. Soysal'ın gerçekçi bir üslûpla kaleme aldığı romanı, 1970'li yılların başlangıcındaki Türkiye'nin tarihsel-toplumsal koşullarını kavramamızda bize önemli çıkış noktaları sağlayacak niteliktedir.

Çözümlememizi *Ömer Naci Soykan*'ın önermiş olduğu yönteme[110] uygun olarak sürdüreceğiz. *Soykan*'a göre edebiyat sosyolojisi edebiyatı bir "olgu" olarak adlandırır ve dört temel öğenin heterojen bir bütünlüğü içinde ele alır. Bu öğeler, sanatçı (yazar), sanat yapıtı (roman, öykü vd.), kitle ve iletişimden oluşur. Onun serimlediği yöntem bu öğelerden ikincisini, sanat yapıtını çözümlemeye yöneliktir. Buna göre, ilkin romanın sınırları içinde kalarak yapılacak bir irdelemeyle "edebi harita" çıkarılacaktır. Bunun için romanda geçen mekân-zamanlar, başlıca karakterler ve olay örgüsü ortaya konacaktır. Daha sonra edebi haritanın gönderimde bulunduğu gerçeklik, roman elverdiği ölçüde tarihsel-sosyolojik açıdan araştırılacak ve böylece nesnel harita çıkarılacaktır. Sonra da bu iki harita benzerlik ve ayrılıkları yönünden karşılaştırılacak ve romanın vermek istediği mesaj gösterilecektir.

Burada *Georg Lukacs*'ın "roman kuramı"nı anımsamamız da yararlı olabilir. *Lukacs*, başarılı bir gerçekçi yapıtı diğerlerinden ayıran en önemli özelliğinin "tip"ler yaratması olduğunu ve belirli bir sınıfın, grubun örneği olan bu tipler aracılığıyla toplumsal realitenin geneli hakkında bize bilgi vermesiyle belirlendiğini öne sürer. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'ni tercih etmemi-

---

[110] Bkz. Soykan, Ömer Naci; Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi, Adam Sanat, Eylül 1989, sayı: 46.

zin bir nedeni de. Türkiye'nin önemli dönemeçlerinden birini yaşadığı 70'li yılların toplumsal çehresini Lukacs'ın tanımladığı anlamdaki tipler aracılığıyla yansıtabilme gücünü gösterebilmesidir. Şimdi çözümlememize belirtilen sıraya göre başlayabiliriz:

I. Romanın Edebi Haritası:

1) Mekân-zaman:

Soysal, tamamen çağdaş denebilecek bir mekân ve zaman kurgusu denemiştir. Gerçekte adından anlaşılabileceği gibi roman Ankara'nın Kızılay semtimdeki bir öğle vaktinde geçmektedir. Yıl belirtilmemiştir. Fakat güncel anlatıma bakacak olursak romanın yazıldığı dönemi konu ettiğini çıkarabiliriz. (Birinci Basım 1973). Metin içinde karakterlerin zihinlerinde geçmiş günlerini canlandırmaları, anımsamalarıyla birkaç gün öncesinden Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına, Ankara'nın gecekondu mahallelerinden İsviçre'ye kadar çok geniş bir zaman ve mekân çeşitliliği ifade edilmektedir.

2) Başlıca Karakterler:

Ahmet: Yoksul bir ailenin çocuğu, tezgâhtar bir gençtir. İçinde bulunduğu gecekondu çevresini hiç olumlamamaktadır. Sürekli sınıf atlama hayalleri kurmaktadır.

Şükran: Ahmet'in sevgilisi. Eğitim görmemiş bir mahalle kızıdır. Spor Toto'da çalışmaktadır.

Hatice: Gençlerin ahlâksızlığından, "başı bozuk"luğundan sürekli dert yanan emekli bir öğretmendir. Otoriter ve muhafazakâr bir kişiliği vardır.

Necip: Selanik eşrafından gelmektedir. Fransız eğitimi almış bir burjuvadır. Tükenmeye yüz tutan baba mirasıyla geçinmektedir.

Mehtap: Banka memuresi. Kafkas kökenli bir işçi ailesinin kızı. Çalışkan, tutumlu ve yoksul ailesine kendisini adamış bir genç.

Güngör: Çocukken paskalya yumurtaları satarak ticarete atıl-

mıştır. Engel ve kural tanımayan azmiyle Çankaya'da lüks eşyalar satan bir dükkân sahibi olmuştur. Girişimci ruhludur.

Salih: Ceza hukuku profesörüdür. Ülkede ve uluslar arası alanda saygın bir konumu var. Samanpazarı'ndaki yoksul bir çevreden sıyrılarak yükselmiştir. Kurallara saygılı, sabırlı bir insandır.

Mevhibe: Salih Bey'in eşidir. Çok titiz, cimri ve asık suratlıdır. Babası vekildir ve "Cumhuriyet kızı" olmakla övünür.

Olcay: Salih Bey ve Mevhibe Hanım'ın kızı. Sıkıntılı, sevgisiz bir çocukluk yaşamıştır. Zamanla kişiliğini masaya yatırarak sorunlarını çözmeye çabalamıştır.

Doğan: Olcay'ın ağabeyi. Fransa'daki eğitimini yarım bırakıp geri dönmüştür. Kitabi cümlelerle konuşmayı seven, halktan kopuk bir entelektüeldir.

Ali: Doğa'nın arkadaşı ve Olcay'ın sevgilisidir. Hukuk Fakültesi'nde öğrencidir. Kendine güvenlidir, sürekli sağlam adımlar atar. Siyasal aktiviteler içindedir ve kendisinin de bir parçası olduğu yoksul halkı çok iyi tanır.

Necmi: Ayakkabı boyacısı. Çingene'dir. Hileli kumar oynayarak gelir elde eder. Dünya umurunda değildir ve gözü karadır.

Aysel: Ensest bir ilişki sonucunda dünyaya gelmiştir. Daha çocuk yaştayken fuhuş sektörüne düşmüştür. Bir gazinoda çalışmaktadır.

Mevlût: Salih Bey'lerin apartmanının kapıcısıdır. Mevhibe Hanım onu sürekli işten atmakla tehdit eder. Evlidir ve bir çocuğu vardır.

3) Olay Örgüsü:

Roman, birbirini izleyen bir öyküler zincirinden oluşmaktadır. 1970'lerin Ankara'sının Kızılay semtinde bir öğle vaktidir. Gerçekte bu kısa zaman kesiti anlatılır, ancak geriye doğru bakışlarla metin zenginleştirilmiştir.

Tezkan adlı mağazadaki müşterilerin davranışlarından, müthiş bir tüketim çılgınlığı içinde bulundukları anlaşılmaktadır.

Bunun yanında insanlarda büyük bir Amerikan kültürü özentisi vardır. Bu, giyim kuşamdan konuşmaya kadar hayatın her veçhesinde görülebilir.

Tezgâhtar Ahmet, Samanpazarı'ndaki çevresinden, ailesinin yoksul imajından hiç memnun değildir; sınıf atlama hayalleri kurar. Her hafta toto oynar ve kazanacağı parayla araba alma hayalleri kurar. Şükran adlı bir sevgilisi vardır. Onu bir cinsel sömürü nesnesi olarak görür. Oysa kız Ahmet'e aşıktır ve evlenme hayali içindedir. Ahmet'le Şükran beraber olmak üzere Büyük Mağaza'nın deposuna girerler. Kavga ederler. Mağazadan dışarı çıkarken Ahmet tanımadığı Hatice Hanım'a çarpar ve özür dilemeden geçip gider.

Hatice Hanım emekli öğretmendir. Büyük Mağaza'ya alış veriş için gelmiştir. Toplumdaki gençlerin dik başlılığından, saygısızlığından şikâyetçidir. Çok aceleci, bildiğini okuyan, otoriter ve muhafazakâr bir kadındır. Çıkışmalarıyla insanları sindirmeyi ve susturmayı amaçlar. Ne var ki, mağazada aradıklarını bulamadı diye azarladığı görevlilerin hiç biri onu umursamaz. Tam dana kıyması yok diye kasap reyonundaki gence bağıracakken Albay Zeki Bey'in karısını görür ve onun karşısında süklüm püklüm olur. Sokakta dilenenler ya da kırmızı ışıkta geçenler gibi kuralsız yaşayan insanlara karşı ise çok öfkelidir. Düzen yanlısıdır. Kendi sorunları içinde dalgınca yürürken Golf pantolonlu bir adamın ona selam verdiğini görmez. Bu Necip Bey'dir.

Necip Bey Hatice Hanım'ın ailesinin kirada kaldığı apartmanın sahibidir. Onu görgüsüz bulmaktadır. Kendi kızının Hatice Hanım'ın kızıyla arkadaşlık etmesine kızar. Karısıyla boşanmak istemektedir, fakat o buna yanaşmaz. Necip Bey okumak üzere Lozan'a gitmiş, yarıda bırakıp geri dönmüştür. Avrupa kültürüne hayrandır. Geçimini, tükenmek üzere olan baba mirasını yiyerek sağlamaktadır. Bir dikiş makinesi bayiine ortaktır, ama işler kötü gitmektedir. Viyana'ya gidip aile servetinin önemli bir kısmını batırmış olan ağabeyine kızar. İflasın eşiğindedir, geleceği belirsizdir. Bunun yanında, siyasi çalışmalar içinde olan oğ-

luyla sürekli gerginlik yaşamaktadır. Kalan son parasını çekmek üzere bankaya girer. Banka memuresi Mehtap onu tanımaktadır. Bankanın hiç para yatırmayan, sürekli çeken tek müşterisidir. Son parasını çekiyor oluşuna üzülür. Mehtap daha çocukken, güçlükle kendisini okutan ailesine bakmak için ağabeyi ile beraber söz vermiştir. Fakat ağabeyi evlenir ve bu sözü unutur. Babaları emekli olunca Mehtap çalışmaya başlar. Bu yoksulluklarının giderek artmasını engelleyemez. Babası mecburen yeniden çalışmaya başlar. Bu kez çok daha düşük ücret almaktadır. Mehtap gizli gizli para biriktirerek bir ev almaya çalışmaktadır. Ama bu imkânsızdır.

Necip Bey son parasını çektikten sonra Piknik'e yemeğe gider. Onun garsonla olan diyalogu Güngör'ün dikkatini çeker. Güngör nişanlısıyla birlikte yemek yemektedir. Aslında evlidir, az sonra boşanma işlemlerini başlatmak üzere avukatın yanına gidecektir. Güngör'ün, ev eşyalarının satıldığı bir mağazası vardır. Çocukken, Ankara'da yaşayan Amerikalı askerlere paskalya yumurtası satarak ticarete başlamıştır. Onlardan karşılık olarak aldığı eşyaları yüksek fiyattan satarak ilk sermaye birikimini yapar. Yemekten sonra arabasını parktan almak üzere gitmek ister. Ama polis ona engel olur. Bir kavak ağacı devrilmek üzeredir. İtfaiye erleri yoğun olarak çalışmaktadır. Güngör bu arada Profesör Salih Bey'le karşılaşıp konuşur. Polisin uyarılarını umursamadan arabasını alıp gider.

Salih Bey Ceza Hukuku profesörüdür. Üniversitede dersler verir, bilir kişilik yapar, ayrıca yazıhanesi de vardır. Samanpazarı'nda yoksulluk içinde büyümüştür. Henüz çocukken, kendisini ayrıcalıklı ve üstün görür. Yoksul arkadaşlarını sevmez ve onlardan kurtulmanın fırsatını kollar. Hukuk fakültesini bursla okur. Genç yaşta profesör unvanı kazanır. Bir vekil kızıyla evlenir. Ev ve araba sahibi olur.

Mevhibe Hanım bu sırada pencereden kocasını izlemektedir. Devrilmek üzere olan kavak onların bahçesindedir. Güngör Bey aceleyle karşıya geçerken, Mevhibe Hanım kocası Salih be-

yin beklemesini ilk başta yadırgar, sonra hak verir. Ne de olsa Profesör Salih Bey nerede ne adım atacağını iyi bilir. Mevhibe Hanım ev işlerinde aşırı titiz ve cimridir. Yemeklerin malzemesini sürekli kısar. Hizmetçisi Nurten'e sürekli yeni güçlükler çıkarır. Kendisini bir Cumhuriyet kızı olarak görür. Eski halk partilidir. Yıllardır kadın kollarına bağlı bir derneği yönetmektedir. Hayata muhafazakâr bir bakış açısı vardır. Salih Bey'i şimdi Ulus'a fayans almaya yollamıştır. Evlerine gelen önemli misafirler için banyoyu yenilemeleri gerekmektedir.

Salih Bey ve Mevhibe Hanım'ın kızı olan Olcay, ebeveynlerinin sevgisiz evliliklerinin gölgesinde bir çocukluk geçirmiştir. Annesi, çocukken çok sevdiği renkli balonlara karşı olduğu gibi, şimdi de okuduğu kitaplara karşıdır. Geçmişte üzerinde çok baskı kurulmuş, bu da onda bazı ruhsal problemler yaratmıştır. Sonunda annesi, psikologun önerilerini dikkate alarak kızına uyguladığı baskıya son vermiş ve paraya kıyıp onu İstanbul Amerikan kolejine yollamıştır. Orada Olcay sosyal yönünü geliştirir, kendine güvenen bir kız olur. Annesiyle hiç anlaşamamaktadır. Şimdi de onu dinlemeyerek dışarıya çıkar.

Doğan Olcay'ın ağabeyidir. Çocukluğunda da gençliğinde de ilgileri sürekli olarak değişen, kararsız, tipik bir küçük-burjuvadır. Liseyi başarıyla bitirerek bir burs kazanıp Paris'e gitmiştir. Fiziğe ilgi duymaktadır. Atom fizikçisi olma amacındadır. Fakat orada sanata merak salar, sinema okumaya karar verir. Ailesi buna karşı çıkar. Kendi kendini yetiştirmeye çalışır. Sinema kitapları ve bir kamerayla ülkeye döner. Ankara'nın varoşlarında bir belgesel çeker. Ama film gösterildiğinde tam bir fiyasko olduğu görülür. Salonda, Ali adlı yoksul bir genç Doğan'ı açık yürekliliklе eleştirir. O günden sonra yakın dost olurlar. Ali, sistem karşıtı görüşleri olan, kararlı ve özgüvenli bir gençtir.

Kısa bir süre sonra Olcay da Ali'yle yakın arkadaş olur. Zamanla, Olcay'la Ali arasında duygusal bir yakınlık başlar. Doğan bu ilişkiyi kıskanır. Hem kız kardeşini bir mülk gibi sahiplenir hem de kendisinin arayıp bulduğu dostu Ali'yi onunla paylaş-

mak istemez. Onlardan ve arkadaş çevresinden kopar. Olcay Ali'yi ailesine tanıştırmaktan korkmaktadır. Bu nedenle ondan ayrılır. Ali bir grev yüzünden gözaltına alınır, iki hafta sonra serbest bırakılır.

Kavak ağacı devrilmek üzereyken, Doğan ve Ali kalabalığın içinde tartışmaktadırlar. Ali Doğan'ı kitabi cümlelerle konuşmakla suçlar. Olcay da evden çıkmaya çalışmaktadır, ama yol kesik olduğu için diğer tarafta kalmıştır. Bu arada Piknik'in köşesinde ayakkabı boyacısı Çingene Necmi durmaktadır. Necmi hileli kâğıtlarla kumarda çok paralar kazanmıştır. Onun hayat felsefesi şudur: Eğer dünyada paran yoksa, yeri geldiğinde canını ortaya koymalısın. Başka türlü kazanamazsın. Necmi, Doğan'la konuşan Ali'yi görür. Onu Konya'dan tanımaktadır. Selamlaşırlar. Nemci Ali'yi akşam yemeğine davet eder.

Ali Emniyet'teyken Aysel adlı genç bir kadın ona yardım etmiş, yaralarını sarmıştır. Aysel, babasının öz kızına tecavüz etmesi sonucu, ensest bir ilişkiyle dünyaya gelmiştir. Çocukluğu sefalet içinde geçmiştir. Annesi (aynı zamanda ablası) fahişedir. Eve gelen erkeklerden biri Aysel'i de bu tuzağa çeker. Şimdi bir gazinoda çalışmaktadır. Aysel, kalabalığın içinde Ali'yi görür. Yanına gidip gitmemekte kararsız kalır. Ali evden çıkan Olcay'la gidince çok öfkelenir.

Salih Beylerin apartmanının kapıcısı Mevlût'tür. Mevlût'ün karısı devrilmek üzere olan kavağa çamaşır ipi germiştir. Mevhibe Hanım apartmanın ön tarafına çamaşır asılmasına çok kızmaktadır. Mevlût'ü çağırıp azarlar. Kapıcı işini kaybetmekten çok korkmaktadır. Bu yüzden Mevhibe Hanım ne buyurursa uygular. Hemen aşağı iner. Öfkeyle, çamaşır ipini çekerek koparmaya çalışır. Ama çürümüş kavak devrilmek üzeredir. İtfaiyeciler bağırır, onu uyarmaya çalışırlar. Mevlût bunları hiç duymamaktadır. En sonunda ağaç devrilir, o da altında kalır.

II. Nesnel Harita:

Edebi haritada ifade edilen zaman ve mekân gerçeğe uygun-

dur. Nesnel haritayı oluşturan, romanda söz konusu olan yılların ekonomik, toplumsal ve sosyal koşulları kısaca şöyledir:

1965-71 dönemi, Türkiye'nin çeşitli alanlarda olumlu ve olumsuz değişimleri yaşadığı bir dönem oldu AP'nin tek başına iktidar olduğu bu yıllarda iktisadi büyüme hızı, %7 gibi büyük bir orana ulaşmıştır. Ülkede, ağırlıklı olarak montajcı bir sanayi gelişirken dış iktisadi ilişkilerde ilerleme kaydedilmiştir. Bu durum toplumsal ve kültürel yapıda da önemli bir değişimi koşullamıştır. Türk insanı, kendi geleneklerine yabancı olan Batı toplumlarının tüketim kültürü ve nesneleriyle tanışır.

Anayasa'nın tanımladığı özgürlükler çerçevesinde, 1965 sonrasında toplumsal hareketler de hızlandı. Sendikacılık kökleşti; çalışanlardan öğrencilere kadar toplumun her kesiminin ülkenin sorunlarının çözümüne dair tartışmalara katıldığı bir ortam oluştu. Bu eksende, siyasi düzeyde de bazı önemli yenilikler yaşandı. CHP'de 1965 seçiminin ardından bir "ortanın solu" arayışı başladı. Ayrıca 1965'te TİP'in on beş üyeyle meclise girmesi, bir diğer önemli siyasi gelişmeydi. İlk kez bir sosyalist parti mecliste temsil ediliyordu.

1965 sonrasının bir başka belirleyici olgusu ise radikal sol ve sağ akımların gelişmesi, özellikle gençlik içinde taban bulan bu hareketlerin silahlı çatışmalara girişmesiydi. Bu çalkantılı günlerin ardından bazı çevreler, bir askeri müdahalenin koşullarını hazırladılar. 12 Mart 1971'de Silahlı Kuvvetler bir muhtıra vererek hükümetin çekilmesini ve yeni bir hükümetin kurulmasını istedi. Bunun üzerine başbakan Demirel istifasını sundu.

12 Mart Muhtırası'yla ilkeleri tanımlanan yeni hükümet, partisinden istifa eden CHP milletvekili Nihat Erim tarafından oluşturuldu. Ne var ki, teknisyenlerden kurulan ve partiler üstü bir özellik taşıyan bu hükümet, hem meclisten gelen muhalefet hem de olayların artması nedeniyle istifa etmek zorunda kaldı. Onu, ikinci Erim hükümeti, Ferit Melen hükümeti ve dönemin son hükümeti olan Naim Talu hükümeti izledi. Siyasal partilerin geri plana atıldığı bu dönemde Anayasa'da önemli

değişiklikler yapılarak özgürlüklere kısıtlama getirildi ve toplumsal muhalefet hareketleri üzerinde büyük baskılar uygulandı.

III. Edebi ve Nesnel Haritaların Karşılaştırılması:

Yazar, gerçekçi bir üslupla dönemin sosyal yaşamını betimlemiştir. Edebi ve nesnel harita arasında bir uygunluk vardır. İşçilerden burjuvalara, köylülerden bürokratlara kadar, tüm sınıf üyelerinin yaşantısında 12 Mart döneminin izleri görülür. Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde yoksul kesimlerin nasıl bir çözümsüzlük içinde kıvrandığını, ekonomik kutuplaşmada aşağıya doğru itilen burjuvaların eski güzel günlere duydukları özlemleri, Amerikan yaşam tarzının toplumun genelinde yarattığı erezyonu ve kültürel çarpıklığı, genç kuşakların içinde sistem karşıtı muhalefetin gelişmesini ve yaşlı kuşakların onları nasıl bastırmaya çalıştığını görürüz. Romanın karakterlerinin geçmişe dönük anlatımlarından, Silahlı Kuvvetler üyelerinin sosyal yaşam içinde normalin ötesinde önemli, prestijli bir konumu olduğunu anlarız. Genel atmosfer karanlıktır. Belki de roman boyunca devrilmek üzere olan yaşlı kavak ağacı metaforik olarak ülkenin içinde bulunduğu çıkışsız kriz durumunu anlatmaktadır. Kavak devrildiğinde altında yoksul bir işçinin kalması ise manidardır.

IV. Mesaj:

Romanın dönemin gündelik yaşantılarını kavramak isteyen sosyologlar için çok önemli veriler sunduğunu düşünüyorum. *Sevgi Soysal*, toplumcu bir söylemle, alt sınıftan insanların bireysel olarak yoksulluktan kurtulmalarının mümkün olmadığı mesajını veriyor. Özellikle, dönemin tipik devrimci gençlerinden biri olan Ali, sanırım yazarın anlatımında idealize ediliyor. Birbirine tamamen zıt yaşam koşulları, bir yanda yoksul gecekondu insanlarının katlanılmaz sefaleti, diğer yanda ise üst sınıfların ince, Avrupalı zevkleri, bize olası bir sosyal patlamanın sinyallerini hissettiriyor. Burjuva kültürüne eleştirel bir mesa-

feyle duran yazar, küçük burjuva kişilik özelliklerinden sıyrılmadan halka gitmeye kalkışan solcu aydınları da (Doğan örneği) eleştiriyor.

M. Kubilay AKMAN

2.2103 "O": FERİT EDGÜ

I. Romanın Edebi Haritası[111]**:**

1) Mekân-zaman:

Romanda olayların geçtiği tarihle ilgili bir bilgi olmamakla birlikte, romanın yazılış tarihi olan 1970'ler, romanın olay örgüsü ile de örtüşmektedir. Mekânlar ise Hakkari'nin merkez kasabası Çölemerik ve anlatıcının kaldığı Pir köyüdür.

2.Başlıca karakterler:

Romanda anlatıcı da bir karakter olarak ortaya çıkar, ama adı verilmez. Kim olduğunu, nereden geldiğini ve Pir köyüne nasıl düştüğünü hatırlamamaktadır. Ondan başka herkes onun kim olduğunu biliyor gözükmektedir. O ise kendisini bir deniz faciasından kurtulmuş "kazazede" olarak görmektedir. Romandan onun daha önce büyük bir kentte yaşadığını anlıyoruz, çünkü zaman zaman kalabalık insan görüntülerini anımsamaktadır. Köyde kaldığı müddetçe köyün çocuklarına öğretmenlik yapar. Bu sırada da kişiliğini bulma/yaratma çabası içine girer.

Köy Muhtarı: Pir Köyünün muhtarı. Anlatıcının dilini anlayan ve başlangıçta ona çevirmenlik yapan kişi. Ayrıca çocuklara öğretmenlik yapmasını söyleyen de o. İki karısı var. Köydeki diğer kişiler gibi onda da sessiz bir kabulleniş var.

Kitapçı/Süryani: İl merkezinin tek kitapçı ve Süryanisi. İhtiyar bir adam. Bilgece bir tavrı var. Anlatıcımıza on kitap, bir harita ve bir de el şeklinde tunçtan bir mühür veriyor. Verdiği kitapların bazılarının yabancı dilde olduğunu söylediğinde, anlatıcıya zamanla onların dillerini anlayacağını söylüyor.

Vali: Kenti kendi mülkü gibi gören, kuralları özellikle de yazılı olmayanları da hatırlatma eğiliminde olan ve anlatıcımıza gözünün üzerinde olduğunu ima eden biri. Ayrıca o da yabancı/anlatıcı hakkında her şeyi bildiğini belirtip onu şaşırtıyor.

---

111 Bu çalışmada *Ömer Naci Soykan*'ın Kaynakça'da belirtilen yazısında önerdiği yöntem uygulanmıştır.

Zazi: Muhtarın ikinci karısı.

Halit: Zazi'nin kardeşi. Kendisini anlatıcı gibi bir "yabancı" olarak görür. Yüceova köyünden. İki köyde de karısı ve çocukları var. Zaman zaman anlatıcıyı ziyarete gelip konuşuyor. Kentteki davasından söz ediyor; ayrıca ağanın adamlarından.

Seyit: Salgın hastalıktan ölen bebeğin babası. Bebekle ilgilendiği için anlatıcımıza minnettar.

Ramazan: Muhtarın adamlarından. Alatıcımıza da ara sıra yardımcı oluyor.

3. Olay Örgüsü:

Olaylar anlatıcımızın kendini bir dağ köyünde bulmasıyla başlar. Muhtar ona yapabileceği tek iş gibi görünen öğretmenlik işini verir. Çocuklara onlarda olmayan bir şey öğretecektir: dilini. Bunun üzerine gerekli araçları ve kendi ihtiyaçlarını temin için kente gider. Rize Bakkaliyesi'nden kışı geçirmek için erzak alır. Milli Eğitim Müdürü'nden ders kitaplarını alır. Vali'den ilaç ve ona ait olduğu söylenen mektuplarını alır. Mektuplar açılmıştır. Gerek Vali'yle gerekse Milli Eğitim Müdürü'yle anlam vermediği konuşmalar yapar. İkisinin de gözleri üzerindedir ve onu iyi tanımaktadırlar. Bu arda kitapçıdan da kitap, harita ve mührü alır. Köye taşıt olmadığı için iki gün sonra döner. Dönüşünde muhtar, Zazi ve bir kadına rastlar. Kadın ağlamaktadır. Çünkü bebeği ölmüştür. (Seyit'in bebeği). Sabah bebeği gömerler, ama bu çok olağan bir şeymişçesine.

Aynı sabah çocuklarla ilk dersini yapar. Çocukları yaşlarına göre sınıflara ayırır. Onlardan bildikleri Türkçe kelimeleri yazmalarını ister. Birinci sınıflara ise işaret ve resimlerle öğretmeye çalışır.

Ertesi günlerde, aşağı köy Piran'dan bir bebeğin ölüm haberi gelir; ilk bebeğin ölümünden on üç gün sonra. Bir başka köyden iki ölüm haberi daha. Ondan ilaç isterler. Bu hastalığa göre ilacı olmadığını söyler. Durumu Valiliğe haber vermek için yazar ve Ramazan'la mektubu gönderir. İki çocuk daha ölür, Ra-

mazan dönmez. İlk defa "yaşamadan ölenleri yazmak" fikri düşer anlatıcının aklına. Çaresizliği hisseder.

Çocuklara salgın hastalıkları anlatır. Aritmetik öğretir. Cümleler kurdurur. (Gaz, hasta, ölüm gibi kelimelerle.) Çocuklar şöyle cümleler kurarlar: "Kazyağı kalmadı", "Gaz lamba ışık", "Hastalar ölüyor", "Hasta çoğ", "Toktor yok ölüm va" "Benim kardeş öldü."

Ramazan en sonunda döner. Valiye mektubu kendisi verememiştir. Ona dönmesini söylerler. Anlatıcımız doktoru sorar. Ramazan şaşkınlıkla doktor yok der; bunu bilmediğini mi sorar. Gelecek kimse olmadığını söyler. Bu sefer Ankara'ya Sağlık Bakanlığı'na yazar. Salgını anlatır. Bir de Vali'ye mektup yazar. Bunları muhtarın götürmesini sağlar. Muhtar bu durumu şaşkınlıkla karşılasa da kabul eder. Dört gün sonra Vali'den cevap gelir; yollar açılır açılmaz bölge sağlık ekibinin köye gönderileceğine dair. O zamana kadar birçok bebek ölür. Ayrıca Vali bir daha bakanlığa mektup yazmamasını ondan istemiştir.

Bir akşam Halit ziyaretine gelir. Mahpusa düştüğü için evini tamamlayamadığını söyler. Sınırı geçmek isteyen iki Acem'i öldürmekten dolayı hapse girmiştir. Savcıya boşu boşuna onu hapse atmamasını, nasıl olsa ağasının onu kurtaracağını söylemiştir, ama savcı gençtir. Sonunda gerçekten de ağası onu kurtarır.

Yollarla ilgili hiçbir haber yoktur. Kimisi tütünün bitmesinden dert yanar.

Ramazan'ın karısı da hastalanır. Hiçbir şey yapamazlar.

Ve diğerlerinin karıları da...

Köyden biri anlatıcıdan muska ister.

Koyunlar da salgına kurban gider.

Halit ortadan kaybolur.

Bir gün Zazi gelir anlatıcıyı ziyarete. Ondan muhtarla konuşup başka köyden gelin almamasını söylemesini ister. Ona belki onu dinleyebileceğini der. Anlatıcı töreleri bir yabancının bozup bozamayacağını düşünür.

Anlatıcı, Halit'in kendisi yüzünden gittiğini düşünür. Çünkü ona davayı anlatmıştır.

Süryani'nin verdiği mührü anlar:

"KAFİ/Her şeye yeten

AFİ/Bağışlayan

ŞAFİ/Sağlık veren" Çaresizliği o kadar artmıştı ki, isteyenlere bu mührü ilaç yerine dağıtmayı düşünür.

Karlar eriyip yollar açıldığında kente inmeye karar verir. Kitapçıya uğramayı ister, ama kitapçı kaçmıştır. Eski dildeki kitapların kuşku uyandırması yüzünden gençler kitapları ateşe vermiştir. Vali onunla görüşmek ister. Dilekçeler yüzünden kızgındır. Ama o dilekçeleri kendi için yazdığını söyler. Bu Vali'yi şaşırtır.

Müfettiş gelir. "Deney"den sandıklarından da başarılı çıktığını söyler. Anlatıcı deney sözcüğüne anlam veremez. Müfettiş çocuklara çok yararlı olduğunu, dili öğrendiklerini söyler. O da çocukların dilini öğrendiğini söyler. Müfettiş bunu korku dolu bir şaşkınlıkla karşılar. Bir hafta içinde okulu artık kapayabileceğini söyler. Bu sefer anlatıcımız şaşırır. Ne yapacağını sorar. Müfettiş istediğini yapabileceğini, artık serbest olduğunu söyler.

Son derslerini yaparlar. Çocuklardan öğrettiği her şeyi unutmalarını ister. Çünkü onun için doğru olanın belki onlar için gerekli olmadığını söyler. Eğer öğrettiklerinin çoğu böyleyse onu bağışlamalarını ister.

Buraya kadar anlatılanlar çok gerçekçi görünmektedir; ama çok da kronolojik olarak anlatılamayacak olan, anlatıcının iç dünyası, hayalleri, ona gelen mektuplar ve bu mektuplara yazdığı tek cevap, romanın sonunda Halit'in ona gösterdiği tekne başka bir gerçekliğe aitmiş gibi gözükmektedir ve yukarıda özetlenmeye çalışılan olay örgüsüyle iç içe geçmiştir. Bunlar mesaj kısmında yorumlanmaya çalışılacaktır.

2. Nesnel Harita:

Romanın olay örgüsü içinde geçen sorun ve yokluklar aslın-

da çok aşikar olgulardır. Eğitim, ulaşım ve sağlık sorunları, salgın hastalıklar ve ekonomik yetersizlikler; çaresizliğin güçlendirdiği batıl inançlar; hukukun yokluğu, aşiret ve ağalık olgusu; ataerkillik ve çokeşlilik; bürokrasinin kullanılış şekli doğunun sosyo-ekonomik yapısının ayrılmaz görüngüleri olagelmiştir.

Nesnel haritayı oluşturan bu sosyo-ekonomik görüngülere ve nedenlerine başlıklar halinde değinilmeye çalışılacaktır:[112]

- Demokratik ve hukukî bir devlet olmanın gereklilikleri pek çok sebepten ötürü doğru uygulanamamıştır.
- Bölgenin coğrafi konumu, doğal kaynakları ve tarihi değerlendirilememiştir.
- Yörede hüküm süren aşiretçilik, ağalık, şeyhlik, beylik gibi kurumlar kapalı ekonomik ve toplumsal yapının birer sonucu olduğu gibi bu ilişkilerin sürmesinin de işlevleri haline gelmiştir.
- Kırsal alanda görülen geniş ataerkil ailenin bir üretim birimi olarak işlev görmesi, fert sayısı ve bu fertler arasında da erkek çocuk sayısının önemini artırmaktadır.
- Kaçakçılık sınır boylarındaki hızlı nüfus artışının ortaya koyduğu gerilimleri önleyen ve aşiretlerin dil, din, aile ve akrabalık kurumları tarafından desteklenen bir mekanizmadır.
- Siyaset bölgede hâlâ belli merkezlerin elinde ve denetimindedir. Bu merkezler ağa, şeyh, aşiret reisi, bey gibi aynı zamanda mülkiyet ilişkilerinin denetimini de ellerinde bulunduran güç odaklarıdır.
- Kendileri eğitim görmemiş aileler çocuklarını da okutma bilinci içinde değildir. Eğitim görmemiş aileler ile yüksek doğurganlık arasında fonksiyonel bir bağ vardır.
- Bölgede eğitim hizmetleri Türkiye standartlarının çok altındadır. Okuma yazma oranı, okullaşma oranına bağlı olarak çok düşüktür. Erkekler için % 60 olan bu oran kadınlarda %

---

112 Bu saptamalar için Ahmet Özer'in "Modernleşme ve Güneydoğu" adlı çalışmasından yararlanılmıştır.

24'tür. Okuma yazma bilen nüfusun çoğu ise nitelikli bir eğitimden geçmemiştir.

• Sağlık hizmetleri de eğitim hizmetlerindeki benzer problemleri içermektedir. On bin kişiye düşen hastane yatak sayısı ortalama 11.4'tür. Üstelik var olan sağlık ünitelerinin çoğunluğu araç-gereç, tıbbi cihaz ve sağlık personeli bakımından son derece yetersiz ve sağlıksızdır.

3. Edebi Harita ile Nesnel Haritanın Karşılaştırılması:

Edebi harita ile nesnel harita arasında mekân-zaman ve toplum yapısı açısından bir uyum vardır. Romanda sözü edilen kent ve köylerin adları gerçekte de aynıdır.

Kişiler ve içlerinde bulundukları sosyo-ekonomik ve kültürel yapının göstergesi olan sorunlar gerçeklikle uyum içindedir.

Seyit'in ve daha birçok kişinin bebeklerinin salgın yüzünden ölmesi, sağlık sisteminin eksiklerini göstergesi olarak;

Çocukların anlatıcının gelişine kadar bir okullarının olmaması, eğitimdeki aksaklıkların göstergesi olarak;

Köyün coğrafi yapısının çetinliğinin ulaşımı aksatarak belirtilen sorunlara ağırlaştırıcı etmen olması gerçeğe uygundur.

Ataerkil sistemin bir uzantısı olan Muhtarın ve Halit'in çokeşlilikleri bölgede yaygındır.

Halit'in davasının görülmesinde ağasına güvenmesi hukuk sisteminin uygulanamayışının ve aşiretçilik, ağalık gibi kurumların hukukun yerini alması gerçeğe uygundur.

Farklı bir kültürel ortamdan gelmesine rağmen anlatıcının bile en sonunda çaresizliğinin bir göstergesi olarak muska dağıtmak istemesi topluluğun inanç sisteminin daha rahat anlaşılmasını sağlamaktadır.

4. Mesaj:

Anlatılanlardan romanın bir yanıyla çok gerçekçi olduğunu gördük. Ama öte yandan da düşsel bir yapı, roman boyunca kendini hissettirmektedir. Yine de büyük kentin bir bireyinin,

ücra bir kentin ve kırsalının insanlarıyla karşılaşmasının kentliyi böyle bir düşselliğe düşürmesi ve onun onları ancak düş aracılığıyla anlayabilmesi, gerçeklik koşullarının ağırlığını vurgulaması bakımından, yazarın bu tutumuna gerçekçi denebilir.

Anlatıcımızın kendini tanımlarken kullandığı "kazazede" tanımını bir metafor olarak görebiliriz. Birey olarak kendine yabancılaşması, nesnel koşulların bilincine varabilmesi için bir kazaya uğraması gerektiğini düşünmesi, gerçekliğin peşine tekrar düşmektense bu durumu kendini kurmak için bir olasılık olarak görmesi, umutsuzluktan ilk defa bu kadar uzak olduğunu kendine ve okura itiraf etmesi bu metaforun birer parçası gibi gözükmektedir.

Roman boyunca yazar yargılamak kaygısı gütmemiştir. Doğunun pek çok görüngüsüne gerçekçi olarak yaklaşırken mesajı okurun çıkarmasını istemiş olmalıdır. Okur pek çok olguyu açıkça seçebilmekte ve yazarın müdahalesi olmadan olayların içine girebilmektedir. Romandaki anlatıcı, dünyayı batılı ve kentli birinin bakış açısıyla algılamaktadır; bu yolla da doğulu ve köylü bakış açısı ve yaşam tarzı ile kendisi ve arasındaki uçurumu açığa çıkarmaktadır.

Oya YALÇIN

KAYNAKÇA

Edgü, Ferit: *O*, YKY, Mart 2001.

Marshall, Gordon; *Sosyoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 1999.

Özer, Ahmet; *Modernleşme ve Güneydoğu*, İmge Yay., Ankara 1998.

Soykan, Ömer Naci; Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi, *Adam Sanat*, Eylül 1989, sayı: 46.

2.22 ANI SOSYOLOJİSİ

2.221 "BİZİM KÖY": MAHMUT MAKAL

Giriş: Bizim Köy ve Köy Edebiyatı

Bu çalışmada *Mahmut Makal*'ın ilk basımını 1950 yılında yapmış olan "Bizim Köy" adlı kitabı incelenecektir. "Bizim Köy", Köy Enstitüsü çıkışlı olan yazarın Mayıs 1948'den itibaren Varlık dergisine göndermiş olduğu ve öğretmenlik yaptığı ya da doğduğu köyde yerinde edindiği gözlemlere dayanan yazılarının toparlanmasıyla oluşmuş bir kitaptır. Dolayısıyla kitap, bir roman öykülemesi yerine öznel tanıklıkların ağır bastığı gözlem-izlenim-anı türü içinde değerlendirilmelidir.

Kitap, daha sonraki köy romanları için örnek oluşturabilecek kanonik özelliğiyle bu akımın yolunu açmış ve adeta kült ismi olmuştur. "Bizim Köy", o denli ilgi çekmiştir ki 1954'te "A Village in Anatolia" adıyla, Londra'da İngilizce olarak da basılmıştır. *Makal*'ın açtığı kapıdan daha sonra kendisi gibi çoğu Köy Enstitüsü çıkışlı olan birçok başka yazar daha geçmiştir.[113] Başka bir deyişle, o dönemde edebiyat, yani köy romanı akımı, temelde, Cumhuriyet dönemine damgasını vurmuş halkçılık-köycülük ideolojisinin ürünü olan, içinde *Sabahattin Eyüboğlu* gibi aydınların da ders verebildiği, böylece köylü çocuklarıyla şehirli aydını bir anlamda ilk kez bütünleştirebilen Köy Enstitüleriyle mümkün olabilmiştir.[114]

---

[113] Bu yazarlar arasında Fakir Baykurt, Talip Apaydın gibi adlar sayılabilir. Bkz. Hayrettin Günay, Edebiyatımızda Köy Enstitüsü, Aydınlık Eğitim, sayı 26.

[114] Bkz. Nedim Gürsel'le söyleşi, ideapolitika, 9. Sayı. Ancak elbette Kemal Tahir başta olmak üzere Köy Enstitüleri'ni eleştiren, üstelik kendini sol içinden tanımlayan aydınlar da çıkmıştır. Kemal Tahir 1967 basımı Bozkırdaki Çekirdek romanında enstitüleri devletin milleti kullanmasının örneği olarak görmüştür; aynı şekilde o ve başka aydınlar tarafından enstitüler, köy çocuklarını köylülüklerinden uzaklaştıran ya da tek parti ideolojisini yaygınlaştırma işlevi gören, üstelik de bunu devletin eğitime ilişkin sorumluluklarını "halk için halka rağmen" halkın omuzlarına yükleyerek yapan kurumlar olarak görülmüştür.

Bugün bir Köy Romanı'ndan söz ediyorsak, bunda *Mahmut Makal* kadar, onun "Bizim Köy"ünü (1950) ve ardından gelen diğer köy ürünlerini Varlık Dergisi ve kitapları arasında yayınlayan *Yaşar Nabi Nayır*'ın da katkısı vardır. Kitaba yazdığı önsözde Nayır, bu katkısını açık bir biçimde dile getirmiştir zaten. Ama *Nayır*'ın yazdıklarının önemi, 1950'lerde Türk aydınlarının toplumsal sorunlara bakışını ve üstlendikleri misyonu bütün açıklığıyla yansıtmasındadır: "Bir Orta Anadolu köyünün acı gerçeği, bana öyle geliyor ki bütün çıplaklığıyla ilk defa olarak bu kitapta dile geliyor. Gerçi köylerimizin durumuna dair daha önce de bazı şeyler yazılmıştır. Ancak bunlar ya iktisadi, içtimai araştırmalar ya da köye şöyle bir uğramış aydınların müşahedeleriydi. Halbuki bu kitap doğrudan doğruya köyde doğmuş, köyde yaşayan bir köylü çocuğunun şahadetidir. Büyük kıymeti bu yüzdendir... Bizim Köy'de karşılaştığımız bir başka yenilik de Köy Enstitüleri'nin kuruluşundan sonra girişilen okutma seferberliğinin seyri ve neticeleri üzerinde bizi düşünmeğe sevk edecek müşahedelerle dolu olmasıdır. Çorak bir tabiat kadar asi ve bildiğinden şaşmayan bir taassup yuvasına bilginin ışığını getirmeğe çalışan ateşli gençlerin aşılmaz güçlükler karşısında yapayalnız bırakılmalarından doğan hüsranları bu kitap sizlere tanıtacaktır. O, sade derdi göstermekle yetinmiştir. Devasını bulmak salahiyet ve makam sahiplerine düşer... Bizim Köy'ün sadece bir edebi eser gibi değil, Türk köylüsünün kalkınması, Türk köylüsünün insanlık haklarına kavuşması uğrunda yazılmış bir rapor, hatta isterseniz bir ithamname gibi okunması lazımdır. Aydınlarımızın içinde yüzdükleri vurdumduymazlıktan biraz olsun silkinerek onun üzerinde layık olduğu ehemmiyetle duracaklarına inanıyorum" (s. 4-5).

Öte yandan *Ömer Türkeş*'in de değindiği gibi[115] Bizim Köy'le birlikte köy edebiyatı kanonunun standartları tanımlanmıştır:

---

[115] Bkz. Ömer Türkeş, Eski Kitaplar: Mahmut Makal-Bizim Köy, Pandora Web Sitesi.

yazar köyün içindendir, bu taassup yuvasına bilginin ışığını taşır, roman sorunları ilgili makamlara rapor etmek ve çözüm önerileri getirmek üzere yazılır, edebiyattan önce belgesel niteliği ağır basar. Böylelikle anlatıların stereo-tipleri de kendiliğinden ortaya çıkar: *Berna Moran*, köy gerçeğini anlatan Enstitü çıkışlı yazarların bu tutumunu şöyle açıklar: "Öykünün klişeleşmiş aktörleri şunlardır genellikle: yoksul ve cahil köylü; onu sömüren gerici güçler (ağa, imam, parti adamları); ve bir de kurtarıcı (öğretmen, ilerici kaymakam, ya da uyanık bir köylü). Bu kişiler arasında yazarın tezine uygun bir ilişkiler ağı kuruluyor ve roman, cahil köylünün aydınlatılması ve uyandırılmasıyla nasıl kurtulabileceğini, bunu engelleyen güçlere karşı nasıl savaşım verileceğini gösteren bir örnek oluşturuyor"[116]

Bunun yanı sıra (elimizdeki 1978 tarihli kopyanın 11. Baskı olmasından da anlaşılacağı üzere) hem *Makal*'ın kitabı hem de genel hatlarıyla köy edebiyatı kanonu büyük bir ilgiyle karşılanmıştır.[117] Üstelik bu romanlar sadece ilgiyle karşılanmakla kalmamış Türk siyasal tarihinde manipüle edici belli bir etkiye de sahip olmuştur: Ö. Türkeş'in de belirttiği gibi bu kitaplar devletin köy politikalarında ciddi bir değişime yol açamamışlarsa da özellikle 1960'daki askeri müdahale sonucu giderek gelişen sol akımlarda yer alanlar üzerinde Marksist-Leninist klasiklerden çok daha etkili olmuş, birer başucu kitabı niteliği kazanmıştır: "Birçokları için bu romanlar, teorik olarak bağlanılan sınıf sorunu, sömürü ve iktidar ilişkilerinin doğruluğunun kanıtıydı; romanlarda anlatılan yoksul köylülerin dramı; devrimci hareketlerin meşruluğunun tescili niteliği kazanmıştır."[118]

---

[116] Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2, s.182, İletişim Yay., İstanbul, 1990.

[117] Örneğin Avni Arbaş'ın 1970 sonlarında, Paris'teki ilk sergisinde yer alan resimlerin çoğunluğu Mahmut Makal'ın, "Bizim Köy" adlı eserinden esinlenerek yaptığı Anadolu'dan insan manzaralarından oluşur. Bkz. Evrensel gazetesi, 28.12.2001, Kültür Sanat sayfası.

[118] A.g.m.

Öte yandan bu siyasal etkileri nispetinde, "Bizim Köy" ve benzeri romanlarda edebi ve estetik kaygılar geri plana itilmiş; hatta bu tür kaygılar içeren ürünler kimi zaman burjuva edebiyatına özgü gereksiz ve gerçeklerin üzerini örten bir süs düşkünlüğü içinde sayılmış ve edebiyatı, salt içeriği açısından tartışma geleneğinin oturmasına da hizmet etmiştir. Başka bir deyişle, "toplumsal gerçeklerin bilgisi-aydının kendisine yüklediği rol gereği-estetik meselelerin üzerine çıkmış ve edebiyat en doğru bilgi verme/edinme aracına dönüştürülmüştür. Sanatın yansıtmacı niteliğinin yaratma özgürlüğü üzerine bir tahakkümüdür bu! Edebiyatın bu özel tarihinin sonunda ortaya çıkan olumsuz miras, söz konusu özel tarihin aktörlerinin hedeflemedikleri bir sonuç değildir herhalde. *Memed Fuat*'ın "taşra iktidarı" biçiminde tanımladığı Köy Romanları da, genç yazarları-romanın biçimsel özelliklerine boş verip-roman yazmak için acı bir gerçek arama kolaycılığına itmiş, kendileri gibi olmayanları küçümsetmiş ve edebiyatın edebiyat dışı ölçülerde tartışılmasına neden olmuştur. Gerçekçiliği, tek bir coğrafyayı tek bir biçimde yazmaya indirgemiştir ve o biçim 19. yüzyıl klasik romanının tekrarından başka bir şey değildir." [119]

İncelediğimiz kitap, her ne kadar tam anlamıyla bir roman değilse de *Ömer Naci Soykan*'ın Kaynakça'da belirtilen yazısında önerdiği yöntemle ele alınmaya elverişlidir. Bu nedenle "Bizim Köy"ün ilkin bu yöntemle bir çözümlemesi yapılacak; daha sonra ise Sonuç bölümünde bu metinden dönemin koşulları açısından çıkarılabilecek sonuçlar tartışılacaktır. Bu bağlamda, yeri geldikçe "Bizim Köy" ile daha önce incelediğimiz "Yaban" arasında karşılaştırma yapılacaktır.

I. Edebi Harita:

1. Mekân – Zaman:

Kitap, *Makal*'ın doğduğu ve adını vermediği D. Köyü ile bu-

---

[119] Ömer Türkeş, a.g.m.

radan yürüyüş mesafesiyle 10 saat uzakta olan (s. 55) öğretmenlik yaptığı ve yine adını vermediği N. Köyünde geçmektedir. Ancak *Makal*'ın Niğde'nin Aksaray ilçesinin Demirci köyünde doğduğu bilinmektedir. Dolayısıyla ilk köyün adı aslında bellidir. Öte yandan kitap içinde, bu bilgiyi doğrular şekilde, öğretmenlik yaptığı köye en yakın merkezin Nevşehir olduğu söylenmektedir. Dolayısıyla *Makal* da *Yakup Kadri* gibi bir İç Anadolu köyünü konu almaktadır.[120] Bu, iki kitabın karşılaştırılması için iyi bir zemin hazırlayan bir ortaklıktır.

Kitabın iki yerinde tarih verilmiştir: 136. sayfada bir öğretmen arkadaşının başından geçen olaylar anlatılırken olaylara konu olan kişinin Enstitü'den 1946 yılında mezun olduğunu öğreniriz ve anlatılan olaylar söz konusu öğretmen mezun olduktan sonra tayin edildiği ilk köyde gerçekleşmiştir; öte yandan sayfa 120'de yazar, köye gelen gazetelerden, *Hasan Saka* hükümetinin yerini *Şemsettin Günaltay* hükümetinin aldığını öğrenir. Bu hükümet değişikliği Ocak 1949'da gerçekleşmiştir.[121] Ayrıca aynı sayfada söz konusu haberin köyde ancak Mart ayında öğrenildiğini okuruz. Öte yandan kitabın, Varlık dergisine 1948'de gönderilmeye başlanan yazılardan oluştuğunu ve 1950 yılında ilk basımını yaptığını biliyoruz. Dolayısıyla kitabın konu aldığı zaman ve yazıldığı zaman tamamen örtüşmekte ve yaklaşık olarak II. Dünya Savaşı'nın hemen ertesindeki yılları, yani CHP iktidarının son yıllarını ve çok partili rejime geçmeden hemen önceki dönemi kapsamaktadır.

2. Başlıca kişiler ve özellikleri:

Romanda kişiler derinlemesine işlenmemiş, sadece mesajı

---

[120] Aslında köy romanının gelişimi ile konu aldıkları yöreler arasında da bir paralellik vardır ve köy romanında Güney ya da Doğu'ya yönelişin yoğunlaşması da Yaşar Kemal eşliğinde gerçekleşecektir. Öte yandan Makal ülkedeki bölgesel farklılıkların bilincindedir ve bunu s. 27'de vurgular.

[121] Bkz. Çağdaş Türkiye: 1908-1980; "Cumhuriyet Hükümetleri: 1923-1980", s.605, Cem Yay., İstanbul, 1992.

vermeye yönelik birer motif olarak kalmışlardır.

Başta gelen kişi, aynı zamanda anlatıcı-gözlemci olan Enstitü çıkışlı köy öğretmeni *Mahmut Makal*'dır. *Makal* köylünün içinden biri olduğundan gözlemlerinden köylünün geri kalmaya meyilli doğasına ilişkin sonuçlar çıkarmak için Yaban'daki Ahmet Celâl gibi aceleci davranmaz; daha çok köyün geri kalmış koşullarını anlamaya ve bu koşulların dışsal nedenlerini açıklamaya çalışır. Dolayısıyla gözlemlerine *Yakup Kadri* gibi doğrudan bir değer yüklemez ya da daha doğru bir deyişle doğrudan doğruya köylüye yönelik önyargılarla gözlem yapmaz. Örneğin s. 8'de eğitimin ne kadar zor koşullarda sürdürüldüğünü ya da s. 124'de okul binasının yıkılacak durumda olduğunu anlattıktan sonra, köylünün okula destek vermeyişini zaten kendisinin de bir şeye sahip olmamasıyla açıklar ve okulun köylü için ne büyük bir külfet olduğunu belirtir (s. 112).

Bunun karşılığında da köylü tarafından Ahmet Celâl'den daha çok benimsenir. Zaten kendisi de bir köylü olduğundan köylü ile nasıl konuşacağını bilir; kendi köyüne gittiğinde ailesiyle birlikte (oğullarını okumuş adam saydıklarından onların karşı çıkmasına rağmen, s. 31) çalışır. Dolayısıyla Ahmet Celâl'den farklı olarak köylüyle birlikte, köylünün koşullarında yaşar, üretir ve hatta eğlenir (s. 9). Fakat yine de okumuş olmak köylünün gözünde onu bir yaban yapmaktadır; bunu yaşının genç olmasına rağmen ona "Mamıdefendi" diyerek hitap etmelerinden anlayabiliriz (s. 267). Dolayısıyla köylünün gözünde biraz mürekkep yalamış herkes, kendi içlerinden çıksa bile kendilerinden uzaklaşmış sayılır; bu âdetâ köylünün kendini dışlayan ve küçümseyen aydın kesimi karşısındaki silahıdır ve bu savuma mekanizmasını kırmak *Makal* için bile olanaksız olmuştur.

Üstelik yazar, aydınları veya devletin ilerlemeci politikalarının kendisini değilse de ilgisizliğini, köylüden ve onun koşullarını anlayıp değerlendirmekten uzak yöntemlerini eleştirmekten, hatta alaya almaktan geri durmaz. Ancak yine de din konusunda *Makal*, önemli bir hassasiyete sahiptir ve eğitim alanında

din kurumlarıyla resmi devlet kurumu olan okul arasındaki rekabete değinir; üstelik bu rekabette köylü dinsel eğitim verenlerin yanında yer alır ve okul için göstermediği fedakârlıkları Kur'an kursu için gösterir (s. 108). "Bizim Köy"ün, köylüden uzak devlet ve aydın dışındaki kötüleri tarikatçılardır. Bunlar köylünün dinsel inançlarını sömürürler; köylüyü nakden, aynî olarak ve angarya biçiminde haraca keserler. Köylü ise kötü değilse bile cahildir. Ve okul için salma vermeye direnirken şeyh ve tarikatçıların onlardan istediklerini vermeye âdetâ gönüllüdür. Ancak yine de köyde Gani Çavuş gibi aydın köylüler de vardır ve bu kavgada öğretmenin yanında yer alırlar. Ayrıca bu rekabet içinde *Makal* ailelerine karşı eğitilmeye çok daha açık olan çocuklara güvenir (s. 124).

3. Olay Örgüsü:

Doğrusu roman sayamayacağımız bu kitapta belli bir olay örgüsü aramak boşuna olacaktır. Kitap olaylardan çok gözlem ve tasvirlere dayanmaktadır. Bu anlamda da bir antropolog için eşsiz bir konu çeşitlemesine ve zenginliğine sahiptir ve köyü, maddi hayatın çeşitli boyutlarından siyasal yaklaşım ve entelektüel hayata dek uzanan geniş bir yelpazede ele almaktadır. Kitapta değinilen konulardan bazıları şöyle sıralanabilir: Köyde kış ve yaz aylarındaki günlük yaşam, yakacak çeşitleri ve ısınma âlet ve usulleri, evlerin mimarî yapısı, gıdalar ve beslenme, sağlık ve hijyen koşulları ve tedavi biçimleri, doğum ve ölüm oranları ya da kısaca nüfus bilgileri; cins kimlikleri, cinsler arasında ilişkiler, kadının statüsü, düğün ve evlilik; ticaret, ürünün saklanması, toprak mülkiyeti, nakit ihtiyacı ve borçlanma, tarımsal üretim biçimleri, tarımsal teknolojiler ve makineleşmenin boyutu; kamu ve devletle ilişkiler, siyasal davranışlar, köylünün adalet anlayışı, zaman algısı, dine yaklaşımı, dinsel pratikler, batıl inançlar ve dinsel taassup vb. üstelik özellikle ekonomik hayatla ya da nüfusla ilgili konularda istatistiksel bilgiler bile verilmekte (örneğin s. 48.-80) ya da yazılanlar somut sayılarla des-

teklenmektedir.

Bu gözlemlere göre Orta Anadolu köyünde küçük toprak mülkiyeti hakimdir; üstelik var olan toprak da miras yoluyla bölüne bölüne iyice küçülmüştür (s. 24'te bu durumun altını çizerken belli ki *Makal*, çıkması için uğraş verilen toprak yasasını desteklemektedir); üretim araçları ve teknoloji az gelişmiştir, para ise kıttır ve köylü kronik bir borç batağı içindedir (s. 40-41 ve 49). Köylü için her şey, hayvanların dışkısı bile değerlidir (s. 12); değeri olmayan tek şey kendi emeğidir (s. 15) ve onu biraz nakit elde etmek için en irrasyonel şekilde harcayabilir. Ticaret konusunda ise son derece beceriksizdir (s. 17). Başlıca üretim aracı bir çift öküzdür, onu da bin bir güçlükle borca girerek almak gerekir ve çoğu kez hayvanlar bakımsızlıktan ölür (s. 42). Ağa ise sadece öküz sayısı ikiden fazla olan "zengin" köylüye verilen addır (s. 8). Öte yandan ilkel üretim araçlarıyla toplanan son derece değerli tarımsal mal yine ilkel koşullarda saklanır (s. 19) ve ancak geri teknolojilerle çalışan ulaşım koşullarının yetersizliği ve taşıt araçlarının ilkelliği yüzünden bin bir zahmetle zar zor ulaşılabilen (s. 33) uzak değirmenlerde işlenebilir (s. 20). Dolayısıyla hasat sonrası bu ilkel koşullar nedeniyle de ciddi bir ürün zayiatı yaşanır. Kısaca tarımsal üretim hemen hemen tamamen el emeğine ve doğal koşullara bağlıdır ve sürekli risk altındadır. Doğal kuraklık köylüyü tam anlamıyla açlık sınırına getirmektedir.

Öte yandan sağlık ve hijyen koşulları da son derece elverişsizdir. Örneğin: içinde hayvan leşleri yüzen bir suyu köylü rahatlıkla içer (s. 29 ve 57). Yazın durmadan toz yutarlar (s. 34); ellerini yıkamaya su ve zaman bulamazlar ve ilkel kap kaçakla yemek yerler (s. 62), tuvaletler açıkta ve ayaklar çıplaktır (s. 65-6). Bu durum, tarımsal üretimin düşük olmasına bağlı beslenme biçimi nedeniyle daha da vahim hale gelmektedir. Ayrıca köy evleri de sağlık koşullarına uygun olmayan, tek göz odadan oluşan, ışık ve hava almayan, tezek ve tandır nedeniyle içi yazın duman kışın toz dolu sağlıksız binalardır (s. 57-58). Devletin ver-

diği sağlık hizmeti ise yetersizdir. Özellikle çocuk ölümleri çok yüksektir (s. 36, 80-81). Yine de köylü hanesi kalabalıktır. Kadının statüsü ise verdiği onca emek ve hane ekonomisine yaptığı onca katkıya rağmen (örn. S. 22'de ekmek yapımının sorumluluğunun başka birçok şeyle birlikte kadına ait olduğu belirtilir) düşüktür; hiçbir söz hakkı yoktur; namus son derece önemlidir; kadın yolda erkeğin önüne geçemez, erkekle aynı ortamda bulunamaz ve ağzını dahi açsa namussuzluk sayılır; ayrıca kocasından sürekli dayak yer (s. 73-4). Köydeki ilişkilerde aşkın esintisi dahi yoktur; kimse Yaban'daki Ahmet Celâl gibi pastoral köylü kızlarına aşık olmaz, belki ancak şehvetten söz edilebilir. Evlilikler görücü usulü olur ve başlık alınır; kadının evlilik yaşı çok düşüktür ve kuma adeti vardır (s. 78-79).

Makal'ın hikâyesinde devlet, hantal, etkisiz, bilgisiz ve bürokrasiye gömülmüş bir aygıt olarak çıkar karşımıza. Aslında devlet, görünürde tüm araçlara, sağlık personeline, öğretmenlere, köylüyü bilgilendirecek kitapçıklara, istatistik formlarına tarım kooperatiflerine vb. sahiptir. Ancak bunların hiçbiriyle devlet, gerçekte etkin değildir, köylünün koşullarını değiştirememektedir ve değiştirmek niyeti de yoktur. Her şey biraz "dostlar alışverişte görsün" mantığıyla yürütülmektedir. Örneğin sağlık ya da tarım alanında köylüyü aydınlatmak üzere çeşitli broşürler-gazeteler bastırılır, ama bunların dili sadece eleştirici ve öğüt vericidir ve verilen öğütler de ancak köyü hiç tanımayan biri tarafından kaleme alınacak cinstendir (örn. S. 31-32); köylünün bunlara verdiği tepki ise ikna olmaktan çok alay etmektir. Köylü aslında devletin dağıttığı adalete bile güvenmemektedir. Bir cinayet olmadığı (cinayetlerin çoğu da incir çekirdeğini doldurmayacak konular, birden büyüyüveren ve sık sık çıkan kavgalar sonunda gerçekleşir) ya da olan bir cinayet kan davası-bedel gibi geleneksel usullerle çözülmediği müddetçe köylü, mülkiyet sorunları da dahil olmak üzere her sorunu kendi içinde ve yerel düzeyde çözer; zira devletin adaletinin etkisiz olduğunu ve gecikmesi nedeniyle işi çözmek bir yana zorlaştırdığını görmüş-

tür (s. 18, 70-72). Köylü, siyaseti de yaşadığı ilişkiler çerçevesinde, ancak yüz yüze tanıdık ilişkiler içinde kavrar ve pratik yarar getirmesi oranında değerlendirir; yani ancak yerel düzeyde olup bitenlere ilgilidir ve ulusal siyasetin dinamiklerini anlamaktan uzaktır; siyasal anlayışı paternalistiktir (s. 17). Zaten kökleşmiş yerel gelenekleri-alışkanlıkları nedeniyle anonim devlet prosedürlerini anlamaktan bile uzaktır ve bunlara erişecek becerileri yoktur; örneğin köylüler çocuklarının adlarını bile hatırlamazlar, bildikleri tek şey lakâplarıdır (s. 68). Bu durum, devletle bağlantıyı kuran muhtarı, köyde bir tür ağa konumuna yükseltir (s. 69) ve beceriksiz ya da yetersiz olduğu halde zengin olan kişi muhtar seçilir. Öte yanda bürokratlar ilerleme davasında en ön safta yarışan öğretmenlerini bile yalnız bırakmıştır.

Köylü, aslında zor koşullar içinde edindiği deneyim sayesinde zekası ve sezgileri keskinleşmiş bir kitledir; ancak yine de entelektüel olarak gelişmiş değildir, cahil kalmıştır. Yaşadığı koşullar içinde köylü için fikirler değil, sadece pratik değere sahip olan şeyler önemlidir. Örneğin gazetenin ve benzeri yazılı-basılı kâğıdın köylü açısından tek değeri yakacak olarak kullanılabilmesidir. Ancak düşünsel düzeyde ne olursa olsun kaybetmediği yegâne inanç dindir. Tükettiği yegâne kültürel ürün dinsel ürünlerdir (s. 86). Dini ahlâkla birleştirmez, salt ibadet boyutuyla kavrarlar ve birçok batıl inanca sahiptirler (s. 123). Öte yandan köylü dinde bile öncelikli bir pratik yarar arar: hastalarını iyileştirmesini, çocuklarını eğitmesini vb. bekler. Daha doğru bir deyişle, köylü gözünde dinin pratik değeri aklın ve laik eğitimin getirebileceği pratik yararların üzerindedir ve bu konuda öyle kör bir inanca sahiptir ki onu kolay kolay vazgeçirmek imkânsızdır. Örneğin çocukları hastalandığında doktora değil üfürükçüye başvurur ve aslında verilen sağlık hizmetinin yetersizliği düşünüldüğünde doktorun yararına inanmamakta da o kadar haksız değildir.

Ayrıca köylünün zaman ve mesafe algısı bile kendine özgü-

dür ve kesin ölçütlere dayanmaz. Yol ne kadar uzak olursa olsun onun için "bir sigara içimi" yerdir (s. 28) ya da zamanı ölçen ezan çağrısı veya doğanın verdiği ipuçlarıdır (s. 61-62).

II. Nesnel Harita:

"İmanım demirkıratlar! Her dediklerini yaptırıyorlar. Bu sene din dersini koydurdular mı, gelecek sene de kendileri çıkar başa. Esas öteki Müslüman yazısıyla fesi getirirler gine. Atarlar şu dinini s...min şapkasını filan..." (s. 123)

Yakup Kadri, Kurtuluş Savaşı'na inanmayan Anadolu köylüsünün romanını yazmıştı. *Mahmut Makal* ise, "Bizim Köy'de, 1940'lı yılların ikinci yarısının Anadolu köylüsünü anlatıyor. Bu süreç, *Yakup Kadri*'nin Yaban'da konu aldığı yıllardan yaklaşık 25-30 yıl sonradır; ancak tasvir edilen köyün koşullarında bu uzun yıllar arasında, yani tek parti yönetimi boyunca ciddi bir değişim olmamıştır. Özellikle *Makal*'ın tasvirinin birçok unsurunun doğruluğu farklı sosyal bilim disiplinleri içinden de birçok kez teyit edilmiştir.[122] Dolayısıyla *Makal*'ın tasvirini gerçekçi bir anlatım sayabiliriz. Öte yandan Yaban'da, Bizim Köy'den farklı olarak konu alınan zamanla, kitabın basıldığı zaman örtüşmemektedir. Yaban'da, 1920'li yılların başındaki görece uzak bir geçmişi resmetmenin, elbette yazarın eleştirilerini kolaylaştıran mesafesi, *Makal* için geçerli değildir.[123] Bu durum *Makal*'ın başını gerçekten derde de sokacak, sıcak eleştirileri nedeniyle bir süre için tutuklanacaktır.

Bu dönemde kırsal nüfusun toplam nüfusa oranı yüzde 75 civarındadır; 1927 ile 1950 yılları arasında bu oran neredeyse hiç değişmemiştir ve toplumun büyük çoğunluğunu oluşturan

---

122 Örnek olarak Bkz. Şevket Pamuk, Zafer Toprak, *Türkiye'de Tarımsal Yapılar: 1923-2000, "Sunuş"*, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yurt Yay., Ankara, 1988.

123 Bkz. Levent Cantek; "Köy Romanlarında Romantizm ve Gerçekçiliğin Düalizmleri", *Toplum ve Bilim*, Bahar 2001, no.88, s.193

köylülük, kendi içinden çıkarak Köy Enstitülerinde eğitim gören öğretmenleri bile "yabancı" saymaktadır. Bu arada, kent kökenli öğretmenler hiç kabul görmedikleri köylere gitmemek, köy kökenli öğretmenler de geri dönmemek için ellerinden geleni yapmaktadır.

Burada yanıtlanması gereken bir soru ortaya çıkmaktadır: Eğer çözümlememiz doğruysa, gerçekçi kabul ediyorsak, Kemalist seçkinciler, çeyrek yüzyıllık iktidarı boyunca köylülüğü dönüştürmeyi neden başaramamıştır?

Bir görüşe göre "Köylülerin yaptıkları çağrıya açık olmadıklarını gören Kemalistler onlara geleneksel önderleri aracılığıyla, yerel eşraf, din adamları ve şeyhlere ulaşmak zorunda kaldılar. Kemalistler ile eşraf arasındaki işbirliğinin bedeli, kırsal kesimdeki statükoyu korumak ve hatta güçlendirmek için yapılan üstü kapalı bir anlaşma oldu. Bu anlaşma, toprak ağalarının güçlü bir unsur olarak içinde yer aldıkları bir partinin, Halk Partisi'nin kurulmasıyla tamamlandı. İki basamaklı, dolaylı seçim sistemi, parlamento içinde reformları engelleyen güçlü bir toprak sahipleri lobisinin varlığını güvence altına aldı."[124] Buna göre, Türkiye'deki devrimin önderleri, daha en başından, gerici kesimlerle ittifak kurmuş ya da kurmak zorunda kalmıştır. Cumhuriyetin ilk 25 yılında devlet ile toplumun büyük çoğunluğu arasındaki ilişkilere ağalar ve şeyhler aracılık etmiştir. "Üstü kapalı anlaşma", merkezi reformların kırlara ulaştırılmamasını içermektedir. Kemalist reformların göreli radikalliği ile Kemalizmin toplumsal tabanının kentlere sıkışıp kalması arasındaki çelişkinin o vakitler bir sorun yaratmaması, söz konusu anlaşma sayesinde mümkün olmuştur. Ama sonrasında pek çok soruna kaynaklık etmiştir. Alfabe değişimi, gerçekten de son derece "radikal" bir mücadele yürütmüştür. Ama bu mücadele de köylerde pek fazla hissedilmemiştir ve köy ile kent kültürü arasındaki uçurum, *Makal*'ın tespit ettiği gibi açıldıkça açılmıştır.

---

[124] Feroz Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, s. 112, Sarmal Yay., 1995.

"Başkentin yüksek burjuvazisinin alamet-i farikası haline gelen (...) yeni Batı kültürü sadece ince bir yaldız olarak kaldı ve toplumu büyük çapta etkilemedi. Aslında yönetenler ile yönetilenler arasında bir uçurum yaratıldı. Yönetilenler, tamamen ayrı bir dünyada yaşadıkları görülen yeni seçkinlerle hiçbir ortak nokta bulamıyorlardı. Bu seçkinler farklı giyiniyor ve anlayamadıkları bir dille konuşuyorlardı. Ve yönetenler gene de halkçı olduklarını iddia ediyorlardı. Bu yabancılaşma, 1930'lar boyunca artarak sürdü ve Atatürk'ün ölümüyle birlikte daha da ağırlaştı."[125]

Öte yandan başka bir görüşe göre, *Makal*'ın söylediği gibi, Türkiye'de ağalık değil de küçük köylülük hakimse, asıl ittifak devlet ve küçük köylülük arasında yapılmıştır.[126] Aslında Cumhuriyet tarihi boyunca geniş kitleleri dönüştürmeye yönelik olarak kullanılmaya çalışılan temel araç "eğitim" olmuştur; ancak yine de tek başına eğitime bel bağlanmamıştı elbette. Belki de asıl önemli beklenti, kapitalizmin olağan gelişimi içinde bu dönüşümün doğal olarak gerçekleşmesidir. Ama iktisadi dönüşümlerin toplumsal ilişkileri değiştirme hızı hiç de o kadar yüksek değildir. Üstelik bu ittifak, köylü nüfusun II. Dünya Savaşı koşullarında CHP tarafından uygulanan zorunlu tasarruf politikaları içinde giderek yoksullaşmasıyla bozulmuştur ve DP'yi iktidara taşıyan *Makal*'ın da gerçekçi biçimde yansıttığı bu hoşnutsuzluk ve bu hoşnutsuz kitleler olmuştur.

Sonuç:

Aslında Türkçe olarak kaleme alınan edebiyatta köy romanı diyebileceğimiz tür, *Makal*'la başlamamıştır. Modern anlamda köy edebiyatının bilinen ilk örneği *Nabizade Nâzım*'ın ilk kez 1890'da yayınlanan ve konusunu Antalya köylerinden alan

---

125 A.g.e., s.133

126 Örneğin bkz. Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, Bölüm 11 ve 12, İstanbul, İletişim Yay., 1996.

uzun hikâyesi "Karabibik"tir.[127] Daha sonraki yıllarda da çoğu kez köy yaşamının pastoral unsurlarını romantik bir dille tasvir eden mansur ve nazım eserlere rastlanır. Bu tür eserler aynı zamanda milliyetçi anlatı geleneğini oluşturan adımlar olarak görülebilir, zirâ bunlarda, özellikle de popüler roman örneklerinde çoğunlukla köylü, özgün millî kimliğin ve kültürün bozulmamış ve kirlenmemiş bir taşıyıcısı olarak yüceltilmiştir; yine de dil ve tasvirler bir başka ülkeden söz eder gibidir. Ancak bu yaklaşım, ilk Türkçe basımını 1932 yılında yapan ve köylüye bakış açısında, dolayısıyla da köy edebiyatında ciddi bir perspektif değişimine neden olan başka bir milliyetçi romanda, Yaban'da tam bir kırılmaya uğrar. Bu kez yazar, Anadolu köylüsünü folklorundan coğrafyasına kadar her şeyiyle yermekte, hatta köyü ve köylüyü iğrenç bulmakta ve onu milli kimliğin taşıyıcısı olarak görmek yerine geri kalmışlığının altını çizmektedir.[128] "Bizim Köy", köy romanı geleneğinde "Yaban"dan sonra gelen ikinci önemli kırılma anını temsil eder.[129] Yaban'da, köyün dışından bir gözün yeren bakışıyla karşı karşıya kalırız; ancak yine de onda ve "Bizim Köy" ile onun açtığı köy romanı geleneğinde de daha önceki dönemden farklı olarak, köyün ve köylünün koşulları büyük bir yoksulluk ve azgelişmişlik anlatısı ile birleşir, daha doğrusu, köylünün durumu "acınacak" şekilde tasvir edilir. Bu ortaklıklar kendini *Makal*'ın Yaban'ın gerçekçi bakışını ve aydınlara yönelik eleştirilerini doğrudan romana referans vererek onayladığı bölümlerden de anlaşılabilir (s. 25-37). Fakat yine de azgelişmişliğin nedeni Yaban'da esas bakımdan köylünün "doğal olarak" geri kalmış zihniyetiyle açıklanırken, Bizim Köy'de öncelikli olarak koşullara dayandırılır.

---

[127] Bkz. *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Cilt II, s.590-591, YKY 2001.

[128] Benzeri bir olumsuz bakış açısı için Bkz, Gorki, Maxim, *On the Russian Peasantry*, The I.P. Publishing House, Berlin.

[129] Üçüncü kırılma, modern romana destansı dili getirerek uluslar arası bir yazar kimliği kazanan Yaşar Kemal'le gelecektir.

Köy romanı, aydın için, toplumun içindeki fiilî ayrımları ve heterojen bir toplum tasvirini reddeden Cumhuriyet dönemi ideolojisinin kabul ettiği tek meşru ayırım olan köy-kent ayrımı[130] üzerinden belli toplumsal eleştirileri şekillendirmenin de zeminini giderek oluşturur. Öte yandan köy ve köylü, aydınları suçluluk duygusuna ve göreve çağıran bir dille resmedilir ve "Sonuç olarak aydınların bir türlü sevemedikleri, ilişki kuramadıkları, ama aşkın değerler adına sevmeleri gerektiğine iman ettikleri uzak bir diyardır diyebiliriz (bu romanlardaki) Anadolu için."[131]

Bu bağlamda her iki kitap ta daha önceki dönemin romantik vurgusundan farklı olarak realist edebiyat iddiaları taşır. Bu durum Bizim Köy'deki belgesel tatla da artırılmıştır. Ancak elbette salt belgesele yakın olduğu için kitabı gerçeğin dolayımsız bir yansıması olarak görmek doğru olmaz: Bu gözlemler, gözlemcinin perspektifinin dolayımından geçmiş gerçekliğin yansıtıcısıdır. Bu anlamda *Makal*, köylüye yaklaşımında, *Karaosmanoğlu* gibi köylünün zavallı durumunu göz önüne sermekte, ancak bundan *Karaosmanoğlu* gibi iğrenerek değil, anlamaya çalışarak söz etmektedir. Zaten kendisi de bir köylüdür. Ancak din konularından söz etmeye başladığı noktada anlamaya ya da tarafsız olarak gözlem yapmaya çalışan tavrını bir tarafa bırakmaktadır. Aslında daha sonraki kuşaktan gelen solun başucu kitaplarına ilham kaynağı olan *Makal* da *Karaosmanoğlu* kadar modernisttir ve onun da modernleşme projesi, son çözümlemede yukarıdan bir modeli tek çıkış yolu olarak görmektedir.

Tülin Kabacaoğlu URAL

---

130 Bu ayrımın benzeri bir tasviri için bkz.: Nükhet Sirman, "Sosyal Bilimlerde Gelişmecilik ve Köy Çalışmaları", Toplum ve Bilim, Bahar 2001, no. 88, s. 252.
131 Ömer Türkeş, "Cumhuriyet Dönemi Köy Romanı", Toplum ve Bilim, Bahar 2001, no. 88, s. 207

KAYNAKÇA

Cantek, Levent ; "Köy Romanlarında Romantizm ve Gerçekçiliğin Düalizmleri", *Toplum ve Bilim*, Bahar 2001, no.88.

Çağdaş Türkiye: 1908-1980; "Cumhuriyet Hükümetleri: 1923-1980", Cem Yay., İstanbul, 1992.

Evrensel Gazetesi, 28.12.2001, Kültür Sanat sayfası.

Feroz Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, Sarmal Yay., 1995.

Hayrettin Günay; *Edebiyatımızda Köy Enstitüsü*, Aydınlık Eğitim, sayı 26.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri; *Yaban*, İletişim Yay., 1992, 32. Basım.

Kemal Tahir; 1967 basımı "*Bozkırdaki Çekirdek*".

Makal, Mahmut; *Bizim Köy*, Varlık Yay., İstanbul, 1978, 11. Baskı.

Maxim, Gorki; *On the Russian Peasantry*, The I.P. Publishing House, Berlin.

Nedim Gürsel'le Söyleşi, ideapolitika, 9. Sayı

Pamuk, Şevket-Toprak, Zafer; *Türkiye'de Tarımsal Yapılar: 1923-2000*, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yurt Yay., Ankara, 1988.

Sirman, Nükhet; "Sosyal Bilimlerde Gelişmecilik ve Köy Çalışmaları", *Toplum ve Bilim*, Bahar 2001, no. 88.

Soykan, Ömer Naci; Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi, *Adam Sanat*, Eylül 1989, sayı: 46.

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, Cilt II, YKY 2001.

Türkeş, Ömer; *Eski Kitaplar: Mahmut Makal-Bizim Köy*, Pandora Web Sitesi.

_____; "Cumhuriyet Dönemi Köy Romanı", *Toplum ve Bilim*, Bahar 2001, no. 88.

Zürcher, Erik Jan ; *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İstanbul, İletişim Yay., 1996.

2.23 ŞİİR SOSYOLOJİSİ

2.231 İKİNCİ YENİ VE EDİP CANSEVER: "BEN RUHİ BEY NASILIM"

İkinci Yeni Şiirinin Doğuşu

"İkinci Yeni" adı verilen modernist şiir akımının tam olarak ne olduğu, nasıl doğduğu, kimler tarafından başlatıldığı ve takipçilerinin, etkilerinin neler olduğu konusunda, edebiyat çevrelerinde tam bir uzlaşı yoktur. İkinci Yeni, Tanzimat dönemi yenileşme edebiyatı, Edebiyatı Cedide ya da Serveti Fünun denilen akım, Yedi Meşale, Genç Kalemler, Garip ve 1940 Kuşağı gibi adı konmuş, katılımcıları ve amaçları önceden belirlenmiş bir hareket veya akım değildir. Bunun sosyolojik nedenleri vardır.

Daha önceki hareketler, az çok toplumun en üst kesiminde yer alan veya en üst kesimle, yani genel anlamda seçkin gruplarla ilişkileri güçlü olan yazarlar/şairler tarafından yapılmıştı. 1860'lardan 1950'lere kadar Türk Edebiyatı ve şiiri bir yandan yenileşirken diğer yandan da resmileşiyordu. Bir yazar veya akım kendisini kabul ettirene kadar birtakım itirazlarla karşılaşmakla, tartışmalar ve zorluklar yaşamakla beraber, dönemin edebiyata egemen öğelerine (usta ve tanınmış yazarlara, dergi yöneticilerine, devlet içinde edebiyatla ilgili kişilere) kendilerini benimsettikten sonra, kabul edilmenin sonuçlarını yansıtabiliyorlardı. Örneğin, onlar Lise ders kitaplarına girebilmişlerdir. Üniversitelerin Türk Edebiyatı bölümlerinde daha yaşarken çalışma konusu yapılmışlardır. Bu yanıyla, Türkiye'de şiir, Tanzimat'tan İkinci Yeni'ye kadar toplumun ve devletin izlediği ana yolun, yani uluslaşma ve Batılaşmanın yansımasında toplumsal bakımdan ikincil önemde bir akımlar silsilesi sayılabilir.

Bu akımların veya tek tek şairlerin birbirlerinden teknik ve ideolojik farkları olmakla beraber, ana akımla, yani devletin ver-

diği kararla hangisi uyumluysa o öne çıkmıştır. Sözgelimi, Osmanlı Devletinin son dönemi olan Balkan Savaşları, Meşrutiyet ve I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı yılları boyunca (1912-1922) *Namık Kemal*'le başlayan, *Tevfik Fikret* ve *Mehmet Akif*'te zirvesini bulan epik/siyasi şiir baştadır. *Mehmet Akif*'in Safahat'ı (safahat, evreler veya aşamalar anlamına gelir) 7 kitaptan oluşur ve bu dönemin yansımalarını barındırır.

Cumhuriyetin İlanı ve İnkılapların hayata geçirilmesiyle birlikte Osmanlı'nın son dönemindeki yenileşme hareketleri şekil değiştirdi. *Tevfik Fikret* zaten ölmüştü, *Mehmet Akif* 1925'te Mısır'a gidip gönüllü olarak sürgün hayatı yaşamaya başladı. Böylece, devletin nasıl kurtarılacağı gibi bir temel konusu olan, epik özellikli şiirin yerini *Ahmet Haşim*'le ve devletin şemsiyesinden yararlanan *Yahya Kemal*'in lirik, estetik şiiri aldı. Bunun yanında *Nâzım Hikmet* gibi önceki akımı sürdürmek isteyenler ve "Memleket Şairleri" denen, hece vezniyle Anadolu duyarlığını, sadeliği yakalamaya çalışan şairler de vardı.

Fakat 1937'de *Orhan Veli, Melih Cevdet* ve *Oktay Rıfat*'tan oluşan Garip hareketinin başlaması, dönemin en etkin edebiyat dergisi Varlık ile resmi edebiyat görüşünün eleştirmeni sayılan *Nurullah Ataç* tarafından desteklenip 1940'lı yıllar boyunca zirveye taşınana kadar Cumhuriyet şiirinin bir kırılmalar ve kararsızlıklar toplamı olduğu söylenebilir.

Garip hareketi kendisinden hemen önceki *Yahya Kemal-Ahmet Haşim* şiirine olduğu kadar Memleket Şiirine de bir tepkiydi. Cumhuriyetin oluşturduğu yeni değerler yaratma mantığı açısından Garip kendisini haklı ve ilerici, diğerlerini gerici sayıyordu. Dergilerin ve gazetelerin Garip şairlerini daima gündemde tutmaları sayesinde de 1955'lere kadar, 15 yıl boyunca Türk şiirini belirlemeye devam etti.

Garip'ten sonra gelen akıma "İkinci Yeni" denmesi, Garip'e "Birinci Yeni" denmesinden doğmuştur. Akıma ismini veren *Muzaffer Erdost*, Garip'e "Birinci Yeni", modernist akıma "İkinci Yeni" demiştir. Bu önceleri çok tartışılsa da giderek yaygınlaş-

mış ve görece kabul edilmiştir.

İkinci Yeni, 1950'lerin ortalarına doğru Garip şiirinin egemenliğine karşı çıkmış bir şiir akımıdır. Kendiliğinden denebilecek bir şekilde ortaya çıkmıştır. Belli bir grubun kararıyla programlı bir şekilde olmamıştır. Fakat akımın ilk isimleri o sıra Ankara Mülkiye'de okuyan *Sezai Karakoç, Cemal Süreya* ve *Ece Ayhan*'dır. *Karakoç*'un "Pingpong Masası", Süreya'nın "Dalga", *Ece Ayhan*'ın "Fayton" şiirlerinin ikinci yeniyi başlattığı kabul edilir.

PİNG-PONG MASASI

...
Beyaz iplik sert iplik ve tak tak
Yuvarlak top küçük top ve tak tak
Ping-pong masası varla yok arası
Ben ellerim kesik varla yok arası
Öpücüğüne eyvallah ve tak tak
Beraber sinemaya... evet ... ve tak tak
Ping-pong masası varla yok arası

Öküzün gözü ve dananın kuyruğu
Kadifekale veya Sen nehri
Ha Sezai ha ping-pong masası
Ha ping-pong masası ha boş tüfek
Bir el işareti eyvallah ve tak tak
Gözlerin ne kadar güzel ne kadar iyi
Ne kadar güzel ne kadar sıcak
Tak tak tak tak tak tak tak

* * *

DALGA

Bulutu kestiler bulut üç parça
Kanım yere aktı bulut üç parça
İki gemiciynen Van Gogh'tan aşırılmış
Bir kadının yüzü ha ha ha.

Bir kadının yüzü avucum kadar
İki gözümle gördüm vallahi billahi
Yıldızlar vardı kafayı çekmiştim
Bu kimin meyhanesi ha ha ha.

Bu Ali'nin meyhanesi bu da masa
Bu ipi kimse için gezdirmiyorum
Bir kere asılmıştım çocukluğumda
Direkler gemideydi ha ha ha.

İki gemiciynen Van Gogh'tan aşırılmış
Bir kadının yüzü kaçıyordu yetişemedim
Ben ömrümde aşk nedir bilmedim
Süheyla'yı saymazsak ha ha ha.

* * *

FAYTON

O sahibinin sesi gramofonlarda çalışan şey
incecik melankolisiymiş yalnızlığımın
intihar karası bir faytona binmiş geçerken ablam
caddelerinden ölümler aşkı pera'nın

Esrikmiş herhal bahçe bahçe çiçekleri olan ablam
çiçeksiz bir çiçekçi dükkânının önünde durmuş
tüllere sarılı mor bir Karadağ tabancasıyla
zakkum fotoğrafları Cezayir menekşeleri camekânda

Ben ki son üç gecedir intihar etmedim hiç, bilemem
intihar karası bir faytonun ağışı göğe atlarıyla birlikte
cezayir menekşelerini seçip satın alışından olabilir mi ablamın.

İkinci Yeni edebiyat çevrelerinden, dergilerden bile hiç destek görmediği, hatta Garip şiirini benimsemiş olanların tepkiyle karşıladıkları, bugün bile kimilerinin itiraz ettikleri bir şiir olmasına rağmen, özellikle yeni kuşağın şairleri arasında geniş

kabul gördü. Şiire *Nâzım Hikmet* ve *Walt Whitman* gibi uzun epik şiirler yazarak başlayan *İlhan Berk*, bir memleket şairi olan *Turgut Uyar* ve Garip etkisinde lirik şiirler yazan *Edip Cansever* 1954'ten itibaren İkinci Yeni akımına katılıp akımın önde gelen isimleri arasına girdiler. Özellikle *Turgut Uyar*'ın Dünyanın En Güzel Arabistanı ve Tütünler Islak kitaplarındaki şiirleri "İkinci Yeninin Ortası" denecek kadar (tespit *Cemal Süreya*'ya ait) etkili olmuştur. 1960 Kuşağını, İkinci Yeni'den sonra gelen şairleri en fazla etkileyen iki şairden biri *Turgut Uyar*, diğeri *Sezai Karakoç*'tur. *Ülkü Tamer* de bu akımın önemli bir şairidir. Bunlar kadar popülerolmayan ama akımdan sayılan 20 kadar şair daha vardır.

İkinci Yeni'nin Özellikleri

İkinci Yeni'nin ortak bir sanatsal kuralı yoktur. Her şiirleri şiir yazılırken oluşur. Ping–pong Masası, Dalga, Fayton ve *Turgut Uyar*'ın Tel Cambazının tel Üstünde Kendi Kendine Söylediğidir, *Edip Cansever* 'in Masa da masaymış ha şiirleri bunu çok açık bir şekilde gösterir. Hiciv, alay (hümor), anlık fark ediş-ler, serbest vezin ve serbest düşünce, mantık öncesi algılardan yararlanma, dahası mantık kırma ve jest bu şiirin kendini belli eden ama bir kurala bağlanmamış özellikleridir.

Bir kurala bağlanmama İkinci Yeni şairlerinin sonuna kadar sürdürdükleri bir tutumdur. Bunu şiirde olduğu gibi düşüncelerinde de siyasal anlayışlarında bile korumuşlardır. İdeolojik olarak *Sezai Karakoç* dışında hepsi bir tarafta görünmesine rağmen, yani 1960'ların sonuyla birlikte Marksistler arasında imiş gibi görünmelerine rağmen aslında hiçbir zaman siyasal bir angajmanları olmamıştır. A-politik de değildirler. Siyasal tutumla lirik duyarlığın bir karışımını sunmuşlardır.

Bunun altında *Ece Ayhan*'ın sürekli vurguladığı bir şey yatıyor olsa gerektir: İkinci Yeni "Parasız yatılıların" yarattığı bir akımdır. Özellikle akımı başlatan *Karakoç*, *Süreya* ve *Ayhan* orta öğrenimlerini parasız yatılı, yüksek öğrenimlerini burslu olarak

tamamlamış yoksul aile çocuklarıdır. Lirik tarafları çoğunlukla ağır basmakla beraber siyasal anlamda muhalif kalmalarında bunun payı olmuş olsa gerek.

Edip Cansever'in Konumu

Burada *Edip Cansever* 'in durumu diğerlerinden ayrılır. Bütün İkinci Yeni şairleri ya doğrudan doğruya Anadolu şehirlerinden çıktığı veya uzun süre Anadolu şehirlerinde bulundukları ve akım Ankara'da başlayıp yürüdüğü halde, *Edip Cansever* tam anlamıyla eski dönemlerin İstanbullu şairlerinin konumuna sahiptir. İstanbul doğumludur. Kira gelirleri olan (rantiye) bir ailenin çocuğudur. Gençliğinden itibaren seçkin insanlarla (Örn. *Ahmet Hamdi Tanpınar*'la) aile ve çevre yakınlıkları içinde olmuştur. Diğer İkinci Yeni şairleri hayatlarının hemen tamamını ekonomik sıkıntılar ve çalışma sorunları, ekonomik bağımsızlığını kazanma zorluğu içinde yaşadığı halde *Cansever* daima korunmuş, temin edinmiş bir hayatın içinde olmuştur. Kapalıçarşı Cevahir Bedesteninde bir antikacı dükkanı vardır. Dürüst bir insan olan ortağı Jak işleri idare ederken, *Cansever* dükkanın üst katında şiirleri üzerinde çalışır.

Bu durumunun onun şiirinde etkileri yoğundur. Bütün İkinci Yeni hemen hemen aynı yolu izlemiştir, *Edip Cansever* hariç. Ötekiler, önce bazılarının varoluşçu, *Sezai Karakoç*'un "neo-realist" dediği bir tarzda şiiri şiirin içinde yazarken bulan bir lirizmden yola çıkmışlardır. Bunu daha sonra, özellikle ikinci kitaplarıyla birlikte bir memleket şiiri esprisiyle, epik şiirin özellikleriyle birleştirip neo-epik (çağdaş destansı) şiirler yazmışlardır. Daha sonra da özellikle *Turgut Uyar* ve *Sezai Karakoç* özelinde gelenekten yararlanmaya kadar gidilmiş, büyük yerli şiirin peşine düşülmüştür. Tanzimat'tan kendilerine kadar gelen Batılaşma hareketine muhalefet etmişlerdir. Bu bakımdan İkinci Yeni şairleri, siyasal bakımdan, 1960'ların sonunda kısmen Yön, ama daha çok da Ant dergisi ile sesini bulan yerlici Marksist düşünürlerin, özellikle *Kemal Tahir* ve *İdris Küçükömer*'in

paralelinde görülebilir. Her iki grup da, yani şairler de düşünürler de Batı dışı bir modernliği, bir Türk modernleşmesini savunmuşlardır.

Edip Cansever bu bağlamda İkinci Yeni ile aynı siyasal ve sosyal tarafta yer almaz. Şiirlerinde yerliliğin belirleyiciliği, Türkiye'ye özel, Türk insanına özel ideal ve gerçekçi bir tona rastlanmaz. *Yahya Kemal*'den Garip şairlerine kadar etkili olmuş olan evrensellik, Batıcılık anlayışını devam ettirir. Örneğin Nerde Antigone? başlıklı bir kitap yazar. Şiirlerinde bir İngiliz, daha çok bir Amerikalı biriymiş gibi bir eda takınır. Açık seçik bir yabancılaşma içindedir.

Ruhi Beyin Nasıllığı

Fakat şairin bu farklılığı, yabancılığı, içinde bulunduğu akımın yerlileşme çabalarından esinlenmek zorunda kalır. Ben Ruhi Bey Nasılım başlıklı şiirinde Türk romanının özellikle başlangıç evresinde işlenen "Frenk mukallidi züppe" tiplemesine yer verir. Onu konuşturur. Kestirmeden gidip Ruhi bey, *Edip Cansever*'in kendisidir diyebiliriz. Ya da onun, tanık olduğu, içinde yaşadığı bir çevrenin, *Şerif Mardin*'in deyimiyle "aşırı batılılaşmış" İstanbullu rantiyelerin hayatından kesitler sunmak için, İngiliz şairi *T. S. Eliot*'ın J. Alfred Prufrock karakterinden önemli oranda etkilenmiş bir tip olarak Ruhi Bey'i yarattığını söyleyebiliriz. Bu şiir *Cansever*'in en fazla okunmuş, sevilmiş, karşılık bulmuş şiirlerinden biridir. Bir yanıyla şairin zirve şiiridir. Bunun sebebi şiirin sahiciliği olsa gerek. Şiirdeki karakterler ve mekân kadar duyarlık da bilinen, "aşırı batılılaşmış" veya "Frenk mukallidi züppe" dediğimiz insanların iyi bilinen dünyalarına aittir.

Cansever'in Cumhuriyetin olumsuz anlamda vicdanı olan İkinci Yeni akımının önde gelen şairlerinden biri olarak bu şiirde yaptığı şey sahicilikle sınırlı değildir. Ruhi Bey'de o, sözünü ettiğimiz aşırı batılılaşmış yaşantıları tasvir edip geçmemiştir. Ruhi Bey'i sürekli kendi kendisine konuşturarak, iç ve dış

konuşmaları çok iyi örgütleyerek bu hayatın ve ortamın bir kaydını tutmuş ve muhasebesini yapmıştır. Sahici ve samimi bir şiirdir Ruhi Bey şiiri. Teknik olarak da yüksek bir kalitesi olduğu için defalarca radyolarda okunmuş ve bugün de tiyatroya uyarlanmıştır.

"Bakıp da her şeyi ilk defa tanıyormuş gibi"

Şiirde geçen bu dize şairin dünyaya bakışındaki yadırgamayı, yabanlığı ve estetik yeniliği gösteriyor. Bunu daha sonra gelen şu dizelerde daha iyi görüyoruz:

(Nerdeyim
Kelebeklerden dokunuşlar alan bir yaprak gibi inceyim
Para bozduranların az çok bildiği
Adres soranların gene bildiği
Bir sokakta bir aşağı bir yukarı
Saatlerce dolaşanların hemen hemen bildiği
Amansız bir güceniğim.)

Ruhi Bey incelikli ama amaçsız bir tiptir. *Cansever*'in anlayışına göre modern insanın bir sunumudur. Şairin daha sonra "Bezik Oynayan Kadınlar" ve "Oteller Kenti" başlıklı kitap-şiirlerinde de devam ettirdiği bu anlayışa göre, modern insan, burjuva dünyada olduğu gibi Türkiye'de de tek amacı olan azami fayda ve haz istemini tüketmiştir. ("tükettim bütün isteklerimi"). Elinde kırık dökük hasarlı anılardan başka bir şey kalmamıştır. Sonuç olarak Ruhi Bey de genel olarak *Edip Cansever* şiiri de olumsuz bir duyguyla, çıkışsızlık ve amaçsızlık duygusuyla sona erer. Ama eğer bir şiir, ne tür bir dünya görüşü, nasıl bir insan hali sunsa da, o bunu en incelikli, yüksek estetik değerli bir tarzda yapmışsa başarılıdır, kalıcıdır. Onun kimi dizileri, hiçbir insan halinin yabancısı olmayan bir insanın dudaklarından zaman zaman dökülür. Böyle bir şiir olduğunu düşündüğüm Ben Ruhi Bey Nasılım'ın tümünü buraya alarak sözlerimi bitirmek isterim:

BEN RUHİ BEY NASILIM

I
Gördün mü hiç suyun yanmasını tuzda
Gördüm ben bu yaşam boyu iniltiyi
Büyük bahçelerin küçük içinde
Saksılardan birinde
Gördüm de
Uyurken uyandırılmış gibi
Beni bir sardunya büyüttü belki.

O ben ki
Bir kadında bir çocuk hayaleti mi
Bir çocukta bir kadın hayaleti mi
Yalnızca bir hayalet mi yoksa.

Ne peki
Yere dökülen bir un sessizliği mi
Göğe bırakılmış bir balon sessizliği mi
İşini bitirmiş bir org tamircisinin
Tuşlardan birine dokunacakkenki
Dikkati ve tedirginliği mi.

Bekler mi beni
Her yanı, ama her yanı çocuklar gibi gülümseyen
Bir sürü yaz gününün içinde
Acaba bekler mi beni
Uykularım, o sonsuz uykularım
Yanmış bir limonluktaki
- Ve limonlar ki her gün bir yaprak ayininde
Sesini hiç eksiltmeyen -
Ama bilmez miyim ben
Bilmez miyim hiç
Böyle sığ hayallerle oyalanmak yerine
Kısacık bir zaman olmalıydı elimde
Turfanda meyva gibi bir zaman
Yollar yollar kateden tadı ve ekşiliği
Geçerek erguvanların dönemecinden

Leylakların dörtyol ağzından
Yapıştırıncaya dek beni dudaklarına
Acının dudaklarına ve geçmişin
Bir yaban gülü yaprağı gibi beni
Ama ne gezer.

Korkmuyorum artık solmaktan
Solmaktan ve solgunluktan
Gelmişim nerelerden böyle
Kurumuş bir dere yatağı gibi
Ya da pek kurumamış da
Baygın, hasta ya da cançekişen
Çırparaktan yüzgeçlerimi dip sularında
Ya da yer tahtaları, muşamba, örtük perdelerin kasvetini
Yorgun düşerek taşımaktan
Ve ne çıkar ayırmasam kendimi
Suların büyük içkilere kavuştuğu koylardan.

Koylardan
Kapsayan o sevimsiz, o küçük aşkları da
Eskiyen turunçlar gibi ilk rengini pek aratmayan
Ayırmasam kendimi
Diyorum ayırmasam
Köhnemiş bir geminin -izine pek rastlanılmayan-
İçindeki bir yolcudan da, değerli taşlarla dolu cepleri
Cepleri yüreği cepleri
Ayırmasam da ben
Kim görürdü o yolcuyu, yani kim farkederdi beni
Sıradan acılardır çünkü bütün ilgileri toplayan
Oysa sıkıntıyı buruşuk bir iç çamaşırı gibi saklayan
Bu kımıltısız gövde
Görülmemiştir ki hiç görülsün şimdi
Görülmediği gibi gündoğumundan havalanan kuşların
Ya da bir oda kapısını açtığınız zaman
O müthiş öğle sıcağında
Pencerenin önünde örgü ören birinin
- Örgü mü, bir çay bardağını başka başka tutan ellerin
beceriklilği mi-

Görülmediği gibi
Ama var mıydı sanki görülmek isteyen
Var mıydı bir şeyler bekleyen yüreğimin eskittiklerinden.

II

Ve her şey hızla yetişti sonra
Sarı bir günün kahverengi yarınına.

Yıkılmış bir ağacın üstünde yıllarca oturdum da
Gözleri avına benzeyen bir avcıydım sanki
Ağaç da çürümüş zaten
Kazımış, oymuş bir yerlerinden gelip geçen onu
Ağaç mı, içi yıllarla dolu bir kutu mu
Çözmek için mi acaba içlerindeki bir gizi
-Gizi mi, bir giz gereksinmesini mi-
Yoklamışlar orasından burasından
Kim bilir.

Ama sessizlikten başka ne bulmuşlar
Önemsiz bir iki anıdanbaşka
Ya insan kılığında ya da bir dekor taşkınlığında
Sorarım ne bulmuşlar
Çoktan yeni bir umuda dönüşmüştür onlar da
Anılar.
Oysa bambaşka şeyler olmalıydı ağaçta
Kazılmış, oyulmuş yerlerinde ağacın
Buruk mayhoş, daha çok da bir zehir tadındaki
Bir şeyler olmalıydı. Ve sanki
Yıllar var ki saklamışım orda ben

Saklamışım anlaşılan
Odasında yapayalnız doğuran bir kadının
Dışa vurmak istemediği
Ya da pek gereksinmediği
O iniltiyi andıran
Duyurulmayan her şeyi.

III

Ve her şey dönüştü işte
Kahverengi bir çarşambadan
Sapsarı bir cumartesiye.

Ansızın bir rüzgâr çıktı demin
Çölde yanıt arayan alaycı bir rüzgâr
Kolalı bir örtü gibi acıtıyor yüzümü
Yakıyor gözkapaklarımı da
Toplayıp getiriyor anılarımı bir bir
Uzun yolları hiç sevmeyen anılarımı.

(Kaç türlü girilirdi anılardan içeri?
1 - İşte! bir zambağın özsuyunun içilişi gibi
2 - Süt emer gibi bir memeden
Bütün renklerin ve bütün kokuların bir anda bilinişi
3 - Dibini kazıyor alanlar: dünyanın iç çekişi.)

(Ansak mı anmasak mı
Yeri mi şimdi değil mi
Bir tren yolculuğunda ve her yerde
Her şeyin ya da hiçbir şeyin hiç mi hiç çekilmezliğini
Bir hafta tatilini, bir öğle vaktini, belki bir pazartesiyi
Saatler iyi
Adamlar gülüyorlarsa iyi, gülmüyorlarsa gene iyi
Ve bütün yolcuların dalgın
Koparıp koparıp bir şeyler yediklerini
Görünüşte kararsız
Görünüşte üzgün, endişeli
Görsek mi acaba, görmesek mi
Açıp da kapalı gözlerini arada
Şöyle bir görünümü tek bir solukta
Yalandan, inatla içine çekenleri
Ya da bir köprüden geçerken, bir tünele girerken
Belirtip yüzlerinde çok görmüşlüğün izlerini
Bir tilki çevikliğiyle, acele
Katarak yolculuğa hiç yoktan bir gizemliliği

Bilmem ki, görmesek mi
Durunca tren bir istasyonda
Dudakları çatlamış, ateşli, hasta bir istasyonda
Dünyanın bütün elma satıcılarına bakıp
Bakıp da her şeyi ilk defa tanıyormuş gibi
Uzanıp pencerelerden sarkık gerdanlarıyla
Tutarak parmaklarıyla yalancı
Ve ucuzundan bir kolyeyi
Acaba görmesek mi
Bir treni ve dünyada tren olan her şeyi.

Ansak mı anmasak mı acaba
Yeri mi şimdi, değil mi
Sırasını bekleyen bir kadının, hasta
Gereğinden fazla abartılmış yüzünü
Besbelli iğrenirdiniz
Çevirirdiniz gözlerinizi yer tahtalarına
Bir duvar saatine ya da kapıya
Telefona bakardınız, tırnaklarını incelerdiniz uzun uzun
Kısaca
Kaçınmak isterdiniz o yüzden -ama bitmedi-
Gördünüz, görüverdiniz bir daha
Sıyrılmış acılardan ansızın
Sevecen, durgun, sade
O yüzü
Belki de, orda, acele
Karar verdiniz
Bir anneniz olsun isterdiniz böyle
Ve belki sarılıp öpmek isterdiniz onu
Her neyse...

Söylesek, yeniden mi söylesek şimdi de
Ben uzun yolları hiç sevmem
Doğacak bir çocuk gibi beklemeli anılar
Ansızın doğmalı, ansızın ölmeli saniyelerde.)

IV

Bırakıp gidiyor anılarımı rüzgâr
Denize bırakılmış çöpler gibi
Yol kenarlarında birikmiş gereksiz eşyalar gibi
Geri veriyor ve çekip gidiyor usulca.

Bulanık bir havuzun yanında buluyorum kendimi
Bakımsız, taşları kırık bir havuzun yanında
İçinden koyu yeşil bir çocuğun baktığı
Çürümeye yüz tutmuş yaprak renginde
Ağlaması yağmurlu bir sundurmaya benzeyen
Kırık iskemleleri, çatlamış mermer masasıyla
Yağmurlu bir sundurmaya
Ve pencerelerde belli belirsiz bir kadın
Pencerelerde ve her yanda.

Bir çocukta bir kadın hayaleti mi
Bir kadında bir çocuk hayaleti mi
Yalnızca bir hayalet mi yoksa.

(Nerdeyim
Kelebeklerden dokunuşlar alan bir yaprak gibi inceyim
Para bozduranların az çok bildiği
Adres soranların gene bildiği
Bir sokakta bir aşağı bir yukarı
Saatlerce dolaşanların hemen hemen bildiği
Amansız bir güceniğim.)

Geri getiriyor bunları rüzgâr
Geri getiriyor anılması kırmızı bir konağı da
İniltili, hasta bir konağı da
Çatısında baykuşların tünediği
Birtakım iplerin düğümlendiği tahtaboşlarda
Ve bütün konuşmaların tek bir cümlede toplanıp
Suskunluğu bir anıt gibi yükselttiği
Bir konağı ve konağın olanca görkemini
Geri getiriyor rüzgâr.

(Konaksa yandı çoktan
Tertemiz bir asfalt ezip geçti onu
İyi biliyorum tertemiz bir asfalt
Ezip geçti onu
Kırmızı bir konak mezarı gölgesi bırakarak.)

Ve yıllar ve günler ve saatler ayarlandı
Caddeler, işhanları kahveler ayarlandı
Meyhaneler, genelevler
Pasajlar, dar sokaklar, geçitler
Soğuk biralar ayarlandı, soğuk her şey
Ve bütün ilişkiler
Birden yerini aldı.

Ve her şey yetişti gene
Sarı bir çarşambadan
Kahverengi bir cumartesiye.

V

Ben Ruhi Bey, nasıl olan Ruhi Bey
Nasılım
Bir yaz ikindisinden çıktım geldim
Diyelim bir pazartesiydi, biraz da şöyle geldim
Kapıyı iyice kapadım
- Kapadım mı, evet, kapadım -
Çitlenbik ağacının altından geçtim
Frenk üzümlerinden bir iki salkım kopardım
Dişlerimle sıyırdım
Sardunya renginde ve sardunya tadında idiler
Biri fotoğrafımı çekiyorkenki gibi durdum
Azıcık gülümsedim
Ve dünya bana gülümsedi
Çakılların üstünden yürüdüm
Yürüdüm ki, bir sese benziyordum sanki
Yüzyıllarca önce kırılmış bir kemik sesi
İyice duydum
Çıkarken bahçe kapısını açık bıraktım

-Çok yüksekti. Deniz dibi renginde ve demirdendi. Üstünde aslan başı
kabartmalar vardı. İki yanında çok yüksek iki duvar uzar giderdi.
Dışardan çam ğaçları görünürdü. Bir kırbaç gibi görünürdü. Ve
ağaçların üstünde kırbaç kılıflarına benzeyen ve evlatlıkların mavi
pazen giysilerini andıran kalınlaşmış bir gökyüzü dururdu -
On sekiz on beş trenine yetiştim
Geniş kadife koltuğa oturdum
Puromu yaktım - iki kibrit harcadım -
Akşam gazetelerinde pek bir şey yoktu
Haydarpaşa'ya kadar bulmaca çözdüm
İskelede saçları çok iyi taranmış bir kız bana baktı
Bakışından tedirgin oldum
Giyimsizdi, boyasızdı, bakımsızdı
Vapurla Karaköy'e geçtim
Tokatlı'ya uğradım
Köprüden aldığım Fransız dergilerini karıştırdım
Kirazla bir kadeh rakı içtim
Çıkarken boy aynasında kendime baktım
Oldukça yakışıklıydım
Gömleğim temizdi, beyaz ceketim
Tertemizdi ve ayakkabılarım
Pantolonum ütülü
Yelek cebimde ince altın bir zincir
Sarı ve ince bıyıklarım
Tam Ruhi Bey bıyığıydı
Ve iki parmağın arasında bir çiçek sapı
- Zakkum muydu, değil miydi, belki yazpatı -
Boynumda menekşe rengi bir papyon
Hafifçe sarkık
Dudağımda bitti bitecek bir sigara
Kenarında dudağımın
Dışarı çıktım.
Tünele bindim, Asmalımescit'teki Viyana lokantasına geldim.

Avusturyalı karı koca beni karşıladılar
İkisi de eğilerek ben dimdik durdukça onlar bir kez daha
eğilerek beni karşıladılar
Benden başka oldukça şişman iki adam daha vardı. Beyaz
Ruslardandılar, gözleri necef taşı gibi sert ve parlaktı
Tezgahta bir Leh Yahudisi votka içiyordu, yüzündeki ince
damarlar fırçayla çizilmiş gibiydi, bir silinip bir canlanıyorlardı.
Soğuk et getirdiler bana, omlet, bira filan getirdiler
Üstüne kremalı ahududu getirdiler, likörle kahve
getirdiler
Çıkarken bolca bahşiş bıraktım.
Markiz'e uğradım, dört mevsimden süzülmüş bir
konyak içtim
Düzeltip arada bir bıyıklarımı
Uçları hafifçe ıslak
Bir ara pencere camında kendime baktım
Baktım ki, ben Ruhi Bey
Nasıl olan Ruhi Bey
Daha nasılım.

Oradan Galatasaray'a kadar yürüdüm
Bir kadının pembe beyaz teni dağılıp uçuşarak
Gezindi ortalıkta bir süre
Ve durdum
Durdum bu güzel yaz ikindisinden çıkıp
Bambaşka bir sonbahar sabahını giyinceye kadar
Nasılım.

VI

Nasıl olacaksınız Ruhi Bey
Bugün de erkencisiniz Ruhi Bey
Şarapla bira mı içiyorsunuz Ruhi Bey
Böyle sabah sabah Ruhi Bey
Akşam akşam Ruhi Bey
Akşam sabah Ruhi Bey
Cıgara alır mıydınız Ruhi Bey
Yakalım Ruhi Bey, yakalım

Böyle üşümüyor musunuz Ruhi Bey
Benim de ayakkabılarım su alıyor Ruhi Bey
Ne olur ne olmaz
Önümüz kış Ruhi Bey
Ee, daha nasılsınız Ruhi Bey
- İyiyim, iyiyim.

(Gelsem gelsem bir solgunluktan gelirim
Kızgın bir sardunyanın üstelik üvey çocuğu
Pembe pembe azarlanırım
O ölür ben azarlanırım
Kocaman bir konakta uzarım kısalırım
Ellerim tırnaklarım
Yeni kırpılmış bir koyun derisi gibi pespembe
Ve sıcak
Gözlerim, gözlerim benim
Denizi ilk defa gören bir çocuğun
Birdenbire yaşlanması neyse.)

Sizinle görüşelim Ruhi Bey
Vaktim yok, vaktim yok
Ruhi Bey, görüşelim
Vaktim yok görüşmeye kimseyle
Ruhi Bey!
Kendimle bile, kendimle bile.
(Olmaz ki, kimse kimseyi sevemez
Ama hiç kimse.)

EDİP CANSEVER

Esma TOKSOY

2.232 CEMAL SÜREYA'NIN KADIN ANLAYIŞI

Giriş

Bu çalışmanın amacı, *Cemal Süreya*'nın 1950'lerden başlayan ve 1990'lara uzanan şiir hayatında nasıl bir kadın anlayışının kendini gösterdiğini incelemektir. Bunun için *Süreya*'nın hem şiirlerinde ortaya konan kadın anlayışını, hem de bu şiirleri yazdığı süreçte hayatındaki kadınlarla ilişkilerinde somutlaşan kadın anlayışını olabildiği ölçüde yan yana getirip tartışmayı amaçlıyorum.

Çalışmaya başlarken, şiirleri ve yazılarının yanı sıra, Süreya'nın hayatındaki kadınların anlatımlarını da kullanarak, hayatındaki ve şiirlerindeki kadın yaklaşımı arasında paralellikler veya karşıtlıklar aramayı düşünmüştüm. Ancak, *Süreya*'nın kadın ilişkilerinin çok dallı budaklı olduğunu öğrenince, belli bir zamanda bu işin altından kalkamayacağımı anladım. *Süreya*, ikisi aynı kadınla olmak üzere beş kez evlenmiş, en az bir kez biriyle birlikte yaşamıştı (*Tomris Uyar*'la ya da o zamanki adıyla *R. Tomris*'le). Ayrıca şiirlerine ilham kaynağı olduğu bilinen ama ortak bir hayatı paylaşmadığı sevgilileri vardı (Üvercinka). Nikahlandığı sevgililerini, birlikte yaşadığı veya birlikte yaşamadığı sevgililerinden "daha fazla sevgili" olarak görmek de doğru gelmedi bana. Öte yandan, tüm bu kadınları bulmak, kısa dönemde imkansıza yakındı. Böylelikle hayatındaki kadınlarla ilgili bilgiler için, yapılmış söyleşi ve görüşmelerden yararlanmakla yetinmek zorunda kaldım. Neyse ki, *Süreya* hakkında yapılmış kapsamlı bir yaşamöyküsü çalışması vardı ve bu çalışma için, hayatındaki (bilinen) tüm kadınlarla özel olarak görüşülmüştü.

Sonuç olarak, bu yazının ağırlığı, *C. Süreya*'nın şiirlerinde ortaya çıkan kadın anlayışının betimlenmesine geçmiş oldu. *Süreya*'nın şiirlerindeki kadın anlayışının ne olduğuna, bir başka deyişle hangi kadınların *Süreya*'nın şiirinde yer aldığına ya da bir şiirde yer alan kadınların hangi yönleriyle öne çıktık-

larına baktım. Bu çözümlemeyi, hayatındaki kadınlarla yapılmış görüşmelerden ve kendisinin kadınlar hakkındaki beyanlarından elde ettiğim verilerle karşılaştırdım.

I. Şiirler Boyunca Kadınların Özellikleri

a. Kadınlar her şeyden önce, elleri, gözleri, saçları, memeleri, daha bazı başka yerleri olan tensel aşk partnerleri olarak anılıyorlar. Fakat kadınların onları kadın kılan bu "organlarından" ulu orta söz edilmiyor. Hep bir ilişki, yani bir erkekle, burada şairle ya da şiirdeki erkek kahramanla aşk veya sevgililik ilişkisi içinde betimleniyorlar; işte elleri, gözleri, memeleri de bu betimlemenin (veya betimlenmenin) başlıca öğeleri halinde. Bu özelliğe pekçok örnek vermek mümkün. Birkaçıyla yetiniyorum.

Önce bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda
Sonra birden kapılar açılıverdi ardına kadar
Sonra yüzün sonra ardından gözlerin dudakların
Sonra her şey çıkıp geldi.
(Üvercinka, Önceleyin, 1954)

Sen yüzüne sürgün olduğum kadın
Kardeşim olan gözlerini unutmadım
Çocuğum olan alnını sevgilim olan ağzını
Dostum olan ellerini unutmadım
Karım olan karnını ve önlerini
Orospum olan yanlarını ve arkalarını.
(Göçebe, Ülke, yılı belirtilmemiş)

bir kadın canıma mercan sokuyor
Dayamış ağzıma bir memesini
(Beni Öp Sonra Doğur Beni, Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim,).

Git, istersen, cüzam kap bir yerlerden,
Görmek istersen, nicedir, tutkunluğumu.
(Uçurumda Açan, Banko)

Güzelsin sevgilim,
Ama çok yakından!
(Uçurumda Açan, Yakın)

Kadınların, asıl olarak cinsel aşk partneri görülmeleri, örneğin son şiirlerinden birinde çarpıcı biçimde sergilenir:

Yaşadım, Tanrım
Yarım ve uluorta,
Bir dahaki hayatta,
Varsa öyle bir hayat,
Şiir yazar mıydım
Bilmiyorum.

Ama kadınlar, Tanrım,
Öyle sevdim ki onları,
Gelecek sefer
Dünyaya
Kadın olarak gelirsem
Eşcinsel olurum.
(Sıcak Nal, 1994 Eliyle Samanyolu)

b. Bir erkekle ilişkileri içinde anlatılan bu kadınlar, cilve yapmayı, kaçamak davranmayı biliyorlar, bekareti önemsiyorlar. En azından *Süreya*'nın şiirlerindeki erkekler böyle düşünüyor ve buna göre davranıyor. Bu özellik, diğer kitaplarındaki şiirlerinde de bulunmakla birlikte en yoğun olarak Üvercinka'da görülüyor. Örneğin, "Önceleyin" adlı şiirde, "bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde/ sen çıkardın utancını duvara astın/ Ben masanın üstüne koydum kuralları/ her şey böyle oldu önce" diye anlatılır. "Güzelleme" adlı şiir, sevişme sonrasında sevgiliyi, yaşananın ikisine ait olduğuna, aslında onun da bu ilişkiyi istediğine inandırma konuşmasıdır. Bu şiirde, sevgilinin (kadının) kaçamaklılığı, "işte bak sen gözlerin de burada/ gözlerinin ucu da burada yaşamaya alışık" diye sezdirilir. Yine aynı kitapta yer alan "Aşk" adlı şiirde de sevişme sonrasında giden sevgiliye, yaşanmış olanın güzelliği, "yerine getiriciliği, düzel-

ticiliği" anlatılır. Burada sezdirilen, sevişme bittikten sonra, kadının gündelik hayata, zorunlulukların, kuralların, utançların dünyasına dönen kişi olması, şiirdeki erkekle birlikteliğini kaçamak olarak yaşamasıdır.

Kadınların, daha doğrusu, kızların bekareti (kendi bekaretlerini) önemsemeleri, "evlenmeden olmaz"lanmaları, pek çok şiirde tekrar edilen bir temadır. Örneğin, "Cigarayı attım denize" şiirinde "hangi bir elinden güzelim hangi bir/ bir elinde kızlığın duruyor garip huysuz" dizeleriyle anlatılan bu izlek, "Şu da Var" şiirinde şöyle ele alınır:

Bir de var sen koynumda yatıyorsun
Güzelsin güzelliğin mutlak amenna
Kızlığın masanın üzerinde
Kocana saklıyorsun!

Bir de evli kadınların, başka erkeklerle girdikleri kaçamak aşk ilişkileri söz konusu. Örneğin "Üzerinden Sevişmek" şiiri bu tip bir ilişkiyi anlatır.

c. Kadınların, erkeklerle ilişkileri içinde şiirde yer almalarına uygun olarak, betimlemelerde bol miktarda cinsel gönderme var. Örneğin, bir kadına kendisinin "vazgeçilmez sevgili" olduğu bu kadının cinsel organı güle benzetilerek şöyle anlatılır:

Bir sürü çiçek ama saydırmaya kalkma
Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış
Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden
Kahin-klin kahin-klin
Ben ne kadar öbür çiçekleri denesem
Seninki gül oluyor aralarında'
(Beni Öp Sonra Doğur Beni, Türkü)

Adı "Nu" olan bir şiir de şöyle:

Önü Kapalıçarşı
Arkası Mısır Çarşısı.
(Uçurumda Açan, Nu)

d. Bir erkekle ilişki içinde, cinsel göndermelerle betimlenen, bekâreti önemseyen, cilveleşmeyi bilen ve doğallıkla yapan, kaçamak ilişkilere giren ama evlenmeden sonuna kadar sevişmeyi kabul etmeyen kadınlarla yaşanan ilişki yani aşk ise olağanüstü güzeldir, "öyle düzeltici, öyle yerine getirici"dir, "bir umut"tur, "bir misillemedir, yalnızlığa." Aşkın bu güzelliği ve aşkın birlikte yaşandığı kişinin, deyim yerindeyse kaypaklığı bir arada bulunur. *Süreya*'nın şiiri sadece aşkı konu edinen bir şiir olmadığı halde, kadınlar kendi başlarına bir kategori oluştururlar ve neredeyse sadece aşk ilişkisi bağlamında bu şiirde yer alırlar. Bu da çarpıcıdır. Bazı şiirlerde bunun dışına çıkacakmış gibi görünür, ama çıkmaz Örneğin, Üvercinka adlı şiirde, "burda senin cesaretinden laf açmanın tam da sırası/ kalabalık caddelerde hürlüğün şarkısına katılırken ki/ Padişah gibi cesaretti o, alımlı değme kadında yok" der. Kadın cesurdur, ama yine kadınlarla kıyaslanır, başka bir kategoriye aittir. Kaldı ki şiir, "aklıma kadeh tutuşların geliyor" diye sürer.

e. Kadınların, aşk ve cinsel ilişki bağlamı dışında şiire girmesi, aile bağlamında görülür. Bunun bir örneği, "Göçebe" adlı şiirdir; bu şiirde, "Tanrı meleğini ağırlamaya çalışan ataerkil bir ailenin" fertleri arasında, "ağzında hiyeroglif" olan anneler, "gök güzelliğini elleriyle yargılayan" teyzeler, "boyunları soru işâreti" olan ablalar, dedeler, babalar, amcalar ve ağabeylerle birlikte "su boylarına sıralanmış"lardır ve "kelimeleri" "bıçakla soyuyorlar"dır.

Bir de "Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm" adlı şiirde, kadınlar hakkında gözlemlere dayanan genellemeler yapılır. Buna göre, kadınların "ödevleri hep yenilmektir". Bu yenilgi,

"bıçakla kemik, susmakla ağlamak" arasında gerçekleşir.

f. Şiirler boyunca, hangi ilişki yaşanırsa yaşansın, yani ister flört, sevgililik, ister aile hayatı, evlilik, erkek hep etkindir, kadın da edilgin. Erkek bir şey yapar, kadın buna karşılık verir. Cilveleşme ilişkisinde buna örnek: Hür Hamamlar Denizi şiiri. Bu etkinlik-edilginlik ilişkisini öyle ileri götürür ki, "mutlu İstanbul kadınının erkeğinin yüzünü aldığı" iddiasında bulunur. (Beni Öp Sonra Doğur Beni, Bir kentin Dışardan Görünüşü)

g. Bir de belirtmeden geçemeyeceğim, dille oynayan, şiire yeni biçimler geliştiren bir şair olan *Cemal Süreya*, bazı şiirlerinde, alışılagelmiş küfürlerin "erkek" niteliğini hiç sorgulamadan kullanabilmiştir. Örneğin, Terazi Türküsü adlı şiirin üç dörtlüğü de "anası satılsın burjuvazinin" diye biter.

h. Bu özelliklere bağlı olarak, şiirlerinde yer alan kadının anonim bir kadın olduğu, genel özelliklerden kişisel, özel özelliklere kayıp tipikleşemediği söylenebilir. Sevgili soyut bir sevgilidir; somut, belirli bir sevgili söz konusu olduğu zaman bile, bu sevgili, kişisel, ayırt edici özelliklerine hiç değinilmeden şiire alınır. Bu durum, *Süreya*'nın şiirini, örneğin bir *Nâzım Hikmet*'in şiiriyle karşılaştırdığımızda daha net olarak ortaya çıkar. *Nâzım Hikmet*, örneğin *Piraye*'ye yazdığı şiirlerde onun kalın beyaz bileklerinden, güneşte olgun kayısılar gibi parlayan ağır saçlarından, hareli yeşil gözlerinden söz eder. Münevver, Memet'in annesidir, Vera "saçları saman sarısı, gözleri mavi"dir. Yani şiirlerinde anılan sevgililerin birbirleriyle karıştırılması mümkün değildir; şiirler soyut değil, somut kadınları anlatır.

Süreya'nın şiirinde kadınların bu anonim yer alışını, *Feyza Perinçek* ve *Nursel Duruel* " Cemal Süreya-Şairin Hayatı Şiire Dahil" adlı yaşamöyküsü kitabında şöyle ifade eder: "Aslında 'kızıl mısralar'dan beri, ilkinden sonuncusuna kadar tek ve

uzun bir mektup yazmış sayılabilir *C. Süreya*. Eşleri, sevgilileri değişmiştir; yaşanan olaylar, çevreler, duyguların dozu, rengi değişmiştir ama temel nitelikleri ortaktır."[132] Bu anonimliğin ilginç bir yansıması da olmuştur. *Süreya*, Beni Öp Sonra Doğur Beni'de yer alan ve *Tomris Uyar*'a ithaf etmeyi düşündüğü bazı şiirlerini, o sıradaki eşi *Zühal Tekkanat*'a ithaf eder. Yıllar sonra bu şiirlerin "ithafını düzelterek" kitabını *Tomris Uyar*'a verir. Böyle bir olayın yaşanabilmesi, bana, şiirlerindeki kadınların sevgililerin anonim niteliğiyle sıkı sıkıya ilişkili görünüyor; yukarıdaki örneğe dönersek, *Nâzım Hikmet*, Piraye'ye yazdığı bir şiiri diyelim *Vera*'ya ithaf etmeye kalkışmazdı gibi geliyor.

II. Hayatında Kadınlar

Cemal Süreya'nın hayatında iz bırakan kadınlar, öncelikle anneler; sonra da sevgililerdir. Öz annesi, *Süreya* çok küçükken ölmüş, acımasız ve kötü kalpli bir üvey anne elinde büyümüş, sonra sevecen bir üvey annesi daha olmuş.

Sevgililer ve aşklar da önemli bir yer tutuyor. Evli ya da değil kadınlarla olan tüm ilişkilerinde ortak yanlar ya da belirginleşen özellikler var mıdır diye baktığımızda, öne çıkan bazı özellikler olduğu görülüyor.

İlk üvey annesinin acımasızlığı, kız kardeşlerine sürekli eziyet etmesi, işi gereği evden günlerce uzak kalan babanın müdahale eksikliği, *Cemal*'in küçüklüğü, elinin ekmek tutmazlığı ve bunun sonucu çaresizliği; bütün bunlar *Cemal Süreya*'da kalıcı bir iz bırakmış, kendisini ilerde kızkardeşlerini kurtaracak kişi olarak kurgulamasına yol açmış, evlenip evine kızkardeşlerini almaya kalkıştığında eşleri bunu hoş karşılamayınca, bu durum ciddi sorunlar doğmasına neden olmuş.[133]

İlk evliliği, Fakülte 3. sınıftayken, Ortaokuldan beri aşık ol-

---

[132] Feyza Perinçek ve Nursel Duruel; *Cemal Süreya – Şairin Hayatı Şiire Dahil*, s.237, Kaynak Yayınları 1995.

[133] Bkz. a.g. e..

duğu *Seniha* ile olmuş. Son derece romantik başlayan bu evlilik, kötü bir şekilde noktalanıyor; boşanma 7 yıl sürüyor ve *C. Süreya* bu nedenle, daha sonra yeniden evlenirken, müstakbel eşinden "ne zaman isterse boşanacağı" şeklinde bir yazı alıyor.[134] İlk evliliğinde ortaya çıkan ve daha sonraki evliliklerinde de süre giden bir özellik, eşlerini dövmesi. Bu dövme, bazen ağız burun kanatmaya, diş kırmaya kadar varabiliyor.[135]

Birlikte olduğu kadınların hayatlarını, kendisine göre düzenlemelerini bekliyor. Kadınlar da buna uygun davranıyorlar. Örneğin, üçüncü eşi *Güngor Demiray*, bakanlıktaki görevi gereği bir yurtdışı gezisinden o sırada evlenmek üzere olduğu *C. Süreya* istemiyor diye vazgeçmek zorunda kalıyor; üstelik bu gerekçeyi, işyerinde söyleyemediği için, bir de sahte gerekçeler uydurmak zorunda kalıyor.[136] *Zühal Tekkanat*'ın işleri de hep C. *Süreya*'nın işi esas alınarak düzenleniyor. İlk eşi *Saniha*'yı, ev kiralamak için ev sahibiyle yaptıkları görüşmede söze karıştı diye dövüyor.[137]

Süreya, çocuklu kadınların çalışmasını doğru bulmuyor. Ona göre, çocuklu kadın, evde oturup çocuğuna bakmalı, aksi takdirde çocuğu ihmal etmiş olur. Bu anlayışı, oğlunun annesi *Zühal Tekkanat*'la ilişkilerinde ciddi sorunlara yol açıyor; hatta oğlunun kreşinin arabasının geçirdiği kazadan karısını sorumlu tutuyor (o çalışmasaydı, oğlu kreşe gitmeyecekti) ve şiddet uygulamaya varan bir noktaya gidiyor.[138] Çocuk bakımını, annenin görevi saymasına rağmen, çocukların nasıl yetiştirilmesi gerektiği konusunda kendisinin fikirleri var ve bunların uygulanmasını istiyor; yani kendisi nasıl olacağını belirleyen merci, kadın da bunun uygulayıcısı. Ayrıca, iki çocuğunun da adı, sadece kendisi tarafından belirleniyor. Bu, büyük bir coşku

---

134 Bkz. a.g.e., s. 21.

135 Bkz. a.g.e., s. 102, 104, 220, 279 vd.

136 Bkz. a.g.e., s. 257.

137 Bkz. a.g.e., s. 107.

138 Bkz. a.g.e., s. 219-220.

konusu olarak anlatılmakla birlikte, bence *Süreya*'nın "maço" tavrının tipik bir göstergesi.

Süreya, tek eşli olduğu iddiasında olduğu halde, ilişkilerine bakıldığında bu iddiasına hak vermek güç görünüyor. Bir ilişkisi sürerken başka bir ilişkiye başlaması, en azından geçiş dönemlerinde tek eşli olmadığının göstergesidir. Bu nedenle, "ben tekeşliyim" ifadesini, kadınların tek eşli olması, kendisinin ise başkasına aşık olmakta özgür olması biçiminde anlamak gerçeğe daha uygun görünüyor. Yalnız, bir süre birlikte yaşadığı *T. Uyar, C. Süreya* için, "ciddi bi ilişkide kendini çok koruyan, monogam bir erkek. Aldatması söz konusu değil" diyor.[139] Ama *Süreya*'nın hayatına baktığımızda bunun en azından bazı ilişkileri için doğru olmadığı görülüyor. Örneğin *Seniha* ile evliliği sürerken, Üvercinka diye andığı sevgilisiyle birliktedir. Yine iki kez evlendiği *Zühal Tekkanat*, onun, kendisiyle birlikteyken başkalarına bakmakta sakınca görmediğini belirtiyor.

Süreya, aşkın, birleşince, yani evlenince bittiği kanısında olduğunu ifade ediyor. Buna rağmen, bazen bir kez gördüğü bir kadına (son eşi *Birsen Sağanak*) evlenme teklif etmekten geri durmamış olması ilginçtir. Evliliğe bakışı epeyce rasyonel; evlenmeden önce, bazı yazılı kağıtlar alıyor. Örneğin, *Zühal Tekkanat*'tan "ne zaman isterse boşanmayı kabul edeceğine" dair, *Güngör Demiray*'dan "haftada iki gece eve geç geleceğine" dair gibi. Bu eve geç gelme konusu da ilginç. Çünkü evlenmeden önce böyle bir yazıyı talep ettiği kadının, eve arkadaşlarını çağırması ya da dışarıda arkadaşlarıyla zaman geçirmesi kavga nedeni olabilmiş. *Güngör Demiray*, şöyle diyor: "Herkesten koptum. Anlamsız bir kıskançlık. Kadına ayrı erkeğe ayrı kurallar."[140]

Burada belirtilmesi gereken bir nokta da şudur: *C. Süreya*'yla birlikte yaşadığı dönem hakkında *Tomris Uyar*'ın anımsadıkları

---

[139] Bkz. a.g.e., s. 168.
[140] Bkz. a.g.e., s. 257.

oldukça farklıdır. O, o dönemi, bir tür tatil olarak yorumluyor. Ama bu "tatilde" dayakların, kiminle görüştün kıskançlıklarının olmadığı kesin olsa gerek; olsa, *T. Uyar* anımsardı. Tersine *Uyar*, iş paylaşan, coşkulu bir adam anlatıyor. Kıskançlık konusunda da *T. Uyar* şunları söylüyor: "Kıskanç, ama kıskançlığın anlamsızlığını çok iyi kavramış, yine de kendini engellemeyen, bu yüzden de pişmanlık duyan, acı çeken bir sevgili."[141]

Süreya, kadınlara yönelik tavrı konusunda son yıllarında özeleştiri yapıyor. 1988 yılında *Ali Koçman*'ın yaptığı röportajda "kadınlara saygı göstermeyi son on yılda öğrendiğini söylüyor."[142] Yine aynı röportajda *Süreya*, şöyle diyor: "(daha önce kadınlara) pek saygım yoktu. Bekarsam, kadının bir evi olacak, bir pijamam da orda olacak, haftada bir gideceğim. Yani bir tür çapkın gibiydim ben de." Saygı duymayışı, sadece bu noktada kendini göstermiyor. 1955-1984 yılları arasında etkilendiği kadınların bir listesini tutmuş, bu listede kadınlar takma adlarla anılmış ve her birine puanlar vermiş. Şifresi çözülemediği için bu puanlama anlaşılamamış.[143]

Süreya ayrıca kadınları erkeklere eşit görmeyen biri. "'Kadının boyu erkekten bir santim kısa, kazandığı para bir lira eksik olmalı' ona göre."[144]

Sonuç

Cemal Süreya'ın hayatında ve şiirinde kadının yerine ilişkin şimdiye dek yaptığımız saptamaları toparlayarak çalışmamızı bitirmek istiyoruz.

Cemal Süreya, şiirlerinde anonim kalmış, kişileşmemiş, soyut kadınları, kızları anlatır; bu kızlar, kadınlar asıl olarak aşk ilişkisi çerçevesinde, bunun yanı sıra aile ve evlilik ilişkisi içinde

---

141 Bkz. a.g.e., s. 168.
142 Bkz. a.g.e., s. 374.
143 Bkz. a.g.e., s. 375.
144 Bkz. a.g.e., s. 376.

konu edilirler. Buna ve cinsel nesne olarak anılmalarına bağlı olarak, bazen doğrudan bazen daha kapalı ve dolaylı olarak cinsel anıştırmalar söz konusudur. Kadının onun şiirindeki konumu hayatındaki konumuyla uyum içinde görünür. Şiirinde kadına ilişkin cinsel imgeler, sürdürdüğü hazcı yaşam tarzında yer almıştır. Kadının anonimliğini di bu tutuma bağlamak gerekir: Aslolan hazdır, o hazzı hangi kadının verdiği önemli değildir.

Süreya'nın şiirlerindeki aşk ilişkilerinde, erkek etkin, kadın edilgendir; erkek yapar, kadın karşılık verir, ilk hareket erkekten gelir. Kapsayıcı olan hep erkektir. Kadınlar/kızlar, alışılagelmiş cilve, naz ve gelenek sınırları içinde kendilerinden bekleneceği şekilde davranırlar.

Şiirlerindeki bu erkek egemen tavır, hayatındaki kadınlarla ilişkilerinde de kendini gösterir. Kadınları kendisine eşit görmez, en azından hayatının son on yılına kadar bu tutumunu sürdürmüş, onlara saygı duymamıştır. İlişkilerde belirleyici olma hakkını erkek olarak kendinde görmüş, kadının yerinin evi olduğunu düşünmüş, çocuk bakımını kadının işi saymış, çocuklu kadının çalışmasını çocuk için zararlı bulmuştur. Birlikte olduğu kadınları olmadık gibi görünen nedenlerle döverek onlara erkek olmaktan gelen iktidarını onaylatmaya kalkışmıştır. Sonuç olarak, şiirlerindeki erkek egemen tavrın, "maço" erkek hayatıyla örtüştüğünü söylemek olanaklıdır.

Bu çalışma, *Cemal Süreya*'nın kadın anlayışı üstüne sosyolojik bir incelemeydi, onun şiirinin estetik bir çözümlemesi değildi. Ama yine de şiirimizde önemli yeri olan bir şair hakkındaki sözlerimizi yerici bir yargılamayla bitirmeye gönlümüz elvermedi. Onun şair yönünü *Memet Fuat*'ın şu sözleriyle anımsatarak çalışmamızı noktalamak istiyoruz: " *Cemal Süreya*, yazdığı her şiire yankı alan, kuşağının şairlerine yazma coşkusu veren sürükleyici bir sanatçıydı. Serbest nazmın, Garip akımının kullanmadığı eski biçimlerle yepyeni söyleyiş getirdi. Şiirin birtakım dışlamalarla daraltılmış olan sınırlarını genişlet-

ti. Özgün imgeleriyle büyük ilgi çekti, en önemlisi de zekâyı ince alayın baskısından kurtardı."[145]

Dilek Hattatoğlu ÖZBEK

KAYNAKÇA

Cemal Süreya; *Göçebe*, De Yayınevi, 1965
_____; *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, E Yay, 1973.
_____; *Sıcak Nal*, Dönemli Yayıncılık, 1988.
_____; *Üvercinka*, Cem Yayınevi 1989.
_____; *Sevda Sözleri* YKY 1995
Memet Fuat; *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, Adam Yayınları 1994.
Perinçek, Feyza ve Duruel Nursel; *Cemal Süreya – Şairin Hayatı Şiire Dahil*, Kaynak Yayınları 1995.

[145] Memet Fuat, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, s.43, Adam Yayınları 1994.

2.4 BASIM YAYIM DAĞITIM

2.41 BİR KİTABIN ÖYKÜSÜ

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı; "zaman"ın bir kesitinde yazarının elinden çıktıktan sonra bir kitabın öyküsünü ya da macerasını tespit etmektir. Bu yüzden öncelikle bu çalışmanın yapıldığı tarihleri vermemiz gerekiyor. Çalışmamızda geçen bütün fiyatlar şu tarihe aittir. 15 Ocak -15 şubat 1988 İstanbul. Fiyatların günü gününe değiştiği böylesi bir ülkede bir aylık zamanın bile gerçeği tam vermediğini belirtmek isterim. Çalışmamız sırasında 7 yayınevi yöneticisi, 5 yazar, 2 dizgi yöneticisi, 2 matbaa yöneticisi, 1 kâğıt şirketi yöneticisi, 3 grafik kuruluşu yöneticisi ve grafikerler meslek kuruluşu yöneticisi, 2 dağıtım şirketi ve 1 kitap kulübü yöneticisi ile görüştük.

Bütün bunlardan çıkan sonuç olarak; *Orhan Kemal*'in 12.7.1956 tarihinde not defterine yazdığı şu sözlerinde dile getirdiği öfkeyi çok iyi anlıyoruz: "Yazarla okuyucu arasında o kadar 'lüzumsuz' var ki yazarın sırtına binmiş hepsi. Hepsi yazarın zararına kazanıyor."

YAPITIN ORTAYA ÇIKMASINDAKİ AŞAMALAR

DAKTİLO EDİLMESİ

Yazılan bir eserin diğer safhalarına geçebilmek için öncelikle daktilo edilmesi gerekir. Yazar, yapıtını kendisi daktilo etme imkânı yok ise ücret karşılığı daktilo ettirecektir. Yayınevleri genelde daktilo edilmemiş bir yapıtı teslim almamaktadır. Bugünkü fiyatlarla bir dosya kâğıdının daktilo edilmesi 500 TL.'dir. Bu ücret, sayfanın çokluğuna ve kaliteye göre değişebilmektedir. Buna göre, 20 formalık, yani 320 sayfalık bir kitabın

daktilo edilmesi yaklaşık olarak şöyle olacaktır.

Orta Boy: 320 sayfalık bir kitabın daktilo edilmiş karşılığı yaklaşık 400 dosya kâğıdıdır, ki bu da 400- 400 =160.000.- TL'dir. (Bir dosya kağıdının daktilosunun 400 TL'den hesaplanması, işin toptan olduğu düşünülerek yapılmıştır.)

Büyük Boy: Yine 320 sayfalık bir kitabın daktilo edilmiş karşılığı yaklaşık olarak 550 dosya kâğıdıdır ki, bu da 550-400= 220.000.- TL'dir.

Yayınevi yöneticilerinin söylediklerine ve kendi gözlemlerimize göre çoğu yazar yapıtını kendisi daktilo etmektedir. Yapıtı yazardan bir başkası daktilo ettiğinde yine yazar tarafından tashih edilmesi gerekmektedir. Yine araştırmalarımıza göre hemen hemen her yazarın elinde daktilo bulunmaktadır. Bu "âlet"in ülkemizde yazarla özdeşleşmiş olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Günümüzde daktilonun yerini giderek bilgisayarın aldığını da burada belirtelim.

YAYINEVİ ARAŞTIRMASI

Yapıtın daktilo safhası bittikten sonra yazarın ilk işi "yayınevi araştırması" yapmak olacaktır. Yazar, söz konusu araştırmayı yaparken göz önünde bulundurduğu en önemli husus "yayınevinin statüsü" olmaktadır; zira bu, kitabın çok satmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bir yapıt, kaliteli ürünler sunan, saygınlığı tescîl edilmiş bir yayınevi tarafından yayımlanmışsa otomatik olarak saygınlık kazanıyor ya da kitleler öyle görüyor. Bu durum, iletişim teknolojisinin gelişimi sayesinde dünyamızın küçüldüğü, her şeyin kompleks haline geldiği (toplumsal yapının da) çağımızda giderek önem kazanıyor. Yazarın adı kadar yayınevinin adı da önem arz ediyor. Diğer bir deyişle, "ünlü yayınevleri ünlü sanatçıların yapıtlarını yayımlar" ya da "ünlü sanatçılar yapıtlarını ünlü yayınevlerine verirler" deyişi ister istemez gerçekleşiyor. Bu yapılanmanın avantaj ve dezavantajlarını saymak mümkün. Bunda kurumsallaşmanın, kurum olmanın da önemli payı var; tıpkı bir yiyecek ya da giyim

ürününün ünlü bir mağazada satılmasının insanlara güven vermesi gibi. Bunu çağımız koşullarının getirdiği kaçınılmaz bir olgu olarak kabul etmek gerekiyor.

Sanatçının yayınevi araştırması sırasında dikkat ettiği ya da etmek zorunda olduğu diğer önemli bir husus ta "ideolojik eğilim" olmaktadır. Bu durumun, yapıtın "kendi kitle"sine ulaşmasında önemi göz ardı edilemez. Sanatçı, ideolojik eğilimine uygun bir yayınevi arar. Yayınevi de aynı hususları göz önünde bulundurur. Özellikle ülkemizde, bir yazarın yapıtını ideolojik eğilimine ters düşen bir yayınevine vermesi ya da bunun tersi olan bir yayınevinin ideolojik eğilimine ters düşen bir yazarın yapıtını yayımlaması çok ender görülen bir durumdur.

YAYINEVLERİNİN ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

Edebî kurumların tarihinde "yayıncı" statüsü yeni bir kimliktir. Fakat çok eski devirlerden beri yazılı sözleri çoğaltmak için çalışmalar yapılmaktadır. Çoğu zaman bu işi sanatçının bizzat kendisi üzerine almakta idi. Bunun antik çağdaki görüntüsü; eserleri halkın önünde okumak ya da İslâm öncesi Arap toplumunda olduğu gibi duvarlara asmak şeklinde idi.

Sanatçının yapıtını yayınlaması için yayınevi araştırması sırasında gösterdiği titizliğin belki de daha fazlasını yayınevi yöneticileri yapıtın seçiminde gösterirler. Zira onlar için işin bir de ticari boyutu vardır ve bu, yayıncılar için –kurumlarının geleceği buna bağlı olduğundan- son derece önem taşır. Araştırmalarımızda gördüğümüz olgu, büyük yayınevlerinin yazarlığı "tescil" edilmiş sanatçıların yapıtlarını yayımlamaya özen gösterdiğidir.

Günümüzde büyük yayınevleri "yayın kurulu" sistemi ile çalışmaktadır. Yayın kurulunda çeşitli disiplinlerde yazar bilim adamları bulunmaktadır. Yayınevinin yöneticiliği ise ayrı bir profesyonelliği gerektirmektedir.

Başlangıçta yayınevlerinin önemli bir kısmı yazar-yayıncı kimseler tarafından kurulmakta idi ve ticari boyutu yayınevinin

yaşaması olarak düşünülüyordu. Zamanımızda "küçük" diye sınıflandırabileceğimiz yayınevleri bu türdendir. Fakat bunlar kısa bir süre sonra kapanmakta, uzun ömürlü olamamaktadır. Günümüz koşullarında ancak bir "kurum" haline gelebilen yayınevleri yaşayabilmektedir.

YAPITIN YAYINEVİNE TESLİMİ

Sanatçı, yapıtını yayınlatmak için yaptığı araştırmalardan sonra seçtiği ya da seçmek zorunda kaldığı yayınevine belirli bir anlaşma dahilinde teslim eder. Yayınevi de yapmış olduğu yayın programı çevresinde yapıtı kabul eder.

TELİF HAKLARI

Türkçe sözlüklerde "meslek" "geçim temin etmek maksadıyla yapılan iş, tutulan yol" olarak tanımlanmaktadır. Yazarlığı bir meslek olarak görürsek –ki görmek zorundayız- bunun özünü anlamak için de yazarın bir "insan" olduğunu ve her insan gibi yaşam gereksinmesi içinde olduğunu düşünmek zorundayız. O halde mantıksal olarak sanatçının, çalışması sonucu ortaya koyduğu yapıtın onun yaşam gereksinimini karşılaması gerekir. Bunu söylerken de özellikle ülkemizde yalnızca yazarlıkla geçinen sanatçı sayısının son derece az olduğunu, bu yüzden yazarlığın "ikinci meslek" olarak görüldüğünü ve yerleştiğini ekleyelim.

Alpay Kabacalı otuz yıl önce *Sait Faik*'in pasaportuna "mesleksiz" yazıldığını ve "yazar"ın ikinci mesleği yoksa dünyada tanınmış bir sanatçı bile olsa pasaportundaki "meslek hanesi"nin karşısının boş bırakıldığını yazıyor.[146]

"Edebiyat karın doyurmaz" fikri bir atasözü değerindeyse de birçok eserin yazılmasının nedeninin "para" olduğunu hatırdan çıkarmamak gerekir. *R. Escarpit*, "sanat koruyuculuğu"nun

---

[146] Bkz. Alpay Kabacalı, *Türkiye'de Yazarın Kazancı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1981 s.11

adını *Augustus*'un dostu *Horatius*'un koruyucusu *Maecenas*'tan (sanatçıyı koruyan kişi olarak deyimleşmiştir) aldığını söyler.[147] Eski dönemlerde sanat koruyuculuğunun daha çok prensler ve kralların saraylarında geliştiğini biliyoruz. Yine *Escarpit*, halk kitleleri artan şekilde fikir hayatına katılınca ve matbaa gibi kâr getiren yöntemler bulununca koruyuculuğun gerilediğini söyler.[148] Devamında ise *Escarpit*, koruyuculuğun artık zamanımızın sosyal ahlâk şartlarına uymadığını söyler. Burada bunun eleştirisine girecek değiliz. Ancak yeri gelmişken, koruyuculuğun avantajları yanında dezavantajlarının da bulunduğunu söyleyelim. Sorunun hukukî yönüne gelince: Fikir ve Sanat eserleri üzerinde sahiplerinin maddî ve mânevî menfaatleri 5846 no.lu Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ile güvence altına alınmıştır. Kanunun 14. maddesine göre bir eserin umuma arz edilip edilmemesi, yayınlanma zamanı ve tarzını münhasıran eser sahibi tayin eder demektedir. 16. maddeye göre ise eser sahibinin izni olmadıkça ekleme ya da değiştirme yapılamaz. Eser sahibine ve varislerine tanınan malî haklar da zamanla sınırlıdır. Koruma süresinin bitiminden sonra herkes eser sahibine tanınan malî haklardan yararlanabilir (Md.26). Koruma süresi eser sahibinin yaşadığı müddetçe ve ölümünden itibaren 50 yıldır (Md.27). Eser sahibi tüzel kişi ise koruma süresi aleniyet tarihinden itibaren 20 yıldır. Telif konusunda açık bir hükme rastlayamadık. Ancak araştırmalarımızda yayıncıların birinci baskı için sanatçıya ödediği telif miktarı, kitabın satış fiyatının % 8'i ile % 12'si arasında değişmektedir. Bazı yayınevleri kitabın tüm haklarını –yasal olmamasına rağmen bazı gerekçelerle- bir defâsında istemektedirler. Bazıları ise her baskı için telif ödeme yöntemi ile anlaşmaktadır. İkincisi daha yaygın olarak kullanılıyor. Ancak çoğu yayıncı, ikinci, üçüncü baskıları yaptığı halde resmen yapmıyor gözüktüğünden

---

147 Bkz.,Robert Escarpit; *Edebiyat Sosyolojisi* , s. 91, Remzi Kitabevi, 1968.
148 a.g.y., s. 52.

telif ödeme durumu da ortadan kalkmış oluyor. Telif konusunda hiçbir zaman şartlar yazar lehinde olmamıştır.

Kabacalı, Ömer Seyfettin'in "Halkımız Niçin Okumuyor?" başlıklı yazısından şu alıntıları yapıyor: "...tahrîr hakkı ihtimal kitapları matbaadan mücellithaneye, kitaphaneye taşıyan hamalınkinden az ...Artık kim kitap yazar?"[149]

ÇEVİRİ SORUNLARI

Kitap çevirilerinin, kültürler arası iletişime olan katkısını hiç kimse reddedemez. Ancak her alanın da kendi içerisinde "sorunları" olduğunu kabul etmek zorundayız. İyi çevrilmiş bir kitap bütün yönlerden ne kadar yararlı ise iyi çevrilmemiş bir eserin de o kadar, hatta daha fazla zararlı olduğunu söyleyebiliriz. İyi bir çeviri için önemli koşul; çevirmenin her iki dile hakimiyeti kadar konuya da hakimiyetinin olması gerekir. Bu iki ilkeyi taşımayan çeviri mutlaka yanlış olmaktadır.

Çevirmene piyasada uygulanan fiyat farklılık arz etmektedir. Bu konuda yasal bir hükmün olmaması bu faklılığı daha da artırmaktadır. Araştırmamızdan öğrendiğimize göre yayınevleri çevirmene kitabın üzeri fiyatının % 5'i ile % 8'i arasında ücret ödemektedir. Bu fiyat çevirmenin kalitesine ya da çevirinin güçlüklerine göre % 15'e kadar çıkabilmektedir. Bunun yanında sayfa başına göre ücret biçiminde çeviri yaptıran yayınevlerine de rastlamaktayız. Bu, sayfa başına 2 ile 4 bin lira arsında değişebilmektedir. *Hüseyin Cahit* 1896'da Fransızca tercümelerde sayfa başına 40 para aldığını söyler.

Bir yapıtın çevirisi için yazarın kendisinden ya da –yazar hakkını vermişse- yayınevinden izin almak gerekmektedir. Eser, hak sahibinin müsaadesi olmadan tercüme edilmiş ise bu durumda yazarın hakkı Fikir ve Sanat eserleri Kanununun 64. maddesi ile koruma altına alınmıştır.

---

[149] Alpay Kabacalı, a.g.y., s.53.
[148] a.g.y., s. 52.

DİZGİ

Bugün ülkemizde kitap dizgileri iki yolla olmaktadır.

a) Bilgisayarlı Dizgi: Bu yol yayıncılar için pahalı bir yoldur. Ancak görsel açıdan güzel olması nedeniyle ve sonraki baskılar için tekrar dizgi masrafı gerektirmediğinden çok satan kitaplar için tercih edilmektedir. Zira tipo baskı türünde her baskı için dizgi tekrar yapılmaktadır. Bilgisayarlı dizgilerde ise dizgiler filme alındığından diğer baskılarda aynı filmler kullanılabilmektedir.

Bugün ülkemizde bilgisayarlı dizgiler olarak IBM ve Compugraphic yaygın olarak kullanılmaktadır. Kalite ve harf biçimi (letter form) çeşitliliği açısından Compugraphic daha fazla tercih edilmektedir. IBM dizgiler kendi içinde çeşitlilik arz emekte olup Compugraphic'den % 50 daha ucuza gelmektedir. Ancak kitap dizgilerinde genelde Compugraphic tercih edilmektedir.

b) Tipo Dizgi: Tipo'da dizgi ve baskı fiyatları birbirinden ayrı olarak düşünülmez. Dizgi ve baskı birlikte olmaktadır. Bu nedenle "baskı" bölümünde göreceğiz.

KAPAK

Kitap kapakları bir çeşit ambalajdır ve satımında önemli bir işlev yüklenir. Bu yüzden yayıncılar özellikle son yıllarda bu konuya çok dikkat etmektedirler. Teknik imkanların gelişmesi, grafik sanatı, reklam gibi faktörler kapağın önemini artırmıştır. Yaptığımız araştırmalarda yayıncıların ve yazarların ifadelerine göre bir kitabın "best seller" olmasında "kapak" unsurunun önemli bir işlevi vardır.

GRAFİK

Çağımızda grafik sanatı olağanüstü bir gelişme göstermiştir. "Grafikerler Meslek Kuruluşu"nun "Grafik Sanatçıları 1988 Çalışma Yönetmeliği"nce kitap kapağının taban fiyatı 60.000 TL. olarak belirlenmiştir. Bunun yanında Yönetmelik'te yayınevleri, kitap kapaklarını düzenleyen grafik sanatçısına

ikinci veya daha sonraki baskılar için yazara veya çevirmene ödediği telif ücreti oranınca ücret öder denmektedir.

KAPAK BASKI

Baskı fiyatları kapağın renk durumuna göre değişmektedir.

Tek renk kapak	30-40 TL
İki " "	60-80 TL
Üç " "	90-120 TL
Dört " "	120-160 TL arasında basılmaktadır.

KİTAP BASKI

Kitap baskıları forma usulü basılmaktadır. Yaklaşık olarak 1 formanın (16 sayfa) baskı ücreti şöyle olmaktadır.

Küçük boy: 50-60 bin TL.

Büyük boy: 60-70 bin TL.

KÂĞIT

Kâğıt fiyatlarını, ülkemizin resmî kâğıt üreticisi olan SEKA'nın fiyatları olarak belirledik. Ancak sadece büyük yayınevlerinin SEKA'dan kâğıt alabildiklerini, diğerlerinin ise piyasadan pahalı olarak temin ettiklerini belirtelim

SEKA fiyatlarına göre (60 gr. 3. hamur kâğıt):

Bir forma için küçük boy kitaba 14 gr. kağıt gitmekte ve fiyâtı 14 TL. olmaktadır.

Yine bir forma için büyük boy kitaba 28 gr. kağıt gitmekte ve fiyatı 28 TL. olmaktadır.

BİR KİTABIN MALİYETİ

Çalışmanın yapıldığı tarihler arasında, 320 sayfalık (20 forma) büyük boy ve küçük boy bir kitabın maliyeti ortalama olarak aşağıya çıkarılmıştır. Ülkemizde halen kitapların büyük çoğunluğu tipo baskı yöntemiyle hazırlanmaktadır.[150] Bu yüz-

---

[149] Bu çalışmanın yapıldığı sırada durumun böylesine olmasına karşın, bugün hemen hemen tüm yayınevleri bilgisayarlı dizgi yöntemini kullanmaktadır. –ÖNS.

den tipo baskı ile hazırlanan bir kitabı göz önüne aldık. 3. hamur kağıt ve ülkemizin resmi kağıt üreticisi SEKA'nın fiyatları üzerinden maliyet çıkardık. Ve kitabımızı 3 bin adet baskı üzerinden hesapladık. Ayrıca daktilo, telif ücreti ve yayınevi yüzdesi gibi unsurlar hesaplamaya dahil edilmemiştir.

	Büyük Boy	*Küçük boy*
Kapak grafik tasarım ve uygulama	20	20
Dizgi ve film (kapak için)		
Renk ayrımı	25	25
Kapak baskısı	40	40
İç baskı	466	400
Kağıt	560	280
Cilt	150	150
Görünmeyen giderler	75	75
Toplam	1336 TL	1030 TL

DAĞITIM VE PAZARLAMA

Sanatçı, doğaldır ki yapıtlarının başka insanlara ulaştırılmasını ister. Bu "başka insanlar", yapıtların ekonomik anlamda "tüketicileri", edebi açıdan "okurları", tüm sanatlar söz konusu olduğunda ise "alılmayıcıları"dır.

Ülkemizde kitapların bu "alımlayıcı kitle" ye ulaşması için değişik yollar vardır. Bunları kısaca gözden geçirelim.

a) Dağıtım Şirketleri:

Yayınevleri çıkardıkları kitapları belirli bir anlaşma dahilinde dağıtım kuruluşlarına vermektedir. Dağıtım kuruluşları yayınevinden kitapları % 40 ile % 50 arasında değişen bir indirimle kabul etmektedir. Kurduğu dağıtım örgütü ile de kitapları kitapçılara % 35 ile % 25 arasında değişen bir indirimle vermektedir.

b) Yayınevinin Doğrudan Pazarlaması:

Eski bir yöntem olarak okuyucular veya kitapçılar yayınevinden kitap isterler. Yayınevleri de belirli bir indirimle kitapları onlara PTT ya da başka yollarla ulaştırır. Ancak bu sistem büyük yayınevleri için bir ölçüde geçerli olmaktadır. Fazla kitap yayınlamayan yayınevleri genelde kitaplarını dağıtım kuruluşlarına vermektedir.

c) Kitap Kulüpleri:

Ülkemizde çok yaygın olmamakla birlikte kitapların okuyucuya ulaşmasında kitap kulüplerinin önemli bir payı vardır. Kitap kulüpleri ülke çapında üye kaydetmektedir. Kayıt sırasında 5.000 ile 10.000 TL. arasında değişen ücret almaktadır. Üyelik devam ettirilecek olursa bu aidat her yıl tekrarlanmaktadır. Böylece okuyucu kulübün bir takım faaliyetlerinden ücretsiz yararlanma imkânı elde etmektedir. Bunlar; kulübün yayın organını ücretsiz elde etme, yeni çıkan kitaplardan haberdar olma, bir takım kültür-sanat etkinliklerinden ücretsiz yararlanma ve bütün kitapları indirimli olarak (genelde % 20-25 olmaktadır) elde etme imkanıdır.

d) Kitap Fuarları:

Son yıllarda yaygınlaşan kitap fuarları da kitabın okuyucuya ulaştırılmasında önemli bir pay sahibi oldu. Kitap fuarlarında, ucuzlukla birlikte istenilen kitapların bir arada bulunması sağlandı. Ayrıca fuarlarda düzenlenen imza günleri ile de okuyucu yazarla yüz yüze tanışma olanağı buldu.

Ahmet BİLGİLİ

KAYNAKÇA

Escarpit, Robert; *Edebiyat Sosyolojisi* , Remzi Kitabevi, 1968.

Kabacalı, Alpay; *Türkiye'de Yazarın Kazancı*, Cem Yay. , İstanbul 1981.

Doğum Yılı Sırasına Göre İnceleme Konusu Olan
EDEBİYATÇILAR LİSTESİ:*

Recaizade Mahmut Ekrem, 14 Mart 1847 - 31 Ocak 1914
Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1889 -13 Aralık 1974
Ahmet Hamdi Tanpınar, 23 Haziran 1901 - 24 Ocak 1962
Sabahattin Ali, 25 Şubat 1907 - 2 Nisan 1948
Orhan Kemal, 15 Eylül 1914 - 2 Haziran 1970
Vedat Türkali, 13 Mayıs 1919-
Yusuf Atılgan, 27 Haziran (nüfus kaydında 25 Ağustos) 1921 - 9 Ekim 1989
Attila İlhan, 15 Haziran 1925-11 Ekim 2005
Adalet Ağaoğlu, 23 Ekim 1929-
Mahmut Makal, 1 Ocak 1930-
Sevgi Soysal, 30 Eylül 1936 - 22 Kasım 1976
Ferit Edgü, 24 Şubat 1936-
Ümit Kıvanç, 27 Ocak 1956-
Edip Cansever, 8 Ağustos 1928 - 28 Mayıs 1986
Cemal Süreya, 1931 - 9 Ocak 1990

*Edebiyatçıların öldüğü veya yaşamakta olduğu bilgisi, "Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, Cilt I-II" (YKY) adlı kaynak kitabın basım tarihi olan 2001 yılı itibariyle verilmiştir. –ÖNS

Edebiyat Sosyolojisi

Kuram ve Uygulama

Sanat yaşam tarzının bir ifadesidir. Toplumların sanatlarına baktığımızda, nasıl yaşadıklarını, dünyayı, doğayı, insanı nasıl algıladıkları yapıtlarından çıkartabiliyoruz. Sanat yapıtının bir şeyi ifade etmesi, yansıtması, yapıtın türüne göre çeşitlilik gösterir. Edebi yapıtta ifade aracı doğrudan doğruya sözel dildir.

Yazar, içinde yaşadığı toplum-kültürün ve çağının ruhundan aldıklarını kendi ruhunun süzgecinden geçirip, yaratıcı gücü ile yapıtında ortaya koyar; edebiyatın yöntem ve teknikleriyle anlatısını gerçekleştirir. Sosyoloğun işi bu noktada başlar. O, deyim yerindeyse sanatçının yaptığı işi tersinden yapar. Önündeki yapıttan geriye doğru giderek onda edebi tarzda dile gelen toplumsal olanı sosyolog, bilgisel tarzda ortaya koyar. Elinizdeki kitap, böyle bir çabanın ürünüdür.

Ömer Naci Soykan'ın öğrencileriyle birlikte hazırladığı kitap, kuramsal ve uygulamalı bölümleriyle Türk Edebiyatını toplumbilimsel açıdan inceliyor.

ISBN 978-975-7054-83-2

9 789757 054832

DÖNENCE