TÜRK EDEBİYATI ÜZERİNE

SVETLANA UTURGAURİ

SVETLANA UTURGAURİ TÜRK EDEBİYATI ÜZERİNE

cem yayınevi

TÜRK EDEBİYATI ÜZERİNE

KÜLTÜR DİZİSİ

SVETLANA UTURGAURİ

TÜRK EDEBİYATI ÜZERİNE

Baskıya Hazırlayan
Atilla Özkırımlı

Kurucusu:
OĞUZ AKKAN
cem yayınevi

Dizgi - Baskı Özal Matbaası
İstanbul, 1989

SUNU

Atilla Özkırımlı

Svetlana N. Uturgauri, bir filolog. Sovyetler Birliği Bilimler Akademisi Şarkiyat Enstitüsü Yakın ve Ortadoğu Edebiyatları Bölüm Şefliği yapan Uturgauri'nin uzmanlık alanı Türk edebiyatı. Kendi sözleriyle «Genellikle Doğuya, özellikle de zengin bir kültür geçmişine ve ilginç bir çağdaş kültüre sahip olan» Türkiye'ye duyduğu ilgi uzmanlık seçimini etkilemiş (Varlık, sayı 808, Ocak 1975). *Daha sonra Orhan Kemal'in öyküleri üzerine yaptığı bir çalışmayla doktorasını vermiş. 1974-75'te de UNESCO bursuyla geldiği İstanbul'da 1960 sonrası Türk nesri üzerine araştırmalar yapmış.*

Otuz yıla yakın bir süredir Türk edebiyatını uğraş edinen Svetlana N. Uturgauri, çalışmalarının amacını şöyle özetlemekte «Sanatsal yapıtların somut bir çözümlemesiyle gerek yaratıcılık, gerek edebiyat olguları açısından çağdaş Türk nesrinin ne ölçüde karmaşık olduğunu göstermek ve bununla da hangi geleneklerin korunduğunu, yeni nelerin yaratıldığını, dünya edebiyatıyla ilişkileri ve ulusal özellikleri, yaşamsal gerçekliğin ne ölçüde yansıtıldığını ve çağdaş Türk toplumunda bu edebiyatın nasıl bir rol oynadığını saptamak...»

İşte bu kitapta, Svetlana N. Uturgauri'nin yukardaki amaçlar doğrultusunda yaptığı çalışmalardan bir bölümü yer alıyor.

Kitap iki bölümden oluşmakta. Birinci bölümdeki üç incelemede Uturgauri, çağdaş Türk romanındaki gelişmeleri ve belirgin eğilimleri; Batı romanındaki Freudçu ve

varoluşçu akımların 1960 sonrası Türk edebiyatındaki etkilerini ve sosyo-psikolojik nesirin temsilcilerinin yapıtlarındaki başlıca özellikleri irdeliyor. İkinci bölümde yer alan beş yazısında ise gerçekçi Türk edebiyatının ustaları saydığı Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Aziz Nesin ve Bekir Yıldız'ı inceliyor.

Svetlana N. Uturgauri'nin incelemelerinde göze çarpan ilk özelliklerden biri, benimsenen yöntem. Ele aldığı konuya ve yazarlara bilimsel bir tutumla yaklaşıyor Uturgauri. Yazarları ve yapıtlarını incelerken öne sürdüğü düşüncelerini örneklerle açıklamaya çalışıyor Ayrıca yansıtılan gerçeklikle toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkiyi araştırarak konu edindiği yapıtın içeriğini, bu içeriği belirleyen sanat anlayışını saptamaya çalışıyor

Buradan yola çıkarak Svetlana N. Uturgauri'nin, çağdaş Türk edebiyatını belli bir yöntem ve belli bir bakış açısıyla değerlendirdiği, bu değerlendirmede toplumsallığı öne aldığı söylenebilir.

Sözü bağlarken, edebiyata, özellikle de Türk yazarlarının yapıtlarına ilginin azaldığı günümüzde, çağdaş Türk edebiyatına yabancı bir filolog gibi değil de içimizden biri gibi sevgiyle bakan Svetlana N. Uturgauri'nin bu çabasından ötürü kutlanması gerektiğini belirtmeliyim.

TÜRK EDEBİYATI ÜZERİNE

SVETLANA UTURGAURİ

Her bir ülkenin edebiyatı ilk önce ulusal geleneklere dayanır. Her halkın emsalsiz özelliklere sahip sanatının güç kaynağı, işte bu geleneklerdir

Böyle olmakla birlikte çağdaş edebiyatların hiç biri ötekilerden soyutlanarak gelişmez. Gelişme süreci, bu bakımdan, örneğin oluşumu, ilişkileri, upolijisi açısından tüm dünya edebiyatının genel gelişimine bağlıdır.

Çağdaş Türk edebiyatında da iki eğilim görülür Biri ulusal özellikleri birinci plâna götürür; ikincisi ise, genel edebi gelişmenin yasalarına daha çok ağırlık verir.

Burada çağdaş Türk edebiyatının ulusal özellikleri ile yabancı edebiyatlarla olan ilişkileri arasındaki denge sorunu anlayışımızı, detaylara girmeden, anlatmak isteriz. Örnek olarak çağdaş roman alıyoruz, çünkü Türk edebiyatının, başka Yakın Doğu edebiyatlarına kıyasla gelişmiş olması ve bir bakıma tüm Doğu edebiyatlarının ilk saflarında yer alması roman türünün gelişimine bağlıdır

Çalıştığım Sovyetler Birliği Bilimler Akademisi Doğu Bilimleri Enstitüsü'nde Fas'tan Japonya'ya dek hemen hemen tüm Doğu edebiyatları üzerinde çalışmalar yapıldığı için böyle bir sonuca varabiliriz.

Türk edebiyatının Yakın ve Orta Doğu edebiyatları arasında önderliği ele alması, Türkiye'nin tarihsel, toplumsal ve kültürel özelliklerine dayanmaktadır.

Türkiye, feodal düzeyden daha erken ayrılmış, burju-

va tipi gelişime daha erken başlamıştır 20 - 30 yılları devrimleri, büyük tarihsel önem taşımıştır. Aslına bakılırsa, bu devrimler, Türk kültürünün çoktan ulaşmak istediği, yani ilişkilerin feodal Doğusundan burjuva Batısına doğru yön değiştirmesini sağlamıştır.

Türkiye'de XVII. yüzyıldan başlayarak yeni felsefi, estetik ilkelere ve sanat bilincine sahip yeni tip edebiyatın şekillenmesi eylemi, başka türlü söylersek ortaçağ edebiyatından yeniçağ edebiyatına geçiş, yön değiştirme hareketine dayanmaktaydı. Yön değiştirme eylemi özellikle XIX. yüzyılın son otuz yılına rastlayan Tanzimat döneminde büyük bir hız kazanmıştır. Bu dönemde toplumsal ve ona bağlı olarak estetik bilinçte de esaslı değişiklikler görülüyor Geçiş devri sona eriyor, edebiyat yeniçağ aşamasına giriyor. Türk edebiyatı, gelişme düzeyi bakımından diğer Yakın ve Orta Doğu ülkeleri edebiyatlarını geride bıraktıktan başka, bu edebiyatların ilerlemeleri için örneklik ediyor.

Türkiye'nin tarihsel, toplumsal ve kültürel gelişmesi, bölgedeki başka ulusal edebiyatlarla olan ilişkilerinin zayıflamasına neden oldu, müslüman bölgesinin dar çerçevesinden çıkması ve geniş temaslar kurması için koşullar yarattı.

Batıyla temasların yoğunlaştığı XIX. yüzyılın son otuz yılına doğru Türk edebiyat ve sanat düşüncesi, toplumda gelişmekte olan sosyal ve ideolojik değişiklikleri yansıtmak isteğini gerektirmiştir. Geleneksel türler böyle bir yeteneğe sahip olmadığı için, yeni türlerin meydana çıkmasını sağlamıştır. Geleneklerin devamlılığı ve sürekliliği nedeniyle, ortaçağ kurallarının kaldırılmasını öngören yeni türler, geleneklerin daha zayıf olduğu alanlarda şekillenmiştir. Başka Doğu ülkelerinde olduğu gibi, Türkiye'de de bu alan, düzyazıydı. Toplumsal ve manevi hayatın yeni

olaylarını yansıtmak yeteneğini gösteren roman, yeni türler arasında daha çok dikkati çekmiştir.

Romanın tarz olarak şekillenmesi için zemin, ilk Türk romanlarının çıkmasından çok daha evvel doğmuş, ulusal geleneklerin temelinde olgunlaşmıştır. Fakat ulusal miras - yani halk sanatı ve yazılı edebiyatın bazı hikâye gelenekleri, Türk romanın çetin bir yola çıkarken beraberinde aldığı tek miras değildi. Türk romanı, yeniçağ aşamasında Avrupa'da biriktirilmiş olan sanat deneyiminin doğrudan doğruya etkisi altında şekillenmişti. Bu nedenle Türk edebiyatı için yeni bir tür olan romanın tek kaynağı Batıymış gibi bir düşünce bilimde kök salmıştır.

Fakat son zamanlarda roman türünün ulusal temellere dayandığı düşüncesi, kökleşmiş düşüncelerin kalabalığından yavaş yavaş kendisine yol açmaya başlamaktadır Bu düşünce, Türk bilim adamları Pertev Naili Boratav, Fahiz İz, Berna Moran, Güzin Dino ve başkalarının yazılarında belirtilir.

Bu bilim adamlarıyla aynı fikirde olduğumuzu belirtmekle beraber, şunları da eklemek isteriz. Bir türün benimsenmesi ya da başka edebiyata geçmesi, adı geçen edebiyatın özellikleri ve geleneklerinin rolüne, edebiyatın yeni türü benimseyip geliştirmek için zemin hazırlayıp - hazırlamadığına bağlıdır.

Avrupa romanının etkisiyle şekillenen Türk romanı, kendi ulusal geleneklerinden hiç kopmadı. Avrupa'daki sanat değerlerini benimseyip ulusal geleneklerle birleştiren Türk edebiyatçıları, kendi sanatlarının özgün ve özgül olmasına çalışmışlardır.

Ne yazık ki, Türk romanının yaradılışı, oluşma ve gelişme yolları, şimdilik gerektiği kadar incelenmemiştir. Oysa ki, bütün bunlar, gerek edebiyatın genel gelişmesinde önemli eylemleri ve özellikleri belirtmek için, gerekse çağdaş Türk romanının ulusal çizgileri ve yabancı edebiyat-

larla ilişkileri sorununu çözmek için büyük önem taşımaktadırlar.

Bundan başka, bu tür bir inceleme, Türk romanının kısa süre içinde gerçekçilik öncesi aşamalardan geçerek, gerçekçilik aşamasına ulaşması ve edebiyatın bir gerçekçi sanat olarak ilerlemesinde başlıca etken olan nedenlerin ortaya çıkarmasını sağlayabilir.

Yeni tarzın olgun örneklerini veren Türk romanı, özgünlüğünü, tekrar olunmazlığını milli özellikleri tam ve devamlı şekilde belirtmek olanağını elde etmiştir. Türk romanının milli özellikleri konularda, sorunlarda, tip ve sanatsal renklerinde görülmektedir. Böylece, ulusal yaşamın eşsiz çizgileri olan tarihsel halk deneyleri, toplumsal ilişkileri, milli bilinç, psikoloji, kültürel gelenekler edebiyatta yansıtılmaya başlanılmıştır.

Ortak edebi yasalara uygunluğuna gelince, onların ilk önce biçim unsurlarında, özellikle de romanın yapısında, başka deyimle romanın sanatsal kuruluşunun ilkelerinde kendilerini belirttiklerini söylemek gerektir.

Söylediklerimizi kanıtlamak için zaman darlığı nedeniyle yalnız bir örnek vermekle yetineceğiz.

Oğuz Atay'ın 1978 yılında çıkan «Tutunamayanlar» romanı eleştirmenler tarafından olumlu karşılanmış, fakat «ulusal tabanda kökleri olmayan bir olgu olarak» nitelendirilmiştir.

Gerçekten roman, Türk edebiyatında olağan dışı bir eser olarak gözükse de, gerek süje, gerekse yapı bakımından dünya edebiyatında iyice tanınmış «ahlaki ve manevi eleştiri» romanlarına benzemekteydi. Bu tür eserlere Hans Erich Nossak'ın «D'Artez'in Davası», Heinrich Böll'in «Bir Grubun Resmi», Günter de Broyn'un «Burida'nın Eşeği» ve altmış yıllarının sonlarında yayınlanan bazı başka romanlarında rastlamak mümkündür.

Bu Avrupa yazarlarının romanlarında olduğu gibi Oğuz

Atay'ın romanının merkezinde de çeşitli insanlarla değerlendirilen ve türlü görüşlerin kesişme noktalarından aydınlatılan belli bir insanın kaderi bulunmaktadır.

Tanıkların anlattıklarıyla baş kahraman tipi anlaşılmaya başlanınca, olaya tanık olan başka kişilerin tipleri de belirginlik kazanıyor, çünkü baş kahramandan bahsederken, onlar aynı zamanda birbirlerini ve kendilerini de anlatmış oluyorlar. Romandaki olaylar baş kahramanı çeşitli dönemlerinde tanıyan kimselerin anlattıklarına dayandıklarından, bir bakıma -adı geçen olaylar- çift filtreden geçmiş oluyorlar, yani bunları, hem anlatan, hem de kaleme alan kişiler seçmiş oluyorlar. Bu nedenle olup bitenler, hayattaki gibi birbirinden sonra değil, zaman dizimini bozarak anlatılıyor. Süje ayrı ayrı parçalara bölünüyor. Bu parçalar arasındaki bağlantı olayla değil, ortamla sağlanıyor.

Tanıkların monolog şeklinde söyledikleri olaylar sayesinde «her şeyi bilen» yazarın romanda bulunmasına gerek kalmıyor. Bu durumda yazarın görevini kaleme alan birine bırakmış oluyor.

Tanıkların değerlendirmelerini biriktiriyor ve kendi tutumunu belirtiyor.

Adı geçen romanın yapısı, doğal olarak, olup bitenlerin ayrıntılı betimlenmesine, zaman dizimine tam uymasına, «her şeyi bilen» yazarın mutlaka hazır bulunmasına dayanan geleneksel, yani klasik roman türüne ters gelmektedir.

Oğuz Atay'ın romanındaki kişilerden biri, dostunun intihar ettiğini gazetelerden öğrendikten sonra, bunun nedenlerini kendiliğinden soruşturmaya başlar. Soruşturma sırasında olayla ilgili mümkün olduğu kadar çok bilgi elde etmeye çalışıyor, bunlara dostunun notlarını ekliyor ve böylelikle onun tüm yaşamını gözden geçiriyor.

Böylece sorgu yapan kişinin elde ettiği dağınık za-

man dizimine dayanan bilgilerin sonucunda, toplumda kendi yerini bulamamış ve zamanla bu toplumsal dışlamayı kendi varlığının trajedisi, yaşamın anlamsızlığı gibi kabul etmiş çağdaş Türk aydının çok yönlü tipi meydana çıkmış oluyor.

Ölen dostunun hayatını izlerken, kendisinin hayatının da anlamı kaybolmuş insanların dünyasına ait olduğuna kanaat getiriyor. Romanın son satırlarında onun da kaybolduğunu öğreniyoruz.

Oysa ki «Tutunamayanlar» romanına sanat yapısı açısından bakılırsa, onun Türk edebiyatında öncesi olduğunu görebiliriz. Aziz Nesin'in «Zübük» romanının yapısı, aynı ilkeye dayanmaz mı? Orada da öğretmen, Zübük üzerine birtakım olayları kaydediyor, yorumluyor, kendi yargılarını veriyor. İçerikleri arasındaki tüm ayrıma karşın, her iki romanı, çağdaş toplumu ilgilendiren ve dünyanın birçok başka edebiyatlarında yansıyan ahlaki sorunları birbirine yaklaştırıyor.

«Zübük» romanının, deyim yerindeyse, ayrı bir şey olduğunu söylersek, itirazların çok olmayacağını sanırız. Çünkü Türk romanının yalnız doğuşunda değil, tüm tarihi boyunca da Avrupa edebiyatının sürekli etkisi altında bulunduğu düşüncesi ve roman alanındaki tüm yenilikleri yurtdışı sanat düşüncelerinin başarılarına bağlamak alışkanlığı, derin bir kök salmış bulunuyor.

Aslında «Zübük», bu görüşü inkâr etmek için en inandırıcı delilleri verir. Bunu kanıtlamak için, Türk yazarının Avrupalı meslektaşlarından çok önce «Zübüğün» 1961 yılında yayınladığını unutmayalım! yeni ve özgün bir roman türüne yöneldiğini söylemek yeterlidir. Türk romanının özgünlüğü -ulusal geleneği ile- halk edebiyatı ve yazılı edebiyatla olan bağlarından kaynaklanır Bu özgünlük kişilerin konuşmalarında, anlatım araçlarında, mizahta, genel anlatma tarzında görülüyor. Bununla birlikte Türk ro-

manının özgünlüğü, halk masallarının anlatım şekillerine, ilk yazılı öykülere eninde sonunda da Ali Aziz'in XVIII. yüzyılda yarattığı «Muhayyelât» eserine kadar uzanmaktadır. Uzmanların değerlendirmelerine göre «Muhayyelât» anlatım tarzı açısından Türk edebiyatında romanı oluşturan ögelerden biridir.

«Muhayyelât»ta Şehrazad'ın öykülerinin hayalleri, Türk ve Fars masallarının konuları, XVIII. yüzyılda İstanbul'un yaşamını gösteren renkli resimlerle iç içe geçmektedir

Pek doğaldır ki, ortaçağ ile yeniçağ dönemleri sınırında doğan eserlerle, çağdaş roman arasında doğrudan doğruya bir andırış görmek mümkün değil. Başka bir tarihsel ve kültürel döneme ait olan «Muhayyelât», elbette masal hayallerinden, süjenin efsanevi gidişinden, kişilerin bireyselleştirilmesindeki deneysizlikten, çeşitli insanların anlattıklarını genel konu ve tek süje yatağına yöneltmek çabasında yazarın zayıflığından kaçınamamış. Fakat bizim için önemli olan, «Muhayyelât»ın yapısal kuruluşudur, yani çeşitli insanların anlattıkları öykülerin, bir kişinin elinde toplanması, bu kişi tarafından kaydedilip yorumlanması ve sonra okurların yargısına bırakılmasıdır Çeşitli dönemlerde yaratılan eserler arasındaki bağ, asıl bu alanda ortaya çıkıyor. Ama adı geçen bu yapıtları yazarların mutlaka okuması, incelemesi anlamına gelmez; bu edebiyatın gelişiminin kendi yasalarına uygunluğudur ki, işte onları incelemek şarttır. «Zübük»ten farklı olarak «Tutunamayanlar», tipik «ahlâki ve manevi eleştiri» romanıdır «Tutunamayanlar»ın Avrupa romanının deneyimini gözönünde bulundurarak yazılmış olduğunu kabul ediyoruz. Fakat bu deneyimi benimsemek için bir zemin hazırlanmıştır. Türk edebiyatının kendisinde benzer eğilimler görülmüş ve bu edebiyat, insanın manevi dünyasını bir ahlâki ve sosyal olay olarak kavramaya, insanın toplumsal yaşamda yerini ve rolünü ortaya çıkarmaya çalışmıştır Dünya ede-

biyatındaki «ahlâki ve manevi eleştiri» romanları da aynı görevi yerine getirmektedirler. Bu nedenle, Oğuz Atay'ın romanının yenilikçi şeklinden söz ederken, onun yalnız yabancılardan etkilendiğini söylemek doğru olmaz, söz konusu olan ulusal, özgül niteliklerin genel yasaya uygunlukla olan bileşimidir.

Verdiğimiz örneklerden şu sonuçlar çıkıyor:

Bir — Her sanat türü gibi, çağdaş Türk romanı da kendi gelişiminde ulusal geleneklere dayanır.

İki — Ulusal geleneklere dayanmak, yabancı edebi deneyi inkâr etmek anlamına gelmez. Fakat benimsenen ögeler, sırf ulusal ihtiyaçlara, yani Türk yaşamında yeniliklerin yansımasına tabi tutulmaktadır. Bunun için yabancı kültürün alınmasını pasif izleme, taklit etme ya da boyun eğme değil, ulusal ihtiyaçlara uyan yabancı deneyin benimsenmesine bağlı somut bir sentez olarak niteleyebiliriz.

Üç — Romanın bir tür olarak yaradılışı, şekillenme yolları ve gelişmesi üzerine yeteri kadar bilgi olmadıkça, ulusal özgünlüklerin ve yabancı edebiyatlarla ilişkilerin saptanmasında zorluklar çekilecek, bu türün ve genellikle edebiyatın durumu ve gelişmesiyle ilgili birçok önemli soruları çözmek de zor olacaktır.

«Gösteri» Kasım 1985, Sayı 60, 4-6

«BUNALIM» EDEBİYATI VE MODERNİZMİN SORUNLARI

Çeviren **Hakan AKSAY**

50'li yılların ortalarında Türk edebiyatında, modernizmin estetik ilkelerini benimseyen ve Batılı öznel idealist felsefi yaklaşımların etkisi altında bulunan bir grup sanatçı ortaya çıkmıştır. Avrupa sanatı açısından genel bir nitelik haline gelen deneme merakı ve yeni ifade biçimleri arayışı, onların yapıtları açısından da ayırt edici çizgi durumundadır. Fransız «yeni roman» okulunun mektup tekniği grupta özel bir ilgi uyandırmıştır. Gerçi bunlar kayda değer bir roman üretememişlerdir. Ancak «yeni roman»ın bazı yöntemlerini, örneğin «bilinç akımı» biçiminde yansıtılan iç monologu kullanarak bu okulun çizgisinden ilerlemişler, kısa nesir türleri yaratmışlardır. Fransız yazarlarının daha sonraki dönemlerde ortaya koydukları denemeler «yeni yeni roman», «Tel kel grubu metinleri» ve ötekiler - Türk yazarlarının ilgisini çekmemiştir Bu denemeler daha kısa süreli, daha az verimli olmuştur.

Türk eleştirmenler, edebiyatlarındaki modernist akımı, çoğunlukla Franz Kafka, Albert Camu, Jean Paul Sartre ve Simone de Beauvoir'un isimleriyle bağlamaktadır. Bu yaklaşımın dayanaktan yoksun olduğu söylenemez. 20. yüzyılın pek çok ulusal edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da egzistansiyalizm, gerçekten de bu yazarların

yapıtlarıyla bağlıdır. Türk sanatçıları arasında egzistansiyalizmin popüler olmasının nedeni, bu edebiyat akımının burjuva ahlâk anlayışına karşıt bir ahlak yaratmanın bir insan hakkı olduğunu ilan etmesi, burjuva toplumuna karşı isyancı yaklaşımı desteklemesidir. Şu da unutulmamalıdır ki, egzistansiyalistler Marksizme yabancı kalmamışlar, ona bağlılıklarını ifade etmişlerdir. Kuşkusuz bu durum, köklü toplumsal değişikliklerden yana olan, kişiliğin sosyal ve ruhsal yönden ezilmesine tepki gösteren genç yazarları etkilemiştir. Ancak net bir politik ve ideolojik konuma sahip olmayan bu yazarlar, içinde bulundukları sosyal çevrenin küçük burjuva dünya görüşünü aşamamışlardır. Öznel olarak, kendilerini çevreleyen dünyadan nefret eden bu genç aydınlar, nesnel olarak, ortaya koydukları sanatla, tıpkı Avrupa modernistleri gibi, reddettikleri dünyanın bir parçası haline gelmişlerdir.

Egzistansiyalizmin fikirleri Doğu ülkeleri edebiyatlarında değişik biçimlerde kırılmaya uğramıştır Türk modernist edebiyatı egzistansiyalizmin belli başlı çizgilerini içermektedir; ancak o yalnızca bir sanat akımı değil, aynı zamanda belirli bir toplumsal olgudur Bu akım, ülkenin sosyal politik yaşamındaki faktörlerin karmaşık yapısından doğmuş ve sanatçılar arasında küçük burjuva aydınlarının ruhsal bunalımını yansıtmıştır. Akımın «bunalım» edebiyatı olarak adlandırılması da bunu göstermektedir. «Bunalım»; hem «kriz», hem «zorlanma», hem «sıkışma», hem «ezilme», hem «bastırılmış halde olma» ve hem de «psikolojik olarak tehlikeli bir durumda bulunma» anlamlarını taşımaktadır. («Bunalım» akımı semantik açıdan net bir karşılığa sahip olmadığı için, biz onu «yabancılaşma edebiyatı» olarak niteliyoruz; bu, gerek yazarların dünya görüşünü, gerekse de onların yapıtlarındaki dünya ve kişilik modellerini en iyi ifade eden nitelemedir.)

Bu nedenle «bunalım» edebiyatını yalnızca modaya

uyma, Batı'yı taklit etme çabası olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Belki bu değerlendirme, onların modernizme dayanan ürünlerinden söz ederken kullanılabilir; ama Oktay Akbal, Leyla Erbil, Demir Özlü, Demirtaş Ceyhun gibi yetenekli ve özgün sanatçıların yapıtları gözönüne alındığında tümüyle geçersizdir.

Egzistansiyalizmin fikirsel etkisi, önemli ölçüde, Türkiye'nin, özellikle de 50'li ve 60'lı yıllardaki tarihsel durumuyla ve ruhsal atmosferiyle bağlıdır. 1960 Mayısında gerçekleştirilen devlet darbesi beklenen sosyal sonuçları doğurmamıştır. Bu durum küçük burjuva aydınlar arasında derin bir düşkırıklığı yaratmıştır. Karmaşık ve dinamik bir yapı taşıyan toplumsal-politik yaşamı doğru değerlendirme yeteneği olmayan, kendi tavrını belirlemesini, tarihsel perspektifleri yakalamasını beceremeyen ve sosyal ilerleme inancını yitiren küçük burjuva aydınlar ruhsal bir yıkım içinde kalmışlardır. Bu durum onların egzistansiyalist ve Freudcu fikirlere ilgi duymalarına yol açmıştır.

Modernist akımın tarihsel gelişim sürecinin incelenmesi şunu ortaya koyuyor: 50'li yılların ortalarında yeniden çıkmaya başlayan «Mavi» dergisi çevresinde birleşen genç nesir yazarlarından oluşan küçük sayılabilecek bir grup (Orhan Duru, Ferit Edgü, Özdemir Nutku ve ötekiler) realizmin estetik anlayışını eleştirmeye başlamışlardı. Realizmi ise Orhan Kemal, Kemal Tahir, Aziz Nesin, Yaşar Kemal gibi ünlü yazarlar temsil etmekteydiler. Bu yazarların yapıtlarını ele alan modernistler, «yeni» ve kendi görüşlerine göre «gerçek realist edebiyat»ın ilkelerini oluşturdular. Onların inancı, toplumsal sorunların «gerçek realistler»i etkilememesi, bunun sosyologların ve politikacıların ilgi alanı olduğu, bu tür sorunların yalnızca insanla sanatçıyı birbirinden kopardığı yolundaydı. Bu yazarlar açısından önemli olan «dış gerçeklik» değil, «iç gerçeklik»ti, yani insanın iç dünyasıydı. Ama «iç gerçekliğin derinlik-

leri» arıtılmış bir sanatın konusunu oluşturduğuna göre, onu elit bir okuyucu grubuna sunmak gerekiyordu. Bu «yeni edebiyat»ın kurucuları ortaya koydukları programla özünde, realizmin ana ilkelerini reddediyorlar; gerçekliğin ve kendisini çevreleyen dünyayla çok çeşitli ilişkiler içinde bulunan insan kişiliğinin doğru bir biçimde yansıtılmasını yadsıyorlardı. İnsanın varoluşuyla iigili karmaşık sorunlar yumağını, çağdaş kapitalist dünyada insanın yalnız kalması sorununa indirgiyorlardı.

«Bunalım» adını alan bu «yeni edebiyat» 60'lı yılların başlarında bağımsız bir akım haline geldi.

Konunun biraz dışına çıkarak şunu söyleyelim ki, sosyal sorunlardan kopukluk, yalnız insanın iç dünyasının, duygularının ve ruh halinin yansıtılması, 20'li yılların sonuyla 30'lu yılların başında varolan ve uzmanların düşüş edebiyatı olarak değerlendirdikleri edebiyat akımının sözcülerine de özgüydü.[1] Bu akımın en önde gelen temsilcileri Ahmet Haşim (1884 - 1933) ve Necip Fazıl (doğ. 1905) adlı şairlerdi. Onların şiirlerinin özgün yönlerini inceleyen İsmail Habib, onları Nazım Hikmet'in şiirleriyle karşılaştırarak şöyle diyor: «Nazım Hikmet'in san'atını terse çeviriniz, ve o ters san'atın bütün inceliğini tebellür ettiriniz, bundan Necip Fazıl'ın sanatı görülür; onun muhayyilesi Çin ü Meçini, Hind ü Sindi dolaşmaktadır; bunun kâinatı kendi kalbinin ışıklarından ibaret. O, kulağını dünya işlerine çevirmişti, bu kulağını sadece kendi ruhunun sesine tutuyor, bundan başka türlü sada bekleyemeyiz.»[2] Biz buna, o sadanın geleceği ruhun yalnız bir insan ruhu oldu-

---

1. L. Alkayeva. Türk Romanının Tarihinden. 20. yüzyılın 20'li - 50'li yılları. (Rusça.) Moskova, «Nauka» yay., 1975.
   L. Alkayeva, A. Babayev. Türk Edebiyatı. Özet. (Rusça.) Moskova, «Nauka» yay., 1967.
2. İsmail Habib. Tanzimattan Beri Edebiyat Tarihi. İstanbul, 1942, s. 406.

ğunu ekleyelim. Söz konusu şairlerin sanatsal yeteneklerinin tüm boyutlarına karşın, ortaya koydukları sanat, her zaman için son derece bireyci, mistik, dünyaya sübjektivist yaklaşımlarını yansıtan karmaşık sembollerle dolu olarak kalmıştır. Onlar insanı yalnızlığa mahkûm eden dünyaya karşı protesto noktasına gelememişler, insanın varoluşunun çözümsüzlüğü fikrini ileri sürmüşlerdir. Daha ileride göreceğimiz gibi «bunalım» edebiyatının temsilcilerini daha farklı bir yol bekliyordu.

Türk ve yabancı yazarların makalelerinde ve araştırmalarında, «bunalım» edebiyatının ortaya çıkış olgusuyla bağlı olarak farklı görüş açıları dile getirilmektedir. Örneğin, Ahmet Kabaklı, yabancılaşmanın ülkesine özgü bir olgu olmadığı, dolayısıyla da, Türk edebiyatında doğan bu yeniliğin, yazarlar tarafından tümüyle dışardan, Batı'dan taşındığı kanısındadır.[3]

Tahir Alangu ise tersine, yabancılaşma sorununun Türk ulusal edebiyatı açısından yeni olmadığı ve hattâ geleneksel olduğu görüşünde. Alangu, «yabancılaşma edebiyatı» ile ortaçağın tasavvuf nazmı arasındaki ilişkiye dikkat çekiyor. Yeterince ciddi verilere dayanmamasına karşın, Türk sanat bilincinin, yalnız insan konusunda «büyük tecrübe» sahibi olduğu sonucuna varıyor. Dahası, yabancılaşma olgusunun tüm öteki toplumlarda olduğu gibi Türkiye'de de her zaman varolduğunu, çünkü onu yaratan kaynağın insanın bizzat kendi doğası olduğunu ileri sürüyor. Eleştirmenin yorumuna göre yabancılaşma, insanlığın gelişmesinin tüm aşamalarında geçerli olan, tarih dışı nitelikte ve insanlığa özgü bir kategoridir[4]

---

3. Ahmet Kabaklı. 1940'tan günümüze kadar In Türk Edebiyatı. 5. basım., c. 3, İstanbul. Türk Edebiyatı Yayınları, 1983.
4. Tahir Alangu. Cumhuriyetten Sonra Hikaye ve Roman Antolojisi. c. 3 (1940-1950). İstanbul, Asaf Etkin Yayınları, 1965.

Bu «yeni edebiyat» ile ortaçağın tasavvuf nazmı arasında, çağraş subjektivist felsefeyle ortaçağın dinsel-mistik bir İslam öğretisi arasında paralellik kurma ve bu öğretinin Batı'daki egzistansiyalist filozofların «buluşları» açısından daha önceden varolan bir zemin gibi gösterme çabası, Türk aydınlarının belirli bir kesiminde oldukça yaygın olan ve Doğu'nun merkez olarak alınması temeline dayanan fikirlerin bir görünüm biçimi olarak değerlendirilebilir.

Arap felsefesinin ve edebiyatının bazı sorunlarını inceleyen A. Sagadayev, tasavvufçuluğun egzistansiyalizm ruhunda yorumlanışının bir dizi yüzeysel yaklaşıma dayandığını göstermiştir.[5] Örneğin, tasavvuf asketizminin, tüm ağırlığı insanın iç dünyasındaki duygulara verme veya yazgı gücünün her şeye karşı üstün geleceğini ileri sürme özellikleri, egzistansiyalizmin yabancılaşma ve çözümsüzlük anlayışıyla kıyaslanmaktadır Ancak şu da biliniyor ki tasavvufçu öğretilerde yansıtılan panteist anlayış, varolan dünya ile mükemmel dünyanın birliğini savunmakta ve yeryüzündeki güzellikleri göksel güzelliklerin bir yansıması olarak değerlendirmektedir. Bu ise özünde, çirkinlikler dünyasındaki parçalanmışlık ve kaos ile kişiliğin mutlak yalnızlığı üzerine egzistansiyalist öğretinin ileri sürdüğü temel tezlerle çelişmektedir

«Bunalım» edebiyatını, genel olarak, realist olmayan bir düşüş edebiyatı olarak yorumlayan Münevver Bojenska tarafından ilk kez öne sürülen düşünceye göre, bu akım somut tarihsel eğilimi, üstelik çeşitli yönlerden, yansıtmaktadır. «Yabancılaşma edebiyatı»nın Türkiye ortamına özgü niteliklerine işaret eden ve pek çok araştırmacının gö-

---

A. Sagadayev. Abu ar Raşid Badavi ve Arap Ülkelerinde Egzistansiyalizm. In Doğu ülkelerinde çağdaş felsefi ve sosyolojik düşünce. (Rusça.) Moskova, «Nauka» yay., 1965, s. 87-108.

rüşünü paylaşan Bojenska, akımın ortaya çıkışını Batı'nın etkisiyle açıklamaktadır.[6] «Bunalım» edebiyatına ilişkin böyle bir değerlendiri, bizce de doğrudur; ancak bu aynı zamanda tek yanlı bir yaklaşımdır.

Sovyet ve bazı yabancı araştırmacıların belirttiği gibi, sanatta yabancılaşmanın yansıtılması tek başına bir dekadans belirtisi sayılamaz. Bu, «Tomas Mann'da ve bazı başka yazarlarda olduğu gibi, realist bir temele de dayanabilir»; ama «realizmin düşüşü, dekadans; yabancılaşmanın, kendisi de yabancılaşmış bir birey konumundan yansıtıldığı yerde başlar»;[7] yani sanatçının modernist akım içinde oluşunu belirleyen yalnızca yansıtılan konu değildir; yazarın konuya yaklaşımıdır, tavrıdır, bakış açısıdır.

Genç nesirciler, ön plana Türkiye gerçekliğinin somut durumunu almışlardı. İşte Türk modernizminin özgün yolunu belirleyen ve bu akım içinde derin iç çelişkiler yaratan, önemli ölçüde buydu.

«Bunalım» edebiyatının en yetenekli yazarlarının yapıtları, nesnel olarak topluma yönelik eleştiriyi, onun çöküşünü yansıtan, gerçekliğin hem realist hem de modernist anlayışlarının karmaşık bir sentezi durumundaydı. Daha 50'li yılların öykülerinde realist çizgiler bulmak mümkündür. 60'lı - 70'li yıllarda toplumsal gelişmelerin etkisi altında, «bunalım» edebiyatının iç çelişkileri keskinleşmiş ve Sevgi Soysal, Erdal Öz, Leyla Erbil gibi yetenekli sanatçıların yapıtlarında realist yaşam anlayışı modernizmin yerini almaya başlamıştır. Leyla Erbil'in yapıtlarında, özellikle de aşağıda inceleyeceğimiz «Çekmece» adlı öyküsünde bu durum çok net gözlenmektedir

---

6. Plaskowicka-Rumkiewich S., Borjeska M., Labecka-Kocher M. Historia literatury tureckiy. Zaglad narodovi-Wroclaw, 1971.
7. H. Redeker. İfade ve Eylem. Sanatta Realizmin Diyalektiği. (Rusça.) Moskova, «Progress» yay., 1971.

«Bunalım» edebiyatının temsilcileri kendilerini Marksist ve realist olarak değerlendiriyor, etkinliklerini burjuva gerçekliğine karşı bir protesto türü, sanatta ise ifade biçimlerinin yenilenmesi savaşımı olarak değerlendiriyorlardı. Gerçi onların felsefi-estetik ilkeleri (ne derece içten -sübjektif- olursa olsun) söz konusu özlemlerle çelişki içindeydi. Ama yine de böylesi bir yaklaşımı benimsemiş olmaları, onların modernizmden kopmalarında önemli rol oynadı; yaklaşımları, onları toplumun yaşamından yalıtlanmış olduklarını kavramaya, trajedilerini hissetmeye ve bir çıkış yolu arama çabasına itti.

Türkiye'de aydınların özel bir konumlarının olması bu süreci önemli biçimde etkiledi. Toplumsal-tarihsel gelişmelerin mantığı, ülke aydınlarını sosyal savaşımın ön saflarına sürmüş, onları aktif bir tutum belirleme zorunluluğuyla karşı karşıya bırakmıştı.

60'lı - 70'li yıllardaki yoğun politik gelişmeler, gençlerin kitlesel gösterileri, keskinleşen ideolojik savaşım, «bunalım» edebiyatı temsilcilerinin sanatsal arayışlarının çözümsüz olduğunu görmelerine yardım etti.

Bu dönem içinde sanatçılar arasında yaygınlaşan sosyalist fikirler, yalnızca realist yazarların yapıtlarının fikirsel ve estetik düzeyine etki etmekle kalmadı; aynı zamanda dolaylı olarak modernizmin krizini derinleştirdi.

Sonuç olarak «bunalım» edebiyatının iç çelişkileri, toplumsal-politik süreçlerin etkisi sonucu, modernist yazarların, bu düşüş edebiyatının ilkelerinden uzaklaşmalarını getirdi.

Bu yazarlardan en yeteneklileri; çizgilerinin antisosyalliğini, önemli toplumsal gelişmeleri sanatsal yönden özümsemede yetersizliğini ve sonuçta «hasta bilinci» ede-

biyatının sınırlı çerçevesi içinde kalmaya mahkûm olan ve hiçbir perspektifi olmayan yapısını net bir şekilde kavrayanlar, modernizme karşı nitelikte, sosyal karakter taşıyan daha büyük bir sanata yöneldiler.

Leyla Erbil, 1971'de yayınladığı «Tuhaf Bir Kadın» adlı öyküde ve 1977'de «Eski Sevgili» adı altında topladığı öykülerinde, aydınların halka hizmet etme yolunda içinde bulundukları arayışı işledi. Adnan Özyalçıner Türkiye emekçilerinin savaşımı konusunu ele aldı. Özyalçıner'in «Grev Bildirisi» (1972) adlı öyküsünün kahramanları bir İstanbul fabrikasında grev yapan işçilerdi. Bu tür yapıtların yazarları, 70'li yıllar «sosyal realizmi»nin temsilcilerinin saflarındaydılar.

1971'deki gelişmelerle ilgili olarak Erdal Öz'ün «Yaralısın» (1974) ve Sevgi Soysal'ın «Şafak» (1974) adlı romanları, realist nesirde yeni bir akımın, sübjektif-psikolojik akımın oluşmasında önemli rol oynadılar.

Kamuran Şipal, Tahsin Yücel, Bilge Karasu, Cengiz Yörük, Demirtaş Ceyhun ve başka sanatçılar; Sait Faik öykücülüğü geleneği temelinde gelişen sosyal-psikolojik nesir akımına kaydılar.

Demir Özlü bile -ki en tutarlı egzistansiyalistlerden biriydi- 70'li yılların sonunda «Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları» (1979) adlı realist bir roman yayınladı. Özlü, romanında, sosyalist görüşleri benimsemiş ve aktif politik etkinlik içine girmiş aydınların toplumsal bilinçlerinin transformasyonu sorununu gündeme getirdi.

Yabancılaşma sorunlarından uzaklaşanlardan biri de Necati Tosuner'di. Yazarın Türkiyeli göçmen işçilerin dramatik yazgısını ele alan «Sancı, Sancı» (1979) adlı romanı bunu kanıtladı.

Akımın en yetenekli sanatçılarının realist sanata yö-

nelmeleri, sonuçta, bağımsız bir akım olarak «bunalım» edebiyatının varlığının sona ermesine yol açtı.

«Bunalım» edebiyatındaki insan-toplum karşıtlığı, akımın içinde iki farklı ve aynı zamanda birbirini etkileyen eğilimin olduğunu ortaya koyuyor. Bu akımlardan birisi, genelgeçer bir yabancılaşmış kahraman yaratılmasını çıkış noktası alan Freudcu yaklaşımdan etkileniyor. Bu eğilimin temsilcileri, kahramanı dış çevreden yalıtlamaya, böylelikle dışardan gelebilecek izlenimler yelpazesini olabildiğince daraltmaya, kahramanın dünyasını kişisel duygularla sınırlamaya çalışıyorlar. Bundan dolayı kahraman, bir zamanlar absurd tiyatrosu lideri Eugéne İonesco'nun şu şekilde ifade ettiği entellektüel kahramanı andırıyor: «Gülünç bir yaratık bu, ne melek ne şeytan, evrende kendine bir yer bulamıyor.»

Freudcu eğilim, en fazla Necati Tosuner'in (doğ. 1944) öykülerinde ortaya çıkmıştır. Yazarın sembolik olarak «Çıkmazda» adını verdiği ilk öykü kitabı 1963 yılında çıkmıştır. Kitabın hemen başında yer alan «Eksik Adamın Çizgileri» adlı otobiyografik öykü, tüm kitabı okumada yararlanılacak bir anahtar olarak kabul edilmektedir. Tosuner, özgeçmişindeki olaylardan, onun «ezilmiş insan» psikolojisinin oluşmasına dolaysız etki eden kimi noktaları sergilemektedir.

Bu «itiraf öyküsü», yalnız ve bunalımlı bir insanın monologu niteliğinde, kaygı ve umutsuzluk duygularıyla doludur. Yapıtın orjinalindeki kısa bölümler, kesik kesik ve devrik tümceler sayesinde, her sözcüğün duygusal birikimi ortaya konmakta, yaşamın canlı temposu hissedilmektedir.

«Çocuğun sırtında bir kemik... Daha saklayamadı, söyledi. 'Salıncaktan düşmüştü...' dedi. Adamın kulağına gitti ve dayağı yedi. Bir umut beyaz odalarda şimdi. ...salıncaktan mı düşmüş?... 'Hmmm... önce filmini görelim' denir. Yatırmak mı gerekli? Kimin için hastaneler?... Babası da bir küçük memur... salıncaktan da düşürmeseydiler!... 'Hele alçı korseye alalım şimdilik... ...Pamuklar, türbentler ve alçı kokusu...»[8]

Öykünün başında çocukluğu bu şekilde anlatılan kahramanın bilinci, geçen yıllarla birlikte giderek artan ölçüde özürlülük kompleksiyle kaplanmaktadır. Anlatan, kendini karamsar içgüdülerin ve kötümser duyguların etkisine kolayca kaptıran öykü kahramanıyla özdeşleştirerek, azap verici bir özeleştiri süreci içinde, kendi yalnızlığının kaynaklarını ortaya çıkarmaya çalışmakta ve sonuçta, genel olarak insanın iletişimine kapalı bir yapısı olduğu yargısına varmaktadır. Yazar bunu, insanın saldırgan içgüdüleriyle bağlı bir olgu olarak açıklamaktadır. İnsanın bünyesinde doğuştan varolan benmerkezcilik, onların içinde yaşadıkları toplumun yasalarını da önceden belirlemektedir (orman yasaları). İnsanların yapısında egoizm bulunduğu ve başkalarının dertlerine karşı kayıtsız kaldıkları düşüncesi, Necati Tosuner'in dünya anlayışı açısından programatik önemde bir iddiaya dönüşmektedir. Bu iddiaya göre vicdan ve iyilik, biyolojik doğası gereği insana yabancıdır. Tosuner şöyle yazmaktadır: «Ben insanların içindeyken de bir şey değişmedi. Mutsuzluğumu kırbaçlamaktan başka bir şeye yaramadı insanlar. Ve bana acı çektirmekten başka hiçbir şeye...»[9]

Öykünün bitiminde, kahraman, acımasız bir insan olduğundan dolayı kendini cezalandıracak olan görünmeye-

8. Necati Tosuner Çıkmazda. İstanbul. Yeditepe yay., 1965, s. 12.
9. A.g.y. s. 33.

cek bir yargıç önünde savunmasını yapıyor. Yaptığı tüm kötülüklerden dolayı insanları suçlayan kahraman nefretle haykırıyor: «İnsanları öldürmeli... Öldürmeli insanları... Topunu birden öldürmeli... Ya da tek tek yüzlerine tükürmeli insanların... En iyisi bu, tek tek yüzlerine tükürmeli... Tükürmeli insanların yüzlerine.»[10]

İnsanın, doğuştan sahip olduğu içgüdülerin erki altında bulunduğu ve bu erkin yok edilmesinin mümkün olmadığı, dolayısıyla kişiliğin sosyal olduğu yolundaki inancı, Tosuner'i, yaşamın sanatsal açıdan incelenmesini reddetmeye götürüyor. İnsan-toplum sorunu tek bir biçimde çözülüyor: İnsan kendi «ben»inin kurbanı oluyor. Ama «bunalım» edebiyatının özelliklerini anlamakta büyük önem taşıyan bir konu burada da kendini gösteriyor: Tosuner, kişiliğin sosyal bağımlılığını yadsımıyor, yalnızlığı bir kaçınılmazlık, bir kader olarak düşünmüyor. Dahası, yaşam koşullarının değişmesinin olanaklı olduğunu kabul ediyor. Ama bunu insanın davranış biçimlerine dolaysız bağlı bir konu olarak görüyor. Yazara göre, «benmerkezciliği aşmadan başka şeyleri aşmak mümkün değildir». Bununla birlikte yıkıcı içgüdülere karşı savaş açan Tosuner'in kanısına göre, «doğa her şeyin sonuna kadar çözümlenmesine asla izin vermeyecektir» ve «aşılamayan bazı şeyler kalacaktır.»

Sonuç olarak Tosuner, insanın yabancılaşmasının nedenlerinin onun biyolojik dünyasında gizlendiğini öngören, böylece bireyci bilincin en uç biçimleri açısından karakteristik düşünce olan «bir insanın öteki insanları anlamaya yetenekli olmadığı» düşüncesini yansıtıyor ve bu düşünceyi mutlaklaştırıyor. Yapıtlarında ulusal özellikleri ve toplumsal ilişkileri olmayan özgün bir kişilik yaratıyor; modernist edebiyat açısından tipik sayılabilecek bir kişiliktir

10. A.g.y, s. 49.

bu. Tosuner'in öykü kahramanları özünde, onun otobiyografik öyküsünün «ezilmiş insan»ından ayrılmıyor. Bu, özeleştiri içinde boğulmuş isimsiz genç bir entellektüeldir. Ayrıca yazarın öyküleri zaman kavramından yoksundur, kahramanın ulusal ve sosyal kimliği bile belirsizdir. Eleştirmen Naci Çelik, bu tür yapıtların uzun yıllar sonra Türk edebiyatı alanında uzman bir kişi tarafından okunulduklarında, yazarlarının Türk mü, yoksa uzaydan gelen bir kişi mi olduklarını o uzmanın bile ayırdedemeyeceğini söylerken haklıdır.[11] B. Brecht'in 30'lu yıllarda G. Lukacs'la tartışması sırasında ifade ettiği düşünceden yararlanarak şunu belirtelim ki Necati Tosuner «insanın anlatılması yerine onun ruhsal tepkilerinin anlatılmasını seçerek ve böylece insanı ruhsal tepkiler kompleksi içinde eriterek gerçeklikle başa çıkamamaktadır.»[12]

Tosuner'in öyküleri çoğunlukla lirik tarzda yazılmıştır «Çıkmazda», «Ağabeyi», «Pont Marie Üstünde» bu tür yapıtlardır. «Düğüm» adı altında toplanmış öykülerin içeriğini fantastik olgular oluşturmaktadır. Yazar, kaosa düşmüş bir insanın yalnızlığını hissettiren rüya ve halüsinasyonların anlatımını yaygın biçimde kullanmakta, bunun sonucu olarak, şu ya da bu düzeyde önem taşıyan hiç bir olayın yer almadığı yapıtta yaşamın tektüzeliği egemen olmaktadır. Örneğin öykü kahramanı, amaçsız bir şekilde kenti dolaşmakta, saatlerce pastanede oturmaktadır, Dış dünyayla arasındaki her türlü ilişki ona büyük acı vermektedir. Sürekli düşünmekte, ruhsal durumunu analize çalışmaktadır. Ama tüm benmerkezciliğine karşın, Tosuner'in

---

11. Bkz. Naci Çelik. Yeni Hikayemiz. Soyut. İstanbul, 1968, No. 18, s. 16.

12. B. Brecht. Edebiyat Üzerine. (Rusça.) Moskova, «Hudojestvennaya Literatura» yay., 1977, s. 179.

kahramanının acı çekmesinin nedeni sevilmek istemesidir.

Tosuner'in ilişki kurmaya kapalı ve asosyal yapıdaki personajı «insanlarla hiçbir ortak şeyi olmadığını» iddia etmektedir («Ağabeyi»). Dünyası son derece boştur. Yazarın tüm dikkatinin yoğunlaşmış olduğu iç yaşamı yoksuldur, yalnızca doyuma ulaşmamış isteklerin acılarına indirgenmiştir.

«Çıkmazda» öyküsünün kahramanı geceleyin kentin ıssız sokaklarında dolaşmaktadır. İsteklerinin içinde bunalan kahraman, karşılıklı sevginin kendisi için olanaklı olmadığını düşünmekte, sürekli kafasındaki şu soruya yanıt bulmak için sonuçsuz bir çaba harcamaktadır: «Yalnızlığın burgacından nasıl kurtulunabilir?»

«Pont Marie Üstünde» adlı öykünün kahramanı da ruhsal bir bunalım içindedir. Yabancı bir kente düşen bu kahraman da yalnızlığı üzerine düşünmektedir. («Ben ezilmiş bir insanım. Her yerde ve her zaman yalnızım.») Kahramanın içinde iki istek savaşmaktadır: Yaşamak ve ölmek. O, her ikisinden de aynı ölçüde korkmaktadır Ama yine de yaşama tutkusu üstün gelmektedir («Yok yapamadım. Öldüremedim kendimi. Nedenini de bulamadım tam istediğim gibi. Bir yeni yenilgi saysak da olur bunu.»)[13] Burada da kahramana egemen olan istek sevilme isteğidir. Ama bunu kendisi açısından olanaksız gören kahraman, önüne gelen kadınla ilişki kurarak içindeki aşk özlemini bastırmaktadır. («Kadın düşüncesi beni otele yöneltti.»)

Sağduyunun rolünü küçümseyen ve içgüdülerin her şeyin üzerinde olduğunu savunan Freudcu anlayış en belirgin olarak «Düğüm» adlı öyküde ortaya çıkmaktadır. Öykü kahramanı bilincine varamadığı bir istekle hareket et-

13. Necati Tosuner. Çıkmazda. 56.

mekte, kalabalıkta bir şeyler aramaktadır. («Bildiğim, bir kalabalığın içindeydim ve bir şey arıyordum. Ne aradığını bilmeden, biraz şaşkıncana. Hani aptalca bile sayılabilecek biçimde bir arayıştı bu. Ve bir yılgınlıktı içimde kımıldanan... Bunca insanın arasında, ıssızlıkta yolunu yitirmiş biriyim sanki. Yalnız ve yılgın.»)[14] Öykü kahramanı, ne aradığını anlaması için insanların kendine yardım edeceklerini, onu yalnızlıktan ve korkudan kurtaracaklarını ummaktadır; ama kimse kendisine ilgi göstermemektedir. «İnsanlara güvenmek hata yapmak demektir» sonucuna varan kahramanın gözünde insan yığınları, bazen gıcırdayan dev bir ekskavatör, bazen de onu paletleri arasında ezmeye hazır ve yaklaşmakta olan korkunç bir tanktır Daha sonra ise kahraman bir görünmez adama, bir «Merihli»ye dönüşmekte, insanlardan intikam almaya çalışmaktadır. Sokak kavgalarının çıkması için tuzaklar kurmakta, kadınların şapkalarını düşürmekte, erkekleri zor durumda bırakmaktadır.

Yeniden insan görünümü kazanan kahraman, gürültülü bir yoldan sakin bir ara sokağa sapmış ve birdenbire kendini bir çıkmazda bulmuştur. Ancak geriye dönmekten korkmaktadır. Orada da evlerin kapılarının kapandığını, kendisinin bir tuzak içinde bulunduğunu düşünmektedir. Bu durumda geriye yalnızca beklemek kalmaktadır. Ansızın buluta benzer bir şey ortaya çıkmıştır. Kahraman, korku duygusunu yenerek ona doğru yaklaşır. Gizli bir kurtarıcı siyah gözbağını kaldırmakta, gözlerini açmaktadır. Bir televizyon, televizyon ekranında odalar, odalarda yataklar, yataklarda erkekler ve kadınlar görünmektedir. Kahramanın ayakları kendiliğinden geneleve yönelir ve kahraman oradan yatışmış ve sakinleşmiş olarak çıkar

14. A.g.y 73-74.

(«Ve düğüm, çözülmese bile gevşemişti biraz.»)[15] Tosuner'in kahramanı kendisini rahat bırakmayan «yalnızlığın burgacından nasıl kurtulunabilir?» sorusuna yanıt bulmakta, yazar ise böylece şunu savunmaktadır: İnsanların tavırlarını ve isteklerini belirleyen temel etken bilinçaltıdır, denetimsiz bir duygudur, meraktır.

Yabancılaşmayı insanın doğal durumu olarak değerlendiren Tosuner, güncel toplumsal sorunlardan, kişilikle çevre arasındaki anlaşmazlığı yaratan gerçek sosyal nedenlerden, yaşam koşullarını değiştirmenin olanaklı olduğu düşüncesinden uzaklaşmakta ve böylece edebiyatı toplumsal işlevinden koparmaktadır. Otobiyografik öyküde yansıtılan insanın benmerkezciliğiyle savaşma isteği, Tosuner'in yapıtlarında ifadesini bulamamaktadır.

Tahsin Yücel, Demir Özlü, Leyla Erbil, Onat Kutlar, Yusuf Atılgan, Vüs'at O. Bener, Bilge Karasu, Kamuran Şipal, Selim İleri ve öteki bazı yazarların yapıtlarında, «bunalım» edebiyatının dünyayı ve insanı egzistansiyalist tarzda kavramasıyla bağlı bir başka eğilim net biçimde ortaya çıkmaktadır.* Bizce bu eğilim birçok nedenden dolayı daha canlı olduğunu kanıtlamıştır. Bu nedenler, örneğin, Leyla Erbil'in yapıtlarının analizinde görülmektedir.

Türk aydınlarının ilerici görüşlerini paylaşan ve sosyalist fikirleri benimseyen Erbil, başlangıçta «bunalım» edebiyatıyla bağlıydı. «Gecede» adını taşıyan öykü kitabının (1969) modernist çizgide olduğu pek çok eleştirmen

---

15. A.g.y. s. 81.

(x) Türk nazmında 50'li yılların ortalarında ve 60'lı yıllarda «İkinci Yeni» adı altında ortaya çıkan bazı şairlerin sanatı da egzistansiyalist felsefi-etik anlayışlara dayanmaktadır. Yabancılaşma ve yaşamın saçmalığı konusu bu akımın temsilcileri arasında, örneğin bunların içinde önemli yeri olan Edip Cansever'in (doğ. 1928) şiirlerinde neredeyse en temel yeri kaplamaktadır.

ve bu arada Asım Bezirci ve Nedim Gürsel tarafından belirtilmiştir.

Kitaptaki öykülerin ana konusunu yabancılaşma sorunu oluşturuyor. Ama Erbil sorunu Tosuner'den farklı biçimde çözüyor. Kahramanlarını dış gerçeklikten soyutlamıyor, onların trajedisini biyolojik nedenlere bağlamıyor. Erbil'in dayanak noktasını, her konuda kendisini ortaya koyan ve insanın karşı koyamayacağı olayların içsel gücü oluşturuyor.

Bu çelişkili yaklaşım Erbil'in ilk dönemleri açısından oldukça ilginç bir belirtidir. Ama daha sonradan modernizmden realizme geçişinin yasallığını açıklayan yine kendisi oluyor. (Bu süreç, böylesine açık biçimde olmasa da egzistansiyalist akımın öteki yazarlarının yapıtlarında da görülüyor.)

«Gecede» adı altında toplanan öyküler, ya Türk nesrinde unutulmuş bir tarz olan epistolar biçimde ya da kendini yeni kanıtlamış olan «bilinç akımı» şeklinde yazılmış. Erbil'in öykülerinde özgün bir şiirsellik var Sıfat, metafor, kıyaslama bulunmuyor; yani şiirselliğin, anlatımı duygusal olarak renklendiren ve yazarın değerlendirisini dolaylı yoldan yansıtmaya yarayan ögeler yer almıyor. Sonuçta yazarın ve kahramanların görüş açılarının tümüyle birbirine geçtiği izlenimi oluşuyor.

Epistolar nitelikteki «Çekmece» ve «Tanrı» adlı öykülerde Erbil, anlatımı nesnel bir temele dayandırarak, sanatsal metne gerçek belgeleri sokuyor (fotokopiler, gazete makaleleri, reklamlar, kartpostallar vb.) veya onları stilize ediyor. Sanatsal materyalin bu tarzda yapılandırılması dünya edebiyatında bilinen bir yöntemdir. Özellikle yüzyılımızın başında bu yöntemden sıkça yararlanılırdı. Günümüzde ise söz konusu yöntem, Avrupalı ustaların yapıtlarında, deyim yerindeyse, ikinci doğumunu yaşıyor. Edebiyat dışı «görsel» materyal söz konusu öykülerden

önemli bir işlev taşıyor ve Erbil'in, insanın kendi yazgısını kendisinin belirleyemeyeceği ve tümüyle olayların gücünün erki altında bulunduğu yolundaki temel düşüncesini daha çarpıcı biçimde sunmasına yarıyor.

Yazar, anlatımı «aşınmış süje» ilkesine göre oluşturuyor, «bilinç akımı» yönteminden yararlanıyor, «trajik derecede kaotik bir dünya ve bu dünyada yalnızlığa mahkum olmuş insan» yolundaki anlayışını realize ediyor

«Tanrı» öyküsü, göçmen bir Türkün karısı olan Anadolu köylüsü Zarife Eygıcık'ın birkaç mektubundan oluşuyor. Öykü, Zarife'nin Batı Almanya'daki Türkiye konsolosuna yazdığı ve kocasının aranması için «Allah aşkına» diyerek yalvardığı mektupla başlıyor. Para kazanma ve mali durumunu düzeltme hırsına kapılan Şuayip, beş yıl önce hemşehrileriyle birlikte Batı Almanya'ya göçmüştür. Giderken de «çocuklar adam olsun diye» ailesini yanına alacağına söz vermiştir. Ancak sözünde durmadığı gibi, bir de boşanma isteğinde olduğunu belirten bir mektup göndermiştir. Ama Zarife kocasını bırakmama konusunda kesin kararlıdır.

Konsolostan mektup alamayan Zarife, kocasını kendi başına aramak için Batı Almanya'ya gitmiştir ve öteki mektupları oradan kızkardeşine yazmaktadır. Bir zamanlar güçlü olan bu kadının başından geçen ağır deneyimler onun enerjisini tüketmiştir. Ve son dört yılını yabancı ülkede bir akıl hastanesinde, dilini ve dinini bilmeyen yabancı insanlar arasında geçirmiştir.

Öyküde olup bitenler gerçeklikle aynı gibidir Hastalık sırasındaki anlaşılmaz sayıklamalar bile öykü kahramanının psikolojik durumunu yansıtmaktadır. Düşünceleri düzensiz gelişmekte, geçmiş ve şimdiki zamanları birbirine karıştırmakta, gerçekliği parça parça ele almaktadır.

Yaşamın kesitleri içinden önemli, önemsiz ve hattâ anlamsız olan şeylerin gelişigüzel kaydedilmesi temelinde

yapılan böylesi bir seçim, kaçınılmaz olarak Erbil'i gerçekliğin realist olarak yansıtılmasından uzaklaştırmaktadır. Yazarın ilk dönemlerine özgü çelişkinin bu öyküde de ortaya çıkması raslantı değildir. Bir yanıyla Leyla Erbil anlatımın saçma, mantıksız yapısıyla (akıl hastanesinin demir parmaklıklarıyla dünyadan yalıtlanmış, bilinci bulanıklaşmış bir insanın ağzından) kaos dünyasının tablosunu çiziyor, böyle bir dünyada insanın kesin çözümsüzlüğünü gösteriyor, okuyucunun bu mahvedici koşullar karşısında tek tek kişiliklerin direnmesinin mümkün olmadığı sonucuna varmasını sağlıyor. Zarife'nin başarısızlığa uğrayan isyankârlığının, yerini yazgıya kölece bağlılığa bırakmasının nedeni budur. («...ablacığım ne olur beni buradan kurtarın, ben hasta değilim artık, Şuayip'i aramıyacağım,... Her gece vatanıma ve sizlere duacıyım»)[16] Zarife, zihninin aydınlandığı anlarda ise, «neden kimse beni kurtarmıyor?» diye sorarak şaşkınlığını ifade etmektedir. Öteki yanıyla yazar, kahramanın trajedisinin -kocasının kaybolması, iki çocuğunun ölmesi, hastalanması- sosyal nedenleri olduğunu (bu nedenlerden dolayı öteki köylü aileleri de yazgılarının acı payını almaktadırlar) nesnel biçimde göstererek, yabancılaşmayı sosyal bir olgu olarak kabul etmektedir. Zarife'nin pek çok hemşehrisi de, tıpkı Şuayip gibi geri dönmemiştir. («Çarpık Haydar, Ebe Rahime, Çöp Hüseyin de gelmezler artık» dediler. «Gebez Emineylem Yürüğün Havvası da gelmez artık» dediler, «gavura orospu oldular» dediler, «İdris Hanife, Kör Musa delirdi», «Ciritçi Mehmet otomobile çiğnendi».)[17] Erbil'in öykülerinde nesnel olarak varolan sosyal sorunların çarpıcılığı da, «bunalım» edebiyatının öteki yetenekli temsilcilerinin yapıtla-

16. Leyla Erbil. Gecede. İstanbul, Asya Matbaası, 1968, s. 11.

17 A.g.y. s. 9.

rında olduğu gibi, er geç realizme gelinmesi gerektiğini göstermektedir

Necati Tosuner'le Leyla Erbil'in sanatsal tarzlarının birbirinden farklı olmasına karşın, her iki yazar da yalnızlığın trajedisini sergilemekte, insanın kendisini çevreleyen gerçekliğe karşı duramayacağını göstermektedirler.

Açık söylemek gerekirse, yalnızca acımasızlığı ve güç yetmeyen düşmanca koşulların baskısı altında insanın kaçınılmaz ölümünü işleyen Leyla Erbil de «gerçeklikle başa çıkamamaktadır».

Ancak Tosuner'in ve Erbil'in öykülerinin analizi, «bunalım» edebiyatında Freudcu ve egzistansiyalist eğilimler arasındaki benzerliğin yanı sıra ayrımı da ortaya koymaktadır. Tosuner'in kahramanından farklı olarak Zarife yaşamdan korkmamakta, yalnızlığını ve başını böylesi bir derde sokan koşulları çözümleyememektedir. Bunun sonucunda Zarife'nin durumunun dramatizmi ve çözümsüzlüğü daha da çarpıcı biçimde hissedilmektedir. Öyküde sosyal açıdan koşullanmış kişilik fikriyle, onun kaçınılmaz çözümsüzlüğü anlayışı, birbiriyle çelişki içinde eklektik bir birliktelik göstermektedir. Aynı türden bir iç çelişki, kitaptaki «Gecede», «Ölü», «Ayna» ve «Hokkabazın Çağrısı» gibi öykülerde de sergilenmektedir.

Bu öykülerde sanatsal mektubun Türk nesrine özgü netliği yerini daha büyük bir biçimsel karmaşıklığa bırakmakta, noktalama işaretlerinden ve cümle başındaki büyük harflerden vaz geçilmekte, ritmik bir nesir tercih edilmekte veya kutsal kitaba göre bir stilizasyona gidilmektedir. Pek çok öykü tümüyle, «yeni roman» okulu tarafından yaratılmış «bilinç akımı» stilinde yazılmıştır. Bu stilin biçimsel ögeleri yapıtlarda boğucu bir güç oluşturmaktadır. «Gecede» kitabının eleştirmeni Nedim Gürsel'e göre, L. Erbil'in öyküleri zor okunmaktadır; çünkü Erbil, Freudcu bir zeminde kurulan «bilinç akımı»nı suistimal et-

mekte ve onu kullanarak anlatımına pek çok anlaşılmaz şey katmaktadır. Eleştirmenin de haklı olarak belirttiği gibi, öykülerin kahramanları sağduyudan yoksun ve hareketsiz bir çözümsüzlük içindedir. Onlar fiziksel ve zihinsel olarak özürlü, aciz ve yalnızdır. Sayıklamakta, pişman olmakta, sızlanmakta, lanet okumakta, ama hiçbir şey yapamamaktadırlar.[18]

«Hokkabazın Çağrısı» öyküsü, harcanmış bir insanın Allaha karşı tehditkâr bir laneti olarak kabul edilebilir. Öyküde sosyal nitelikte bir alt metnin bulunduğu açıkça hissedilmektedir; yazar, gezgin bir aktörün ailesinin ağır koşullarını göstermeye çalışmaktadır.

Kitaba adını veren «Gecede» öyküsünde genç ve yalnız bir kadının yaşamından bölümler aktarılıyor. Kadın bir pastanede oturup uzaktan eski âşıklarına bakarak geçmişini anımsamakta, duygularından utanmamakta, daha iyi ve daha ahlâklı görünme çabası harcamamaktadır. Onun mahrem konularda yaptığı açıklamalar, sahte burjuva temizliğine-bekaretine karşı bir protesto, «temiz» burjuva ahlâkının içyüzünü açığa vurma olarak algılanmaktadır.

Bu öykü, «Ölü» adını taşıyan ve aynı şekilde burjuva ahlâkına karşı protestoyu içeren bir başka öyküyle içiçe geçiyor. «Ölü»nün kahramanı yeni vefat etmiş yaşlı ve zengin kocasının ardından ağlayan, ama aklında matem anıyla bağdaşmayan takılar, kokular ve saç biçimleri gibi şeyler olan genç ve güzel bir kadındır. Kadın viski içmektedir ve içki etkisini gösterdikçe monolog türündeki anlatım düzensiz bir itirafa dönüşmekte, yavaş yavaş onun mutsuz aile tablosunu gündeme getirmektedir: Acımasız ve ahlâksız koca, mesleki kariyer aşkı uğruna karısının

18. Bkz. Nedim Gürsel. Leyla Erbil. Gecede. Yeni Dergi, İstanbul, 1969, No. 57, s. 625.

gönül serüvenlerine göz yummakta, karısı ise uzun yıllardan beri ona ihanet etmektedir. Böylece ahlâklı dış görünümlerinin altında gizli kalmış olan ahlâksız aile ilişkileri ortaya konmaktadır. Burada da öykünün hem sanatsal anlayışı, hem de biçimi, yazarın sosyal fikriyle çelişkiye düşmektedir.

Askeri erkandan yaşlı ve dul bir kadının monologu biçiminde yazılmış olan «Ayna» adlı öyküde sorun daha çarpıcı nitelik kazanmıştır. Büyüklük ve izlenme kompleksleri içindeki dul kadın, son yıllarını çocuklarıyla anlaşmazlık içinde, toplumdan yalıtlanmış olarak ve gittikçe uzaklaşmakta olan gençliğine duyduğu özlemle yaşamaktadır.

Çocuklar, anababalarının kendilerini mutlu hissettikleri yaşam tarzına karşı çıkmaktadır. Yazar aynı zamanda, 60'lı yıllarda Türkiye öğrenci gençliğini etkileyen antiemperyalist eğilimi de yansıtmaya çalışmaktadır. Örneğin, öykü kahramanının oğlu bir gençlik hareketine katılmış, ardından da «bir-iki Amerikalı öldürmek» amacıyla bir başka kıtaya doğru yola koyulmuştur Olan bitene hiç akıl erdiremeyen anne şöyle demektedir «Gerillaya katılıcam dedi, kimmiş o gerilla, Allah kahretsin onu, seni benden alıyor dedim, hep o Kürt arkadaşı yüzünden, düşük bıyıklı kara kıllı oğlan var ya...»[19]

«Gecede», «Ölü» ve «Ayna» öykülerinin kahramanları çeşitli burjuva çevrelerden gelmektedir Öyküye, kişilerin özel yaşamlarıyla ilgili bulanık ve hattâ bazen sayıklama türünden anıları dahil eden yazar, böylelikle genel olarak bir sınıfın ahlâki temellerini eleştirmektedir. Nedim Gürsel, Leyla Erbil'in şaşkınlık içinde bulunan ve çöküş süreci yaşayan burjuvaziyi yansıtırken, ne yapılması gerektiğini belirtmediğini, bundan dolayı kendini sıkışmış

19. Leyla Erbil. Gecede. 20.

hissettiğini, burjuva sınıfının eylem yeteneğini kaybettiğini iddia ettiğini belirtmektedir [20]

«Çekmece» adlı öyküde yazarın dikkati tekrar halktan bir kişiye, yaşlı bir denizci olan Dursun Kaymak'a yönelmiştir. Yapıtın adı semboliktir. Öykü kahramanı açısından, uzun taş duvarlarla çevrelenmiş ve kendine ait bir kulübe, yaşamın zorluklarından kaçabileceği sakin bir çekmece gibidir. Böyle bir kulübe kurabilmek uğruna kırk yıl denizlere açılmış, denizcilik mesleğinin güçlüklerini direngenlikle karşılamıştır.

Dursun Kaymak'ın dış dünyayla tüm ilişkilerini kesecek uzun duvarlı sakin bir çekmeceyi düşlemesi, yazar açısından, yaşam denizinde kişiliğin yalnız kalmasının sembolüdür.

Bu öyküde, modernist anlayışın yanı sıra, gerçekliğin realist tarzda yorumlanışının da yer alması ilginçtir. Realist yaklaşım, yapıta yakıcı ve net çizgiler taşıyan sosyal bir doğrultu kazandırmaktadır. Bu doğrultu ise Türk modernizminin tek tip tanımlamalara uymayacak cinsten olduğu, en azından, büyük sanatçıların yapıtlarında sık sık «saf» halde bulunmadığı görüşünü pekiştirmektedir

Deniz hiyerarşisinin alt basamaklarından yükselen, basit bir ateşçilikten lostromoluğa gelen kahramanın içinde bulunduğu tekne, dış dünyanın sosyal bir modeli haline gelmektedir. Şurası da önemlidir ki, konunun akışı içinde realist yaşam anlayışı süjenin gelişimini giderek kendine bağlı kılmakta, yaşlı denizcinin trajik sonunu belirlemektedir. Erbil'in sanatsal evrimini anlamak için bu nokta büyük önem taşımaktadır.

«Çekmece» öyküsünün içeriğini, Dursun Kaymak'ın, 1941, 1957 ve 1959 yıllarında çeşitli limanlardan karısına

---

20. Nedim Gürsel. Leyla Erbil. Gecede. Yeni Dergi, İstanbul, 1969, No: 57, s. 627

yazdığı üç mektup oluşturmaktadır. Kahraman yalnızca müstakbel kulübesiyle ilgili düşüncelerle doludur, onun uğrunda karısının tüm isteklerini geri çevirmektedir: «Manto yapayım deme, üstündekiler yeter sana. Yoksa bahçe duvarları için değil de, senin manton için mi bu uçsuz bucaksız denizlerde tüketiyorum günlerimi?»[21] Kendi kendine ise şöyle demektedir: «Bense tüm geleceğimi ve şimdimi bir kulübe sahibi olabilmemiz için ve seninle elele, gözgöze ve başbaşa gelecek günlerimizi o kulübenin geniş bahçesinde oyalanarak geçirebilmemiz için, ellerin çürük tekneleri içinde tanrının azgın boğa yılanlarından beter dalgalarıyla her an pençeleşerek ve boğuşarak geçirmekteyim.»[22] Sanki, Erbil'in üstün sanatçılık yeteneği, onu kendiliğinden yaşamın gerçeklerini yansıtmaya itmektedir. Öykü, denizcilerin zor koşullarını, haksızlıkları yansıtan çeşitli durumları ve ayrıntıları içermektedir. İnsanın kendi yazgısını belirleyemediği kaos dünyasına ilişkin modernist model, gerçekliğin realist anlayışıyla rekabete girememektedir. Egzistansiyalist anlayışı izlemeye, olayların karşı konmaz gücünün her yerde egemen olduğu dünyada insanın yazgısının önceden belirlenmiş olduğunu göstermeye çalışan Erbil, daha önce de belirttiğimiz gibi, öyküsünde pek çok edebiyat dışı materyal kullanmaktadır. Örneğin, kahramanın kulübe için son taksidi yatırdığını ve geriye yalnızca bankaya gidip kulübenin tapusunu almanın kaldığını bildiren mektubunun altına yazar, belediyenin, Dursun Kaymak'ın inşaatının üç gün sonra yıkılacağını gösteren belgesinin fotokopisini «yapıştırıyor» (kahramanın bundan hiçbir zaman haberi olmayacaktır). Böylece inandırıcılık izlenimi yaratan yazar, yalnızca inşaatın kesin adresini vermekle kalmıyor, aynı zamanda beledi-

21 Leyla Erbil. Gecede. 29-30.
22. A.g.y s. 26.

yenin mühürlü belgesinin bir fotokopisine de yer veriyor. Ayrıca Erbil'in bu belgeyi kahramanın imzasıyla notu arasına yerleştirmesi de raslantı değildir. Görsel bir ögenin bile, insanın tüm amaçlarını bozan, onun geleceğine egemen olan olayların, kişilerin yazgısında belirleyici rolü olduğu düşüncesini yansıtması gerekiyor. Kahramanın artık kulübenin çevresindeki duvarları örme aşamasında olduğu ve üçüncü mektubundan anlaşıldığına göre, «...bu son seferimdir, artık top atsan çıkmam denize»[23] diyerek son seferine gittiği öykünün finalinde bir gazete sütununun fotokopisinde şöyle bir haber okunuyor: «Kırk kişi boğuldu». Ölenlerin listesinde Dursun Kaymak'ın ismi de bulunuyor. «Çekmece» adlı öykü bu «beige» ile sona eriyor.

Böylece, insana son derece düşman nitelikte ve düzensizliklerle dolu dünyadaki temel güç olan kendiliğinden olaylar, kahramanın yazgısında iki kez yıkıcı rol oynamıştır. Ancak öykünün sanatsal anlayışı, okuyucuyu, kahramanın hayallerinin yıkılmasındaki ve ölümündeki nedenin, burjuva toplumunun doğasında gizlenmekte olduğu sonucuna götürmektedir. Yazarın amacının farklı olmasına karşın, bunu yalnızca okuyucu değil, öykü kahramanı da anlamaktadır. Dursun Kaymak, kendi acı deneyimi temelinde bu toplumda her şeyi paranın belirlediğini kavrıyor. Örneğin, bir yerde şöyle düşünüyor: «Ateşçilikten başladım, ciğeri beş para etmez üstlerimin gözüne gire gire lostromoluğa dek yükseldim... senin elâ gözlerini görmeden ve nohut ve kuru fasulye ve kuru üzüm hoşafı ve binde bir pırasa yiyerek geçmiş olan günlerimi toplasan on kara ve buruşuk yıl eder... Ne tuhaf bir cihan felsefesidir ki biz işçi takımına her nesne; yemek, içki, giyecek maddeleri, ısı ve yatacak barınacak olsun ya da eğlence her vakit çok görülür ve insanlığımızı unut-

23. A.g.y. 33.

mamız istenir bizlerden, ama biz hep, hep değil de arada bir kendi kendimizi insan yerine koyarız.»[24]

Öyküde, gerek tekne sahiplerinin, gerekse de kaptanın denizcilere karşı insanlık dışı tavırlarının ayrıntıları giderek daha geniş yansıtılmaktadır: «Gemide dün isyan çıktı... Anlatınca ikinci kaptan giderek nasıl iki yıldır un çorbası, fasulye, nohuttan başka yemek yüzü görmediklerini, uğursuz alçak dışarı çıktı ve anlaştılar... 15 gündür trevasada batmamıza ramak kaldı. Şu kahpe tekne nasıl oldu da dayandı bu fırtınaya şaştım... olur da batardık, kökü yok ya bu bokun.»[25]

Sonuçta, egzistansiyalist anlayışa karşın, öykünün son bölümü, anlamsız bir olayın belirleyiciliğine göre değil, olayların gelişiminin mantığına uygun ve sosyal nedenler belirlenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Kâr peşinde koşan mal sahibi çoktan kullanılamaz hale gelmiş ve güçlü bir fırtınaya karşı koyamayacak teknesini kullanmaya devam etmekte, mektuptan da belli olduğu gibi, kahraman bu durumu anlamaktadır.

Ama fırtına çıkmasaydı bile, Dursun Kaymak ölümden kurtulamazdı. Onun ölümü, yazar tarafından sosyal bir trajedi olarak yorumlanmaktadır Aslında bu trajedi, kahramanın ve olayların seçiminde, konunun gelişiminde yatmaktadır. Örneğin, yeni kaptan göreve başladığında, Dursun Kaymak'la aralarında sürtüşme çıkmıştır. Kahraman mektuplarından birinde olayı şöyle anlatmaktadır «Geçende bu yeni gelen suvariyle atıştık: Orospu çocuğu bana 'beğenmezsen çıkar gidersin' dedi. Keraneci zabitanın kumanyasından da çalmaya başladı, zaten öteki de çalıyordu ama yetmemiş olacak patrona ki onu aldı, bu daha hırsızını gönderdi, pezevenk gelir gelmez haftada bir

24 A.g.y. 26-27.
A.g.y 30-32.

verilen meyvayı ayda bire indirdi. Gaz sancısından geberiyor millet, ben de ikinci kaptanla haber gönderdim neden bu hafta elma yok diye, 'beğenmezsen çıkarsın' diyor bana, ben ki kırk yılımı bu hırsızları zengin etmekte harcadım senin yüzünden, şimdiyse yaş altmış ve çık git diyor bana.»[26]

Bu mektupta da görüldüğü gibi, öykü kahramanı yazgısının sosyal koşullarca belirlendiğini anlamaktadır. Bu, kesinlikle modernist edebiyatın yalnızlıktan korkan, tepkici kişiliği değildir. Kahraman ruhsal açıdan aktif olduğu gibi, yaşamda da birçok şeyi defalarca protesto etmektedir. Örneğin, lostromolığa terfi ettiğinde, yönetim kadrosuna girdiğini, artık yemeğinin farklı olduğunu, haftada bir kez taze meyve ve sebze yediğini belirtmektedir Dursun, görevi açısından teknenin ana tayfasının dışındadır Öyleyse yaşlı haliyle işini de yitirme tehlikesini göze alarak denizcileri desteklemeye, onların çıkarlarını savunmaya onu iten nedir? Vicdan mı? Dostluk borcu mu? Kişiliğin iletişime kapalı olduğu yolundaki egzistansiyalist görüşü izleyen Erbil bu soruya açık yanıt getirmemektedir Ama aynı zamanda kendi amacının değişik olmasına karşın, realist bir tip ortaya koymaktadır. Yarattığı kahraman sosyal olarak aktiftir, dış dünyayla arasında onlarca bağ vardır. Onun dış dünyayla arasına bir duvar örme hayali bile, yaşamsal olarak haklı görülecek bir istekle bağlıdır Bu istek tüm mektuplarda kendini gösteren inatçı bir fikre dönüşmektedir. («... ama komaz tanrı yanına komaz, bu haksızlıkları dürzülerin, öteki dünyada iki elim onbir parmağım yakasındadır onların.»)[27]

«Çekmece» adlı öykü, ne Leyla Erbil'in sanatında, ne

26. A.g.y. s. 33.
27 A.g.y. s. 34.

de genel olarak «bunalım» edebiyatında bir istisna değildir.

«Bunalım» edebiyatının temsilcilerinin kaydettikleri sanatsal aşama şunu göstermektedir ki, modernizmden realizme geçiş, uyumlu ve organik bir süreç içinde olmamıştır. Bu geçiş, eski sübjektif idealist anlayışlarla estetik ilkelerin özgün bir patlama yapmasıyla gerçekleşmiştir. Başka türlü de olamazdı; çünkü bu geçiş, ilkesel olarak farklı bir başka dünya anlayışıyla belirlenen yeni bir niteliğe doğru sıçramaydı.

«Bunalım» edebiyatıyla bağlarını koparan yazarlar, anlatımlarını şiirselleştiren bazı ögeleri korudular ve onları yeni biçimlerle, değişik işlevlerle kullanarak, yeni fikirsel-estetik içeriklerini ifade etme çabasına giriştiler

20. yüzyılın pek çok önde gelen sanatçısının uzun bir yoldan geçerek realizme geldikleri bilinmektedir. Öncekileri bu, uzun yıllar sürüyordu. Ama yazarların bütün bir kuşağının böylesine kararlı biçimde sanatsal yönelimlerini değiştirdikleri görülmemişti. Ancak 60'lı yılların sonuyla 70'li yılların başında Türk edebiyatında izlenen olgu budur. Avrupa edebiyatlarında da böyle bir olgu ortaya çıkmış, 70'li yılların sonunda süreç sönümlenmiştir.

«Bunalım» edebiyatını Batılı çağdaş modernizmle karşılaştırmak gerekirse, işe önce ayrılıkların özünden başlamak gerekiyor. «Bunalım» edebiyatı yazarlarının yapıtlarının küçük burjuva Türk aydınlarının ideolojik çizgilerini taşıdığı tartışmasızdır. Ancak sıradan emekçilerin yazgılarının incelenmesi («Çekmece», «Tanrı», «Hokkabazın Çağrısı»), antiemperyalist eğilimin yansıtılması («Ayna»), iki tür dünya ve insan anlayışının birbirine koşut olarak geliştirilmesi modernist ve realist anlayışlar «bunalım»

edebiyatını Batılı modernist edebiyattan önemli ölçüde ayırmaktadır. «Bunalım» edebiyatının her ne kadar modernizmle bağı olsa da, tümüyle onun kanalına akmadığını gösteren de bu ayrımlardır. Ulusal tarihin koşullarına bağlı olarak yaşamın ortaya çıkardığı «bunalım» edebiyatı kendine özgü niteliklere sahiptir. Onun edebiyat sürecindeki rolü başlı başına özgün bir roldür. Batı modernizminden farklı olarak, «bunalım» edebiyatı, akımın yaratıcıları ne denli aktif olursa olsun, hiçbir zaman temel, belirleyici rol oynamamış; realist edebiyatı geride bırakmayı, onun yerine geçmeyi başaramamıştır. «Bunalım» edebiyatı realizmin gelişme dinamiğine etki edememiştir. Realizm hiçbir kayıp vermeden ona karşı koyabilmiş, dahası bu karşı koyuş içinde konumlarını güçlendirmiş ve genel olarak Türk edebiyatının fikirsel-estetik olanaklarını artırmıştır

Tahir Alangu gibi bazı uzmanların tüm iddialarına karşın, «bunalım» edebiyatı, edebiyatın özgelişiminin doğal bir sonucu değildir; yani ulusal sanat bilincinin içinde her zaman için varolmuş özelliklerin serpilip gelişmesi değildir. Bu akım, Batılı modernist anlayışların dolaysız etkisi altında ve burjuva kültüründe ortaya çıkan kriz ortamı içinde doğmuştur. Modernist edebiyatın genel yasallıkları, kuşkusuz bu akımda da bulunmaktadır. Bu yasallıkların değişik boyutlarda ortaya çıktığı inancını taşıyoruz. Örneğin felsefi boyutta, insanı geri plana itme, düşünceyi perspektifsiz, aklı güçsüz, nesnel dünyayı ise bilinemez gösterme amacını taşımaktadır. Toplumsal-ahlâksal boyutta, en uç bireyselliği ve ahlâksal keyfiyeti propaganda etmektedir. Estetik boyutta ise, olumlu idealin bulunmamasına, realist sanatla bağların koparılmasına ve ulusal sanat geleneklerinden uzaklaşılmasına dayanmaktadır.

Türkiye'deki ve Batı'daki modernist edebiyat akımlarının temsilcilerinin dünya görüşleri, en genel biçimiyle felsefi karamsarlık olarak saptanabilir Modernizmin çeşit-

li okulları arasında nasıl ayrımlar olursa olsun, karamsar felsefenin özünde yatan, insanın saygınlığını yitirmesinin, onun güçsüzlüğünü yansıtmaktır. Avrupa modernizminin saygın liderlerinden biri olan S. Beckett'in üzerinde «çalıştığı» malzemenin «güçsüzlük ve bilgisizlik» olduğunu söylemesi rastlantı değildir.

Ancak araştırmacılar açısından daha önemli olan, «bunalım» edebiyatının özgün niteliklerini ortaya çıkarmaktır. Çünkü gerçekliğin realist tarzda elde edilmesi ve yansıtılması ile modernizmin dünya ve insan anlayışının yerini realist anlayışa bırakmasının olanaklarını yazarların önüne seren bu özgün niteliklerdir.

Açıktır ki, «bunalım» edebiyatını modernist tipte bir edebiyat olarak, modernizmin tipolojik bir varyantı olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Ama burada söz konusu olan akrabalık bağları değil, yalnızca olgular arasındaki benzerliklerdir.

SOSYO-PSİKOLOJİK NESİR

Türkçesi **Serdar ARIKAN**

70'li yıllar, kendini temel olarak öykücülük alanında ortaya koyan sosyo-psikolojik nesrin yüksek yaratıcılık göstererek en büyük başarılara ulaştığı dönemdir Bu durum, kuşkusuz yoğun ahlâki ideal arayışlarıyla, edebiyatın tümden psikolojizasyonuyla bağlıdır.

Edebi bir akım olarak sosyo-psikolojik nesir biraz karmaşık ve alışılmamış bir geçmişe sahiptir Bu akımın temellerini atanlar arasında ünlü Türk öykücüsü Sait Faik (1906-1954), yetenekli yazar Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1963) bulunmaktadır. Bu akıma dahil pek çok öykücünün -Oktay Akbal, Kamuran Şipal, Muzaffer Buyrukçu, Bilge Karasu, Adnan Özyalçıner, Demirtaş Ceyhun, Tomris Uyar vb.- eserleri Sait Faik ödülüne değer görülmüştür

Sosyo-psikolojik nesrin oluşumu 40'lı yıllara denk düşmektedir. Ancak «bunalım» edebiyatının hızlı gelişimi ve «toplumsal gerçekçiliğin» boy atması daha sonraki yıllarda sosyo-psikolojik nesri ciddi ölçüde gölgede bırakmıştır.

Sosyo-psikolojik nesir (Türk eleştirmenler «Sait Faik çizgisi» adını vermektedirler) ciddi bir evrim geçirdi: Bir ölçüde «bunalım» edebiyatının ilkelerini aştı, bir ölçüde de kabullendi. Soyut bir niteliğe sahip olan gerçeklik ve kişilik konsepti adım adım başka bir içerik kazanmaya

başladı. İnsanın yazgısı sosyal açıdan kavranmakta, yazarlar yabancılaşmayı aşmanın, bireyi topluma kazandırmanın yollarını araştırmaktadırlar. Ancak günümüzde bu akımın tam olarak oluştuğunu, düşünsel-edebi konumunun, savunduğu estetik idealin ahlâksal niteliğinin tam olarak belirlendiği söylenemez.

Özellikle belirtmek gerekir ki, insanın ahlâki dünyasına gösterilen ilgi (yabancılaşmanın aşılmasını işte bu dünyanın mükemmelleşmesine bağlamaktadırlar) bu akıma yeni yeni yazarlar (temel olarak «bunalım» edebiyatından) çekmekte, sanatsal arayışların çok yönlülüğünü belirlemektedir. Bu durum sosyo-psikolojik nesirden iç yapısı açısından homojen olmayan, kendine özgü ve hâlâ oluşma sürecini yaşayan gerçekçi edebiyatın orjinal bir akımı olarak söz etmemize olanak vermektedir. Bu yüzden sosyo-psikolojik nesrin şu ya da bu olgularının değerlendirilmesinde veya geleceği için öngörüde bulunulmasında eleştirel bir duyarlık ve titizliğe ihtiyaç vardır.

Gerçekliğin sanatsal olarak özümsenmesinin yollarını araştıran sosyo-psikolojik nesir daha ilk ortaya çıktığı andan başlayarak kendini gerçekçi bir akım olarak ortaya koydu. Belirtmek gerekir ki, 40'lı yıllarda Türk edebiyatında yer alan diğer akım ve eğilimlerden ayrışması yaşam ve edebiyattaki çok büyük ve ciddi sorunlarla bağlıdır. Bu akımın yazarları kendi dünya ve insan görüşlerini kurarken geçirdikleri evrim sonucunda insanı kaçınılmaz bir şekilde mutlak yalnızlığa mahkûm eden, çok derin ve sürekli bir genel iletişimsizliğe götüren, önceden verili ve tam tanımı yapılamayan bir kötülük olarak belirtilen modernist, evrensel yabancılaşma modelinden kesin olarak vaz geçtiler. Gerçekliği raslantılar kaosu olarak görüp, kişiliğin zaman ve mekân dışında varolduğunu öngören modernist gerçeklik kavramı artık bunlar tarafından kabullenilemezdi.

Ancak bu akıma katılanlar «toplumsal gerçekçilerin» yabancılaşmayı belli bir toplumsal biçimlenmenin sonucu olarak ele alıp, dolayısıyla bunun toplumsal düzenlemeler ve bireyin sosyal yaşama katılması için bilinçlendirilmesi yoluyla aşılabileceğini ileri süren yabancılaşma görüşünü de kabullenmediler. Sosyo-psikolojik nesir kendi yaşam ve kişilik modelini önerdi. Bu modelde «toplumsal gerçekçilerde» olduğu gibi önemli, hattâ kimi zaman belirleyici rolü çoğunlukla satır aralarında açıkça kendini hissettiren toplumsal motifler oynar. Bu akımın yazarları kapitalist toplumda bireyin yabancılaşmasını öncelikle toplumsal nedenlerle açıklamaktadırlar. Ancak bunların sanatında belli bir eleştirel yön bulunmakla beraber «toplumsal gerçekçilerden» farklı olarak, gerçekliği bütünüyle kabullenmeme fikrine yer verilmemektedir Sosyo-psikolojik nesir keskin ve geniş boyutlu sorunları, insanı yabancılaşmaya iten sosyal çelişkilerin nedenlerini incelememekte, yabancılaşma sorununu çözmek için yapıcı fikirler öne sürmemektedir. Bu akımın yazarlarının dikkatini çeken, yabancılaşma sürecinin sosyo-ekonomik yönünden çok, yabancılaşma koşullarında bireyin ruhsal durumunun analizidir. İnsanın ve toplumun geleceğinden kaygı duyan yazarlar yabancılaşmanın altedilmesi olasılığını işlemektedirler (ve bu konumları onları «toplumsal gerçekçilere» yaklaştırmaktadır). Ancak onlar insanda insan olana erişmenin ve insanı topluma döndürmenin yolunu sadece ahlâk alanında ve değişmez manevi değerlerin kavranmasında arıyorlar. Onların eserlerinde canlandırdıkları demokratik kişilikli kahramanların (kent emekçileri, zanaatkârlar, halkıyla aynı yaşamı paylaşmak isteyen aydınlar) içinde yaşadıkları dünyanın, «toplumsal gerçekçiler» tarafından canlandırılan dünyaya göre çok daha dar olması işte önemli ölçüde bu nedenle açıklanmaktadır Bu, bir sokağın (Oktay Akbal'ın «Garipler Sokağı»-1950), bir

evin dünyası (Oktay Akbal'ın «Nuh'un Gemisi»-1953), bir ailenin yaşamı (Tomris Uyar'ın «Çiçek Dirilticileri»-1974; Muzaffer Buyrukçu'nun «Çocuk»-1968) veya bir insanın iç dünyası (Bilge Karasu'nun «Dehlizde Giden Adam»-1971) olabilir.

İyiliğin, adaletin ve uyuma yönelimin genel ideali olarak beliren estetik idealin ahlâksal niteliği, sosyal motiflerin gerek gerçeklik kavramındaki, gerekse bireyin davranış psikolojisindeki rolünü belirlemektedir. Bu akıma dahil olan yazarların eserlerinde çatışmaların sosyal yönden işlenişi çoğunlukla, ancak ayrıntılar çok dikkatli incelenirse açığa çıkmaktadır. İnsanın «iç gerçekliğinin» derinlemesine çözümlenmesi burada merkezi bir yer tutmaktaysa da «bunalım» edebiyatından farklı olarak bu çözümleme esas amaç şeklinde algılanmamaktadır. Genel kural olarak yabancılaşmanın aşılması ve insanın topluma dönüş süreci incelenmektedir. Modernistlerce işlenen, kahramanların iç dünyalarının ve bilinçlerinin analiz yöntemlerinin bunlarca transformasyonu (Freudcu psikoanaliz yolunda monologlar, günce-itiraflar, mektuplar, çocukluk anıları, sanatsal zaman ve mekânın yer değiştirmesi) işte bununla açıklanmaktadır. Bu akımın yazarlarınca, oldukça istikrarlı bir tipler-semboller sistemine sahip özgün bir üslup oluşturulmaktadır. Akımın önde gelen temsilcilerinden Oktay Akbal'ın «Garipler Sokağı», Bilge Karasu'nun «Dutlar»ı (1970) buna örnek gösterilebilir.

«Toplumsal gerçekçiler» insanın yabancılaşması **sürecini** sosyo-tarihsel koşullanmışlığı içinde inceliyorlar. «Bunalım» edebiyatını ilgilendiren ise bu sürecin sonucudur: Çaresizlik içinde yalnız kalmış, yabancılaşmış «ben»in iç dünyası, yani yabancılaşma **süreci değil, bir varoluş, bir durum** olarak yabancılaşma, kişiliğin alçalması. Sosyopsikolojik nesir ise dikkatini bireyin iç dönüşümlerine, «insanlaşmasına», insanın **monevi olarak yeniden doğuşuna,**

onun kendi kendine ve böylelikle de topluma geri dönmesine bağlamakta, yani insanın toplumsal doğasını açığa çıkarmaktadırlar.

Böylece, «toplumsal gerçekçilerin» sanatsal görüşlerinin altında «birey-toplum» çatışması yatmaktayken, «bunalım» edebiyatının anti-tezi «topluma yabancılaşmış 'ben'»dir. Sosyo-psikolojik nesrin kişilik görüşü insanın kendini mükemmelleştirerek yabancılaşmayı yenmesi fikri üzerinde kurulmuştur.

Gerekli materyalin elenerek seçilmesi ilkesi de bununla belirlenmektedir. Yalnızca bireyin şu ya da bu ölçüde kişilik dönüşümüne uğradığı konumlar, anlar ve haller çizilmektedir. «İnsanlaşma» sürecinin kendisi çoğunlukla kişilerin, karakterlerin, koşulların yaşamsal konumlarının çatışmasının bir sonucu olarak belirdiği için zaman ve mekânda rastlanan keskin değişimler buradan kaynaklanmaktadır.

Yine bu nedenle kahramanlar, genel kural olarak, hemen hemen geçmişe sahip değildirler. Bu akımın yazarları, öykücüleri için güncel yaşamın gerçekleri önem taşımamaktadır. Onları, dikkatlerini yoğunlaştırdıkları ve okuyucunun da yoğunlaştırmasını istedikleri, kişiliğin yeniden doğuş anı ilgilendirmektedir.

Örneğin, Nezihe Meriç'in «Çalgıcı» (1965) adlı öyküsündeki öğretmen, tüm öykü boyunca geçmişe, hatta bir isme bile sahip olmayan sembolik bir figürmüş gibi kalmaktadır. Öğretmenin sadece iki hali verilmiştir. İç yıkıntısı ve manevi uyanışı. Tabii aslında «Çalgıcı» çok kısa bir öyküdür, dört sayfadan biraz fazla. Oktay Akbal'ın «Garipler Sokağı» ise yüz sayfadan fazladır. Ancak burada da aynı durum gözlenmektedir. Öykünün başkahramanı Salih, kendisinin yabancılaşma halinde olduğunun ayrıntılarıyla belirdiği bir günce tutmaktadır. Ancak onda bu durumu yaratan şeyin ne olduğu satır aralarından bile an-

laşılamamaktadır Yine de Garipler Sokağı'nda yaşayan insanlardan söz edildiği zaman öykünün sayfaları baştan aşağı günlük yaşamın gerçekleriyle dolmaktadır. İnsanların karşılıklı ilişkilerini, gelirlerini, konutlarını, alışkanlıklarını, günlük yaşam düzenlerini vb. öğreniriz. Salih hakkında ise en ufak bir ayrıntı bile yoktur. Onun tuttuğu günlükten yalnızca çevresiyle, ailesiyle, nişanlısıyla uyumsuzluk içinde bulunduğunu, hattâ İstanbul'un lüks bir semtinden şehrin kenar bölgelerine kaçtığını anlayabiliyoruz. Bunun nedenleri ise bizim için sır olarak kalmaktadır. Ancak Salih'in kendini değiştirecek gücü yoktur ve bu yüzden, ister eski zengin çevresinde olsun, ister şehrin fakir insanları arasında, yabancılaşmasını aşamamaktadır.

Öykü sanki çift anlamlıdır. Kahramanın kendi sosyal çevresinden kaçarak gelip yerleştiği fakirler sokağındaki yaşamı canlandırılırken kullanılan anlatımın, psikolojik yaklaşımın ve olguların özüne inmeye çalışan tavrın arkasında daha büyük bir şey açığa vurulmaktadır: İnsanın çaresiz yalnızlığının dramı.

Bilge Karasu'nun «Dehlizde Giden Adam» adlı öyküsünün kahramanı ise tamamıyla isimsiz, geçmişsiz ve hattâ zaman dışı verilmiştir. Bu eserde kişiliğin yabancılaşması motifi, güneşe, aydınlığa giden yolunu bir yeraltı dehlizinin derin izolasyonunun engellediği genç bir insan alegorisi görünümündedir.

Bu yüzden sosyo-psikolojik nesirde kahramanın iç durumunu ifade etmeye yarayan istikrarlı bir tipler-semboller sistemi, böylesine önemli bir fikirsel-sanatsal işlev görmektedir. Tipler-semboller sistemi titiz bir şekilde işlenmiştir. Bu semboller, kural olarak, kendilerinde karşıtlıklar barındırırlar: Aydınlık-karanlık; güneş-yağmur; güzel-çirkin; yalnızlık-insanlar, şarkılar, çiçekler... Şiirsel sembollerin içinde en istikrarlı olanlardan biri yağmurdur. Bu, soğuk, kötü, iğneleyici ya da neşeli, sıcak bir yağmur, bardaktan

boşanırcasına yağan bir sağanak olabilir... Ancak bu sembol, eser kahramanının o anki **ruh haline** değil, her zaman **genel psikolojik durumuna** uygun düşmektedir.

Aydınlık, güneş ve bunlara benzer kimi diğer semboller sanki kahramanın ahlâksal olarak yeniden doğuşunu temsil etmektedirler. Bunu Nezihe Meriç'in «Çalgıcı», Bilge Karasu'nun «Dehlizde Giden Adam», Tomris Uyar'ın «Çiçek Dirilticileri» ve Oktay Akbal'ın «Garipler Sokağı» gibi öykülerinde kolayca izlemek mümkündür

Sosyo-psikolojik nesrin çoğu yazarı gibi Oktay Akbal da eserinin merkezinde yer alan kahramanın geçmişini anlatmamaktadır. Okuyucu, Salih'in ne gibi bir çatışma sonucu daha önce yaşadığı zenginler semtini terkederek fakir insanların, işçi ve zanaatçıların gecekondularını diktikleri Garipler Sokağı'na kaçtığını anlayamamaktadır Salih için yabancı olan bu dünya yabancı kalmaya devam etmiştir. Ruhsal dengesini bulamamış, manevi değerlerin yeniden gözden geçirilmesini gerçekleştirememiş, sosyal engelleri aşamamıştır. Onun bu içsel uyumsuzluğunun sembolü yağmurdur:

«Öğleden sonra **yağmur** yağdı. (Altını ben çizdim; bundan sonrakiler de bana ait-S.U.). Bulutlar güneşi saklıyordı».(1) «Mezarlık önündeki yolu aydınlatan köşe **fenerinin** loş ışığında **yoğmur** damlaları arasında **fener** cansız bir göz gibi parlayıp sönüyordu».(2)

Öykünün sonuna doğru kahramanın ruhsal yıkılışı çizilmektedir.

Garipler Sokağı yıkılmaya mahkûmdur. Sokağın sakinleri başka bir kenar mahalleye göç edeceklerdir. Salih onlarla bir daha görüşmemek üzere vedalaşır.

...«Hızlı hızlı yürüdü. Soğuk rüzgar esiyordu... Gök-

(1) Oktay Akbal, Garipler Sokağı, 2. bas., İst., 1967, 35
(2) A.g.e. s. 102

yüzünde yine esmer bulutlar görülüyordu. Gene **yağmur** vardı... Salih mezarlığı aşıp köşe başına doğru yürüdü. Buradan sonra genişliğe kavuşmak, bu macerayı bir düş saymak, eskisi gibi rahat ve düşüncesiz yaşamak, hayallerini bu tekerlek izlerinin peşinden göndermeyerek, daha tatlı ve zengin bir yolda harcamak gerektiğini düşünüyordu. Salih, uzaktan sokağı, evleri, uzaklaşan arabayı, boşalmış kulübeyi, öyle acıklı, öyle gülünç buldu ki, şimdiye kadar hayallerini bu kadar saçma bir şey için yorduğuna şaştı. O, her şeye rağmen başka bir dünyanın insanıydı. O iki ayrı dünya hiç bir zaman kaynaşmayacak, aralarında birleşmez bir uçurum bulunacaktı. Bu tekerlek izleri onun yolunu çizmiyordu. Bu izler ötekilerin, Gariplerin gerçek sahiplerinin, her şeyleri ile kendisine benzemeyen belki dünyaya ve insanlara daha yararlı olan o insanlara aitti. Salih kendi dünyasının yolunda ilerlemeye, sınırlı da olsa, kendi dünyasının hayalleriyle avunmağa mecburdu. Orada durdu, sokağın **kirli bulutlar** altındaki hazin görünüşüne baktı, baktı».(3)

Ve yine yağmur, ancak bu sefer yağmur, güneş ve şarkılar bir arıtıcı olarak birliktedir. Bilge Karasu'nun «Dutlar» adlı öyküsünde, karakteristik olan, sanatsal zaman ve mekânın karışımıdır. Çünkü öykü iki boyutta yer alan tek bir kişinin ağzından anlatılmaktadır. Bu kişi faşizmle ve onun çöküşüyle ilintili olayları, hem bu olayların çocuk yaşta dolaysız bir tanığı olarak, hem de geçmişi kendi anılarında yeniden kuran erişkin biri olarak aktarmaktadır. Burada faşizmi dut ağacının yapraklarını yiyip yok eden tombul kurtlar; faşizmden kurtuluşu, yeniden doğuşu ise, arıtıcı yağmur ve şarkılar sembolize etmektedir: «Ardın-

(3) A.g.e. 125-126

dan **yağmur yağdı,** saatlerce, **sel götürürcesine** ortalığı. Ağaçların altı göl oldu. Şarkılar arttı».(4)

Muzaffer Buyrukçu'nun «Çocuk» adlı öyküsünde de benzer bir durum gözlenebilir. Yağmur, güneş, şarkı sembolleri sanki öykünün kahramanı kadının ahlâksal, ruhsal yeniden doğuşuna denk düşmektedir. Bu kadın «acı ve pislik içinde, hayvan gibi», insanlara yabancılaşarak yaşamaktadır. Sadist ve içkici kocasının ölümünden sonra da «duygularını körleten» psikolojik engeli aşarak sanki aşkta, annelikte insan ilişkilerinde ikinci bir yaşam bulur.

«Dışarda ağaçları deviren bir **fırtına** vardı. **Karla karışık esiyor**... Ortalık iyice kararmış... Kar içeriye düştükçe ıslaklık yayılıyordu... Lambayı açtı... Çocuk mangalın başındaydı gene. Susuyordu. Lambadan dökülen **ışık,** döşemedeki ateş yanıklarıyla, yağ lekeleriyle birleşiyor, çocuğun çevresinde büyük bir yalnızlık çemberi kuruyordu. 'Bunun ne günahı var!' dedi kadın... 'Ya benim var mı?' Yoksa bile bir günahlığın içindeydi... Bu soğuk, bu arkası kesilmeyen kavgalar, sövüşmeler kadında varolan bütün duyguları kurutmuştu».(5)

Ve buna karşıt olarak final sahnesi: Kocasının öldüğünü haber alan kadın «... Çocuğun yanına sokuldu, ellerine sarıldı, yanaklarından, dudaklarından öptü... Uzandı yanına. Uyuyamıyordu bir türlü. Kararmış tahtaların aralıklarından gülüşen insanlar çıkıyor, koşuyor, **şarkı** söylüyorlardı. Herkes **şarkı** söylüyordu ve bütün günler **güneşliydi».**(6)

Yine, bu kez Nezihe Meriç'in «Çalgıcı» adlı öyküsünde yağmur sembolüyle karşılaşmaktayız. Öykünün merke-

---

(4) Bilge Karasu, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı. 2. bas. İst. 1986, s. 172

(5) Muzaffer Buyrukçu, «Çocuk» Acı, Hikayeler İst. 1968, s. 51-52

(6) A.g.e. s. 56

zinde iki insanın yazgıları yeralmaktadır. Sosyo-psikolojik nesrin geleneklerine uygun olarak öykünün kahramanlarının geçmişleri yoktur. Onların bugünü hakkında da pek bir malumat verilmemektedir. Hatta adları bile yoktur. Biri öğretmen, diğeri çalgıcı diye adlandırılmaktadır.

Biri:

«... Paltosuyla fötr şapkasının altında kaybolmuştu. Ufak tefekti. İncecik suratında sakalı uzamıştı. Sırtı ağrıyordu. Üşüyordu. Bakışları bıçak sırtı gibiydi. Gençti ama çok yaşamış bir hali vardı».(7)

İkincisi:

«...kısa boylu, şapkasını, paltosunu iyice doldurmuş, toparlak suratı, güleç, küçük, kara gözleri cıldır cıldır kalabalığı iteleyip kakalıyarak geldi...

...biri yüksek tahsilli, dar gelirli, akıllı ve kötümser bir öğretmen, öbürü, yarı buçuk mektep görmüş, iyi para kazanan, kısa akıllı ve iyimser bir çalgıcı».(8)

Buluşmaları yağmurlu bir günde gerçekleşir

«Hava pisti. Gökyüzü renksiz, lekeli... Yağmur altında mağazalar, apartmanlar, ara sokaklar ruhsuz... Taşın tahtanın, demirin soğukluğunda, paslılığında... **Işıklar** ıslak, çipil çipil, üşütücü... Genç adam da yorgun, **bezgin**, tatsız».(9)

Çalgıcı gevezelik ediyor, dedikodu yapıyor, argo konuşuyor, para biriktirme hayalleri kuruyor. Öğretmen ise bu sırada düşünmektedir:

«Dert bir. Toplumun bozuk tarafı, kirli, kusurlu, içler acısı olan tarafı her yönde bir. Şu anlatılan hayat, haya-

(7) Nezihe Meriç, Bozbulanık, 2. bas. İst. 1952, s. 7
(8) A.g.e. 8
(9) A.g.e. 7

tın, hayat mücadelesinin, ekmek kavgasının bu tarafı...»[10]

Bu, sosyo-psikolojik nesir için tipik olan sosyal motifleri «açık tekstle» ifade etme varyantlarından biridir. Ancak yaşamlarının hangi döneminde bu iki insan dost oldular? Özünde bu iki kişi birbirlerinin karşıtıdır Peki hangi sıkıntılar öğretmeni dertlendirmektedir? Renksiz gökyüzü, soğuk yağmur, loş ışık... İşte bütün bu semboller öğretmenin «insana toprağa sağlamca basmasına olanak» veren «yaşam gücü» hakkında uzun uzun düşünmesinin raslantı olmadığını göstermektedir Bizzat kendisinin ruhsal bir çöküntünün eşiğinde olduğunu söylemek mümkündür. Kendi karşıtı olan çalgıcı ile karşılaşan öğretmenin hangi yaşam görüşü, ilkeleri ve konumlarıyla ortaya çıktığını ancak tahmin edebiliriz.

«**Yağmur** nispeten tenha olan bu kısımda floresans lambalarıyla aydınlatılmış asfaltta **ışıklı, kebab kestane kokulu** güzel bir yağmurdu... Öğretmen sırtının ağrısını unutmuştu. Dünya gözüne güzel görünmeye başlamıştı».[11]

«Çalgıcı» adlı öyküde hem sosyal motiflerin koşullayıcı rolü, hem de kahramanın ruhsal evriminde ve davranış psikolojisinde ahlâki yönün önemi açıkça görülmektedir.

«Çiçek Dirilticileri» adlı öykü «güzellikle» karşılaşan kahramanın nasıl yeniden kendisini bulduğunu, dünyanın uyumlu olduğu duygusunun, sevme ve inanma yeteneğinin kendisine nasıl geri döndüğünü anlatmaktadır. Yabancılaşmanın aşılması, «insanlaşma» sürecinin dinamiği hikayenin başlangıcını sembolize etmektedir.

«**Yağmur** bütün gün yağdı. Damdaki kiremitler tıkırdadı. Rüzgar oluklara, pervazdan içerilere savruldu... Taş-

(10) A.g.e. s. 9
(11) A.g.e. s. 10-11

lar su sıçratarak kurudular. Bulutların arasından bir halka geçirdi **güneş**».[12]

Öyküdeki tüm olaylar Şükrüye adlı küçük kızın gözünden verilmektedir. Bu yöntem yazara günlük yaşamın ayrıntılarına girmeden küçük kızın ve akrabalarının yaşamının doğru bir tablosunu çizme, ailedeki geçimsizliğin sosyal motiflerini, satır aralarına aktarma (küçük bir çocuk bunları elbette bilemez) olanağı vermektedir. Eserin içeriği bu öyküdeki sosyo-psikolojik nesir için tipik olan üslubu ve biçimi koşullandırmaktadır

Şükrüye'yi endişelendiren iki sır vardır Babası kendisini ninesine götürdüğü zaman niye annesine sinemaya gittiklerini söylemekte ve niye annesi de ona «inanıyormuş gibi yapmakta»dır; çünkü kendisi hiç bir zaman birlikte gitmeyi istememektedir. Eve döndüklerinde babasıyla suçlu suçlu birbirlerine bakarak sözde seyrettikleri filmi tartışırlar. Annesi ise yine inanıyormuş gibi gözükmektedir.

Ama ninesinin evindeki verandada her zaman sımsıkı kapalı duran kapının sırrı küçük kızı daha fazla heyecanlandırmaktadır. Bir gün babasıyla bir şeyler konuşmak isteyen ninesi Şükrüye'ye verandada oynamasını söyler Küçük kız ninesinin fısıldayan sesini duyar «Elini öpüver oğlum. Baba oğul arasında olmaz dargınlık».[13] Verandada çiçeklerin bolluğu Şükrüye'yi şaşırtır. Ancak onun kafasını meşgul eden kapalı kapıdır. Ve sonunda kapıyı açmaya karar verir.

Daha sonra dedeyle torun arasında geçen tüm sahne, kendine özgü sembolik -şiirsel kuruluşu ve örneklemesıfatlamasıyla sosyo-psikolojik nesrin mükemmel bir ör-

---

(12) Tomris Uyar, Çiçek Dirilticileri, İpek ve Bakır Hikayeler, İst. 1. bas. 1971, s. 9

(13) A.g.e. 14

neğidir. Bu sahne tipik bir karşıtlıkla başlamaktadır Karanlık-güneş.

«Bir süre **hiç bir şey göremedi.** Odada bir nezle kokusu vardı yalnızca. Gözleri alışınca yatağı seçti... O sırada yataktaki gölge doğruldu «Kimsin sen?»

Şükrüye karşılık vermek istedi, olmadı. Yerinde kalakaldı.

Elini uzattı ihtiyar.

— Sen Şükrüye'sin herhalde? Gel bakalım. Yaklaş. Ama önce pencereyi aç da **yüzünü göreyim.**

Şükrüye çekinerek pencereye yanaştı, ayaklarının ucuna basarak camı itti. Yukardan vuran ışık, ihtiyarın kırçıl saçlarını, aşağı doğru yaylanmış kara kaşlarını, gür bıyıklarını aydınlattı».(14)

Sosyo-psikolojik nesirde, ihtiyarı aydınlatan güneş onun başka bir yaşama uyanışını, manevi güçlüklerinin cirilişini sembolize etmektedir.

Daha sonra gelişen konuşmada, sosyal bir nitelik taşıyan aile geçimsizliğinin nedenleri açığa çıkmaktadır. Bu açıklama şaşırtıcı bir incelikle yapılmaktadır. Öykü kahramanlarının ruhsal durumu, kelimelerde, cümlelerin kuruluş tarzında ve vurgulamalarında, duygusal tonlamalarda, aynı zamanda yazarın fikri estetik idealini dile getirmesine yardımcı olan satır arası anlam oluşturan ögelerde ifadesini bulur. Çiçek satıcısı olan dede (verandadaki sepet sepet çiçeklerin nedeni budur) torununa şunları anlatmaktadır «Biliyor musun, önceleri satamazdım çiçeklerimi, kıyamazdım. O zaman gençtim. **Güzelliği kanıksamamıştım daha».** İşte oğluyla, yani, Şükrüye'nin babasıyla o zaman kavga etmişlerdir. Kavga sebebleri şudur «O tüccar kızıyla evlenmeyi aklına koymuş bir kere. Dinle-

(14) A.g.e. 14

medi».([15]) Aynı nedenden ötürü gelinlerini, yani Şükrüye'nin annesi Nazan'ı evlerine kabul etmemişlerdir Yine bu yüzden ihtiyar, torunu Şükrüye'yi görmek istemez; hattâ adını bile doğru dürüst bilmediği için Şükrüye yerine Şükriye der.

Ancak «insan zamanla değişiyordu»... Ve ihtiyar da değişti. Dünüründen daha beter bir tüccara dönüştü. Herkese ait olması gereken **güzelliğin ticaretini yapmaya başladı.** Ve işte dış görünüşündeki keder verici değişiklikler bu nedenle açıklanabilir «çökmüş bir vücudu», daha önceleri «güzellikler yaratmayı» bilerek insanlara mutluluk veren «hırpalanmış, zayıf elleri» vardır. Ruhsal-psikolojik durumunda da insanlarla ilişkisini kaybetmesi ve hiç kimseyi görmek istememesiyle bağlı olarak yabancılaşma doğrultusunda değişiklikler olmuştur. Öyküdeki temel sembollerden birisinin yalnızlık içindeki ihtiyarın yaşadığı karanlık, nemli odanın sımsıkı kapalı kapısı oluşu bir rastlantı değildir.

Ancak sosyo-psikolojik nesirdeki gerçeklik görüşü de, birey modeli de yabancılaşmanın ahlâki yenilenme yoluyla aşılabileceğini vurgulamaktadır. «Çiçek Diriltıcileri» adlı öyküdeki ihtiyar kendi yaşamının anlamsızlığının bilincindedir. Hiç olmazsa yaşamın iyiye doğru değişebileceği umudunu saklamaya çalışmaktadır. Çiçeklerden büyük bir sevgiyle söz ederek mesleği olan satıcılığı şiirselleştirir «Satıcı» sözcüğü onun ağzında sanki gerçek anlamını yitirmektedir.

«Bak her akşam geniş bir kova alırım. Çiçeklerin çürümüş saplarını, kararmış yapraklarını ayıklarım. Köklerini biraz keserek kovadaki suda dinlendiririm. Yüzlerine sık sık su serperim. Sabaha dirilirler».([16])

---

(15) A.g.e. 17
(16) A.g.e. 15

Bu sözleri söyleyen artık tüccar değildir. Bu sözleri söyleyen **güzellikler yaratan bir insandır.** Ve **odaya güneşi sokan** küçük kızın işlevi de yapıcıdır İhtiyarın kendisini daha henüz birilerinin işine yarar olarak hissetmesine, emeklerinin boşa gitmediğini görmesine yardımcı olmuştur. «Demek siz **çiçek dirilticisisiniz?** -dedi Şükrüye... İhtiyar **duygulanmıştı.**- İyi kızsın Şükriye- dedi. Babana çekmişsin. İçerde mi**?** Çok oldu görmeyeli eşşeği... **İhtiyarın bıyıkları titriyordu».**[17])

Hayır, yabancılaşma hemen aşılamaz. Bu uzun ve zorlu bir süreçtir. Bu yüzden küçük kızın kendisinin de çiçeklerle böyle güzel şeyler yapıp yapamayacağı sorusu karşısında ihtiyar bir süre inatçılık edip eski tavrını koruyacaktır : «-Tanırsın,- dedi ihtiyar-, tanırsın. Hem sonra malını elden çıkarmayı öğrenmelisin. Arasıra **için yanacak** ama geçer. **Soğukkanlı olmalısın».**[18]) Dede, insanın kendini aldatmasının, ilkelerini çiğnemesinin daha sonra nelere malolduğunu çok iyi bilmektedir.

Ruhsal boşluk ve çıkışsızlık duygusunun, yabancılaşmanın sonucu olduğunu kavramıştır. Bu ise onu, «**çiçek satıcısının** soğukkanlı olması gerektiği» gibi sözler söylemeye itmektedir. Ancak bu sözleri söylerkenki kızgınlığı, başlangıcını saf çocuk kalbiyle karşılaşmadan alan kendisindeki yabancılaşmayı aşma sürecine tanıklık etmektedir. Onda ahlâki yönde bir yenilenme olabileceğini sağduyusuyla hisseden Şükrüye, ona **çiçekleri diriltenin** insan olduğunu söyler. Aralarındaki diyalog da böylece gerçekleşebilir. Küçük kızla karşılaşma ihtiyarı, yaşamını yeniden gözden geçirmeye, çiçekleri salt güzellik olarak algıladığı («güzelliğe karşı kayıtsız değildi») eski günleri düşünmeye itmiştir. Daha sonra gittikçe çiçekleri satıla-

(17) A.g.e. 16
(18) A.g.e. 16

bilmeleri için bakım gerektiren bir mal olarak görmeye başlamıştır. Bu yüzden küçük kızın temiz kalbi ihtiyarın kendi gerçek benliğini bulmasına yardımcı olabilecek biricik güçtür. Ve ihtiyar sormaktan çok rica etmektedir «Gene uğra bana, olmaz mı? -Uğrarım dedi Şükrüye-Söz.»[19]

Çocuklara özgü duyarlığıyla Şükrüye, aslında iyi yürekli olan bu ihtiyarın çok mutsuz olduğunu anlar ve öyküyü noktalayan satırlarda açıkça şöyle der «Ben dedemi çok sevdim». Böylece sevginin, torunun dedeye gösterdiği duygusal bağlılığın dedeyi kurtaracağı fikri vurgulanmaktadır.

Ancak ahlâki yenilenme ihtiyarı, öykünün sonunda belirtildiği gibi büyük bir işadamının ortağı olan oğlunun kayınpederiyle, ailesiyle daha derin bir kopuşa götürür

Küçük kız da seçimini yapmak zorundadır. Annesinin «Film nasıldı?» sorusuna Şükrüye kararlı bir şekilde şu yanıtı verir «Babaannemlere gittik, dedeyi çok sevdim».

Anlatımın çifte boyutluluğu (ikinci boyut iki ailenin karmaşık ilişkileridir) öyküye felsefi-duygusal bir tad vermektedir.

Ahlâki yenilenme zorlu, çoğunluk trajik bir süreçtir. Kişinin kendine, kendi ahlâk ilkelerine ihanet etmesinin cezası çok büyük olmaktadır. Bilge Karasu'nun «Dehlizde Giden Adam» adlı öyküsünün ana fikiri budur.

«Çalgıcı», «Çocuk», «Çiçek Dirilticileri» ve «Garipler Sokağı» adlı öyküler gerçekçi süjelere sahiptirler (günlük yaşamın ayrıntıları, yaşam olguları, zaman ve mekân kullanımı bunların bütünüyle gerçek olduğu görüntüsünü vermektedir; kullanılan semboller yazarların felsefi-ahlâksal görüşlerini dile getirme araçlarıdır). «Dehlizde Giden Adam» ise tümüyle kurgusaldır Ancak buradaki kurgu-

(19) A.g.e. 17

sallık yazarın görüşünü ifade etme aracıdır (tıpkı sosyopsikolojik nesir için geleneksel olan semboller gibi). Öykü kahramanının geçmişi, bugünü, yaşamöyküsü ve ismi yoktur. Yalnızca on dokuz yaşında, gururlu ve yalnız bir genç olduğu bilinmektedir. Sanatsal zaman ve mekân da kurgusaldır Issız kumsal, kayalıklar, mağara. Kahraman fiziksel ve manevi tam bir yalnızlık içindedir «Denizi öylesine severdi... Yaşamak demek, yazsa denize gitmek, kışsa deniz aylarını beklemekti ona göre».([20]) Bu artık yabancılaşmanın en yüksek, en üst sınırıdır. Genç adam için daha ötelere «yol» yoktur. Ama o, «ille de öteye geçmek» istemektedir. Ve yol olmadığı halde, kan-ter içinde, yabancılaşmanın ücretini ödeyerek, çektiği acılar pahasına yabancılaşmayı yenerek daha, daha ileri gider. Önce ayaklarını kesip kan içinde bırakan kıyı boyundaki taş ve deniz kabuklarına basarak yürür; daha sonra karanlık dehlizlerden, mağaradan geçen uzun yolda. Açlık ve susuzluk ona ızdırap verir, korkunç bir haldedir Zamanın ve mekânın dışında, «boyutları olmayan» bir dünyada yaşıyormuş hissi doğar içinde.

Düşünceleri karışmaya başlar; gece ve gündüz, akşam ve sabah, bugün ve yarın birbirine karışır.

«Delikanlı da bunları unutmuştu zaten. Bildiği tek şey, yürümek olmuştu. Buraya niçin girmişti, nasıl girmişti anısıyamıyordu artık. Niçin yürüdüğünü biliyordu ama, **ışığa çıkmak** için yürüyordu. **Çıkınca ne olacaktı,** onu da bilmiyordu ya...»([21])

Bu durum sanki mutlak bir yabancılaşmanın mukemmel bir sanatsal modelidir. Yalnız kendisi için, kendi zevkleri için insanlığa, topluma hiçbir şey vermeden egoistçe yaşamanın hesabını vermektedir sanki.

---

(20) Bilge Karasu, Dehlizde Giden Adam, Türk Edebiyatı, 1971, 223
(21) A.g.e. s. 229

Ve yeniden bireyin yabancılaşması sorunu sosyo-psikolojik nesir için karakteristik olan sembollerin prizmasından geçirilerek açıklanmaktadır Karanlık-aydınlık. Delikanlının yüreğinde aydınlığa yönelme isteği henüz sönmemiştir. Burada aydınlık ruhsal yenilenmenin, «insanlaşmanın» sembolüdür.

Sanki yeraltındaki bu yolun, onun acılarının, ızdırap ve umutsuzluğunun sonu gelmeyecek gibi gözükmektedir: «Yelle birlikte bir koku da geliyordu şimdi. Ansıyamadı önce, sonra ansızın, **«çiçek kokusu»,** diye bağırdı... Aklından çıkmış ne kadar şey varsa geri geliyordu şimdi. **İnsanlar, başkaları, kalabalıklar...»** İşte yine «Çiçek Diriltıcileri», ve «Çocuk» öykülerinde olduğu gibi çiçekler güzelliğin sembolü, yaşama dönüşün işaretidir. İnsanlar da yabancılaşmanın aşıldığının sembolüdürler.

Karanlıktan aydınlığa hızla geçiş delikanlıyı körleştirir.

«Sonra göremedi artık deliği. Kör olduğunu anladı. Durdu. Geri dönse karanlığa dalsa, gözleri yeniden açılır mıydı? Ne yürek kalmıştı onda bu işi yapacak, ne de bacaklarında güç... Açtı, susuzdu... Yel yüzüne çarpıyordu. Ortalık buram buram **çiçek** kokuyor, böcek vızıltıları kulaklarını uğuldatıyordu. Delikten çıkmış olmalıydı. **Işığa çıkmıştı**... Eliyle yokladı. Düz bir kaya olmalıydı bu. Oturdu. Yüzünü gene kaldırdı. **Sıcaklık** yüzünden içine doğru yayıldı. Ama en içinde, **buz gibi** duran bir nokta vardı. **Işığın sıcaklığı** bu noktaya ulaşamıyordu. İçi de, dışı da yapayalnızdı bu sıcakta, bu ışıksızlıkta.

'Ölüler içinden soğumaya başlar galiba' dedi. **Güzel,** yürek buracak denli güzel, gencecik yüzü **yukarıda,** ayakları bitişik, elleri kayanın iki yanına sıkı sıkı yapışmış, kaldı, öylece».(22)

( ) A.g.e 233

Semboller sistemi alttan alta öykünün temel sanatsal düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Tövbe ve pişmanlık yolu zorludur, ahlâksal ideallere ihanet onulmaz acılar getirir, güneş ve aydınlığın olduğu yere acılardan geçerek varır öykünün kahramanı. Onun güneşe dönük yüzü yeniden doğuşun sembolü olarak çok güzeldir. Ancak «henüz yüreğine kadar erişememiştir güneş ışınları» ve o «karanlığa gömülmüş oturmaktadır». Yabancılaşmanın aşılması mümkündür. Ama delikanlı daha henüz başındadır bu sürecin. Işığa yönelmekte, ama bir yandan da kendi kendine sormaktadır «Kimdir kendisi? Buraya nasıl düşmüştür? Aydınlığa vardığında ne olacaktır?» Şimdilik yalnızca acılarla dolu aklanma, arınma yolunu aşabilmiştir Ancak ruhsal olarak henüz kördür, ışığın kendisine niye gerektiğini bilmemektedir; yani ne istediğini, insanlara, topluma ne verebileceğini bilmemektedir. Fiziksel körlüğü ruhsal körlüğünü ifade eden bir mecazdır Ama onun güneşe yönelmiş güzel yüzü yabancılaşmayı yenerek aydınlığa, insanlara yöneleceğini sembolize etmektedir. Öykü, kendisini seven insana bağlılık duyan ve sevgisinden, o insandan ayrı kalmamak için karada yaşamayı öğrenmiş balık hakkındaki masalla bitmektedir Tekrar suya atıp onu insandan ayırdıklarında balık ölür

Yazarın öyküyü bitiren sözleri derin bir anlam taşımaktadır: «...bu iki masal arasındaki aykırılıklar benzerliklerden çok daha önemlidir bence, diyeceğim».(23) Bu sözler, semboller sisteminin vurgulamaya çalıştığı, yüksek ahlâki ideallerin kalıcı toplumsal değer taşıdığı temel fikrini desteklemektedir.

Sosyo-psikolojik nesri temsil eden yazarların sanatlarının analizinde ise «masallar» arasındaki benzerliğin

(23) A.g.e. 233

ayrılıktan çok daha önemli olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Öykülerin analizi, yalnızca farklı yazarlar arasında değil aynı yazarın eserleri arasında bile farklı anlatım biçimlerinden söz etme hakkı vermektedir. Bu yüzden eserlerin biçimleri ve yapıları, sosyo-psikolojik nesir içinde belirgin kimi çizgiler ayrımı yapmamıza olanak vermemektedir. Bu ayrımı içeriği açıklayan genel belirtiler (bunlardan birisi sosyal motif olabilir) temelinde yapmaya çalışmak da doğru değildir. Çünkü aynı yazarda, bu açıdan bakıldığında, çok farklı eserlere rastlanmaktadır (sosyal motifler, Sait Faik'in dolaysız mirasçısı ve bu akımın en önemli kişisi Oktay Akbal'ın sanatında en ardıcıl şekilde yer almaktadır).

Türk sosyo-psikolojik nesri gibi önemli bir olguyu incelerken Batı Avrupa edebiyatının, özellikle de Fransız edebiyatının bu akıma etkisini unutmamak gerekir. Ancak ilk sırada söz edilmesi gereken Türk sosyo-psikolojik nesrini ulusal anlamda özgün yapanın ne olduğudur. Bu, her şeyden önce insanın ahlâki yönden mükemmelleştirilmesi görüşüdür. Burada sosyo-psikolojik nesir subjektif-psikolojik nesirle çakışmaktadır.

Ancak bu akımların gerçeklik ve birey üzerine sanatsal görüşleri arasındaki farkı ortaya çıkarmak çok önemlidir. Dikkatini insanın iç dünyasında, onun ahlâksal gelişiminde toplayan subjektif-psikolojik nesir bu süreci bireyin toplumsal-politik etkinliğe yönelmesi olarak; sosyo-psikolojik nesir ise bu süreci yabancılaşma halini ortadan kaldırma, bireyin toplumla sosyal ilişkilerini tazeleme aracı olarak görmektedir. Bu yüzden bizim görüşümüzo göre sosyo-psikolojik nesir Türk gerçekçi edebiyatının özgün, ama tam olarak oluşup olgunlaşmamış bir akımıdır Bu akımın yazarlarını benzer dünya görüşleri,

gerçeklik anlayışları, fikirsel-estetik ideal ortaklığı, üslup ve yazımdaki temel ilkeler birleştirmektedir.

Onları Sait Faik'le yakınlaştıran ortak noktalar şunlardır: Yabancılaşmanın toplumsal karakterinin bilincine varmış olmaları, insanın bu durumu kendini geliştirerek aşacağına inanmaları, öyküye felsefi bir içerik kazandırma yetenekleri, tüm insanlığı ilgilendiren ahlâki idealleri dile getirmeye yönelmeleri. Ancak henüz bu yazarların sanatında yabancılaşma sorununun çözümünün yalnızca toplumsal dönüşümler yoluyla gerçekleşeceği anlayışı yansıtılmamıştır. Bu anlayışa, Sait Faik de edebiyat etkinliklerinin son döneminde erişebilmiştir.(24)

Sosyo-psikolojik nesrin düşünsel ve estetik özgünlüğünü incelerken kurgusal-muammalı karakter taşıyan öyküler üzerinde durmamız boşuna değildi. Bu akımda çok farklı biçimler kullanılıyorsa da özellikle kurgusal-muammalı yazım, yaratıcı arayışlarla bağıntılı bir sanatsal biçim olarak ağır basmaktadır.

«Toplumsal gerçekçiler» kimi istisnalar dışında genelde bir anlamda objektif gerçekliğin eşdeğeri olan bir yaşam resmi çizmeye çalışırlarken, sosyo-psikolojik nesrin temsilcileri dikkatleri belli bir ahlâki tezin gelişimine çekmektedirler. Bu durum özellikle Bekir Yıldız'la, Bilge Karasu'nun öykülerinin karşılaştırılmasında daha da belirginleşmektedir. Bekir Yıldız'ın öyküleri duygusaldır, kullandığı sembol ve tiplemeler sistemi sanatsal genelleme içermektedir. Bilge Karasu'da fikir alegorik biçimde dile getirilmektedir. Bu ise öykünün sembolik-mecazi yapısını belirlemektedir.

Böylece gerçekçi nesrin -belli bir bütünlük taşımasına rağmen- çerçevesi içinde sosyo-analitik ve subjektif-psikolojik nesre (12 Mart romanları) paralel olarak yer

(24) Ayzenştayn N., Sait Faik ve Hikâyeleri. Moskova, 1971, 32-99

alan bir akım vardır. Bu akım duyumsal olandan çok akılcı olana dayanan farklı kurgu biçimlerini, yöntem ve araçları kullanmaktadır.

Kurgusal-muammalı biçimler çok eskiden beri Türklerin sözlü sanatlarında kullanılmıştır. Folklorde büyü, macera vb. türden masalların yanı sıra her zaman önceden bilinen, öğretici bir fikir içeren kurgusal-muammalı masallar da varolmuştur. Kurgusal-muammalı biçimlere klasik ortaçağ sözlü sanatında da rastlanır. Aydınlatmacı yazarlar sık sık fikirlerini bu biçimi kullanarak dile getirmişlerdir Ancak çağdaş edebiyatta geleneksel nasihatçılık yeni bir işlev kazandı. Bu işlevin önemi ilüstrasyonizmin, şematizmin, hayalciliğin aşılmasında ortaya çıkmaktadır. Bu edebiyat türü didaktik-eğitici karakterini kaybetti, «ahlâkçılıktan kopup ahlâki-felsefi bir nitelik kazandı». Böylece insan varlığının ahlâksal başlangıcını arayan yazarları etkiledi.

Anlatımın yasalarına göre kurgusal-muammalı biçimin kullanıldığı eserde yazarın bakışı, eserin özünü ifade eden kahramanda yoğunlaşır veya anlatımı yönlendiren ve organize eden ahlâki-felsefi fikirde. Kurgusal-muammalı nesir «küçük» edebiyat türlerinde daha etkin olarak gerçekleşen mono yapılara yönelmektedir. Sosyo-psikolojik akımın temsilcilerinin ağırlıklı olarak «küçük» edebiyat türlerine (küçük ve büyük öyküler), dramaturgların ise tek perdelik piyeslere (Aziz Nesin «Sen Gara Değilsin», «Yaşasın Kavuniçi», «Bir Kadın İçin Düet» vb.) yönelmesinin nedeni işte budur.

Bunlarda her zaman yaşama tam uymasa da, tüm insanlık çapında ahlâksal gerçeğin dile getirildiği somut durumlar resmedilir. Bu durum ise bu eserlerin farklı sosyal, ulusal ve psikolojik konumlardan okunmasını koşullandırmaktadır.

Günümüzün pek çok sanatçısı gibi Türk yazarlarının da kurgusal-muammalı biçimlere yönelmeleri soyut felsefi görüşler belirtmek istemelerinden kaynaklanmaktadır Aynı durumu çok uluslu Sovyet edebiyatında gözlemleyen A. G. Boçarov'un söylediği gibi bu durum olağanüstü karmaşık, çelişkili, çatışmalarla dolu günümüz dünyasında kalıcı değerler, yörüngeler bulma, insan yaşamının manevi derinliklerine ulaşma ihtiyacıyla koşullanmıştır.(23)

Böylece sonuç olarak şunları söyleyebiliriz Sosyal, psikolojik ve felsefi yönlerin içiçe girmesi sosyo-psikolojik nesrin en önemli özelliğini oluşturmaktadır. Onun önemi, ülkenin edebiyatını zenginleştiren verimli deneyim ve değer işte burada yatmaktadır.

TÜRK EDEBİYATI'NIN USTALARI

ORHAN KEMAL'İN YAPITLARI

TÜRK GERÇEKÇİLİĞİNİN GELİŞMESİNDE YENİ BİR AŞAMA

Orhan Kemal adı (1914 - 1970) yalnız kendi ülkesinde değil, ülke sınırlarının çok ötesinde de tanınmaktadır Orhan Kemal Sovyetler'de de çok iyi tanınan bir yazardır. Bu Türk yazarının ilk seçme öyküleri, Moskova'da 20 yıl önce yayınlanmıştır.(1) Onun yazdıklarını şimdi Azerbaycanlılar, Ukraynalılar, Gürcüler, Kazaklar, Latviyalılar ve Özbekler de kendi dillerinde okuyorlar.

Orhan Kemal'in yapıtlarında bugün yaygın olan yabancılaşma sorununa ya da yalnızlık felsefesine değinilmiyor. Yazar, kendini biçimsel deneylere de kaptırmıyor. Bu düzyazı yazarının geleneksel gerçekçilik yaklaşımıyla yazdığı tüm yapıtlarında Türk emekçisinin, sönük, gündelik yaşamından, onun yoksulluklarla dolu çevresinden, devrimci, ilerici bir sanatçının bilincinden ve ruhundan yükselen bir gerçeklik var.

Orhan Kemal'in yapıtları, yalnız çevirmenlerin değil, Sovyetler, Polonya, Çekoslovakya, Bulgaristan ve Doğu

---

(1) Orhan Kemal, **Ekmek Kavgası,** Rusçası R. Fiş, Moskova, 1956.

Almanya'daki araştırmacıların da dikkatini çekmiştir. Son yıllarda, özellikle kendi ülkesi Türkiye'de Orhan Kemal hakkında çok yazı yazılıyor. Eleştirmenler ve yazarlar, Orhan Kemal'in yapıtlarının özelliklerini daha iyi anlamak ve ulusal edebiyattaki yerini saptamak için çalışıyorlar.

Orhan Kemal'in edebiyatta asıl etkin olduğu dönem, 40 - 60 yılları, aynı zamanda Türk eleştirel gerçekçiliğinin estetik ve sanatsal olgunluk kazanmaya, belli başlı bir akım olarak kendini ortaya koymaya, aslında ülke edebiyatının gelişmesini yönlendirmeye başladığı dönemdir.

Toplumsal sorunsala karşı her zaman büyük bir ilgi besleyen gerçekçi edebiyat, özellikle köylerin ve kentlerin alt tabaka insanlarının yaşamını kapsıyor. XX. Yüzyıl, halk kitlelerinin tarihini ön plâna çıkartmıştır. Çeşitli ülkelerin edebiyatları bu süreci yansıtmıştır; bugün de yansıtmaktadır. Birçok ülkenin gerçekçi yazarlarının, bu arada Türk yazarlarının yapıtlarının da başlıca kahramanı, emekçi insandır.

Bunun yanında gerçekçi Türk edebiyatı, dikkatini toplumun belli bir kesimindeki insanların toplumsal bilinçlenme sürecine çevirmiştir. Toplumsal uyanış ve toplumsal etkinlik sürecine giren yeni bir insan - kahraman ortaya çıkmıştır (Örneğin Sabahattin Ali'nin **Kuyucaklı Yusufu,** Yaşar Kemal'in **İnce Memedi,** vb.).

Bu gerçekçi yazarlar, kahramanlarının davranışlarının ardında yatan nedenleri, kişilerin ruhsal yapısını, yaşamlarındaki çelişkileri ve onların iç-dramlarını 'içinden' görüp resmediyorlardı. Bunda, yazarın yaşam deneylerinin bir parçası olan betimlemelerin verilmesinden çok, emekçi kitlelerin çıkarlarına cevap veren olayların değerlendirilmesi önemlidir.

Her şeyi bilinçli olarak, halkın açısından görmeye çalışan Türk edebiyatı, daha 30'lu yıllarda kendini demokrat yazarların yapıtlarında göstermiştir: Örneğin Reşat

Enis, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Suat Derviş, vb. Toplumda ve edebiyat alanında ülkenin kendine özgü gelişmesinden ötürü, gerçekliği halkın gözüyle görme yöntemi, artık tek tek yazarların kişisel özelliğini taşıyan bir yöntem olmaktan çıkıp çağdaş eleştirel gerçekçilikte yasalaşan, norm olarak yerleşen bir yöntem olarak ortaya çıkmıştır. Gerçekliğin halk açısından değerlendirilmesi, yazarları halkın çektiklerinin «kökenlerine» inmeye götürüyor. Bu yöntem de, anlatılan olaylardaki neden - sonuç bağlantısının daha derin ve net olarak yansıtılmasına, anti - emperyalist ve anti - kapitalist eğilimin gerçekçi Türk edebiyatında güçlenmesine yol açmıştır

Son yıllarda edebiyatta eleştirel gerçekçilliğin gelişmesinde görülen özelliklerden biri, Türkiye'de özellikle 60 - 70 yılları arasında gözlenen sosyalist fikirlerin edebiyata girmesi olgusudur. Sosyalist fikirlerin yaygınlaşması ve Türk gerçekçiliğinin yeni bir niteliğini oluşturması gerçekçilikle sosyalist fikirlerin birleşmesi kesinlikle sosyalist gerçekçiliğin doğduğu anlamına gelmez. Yeni bir sanatsal dünya görüşünün olgunlaşması için uzun bir süre gereklidir. Yeni fikirlere, yeni sözcüklere gereksinme vardır; bütün bunlar, Genrich Mann'a göre Gorki için «dünya edebiyatı içinde yeni yollar»ın ve yeni bir perspektifin açılmasına olanak sağlamıştır.(2) Çağdaş Türkiye'nin özelliklerine gelince, burada sosyalist fikirlerin çok çeşitli olduğunu, sosyalizme yönelen Türk yazarları için sosyal ve tarihsel koşullar nedeniyle sosyalizmin toplumsal bir ideal olmaktan ileri gidemediğini eklememiz gerekir.

Değişik dünya edebiyatlardan alınan birçok örnek bize gösteriyor ki, sosyalist fikirler, sosyalist gerçekçiliğin doğmasından çok önce geliyor: Örneğin E. Potie'nin **Enternasyonal**'i. Lunaçarski'ye göre gerçekten sosyalist ilk

(2) **3 Ciltlik Rus Sovyet Edebiyatı Tarihi,** Cilt I, Moskova, 1958, s. 487.

yapıtlardan biri Jack London'ın **Demir Ökçe**'sidir. Gerçekten de Mayakovski'nin «Misteri Buf»u, Nâzım Hikmet'in «Kan Konuşuyor»u ve Sabahattin Ali'nin «Düşmanlar»ının sosyalist bir eğilim taşıdığı tartışma götürmez.

Yukarıda saydığımız yapıtlar sosyalist fikirlerin Türk edebiyatına 30 - 40 yıl önce girdiğini kanıtlıyor; bu süreç Nâzım Hikmet'in ve Sabahattin Ali'nin yapıtlarına bağlıdır; Orhan Kemal'in yapıtları da aynı akımın içinde gelişmiştir. Sosyalist eğilimin değişik biçimlerde ve değişik ölçülerde bulunması, bu tanınmış sanatçıları tartışma götürmez bir biçimde birleştiren temeldir.

Sanata sosyalist fikirlerin girmesiyle sosyalist eğilimli bir sanatın biçimlenmesi süreci başlıyor. Buna bağlı olarak da yeni bir sanatsal dünya görüşü doğuyor.

Ünlü Sovyet edebiyat bilgini A. Matçenko şöyle diyor: «Sosyalist gerçekçilikle sosyalist edebiyat birbirine bağlı ve birbirine yakındır; ama bunlar aynı olgular değildir. Sosyalist edebiyat, sosyalizmin olumlu etkisiyle oluşan bir edebiyat demektir. Değişik sosyalist dünya görüşleri ve sosyalizme karşı duyulan yakınlığın değişik dereceleri bu edebiyata yansımaktadır.» (3) 60 - 70 yılları arasında Türk edebiyatında gerek bilimsel sosyalizm tutkusunu benimseyen, gerekse değişik ulusal sosyalizm görüşünü savunan ve sosyalizme karşı belli belirsiz bir yakınlık duyan birçok yazar vardı.

Sosyalist edebiyatta karşıt sanat akımları ve değişik yaratıcılık yöntemleri de bulunabilir ve bu aslında kaçınılmazdır. Çağdaş Türk eleştirel gerçekçiliğinde birbirinden ideolojik sınırlarla ayrılmış sanatsal ve estetik eğilimlerin bulunuşu sosyalist edebiyatın biçimlenme sürecinin ne denli güç geliştiğini kanıtlıyor.

---

(3) A. Metçenko, «Sosyalist Gerçekçilik ve Sosyalist Sanat Üzerine», **Oktobr** dergisi, 1967, Sayı 6, s. 196.

Bu tür edebiyatın en çok dikkati çeken özelliklerini, çok özgün bir biçimde Orhan Kemal'in yapıtlarında görüyoruz.

200'ü aşkın öykü, 30'a yakın roman ve uzun öyküde Orhan Kemal, edebiyatını yaşamdan alınan malzemeyle zenginleştirmiş, güncel toplumsal sorunlar konusunda dikkatini bilemiştir. Yeni temalar, yeni konular, yeni kişiler yaratarak sınıf sınırının ötesinde duranlara karşı alt tabakaların yaşamının geniş bir tablosunu çizmiştir.

Orhan Kemal'in kahramanları, zanaatçılar, küçük memurlar, işçiler, köylüler ve ırgatlar, serserilerin elebaşları, evsiz barksızlar ve fahişelerdir. Yazar, fabrikatörlere, müteahhitlere, toprak ağalarına da ilgi duyuyor; ama onun en çok dikkatini çeken şey, büyük çağdaş kentteki emekçi halkın yazgısıdır.

Emekçi halk üzerine yazmak Orhan Kemal için kişisel ve sanatsal bir eğilim değildir; bu, onun çok iyi düşünülmüş, sanatsal estetik tutumudur Yazarın bu tutumu özel söyleşilerinde, makalelerinde sürekli olarak ortaya konmuştur. Yazarın kanısına göre çağdaş sanatın en önemli malzemesi emekçi, çalışan insanlardır; yazarın amacı kendi emeğiyle toplumun gelişmesini etkilemek olduğundan o, bunları görmezlikten gelemez. Orhan Kemal'in sanatçı olarak edebiyattaki tutumu, yalnız sorunsalı işleyen konularında, kahramanlarında ve anlatım biçiminde ortaya çıkmakla kalmaz; bu tutum aslında, Orhan Kemal'in, ulusunun yazgısına boyun eğişine büyük bir acıyla yaklaşmasında, çalışan kitlelerin bilincini uyandırmaya çalışmasında ve onları toplumsal etkinliğe çağırmasında kendini gösteriyor.

Kısa bir yazı içinde Orhan Kemal'in bıraktığı geniş edebiyat ürününü bütün yanlarıyla incelemeye olanak yoktur Bunun için, çok geniş ve uzun bir monografik araştırma gerekir. Bu yüzden yapıtlarında onun yazar kişiliği-

nin en belirgin biçimde ortaya çıktığı alanı, Türk proleteryasından çizdiği tabloları incelemek akla en yatkın yol olacaktır. Çünkü Orhan Kemal'in doğrudan doğruya işçilerin yazgılarını ele almayan yapıtları bile değişik ölçülerde bu sorunlarla ilgilidir. Gerçekten de Türk aydınının ve köylüsünün yaşamı Orhan Kemal'e özgü ve yepyeni bir açıdan ele alınmıştır.

Aydınların yaşamına yöneldiğinde yazar, bunların emekçi sınıfa toplumsal bakımdan en yakın olan kesimini ele alıyor: «İncinin Babası», «İş», «On Lira», «Kitap Satmaya Dair», «İnci'nin Macerası»ndaki kahramanlar, hep yoksulluk içinde iş peşinde koşan ve arada sırada emekçilere karışan insanlardır.

Orhan Kemal'in, köylüleri, alışılmış yaşam koşulları içinde ele aldığı pek sık görülmez. Onun ilgisini daha çok gurbette olan ve büyük kentteki yaşam anaforunun içine düşen köylüler çeker. «Yabancı», «Hatice Aktur ve Saire», «Bir Kadın», «Çöpçü», «Ekmek Peşinde» öyküleri, «Bereketli Topraklar Üzerinde» romanı, kendilerini hapiste bulan «Ali» ve «Recep»in öyküleri vb.

«Ekmek Peşinde» öyküsünde kente yerleşmiş köylülerin çektiklerini görüyoruz. Fabrikanın gâvur icadı sanıldığı yıllar artık gerilerde kalmıştır. Dul Emetinin içinde bulunduğu topluluğu, bekçiler zor zaptediyorlar. Emeti, küçük arsasını, köyündeki yoksul topraklarını, varını yoğunu yok pahasına satıp çocuklarıyla birlikte kente gelmiştir. Oğlunu fabrikaya yerleştirmek kolay olmamıştır onun için. Sağlık raporu ve nüfus kağıdı gerekmiştir. Nüfus kağıdı parayla ve yalancı bir tanıkla zar zor ele geçirilmiştir ama sağlık raporu nasıl ele geçirilecekti?.. Çünkü delikanlı hastadır.

«Kadın» öyküsünün adsız kahramanı, koskocaman kentte tek başına kaldığı zaman açlıktan ölmemek için kendini satmak zorunda kalır.

Son 20 yıl içinde yazılan en iyi Türk romanlarından biri olan **Bereketli Topraklar Üzerinde** adlı yapıtta tema, üç köylü çevresinde örülmüştür. Bunlar, en mübrem gereksinmeleri olan ekmek parasını kazanmak için evlerini, ailelerini terketmişlerdir. İş ararken, gündelik yaşamlarında ırgatlar ve fabrikada çalışan işçiler arasına girerler. Köse Hasan, hastalıktan kurtarılamayarak ölür; Pehlivan Ali'yse katı yürekli bir müteahhit yüzünden kazaya kurban gider; köyüne yalnız İflahsız Yusuf dönebilir. Gurbette kaldığı aylar sırasında elde ettiği tek şey, bir gaz lâmbasıdır.

Basit emekçilere karşı sıcak bir sevgiyle dolu olan (bu, Türk eleştirmenlerinin durmadan vurguladıkları bir noktadır) bu romanda yazar, işçilerin, ırgatların ve köylülerin yaşamlarındaki benzerlikleri göstermeyi başarıyor. Sadri Ertem ve Sabahattin Ali'nin köylülerine karşın, Orhan Kemal'in köylüleri, sıkıntılarla dolu yaşamlarına sabır ve teslimiyetle boyun eğmiyorlar. «Bereketli Topraklar Üzerinde»ki Kürt Zeynel gibi, yaşama egemen olan insanlık dışı davranışlara ve adaletsizliğe karşı isyan ediyorlar. «Aforacı Hacı»nın baş kişisi olan Ali gibi onlar da kendilerini sonsuz bir baskı altında tutmak isteyenlere karşı halkın başkaldırmasını temsil ederek şöyle bağırıyorlar: «... Tarlanız var, takımınız var, çiftiniz var, çubuğunuz var, Con Dire'ler, Hanomak'lar... Var oğlu var... Gözlerini toprak doyurasıcalar... Derya deniz malın üstüne oturmuş, köyü zaptetmişsiniz! Benim bir ineğim mi gözünüze battı? Fıkaraya bir ineği de mi çok gördünüz? Bu ne adaletsizliktir canım?» (4)

Orhan Kemal, köyü yeni bir tarihsel toplumsal aşamada, kapitalizm aşamasında görmüştür. Yazdıklarında 20 - 30'lu yılların Türk köyüne bakan Sadri Ertem ve Sa-

(4) Orhan Kemal, **Ekmek Kavgası,** İst., 1958, s. 40-41.

bahattin Ali'ye özgü yarı - feodal ağa - köylü ilişkileri değil, kapitalist toprak ağasının ve ırgatın çatışan çıkarlarını, bu süreçle birlikte giden köylülerin köyden uzaklaşması, işçi sınıfına karışıp onu doldurması gibi sorunları ve çatışmaları da yansıtıyor.

Orhan Kemal, sınıfsal - toplumsal ilişki ilkelerinin kentte olduğu gibi köyde de geçerli olduğunu gösteriyor. Değişik emekçi kitlelerin ve sınıfların temsilcileri olan kahramanların birbirlerine benzemelerinden yararlanarak Orhan Kemal, bunların toplumsal durumlarındaki ortak yanları bize gösteriyor; yazar, bu emekçi halkı, «dünyanın egemen güçleri»nin karşısına koyuyor. Kısaca Orhan Kemal, yapıtlarında bütün olarak çağdaş toplumun toplumsal yapısını ortaya çıkarıyor.

Orhan Kemal'de en yaygın kahraman tipi olan kentte çalışan işçinin, ulusal edebiyatta bir öncüsü vardır; ne var ki bu tip, Halit Ziya Uşaklıgil'in yapıtlarında belirsiz bir biçimde çizilmiş ve genellikle savunmasız bir kurban gibi gösterilmiştir. Bundan sonra Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Kenan Hulusi, Sadri Ertem, Sait Faik ve Sabahattın Ali gibi gerçekçi yazarların yapıtlarında bu işçi, çok trajik yazgısına terkedilmiş olarak görülüyor.

Orhan Kemal'in edebiyata ilk başladığı sıralarda kentteki işçilere ve küçük insanlara dönük olan yapıtlarında genellikle kendi dünyasını oluşturan koşulların kurbanı olan, edilgen bir kahraman tipi egemendi.

Orhan Kemal kendi yaşam deneylerinden yararlanmadan yazmak ilkesine bağlı kalarak 30 - 40'lı yıllarda Türk işçilerinin yaşamını, anlatmıştır. Orhan Kemal'in yaşamında bu yılların oluşturduğu dilim, Mehmet Raşit Öğütçü adıyla, bazı kesintilerle, Adana'da geçmiştir. Adana yöresinin özelliklerinden biri de burada hem köy, hem de sanayi yaşamının çok yoğunlaşmış olmasıdır. Dokuma fabrikasında çalışan ve ilerde yazar olacak olan Mehmet Ra-

şit, fabrika işçilerinin yaşamını bütün yönleriyle inceleme olanağını bulmuştur. Bunu, «Grev», «Dert Dinleme Günü», «Kardeş Payı», «Hatice Aktur Ve Saire», «Dilekçe» vb. gibi öykülerinde ve **Avare Yıllar, Cemile, Murtaza** gibi romanlarında işçilerle ilgili olarak o zaman yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan bazı olaylarla anlatmaya çalışmıştır.

Cok usta bir sanatçı olan Orhan Kemal, yalnızca malzeme zenginleştirmek ve halktan kişilerin sayısını artırmakla kalmayıp başka şeyler de yapmıştır; bunlar bile kendi başına onun edebiyata yaptığı önemli katkılardır. Yenilikçi bir yazar olan Orhan Kemal, ayrıca yarattığı; bu kişileri kendi değerlendirmesinden geçirerek edebiyatta yeni bir kahraman görüşü geliştirmiştir.

İşçilerle ilgili ilk Türk romanı olan **Cemile**'de (1952) Orhan Kemal, konuyu iki çizgide geliştiriyor; bütün dikkatini genç dokuma işçisi Cemile ve fabrika kâtibi Necati'yle onun arasındaki aşk öyküsü üzerine değil, işçilerin yaşama biçimi ve çalışma koşulları, işçilerle patronlar arasındaki çatışmalar, fabrikanın ortakları arasındaki anlaşmazlık, yani cahil, yeni zengin, tutucu Kadir Ağa'yla onun tam karşıtı olan yeni tip kapitalist Numan Bey'e yöneltmiştir.

Cok ayrıntılı betimlemelerden kaçınarak Orhan Kemal, kendine özgü lâkonik (kısa ve özlü) anlatımla işçilerin düzensiz, rahatsız yaşamlarını veriyor: Eğri büğrü evler; çürümüş, akan damlar; yetersiz beslenme; uykusuzluk ve insanı yıpratan uzun çalışma saatleri.

İşte işçiler fabrikaya gidiyorlar. Evlerinin çürük kapıları şak diye kapanıyor ve yağmurlu gecenin soğuk karanlığına erkekler, kadınlar, çocuklar, uykularını doğru dürüst alamamış, iyice dinlenmemiş insanlar soğukta titreşerek arka arkaya sokağa dökülüyorlar. Birçok kişinin birarada kaldığı evlerin daracık avlularında toplanıyor, sonra sokağa akıyorlar; başka avlularda oturanlar da gelip onlara

karışıyor; kalabalık çığ gibi büyüyerek fabrikaya yollanıyor.

Orhan Kemal kendisini sanayiin işleyişini anlatmaya kaptırmıyor; işçilerin çalıştıkları koşullar hakkındaki bilgimiz, metinde şuraya buraya serpiştirilmiş ayrıntılardan ve kısa betimlemelerden oluşuyor. («Uyku», «Harika Çocuk», «Kel Tahir», vb). **Cemile** romanında iş ortamını canlandırmak için yazar, patronun fabrikada yaptığı günlük denetlemeden yararlanıyor. Kadir Ağa, bir patronun keskin gözleriyle pamuğun fabrikaya girdiği yeri, ardiyeyi, nişasta kokan haşıllama yerini, inanılmaz bir gürültüyle çalışan ve çevresinde yumak yumak pamukçuklar uçuşan dokuma tezgâhlarını denetliyor. «... Her bankoda «öncü» ve «arkacı» denilen işçiler çalışır. Islak betonun üzerinde yalın ayak veya takunyalarla çalışan kız, oğlan, genç, ihtiyar, kadın, erkek işçiler... Bilhassa çocuklar... Dokuz, on yaşlarında, gözleri uyku dolu, renksiz şeylerdir ki, iş kanununa uysun diye, annelerinin, teyze, hala, dayı yahut da tamamiyle yabancı bir büyük insandan parayla satın alınmış nüfus kâğıtlarıyla işe girmişlerdir.» ([5])

Sanayi koşullarını anlatırken Orhan Kemal'in amacı yalnız kişilerin yaşamlarını ele alarak zor iş günlerini anlatmak değildir. Yazar, üretim ortamını, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerin en yoğun biçimde ortaya çıktığı bir ortam olarak saptıyor. Yazar için önemli olan, bu ilişkileri yakalamak ve yansıtmaktır; çünkü toplumsal yaşamdaki köklü değişiklikleri yazar, bu koşulların değişmesine bağlıyor: «Egemen güçler»le onlara bağımlı olan insanlar arasında barışçıl ilişkilerin bulunması olanağı yoktur; oysa «alt tabakalar» yaşamlarını artık eskisi gibi sürdürmek istemiyor ve sömürülen insanlar artık onurlu bir yaşama kavuşmak istiyorlar.

---

(5) Orhan Kemal, **Cemile**, İst., 1970, s. 23-24.

«936» adlı öyküsünün kahramanı, müdürün özel yaşamına karışmasına tepki olarak sevgilisiyle birlikte fabrikadan ayrılıyor. «Dert Dinleme Günü» öyküsünde de fabrikada çıkan bir olay sonunda Kemal Dokuzcanlı, patronun, mebuslara yalan söyleyerek burada işçilerin çok rahat bir yaşam sürdürdüklerini bildirmesi isteğine karşı çıkıyor. Tutuklu olan işçilerin yerine, çoktan beri işsiz kalmış, iş bekleyen genç çıraklar işe girmek istemiyorlar («Avare Yıllar»). «Grev»deyse dokumacılar, çalışma koşullarının düzeltilmesini istiyorlar.

Orhan Kemal'in onu başkalarından ayıran kendine özgü yanı, gerçekliğin çirkin yanlarını ödün vermeksizin sürekli belli bir açıdan görmek, somut toplumsal olayların (uzun çalışma günlerinin, çok düşük ücretlerin, para cezalarının, teknik tehlikeleri giderici önlemlerin alınmamasının, sağlık hizmetlerinin ve sosyal yardımın bulunmamasının, çocukların çalıştırılmasının, işsizliğin, fahişeliğin) eleştirisi yanında yaşamın olumlu yanlarının değerlendirmesini de birlikte verebilmesidir. Yaşamı, aklı başında bir yaklaşımla çözümlerken günlük yaşamın iyi ve güzel yanlarını arayıp bununla birleştiriyor. İleri görüşlü bir yazar olarak Orhan Kemal'in gelecekte daha iyi bir yaşama inanması, emekçi insanların dürüst olabileceğine inancından doğuyor.

Orhan Kemal'in yapıtlarında okur, olumlu bir kahramanın her yanıyla, bütün boyutlarıyla verildiğini hiçbir zaman görmüyor. Belki de yazar, kendi yaşamında böyle bir kahraman çizmeyi gerektirecek olaylarla karşılaşmamıştır. Ama yazarın ayrı ayrı yapıtlarındaki kahramanlarının niteliklerini biraraya toplarsak, onun sanatında olumlu bir kahramanın nasıl bir insan olduğunu anlayabiliriz.

«Kardeş Payı»ndaki Siverekli hammal, ilk bakışta pek akıllı görünmeyen, kaygısız bir taşra delikanlısıdır. Aslında müteahhidin başlangıçta onun takımına söz verdiği işin,

çavuşun rüşvet karşılığı takıma ihanet etmesiyle dışarıdan gelen hammallara verilmesi yüzünden kahraman, duruma el koyuyor. Siverekli hammal, tepkisini fabrika patronunun yüzüne karşı gösteriyor. Çavuşu cezalandırıyor; öteki hammalların kimsenin aracılığı olmadan çalışmalarını ve kazandıkları parayı paylaşmalarını öneriyor.

«Grev»deki Sarı Memet, işçilerin saygısını kazanmıştır. Sekiz saatlik iş günü isteğini patrona kabul ettirmek için Sarı Memet'in önerisiyle işçiler İtalyan Usulü greve, yani iş yerinde kalarak makinaları durdurma eylemine gidiyorlar. Ne var ki, fabrika patronu onu kışkırtıcı ve kargaşalığın elebaşısı olarak polise teslim ediyor. Sarı Memet, kendi gücünü bilenlerdendir. Patronların önünde dik başlı durabilen ve işçileri örgütleme yeteneği olan bir insandır.

— «Sarı Memet sen misin?

— Benim!

— Bu ameleye sen mi önayak oluyorsun?

— Ne gibi?

— Tezgâh başında dikiliyor, iş yapmıyorlarmış. Böyle hareket etmelerini sen tavsiye ediyormuşsun.

— Ne münasebet? Onu sana söyleyen halt etmiş!

— Ne biçim konuşmak bu? Bir amirin, bir büyüğün önünde böyle mi konuşulur?

— Büyüğün önünde böyle konuşulmaz, biliyorum.

— Konuşuyorsun işte!

— Konuşmuyorum, terbiyemi bilirim ben!

— Konuşuyorsun işte be!

— Ben senin önünde konuşuyorum!

— Ben senin büyüğün değil miyim? Ekmek veriyorum sana!

— Sen? Bana ekmek veriyorsun ha! Sen kimsin de bana ekmek vereceksin? Çalışıyorum ben, alnımın teriyle kazanıyorum onu... Bana ekmek veriyormuş!.. Ben çalış-

mayayım da sen bana ekmek ver... Ulan siz değil ekmek, günahınızı bile vermezsiniz bedavadan!» (6)

«Dert Dinleme Günü»nde Kemal Dokuzcanlı'nın kişiliği de gene fabrika patronuyla konuşmasında ortaya çıkıyor. Kendi toplumsal durumunun bilincinde olan bu kahraman, özgür eylemlere girişmeyi özlüyor. Müdürün odasına çağırılan birkaç işçiye haberi verirken ustabaşı şunları söylüyor: «... Ankara'dan milletvekillerimiz geldi. Halkevinde halkın dertlerini dinleyeceklermiş... Sizleri de fabrikamız adına seçtik. Gidin, bir şikâyetiniz, bir derdiniz... Olur a... Söyleyin!» (7)

Sonra da,

«İriyarı Umum Müdür araya girdi:

— Memleketimizin büyük tüccarları, büyük çiftçileri, büyük fabrikatörleri de orda bulunacak...

Sözü fabrika sahibi aldı:

— Onlar varken size söz düşmez! Çünkü onlar memleketin ihtiyaçlarını daha iyi bilir, daha iyi takdir ederler

Dokumacı Kemal Dokuzcanlı dayanamadı:

— Şu halde bizim gitmemize hiç lüzum yok!

— Büyük tüccar, büyük çiftçi, büyük fabrikatör benim küçük derdimi ne bilecek? dedi, onlar kendi dalgalarında, ben kendi dalgamdayım...

Salih Topal ileri atıldı:

— Efendim, dedi, biz kendimizi bilmez, saygısızlardan değiliz. Neden? Çünkü, büyüğünü bilmeyen Allahını da bilmez! Memleketimizin ileri gelen büyüklerinin yanında bize söz düşmeyeceğini bizler elbette takdir ederiz!

---

(6) Orhan Kemal, «**Grev**», Ankara, 1954, s. 11-12.
(7) **a.g.e.**, s. 50.

Dokumacı Kemal Dokuzcanlı:

— İşte, dedi, tam bulmuşsunuz gönderecek adamı... Benim ne işim var orada?

Odadan çıktı gitti.» (8)

Yazar bize, her işçinin Kemal Dokuzcanlı'nın davrandığı gibi davranamayacağını gösteriyor. Bütün işçiler patronların iradesine kendi iradeleriyle karşı çıkamıyorlar. İşçilerin çoğu Topal Salih ve Yorulmaz Hüseyin gibi, kendindeki boyun eğme alışkanlığından henüz kurtulamamıştır. Ama onlar da, arkadaşlarının davrandıkları gibi davranmaları gerektiğini anlıyor ve onu öven sözler söylüyorlar.

«Cemile»de Orhan Kemal bize İzzet Usta'nın ve İzmirli Nusret'in kişiliklerini tanıtıyor. İzzet Usta iyi bir teknisyendir, ama işinde uzaklaştırmıştır ve gündelikçi işçi olarak çalışmaktadır. İzzet, okuma yazma biliyor; üstelik epeyce de kitap devirmiş. İşçilerle ilişkisini kesmiyor; onlara çok yararlı öğütlerde bulunuyor; Kadir Ağa'nın tuzaklarını açıklayarak onlara acele, düşünmeden girişilen yanlış eylemlerden kaçınmalarını salık veriyor.

İzmirli Nusret oldukça kafalı bir delikanlıdır. İzzet gibi onun da okuması yazması vardır (Lise dokuzuncu sınıftan ayrılmıştır) ve epeyce kitap okumuştur. Çalıştığı fabrikada üretimin neden azaldığını ve elbette bu azalmadan sonra dokuma işçilerinin aldıkları ücretlerde neden düşme olacağını ilk sezen birkaç kişiden biri o oluyor. Nusret, bu tahminini, işçilerin huzursuzluğundan yararlanarak Numan Bey'in tayin ettiği Avrupalı mühendisten kurtulmayı amaçlayan patronu Kadir Ağa'ya iletiyor.

Orhan Kemal'in, yapıtlarında ilk kez Türk edebiyatında bir sanatçının emekçi insanları kitapla karşı karşıya getirdiğini görüyoruz. («Can Sıkıntısı», «Ekmek, Sabun ve

(8) a.g.e., 50-51.

Aşk», «Necati», «Devlet Kuşu» romanındaki Recep ve «Cemile» romanı). İşçinin bilgiye duyduğu büyük özlemi dile getirirken yazar, sömürülmüş insanların bilincinin gelişmesinde eğitimin ne büyük bir yeri olduğunu gösteriyor. Orhan Kemal'e göre eğitim «gerçeği görmek için» gereklidir.

Çok etkileyici portreler çizerken Orhan Kemal, konuşmaların ayrıntılarını çok sıkı bir seçmeden geçirerek onlara inandırıcı bir canlılık kazandırmış ve psikolojik açıdan çok doğru kişiler yaratmıştır. Yazar bu kişileri, yaşamın içinde ve toplumsal 'çelişkiler'in ortasında, belli toplumsal eğilimlerin temsilcileri olarak görmüş ve seçmiştir. «Grev»deki Sarı Memet, **Cemile**'deki İzzet Usta ve Nusret, «Kardeş Payı»ndaki Siverekli, «Dert Dinleme Günü»ndeki Kemal Dokuzcanlı, **Avare Yıllar**'daki Ahmet, **Suçlu** romanındaki Mustafa ve Hasan, «Arkadaş Islıkları»ndaki İlyas, **Devlet Kuşu** romanındaki Recep yeni tür kahramanlardır; yazar, bunları toplumsal bilincin ve toplumsal etkinliklerin uyandığı bir dönemde ortaya çıkan insanlar olarak gösterir. Orhan Kemal kahramanlarının iç dünyalarına girerek çok sönük (hiçbir özelliği olmayan) dış görünüşlerin ardında korkusuzluk, çalışma sevgisi, arkadaşlık duygusu ve doğuştan akıllılık gibi çok büyük yeteneklerin bulunduğunu göstermiş ve emekçi insanların toplumsal bakımdan bilinçlenmesine yardım eden ve ahlaksal nitelikleriyle insanı kendine çeken bir ideal yaratmıştır. Orhan Kemal'i, 30'lu yılların kendinden önce gelen yazarlarından ayıran başka bir özelliği de, onun Türk işçisini, kendi sınıfının temsilcisi olarak ortaya çıkarmasıdır. Bundan başka Orhan Kemal, işçinin sınıf psikolojisine inerek bunu açıklamış ve belli bir toplumsal psikolojik tip yaratmıştır.

Bu idealini gerçekleştirmek için yazar, başka bir yol daha seçiyor. Ahlâksal bakımdan sakat ve olumsuz bir insan tipi yaratıyor. **Murtaza**'da (1952'de öykü, 1964'te ro-

man olarak yayımlanmış) kahraman, yaşam koşullarının baskısı altında göçmen olarak kente gelmiş fabrikada gece bekçisi olmuştur. İşçilerle kaynaşmamış, patronların çıkarlarının çok ateşli bir savunucusu olmuştur.

Kişiliğini, toplumdaki yerini ve tüm insanlık onurunu yitiren Murtaza, Orhan Kemal'in yarattığı kişilerin en başarılılarından biridir. Murtaza, oldukça karmaşık bir kişiliğe sahiptir ve bu karmaşıklık ona iki yanlı bir görev yükler. Murtaza karşımıza hem suçlayan hem de suçlanan birisi olarak çıkar. Bu kişilik, kendi içinde getirdiği eleştiriyle bize insanların bilincini sakatlayan, onları akılsız dalkavuklar durumuna indirgeyen, acımasız hainlere dönüştürerek onların yaşamlarında büyük yıkımlara yol açan toplumsal nedenleri gösteriyor. **Murtaza**'da yazar, insanın toplumsal ve ekonomik koşullara ne denli bağımlı olduğunu büyük bir ustalıkla, gözler önüne seriyor. Bu örnekte asıl trajedi, babasının bağnazlığının kurbanı olan Firdevs'in ölümünden doğmuyor. Aslında bu bir sonuçtur; trajedinin son aşamasıdır. Trajik sonuç asıl, yaşamın akışından, kahramanın gelişen yaşamın gereklerine ayak uyduramamasından, kendi toplumsal sınıfı ve toplumsal görevleriyle arasındaki uyuşmazlıktan doğuyor.

Murtaza aynı zamanda suçlanan bir kişidir. Yaşamdaki toplumsal koşulların kurbanıdır o; aynı zamanda bu koşulların doğurduğu bir kötülüğü temsil eder. Yazar, kahramanı yüzyıllarca aşağılanmaktan, yıllarca alıştığı ve bilincine yerleşmiş olan o kendini - aşağı - görme duygusundan kurtulamamış, başkalarının buyruğuna girmiş, boyun eğmiş, kendi sınıfıyla bağlantısını yitirmiş, başka bir sınıfın çıkarlarına körü körüne ve bağnaz bir biçimde araç olan bir insan olarak gösteriyor; onun yaşam görüşünü, sık sık yinelenen şu cümleyle özetliyor: «Birisi çamura battı mı, onu kurtarmaya koşma, gerekirse bir tekme de sen

vur. Büyüklere adım uydurmak lâzım, yoksa işçilere nefes alacak zaman bile bırakmazlar.» (9)

Murtaza kişiliği, grotesk ve abartma yöntemiyle yaratılmış, hiciv havası ön plânda olmamakla birlikte, yalnız Murtaza'nın davranışlarında değil, daha çok yazarın ironisine kattığı değişik tonlarda, zaman zaman sevecenlik gösteren, zaman zaman da aşağılayıcı bir alaya dönüşen bu ironide ortaya çıkıyor; Murtaza'nın toplumun kurbanı olarak ya da topluma zarar veren bir insan olarak gösterildiği zamanlara göre bu hiciv tonu da değişiyor; kurban olarak gösterildiği zamanlardaki acıma ve hüzün duygusu gibi.

Gogol gibi Orhan Kemal de bize gözle görülür, somut bir ideal sunmuyor; ne var ki, toplumdaki yaralar ve bunların insanların üzerinde yaptığı moral düşüklük suçlanırken, metnin ardında öyle bir anlam yatıyor ki, olumsuz kahraman aslında bütünüyle zıt bir kişiliğe dönüşüyor; böylece Orhan Kemal'in tasarladığı idealin dış çizgileri belirginleşiyor.

Orhan Kemal'in toplumsal incelemelerin ustası olduğu herkesçe kabul edilmiştir. Bu, kuşkusuz yerinde bir değerlendirmedir. Toplumsal koşulların incelenmesi ve gerçekliğin yansıtılmasında usta olan Balzac'ın Orhan Kemal'in en çok sevdiği yazarlar arasında ayrı bir yer tutması raslantı değildir.

Yazarın, kahramanlarının iç dünyalarına karşı hiç ilgisiz olmadığı açıkça bellidir. Orhan Kemal, bu iç dünyayı kişilerin davranışları, söyledikleri, iç diyalogları ve diyalogları gibi dış belirtileriyle de yansıtır.

Sarı Memet ve Kemal Dokuzcanlı'nın patronlarla giriştiği diyaloglarda Orhan Kemal'in yarattığı kahramanların ahlâksal, moral gücü ortaya çıkıyor Ne var ki fabrika mü-

(9) Orhan Kemal, **Murtaza**, İst., 1969, s. 347.

dürleriyle yaptığı konuşmada Murtaza kişiliği ahlak bakımından bambaşka bir nitelik gösteriyor.

«— Gel bakalım Murtaza Efendi... ne var ne yok?

İstediği havayı bulan Murtaza hafifçe öksürdükten sonra:

— Sağlığınız müdürüm, dedi.

— Ne yaptın hırsızını?

— Arzetmiştim âmirim: Teslim ettik karakola. Sonra çıktık mahkemeye, verdim bu hususdaki ifademi...

— Suç ortakları da yakalandı mı?

— Elbet yakalandı müdürüm...

— Peki, hırsızlıktan nasıl haberin oldu?

Murtaza uykusuzluktan biber gibi yanan gözlerini çipil çipil kırpıştırdı:

— Çıkmış idim fabrika kapısına. Çünkü basmış idi efkâr...

Niçin efkâr bastığını hatırlayarak durdu.

Fen Müdürü:

— Evet, dedi. Efkâr bastığı için kapıya çıkmıştın, Sonra?

— Daha önce müdürüm... var çok büyük kabahatimiz...

— Kabahatınız mı var?

— Evet müdürüm, hem de çok büyük!

— Ne kabahatı?

— Etmedi Nuh rapor?

— Yoo...

Murtaza ferahladı:

— O halde yapmamış vazifesini!

— Neden bahsediyorsun?

Gözlerini kısarak Fen Müdürü'nün masasına yaklaştı:

— Ben âmirim, olamam istenilen evsafta baba!

— Tuhaf...

— Çünkü olsa idim istenilen evsafta bir baba...

— Evet?

— Verebilir idim evlatlarıma sıkı disiplin, hem de terbiye!

Fen müdürü hiçbir şey anlamadığı için, hayretle bakıyordu.

— o zaman anlarlar idi yüksektir bir vazife herhangi bir namustan!

—

— Uyumazlar idi vazife sırasında makinalarına binip!

—

— Demek etmedi rapor Nuh?

— Etmedi.

— Lâzım idi etmesi. Yapmadı vazifesini! Çünkü o da bilmez nedir bir vazife. Sanar bir vazife, benzer yemeğe peynir hem de ekmek!»(10)

Orhan Kemal, diyalogları ruhsal çözümleme amacıyla büyük bir ustalıkla kullanarak kahramanların kişiliklerini veriyor. Bu kişilerin konuşmaları her zaman toplumsal ilişkilerinin özelliklerini taşıyor. Orhan Kemal'in gerçekçiliğinin bu yanı özellikle Murtaza'nın kişiliğinde ortaya çıkıyor. Murtaza'nın konuşmasındaki özellikler, onun hangi toplumsal tabakadan geldiğini, ruhsal durumunu ve yapıtın ana fikrini açıklamaya yardım ediyor.

İç - monologlar dış dünyaya, en çok da örneğin işten çıkarılma, açlık ve hastalık gibi gündelik, basit olaylara karşı tepki olarak oluşuyor. Yazar, kahramanlarının bu olgular karşısındaki tepkileri, duyguları ve ruhsal durumları aracılığıyla olguların toplumsal içeriğini veriyor.

«Çöpçü» adlı öyküde yaşlı Halo, işten çıkarılmıştır. Issız mahallede yalnız başına durup orada oturan ve ken-

(10) **a.g.e.,** s. 325-326.

dilerine on yıl gibi uzun bir süredir hizmet ettiği zenginlerin onun haklarını savunacaklarını boşuna umut ediyor

İhtiyar, geçen yıllarda nasıl yaşadığını anımsıyor Yoksulluğunu, karısının ölümünü, oğullarının iş bulmak için gurbete gidişlerini, yalnızlığını, köhne bir ahırda kalışını ve «gümüş» adlı tayın doğuşunu düşünüyor. İş olmaması demek «Gümüş»ün de olmaması demektir. En çok «Gümüş»ten ayrılacağına üzülüyor.

İşten çıkarılması, çok acı anılar ve çok acı düşünceler getirir Halo'ya. Ne var ki, burada yazar için önemli olan kahramanın yaşantılarını ve duygularını anlatmak değil, bunları anlatırken çevredeki yaşamı ve bu yaşama egemen olan adaletsizliği, insanların kötü alınyazısını, onların karşılaştıkları ilgisizlik ve kayıtsızlığı dile getirmektedir.

Bizce Türk edebiyatında iç monoloğu ilk kullanan yazar Orhan Kemal değildir; ama o, bu monologlara büyük bir anlatım gücü yüklemektedir. Yazar, bu monologları yalnız toplumsal çözümlemelerle birleştirmekle kalmıyor, yüklediği büyük anlatım gücüyle onları gerçekliğin çözümleyici bir biçimde algılanmasında bir yöntem olarak kullanıyor ve böylece gerçekçilik yönteminin sanatsal ve çözümleyici olanaklarını genişletmiş oluyor.

Orhan Kemal'de diyaloglar ve iç monologlar, kahramanların kendilerini açıklamalarında büyük bir önem kazanıyor. Yazar, kişilerini sanki hareket özgürlüğü içinde yaratıyor; kendisi de olaylar karşısında yan tutmaz gibi görünüyor. Sadri Ertem ve Sabahattin Ali'nin yapıtlarında yazarın varlığını her zaman duyarız. (Anlatım, ya yazar ya da onun görevlendirdiği bir anlatıcı tarafından yapılır.). Orhan Kemal'deyse yazar gizlenmiştir Olaylar, bir tiyatro oyununa benzer biçimde gelişir. Yazarın konudan uzak durma yöntemiyle betimlemeler en aza indirgenmiştir; yer ve zaman betimlemeleri olabildiğince kısa tutul-

muş, kahramanın dış görünüşü de yalnız en gerekli ayrıntılarla verilmiştir. Bununla birlikte Orhan Kemal, bütün bunların ardında gizlenen tutumunu belirtmeyi büyük bir ustalıkla başarmıştır.

Orhan Kemal, yazar olarak etkin tutumunu öznel olarak belirtmek için kendine özgü çeşitli ironi düzeyleri taşıyan bir tonlamaya başvuruyor. Sanatçı, asıl metnin ardına gizlediği bu ironiyi çok belirsiz bir yöntemle veriyor ve okurunu yazarın değerlendirmesine katılmaya çağırıyor.

Halo'nun, aklından geçirdiği, zenginlere karşı kendini savunmasında zenginlerin gidip Belediye Başkanına öfkeyle söylediklerini düşünüşünde çok hüzünlü ironi var; «Bolu»lu çöpçülükten ne anlar? O daha kaşağı tutmasını bile beşir edemez. Halo bizim on yıllık çöpçümüz. Gömüş onun eline doğdu. Ondan başkasına çöpümüzü vermeyiz, mümkünü yok, veremeyiz! Olursa Halo, olmazsa başkasını istemeyiz!»([11])

İhtiyarın bu sözlerinden sonra yazar da sanki onun bu çok iyi niyetli umutlarını, o denli derin bir umutsuzluğu yansıtan bir dille azarlıyor: «İşte zavallıcık! Karnı tok sırtı pek olanların senin gibi aç bir zavallının halinden anlamalarını nasıl umuyorsun?»

«Dert Dinleme Günü» öyküsünde fabrika idarecilerine yönelen ironi, başka bir havada veriliyor: «Fabrika sahibi, fabrika sahibinin oğlu, umum müdür, muhasebeci, en geriden de başmakinist odaya girdiler.»([12]) Bu cümlede ilk bakışta ironiyle ilgili hiçbir belirti yoktur. Ama Kemal Dokuzcanlı'nın «Zaten mebuslarla görüşmek işçilere hiç bir şey sağlamaz» demesinden sonra gene, «Fabrika sahibi,

(11) Orhan Kemal, **Çamaşırcının Kızı**, İst., 1964, 42.
(12) Orhan Kemal, **Grev**, s. 49.

fabrika sahibinin oğlu, umum müdür, muhasebeci, başmakinist şöyle bir bakıştılar.»([13]) sözleri bizi uyararak dikkatimizi çekiyor. Bundan sonra dokumacı, «Herkesin kendi kaygıları var; benim de var.» diyor. Gene, üçüncü kez, «Fabrika sahibi, fabrika sahibinin oğlu, umum müdür, muhasebeci, başmakinist kafa kafaya verip fiskosa başlamışlardı.»([14]) sözlerinin tekrarlandığını görüyoruz. Aynı cümle üç kez tekrarlanıyor. Elbette burada ironi, metnin ardında saklıdır; emekçi insanların başkaldırması karşısında afallayanların gittikçe artan korkusu görülüyor İstediklerini metnin içine gömerek söylemek aslında Orhan Kemal'in anlatım sanatının özelliklerinden biridir; sanatçı böylece çok yalın konulara çok yönlü bir anlam katmaktadır.

Gerçekliği değerlendirirken Orhan Kemal, kahramanlarının, yani emekçi insanların ruhsal durumunu ve mantığını kullanıyor. Orhan Kemal yalnızca tüm ruhsal ve siyasal sempatisini yönelttiği halktan söz etmiyor; yaşamın gerçekliğini yalnız halkın görebileceği biçimde yansıtıyor. Orhan Kemal, gerçekliği halkın gözüyle yansıtıyor ve halkın çıkarlarını savunuyor.

Yazar, yapıtlarını burjuva ideolojisi ortamında, ülkenin kendine özgü toplumsal ve tarihsel gelişmesinden dolayı devrimci temponun çok yavaş olduğu koşullarda yaratıyordu. Bununla birlikte Orhan Kemal, sıradan insanların kişiliklerinde toplumsal özellikleri yakalayarak belleğimize yerleştirmiş ve daha mutlu bir geleceğe inancını koruyabilmiştir. Bunu başarabilmesini de toplumsal ilişkilerin aldığı yönü kavramasına, tarihsel gelişme karşısında edindiği bakış açısına, yani bilinçli bir tarih görüşünü benimsemesine borçludur.

---

(13) **a.g.e.,** s. 50.
(14) **a.g.e.,** s. 51.

Orhan Kemal'in yapıtlarında Gorki'ye benzer bir iyimserlik görülüyor. Bu iyimserliğin temelinde dürüstlük, yaşama ve insanlara karşı edinilen gerçekçi bir tutum yatar. Yazar, yansıttığı gerçekliğin bu olumlu yönlerini, gözleri daha açılmamış, kölelik bilincinden kurtulmamış insanların dramatik durumlarının, onların çektikleri acıların, ızdırapların ve haksızlığın ardında görebilmiştir.

Orhan Kemal'in yazarlığından söz ederken Gorki'nin adını anmamızın bir nedeni vardır. Sabahattin Ali, edebiyatçılığının ilk yıllarında romantik Gorki'ye yakınsa, Orhan Kemal de aslında, temelinde gerçekçi Gorki'ye yakındır. Türk yazarının, Rus yazarının etkisi altında kaldığını şimdilik ileri süremeyiz. Böyle fikirleri ileri sürebilmek için büyük savlara ve kanıtlara gerek vardır. Ama bu iki yazarın birbirine yakınlığı kuşkusuzdur.

Orhan Kemal, Gorki'nin yapıtlarını anlar ve severdi. «Necati», «Kitap Satmaya Dair», «Ekmek, Sabun ve Aşk» öykülerinde Gorki'den söz eder. Rus yazarının yapıtların da onu en çok çeken şey, en başta gerçekliğin yalın ve doğru olarak betimlenmesi, halkın daha mutlu bir geleceğe doğru gittiği yolunda bir umut, sonra da Gorki'nin bilgi ve yaşamda daha onurlu bir yer edinmek için savaşma çağırısıdır.

«Ekmek, Sabun ve Aşk»ta Orhan Kemal, bir gardiyan olan Galip'le dostluğunu anımsıyor. Birbirine çok zıt olan iki insanı; kitaplara duydukları sevgi yakınlaştırıyor Yazarın Galip'e verdiği kitaplar arasında Gorki'nin **Benim Üniversitelerim**'i de vardır; ama bu kitap, Galip üzerinde pek büyük bir etki yapmamıştır; o, «Senin, benim gibi herhangi bir adamın yaşamına benziyor bu.» diyor

Gorki'nin yapıtları, romantik ve düşlerle yaşayan öykü kahramanı işçi Necati için bütünüyle başka bir anlam taşımaktadır. Onu, Gorki'nin olağanüstü insan sevgisi heyecanlandırır. Hapishanede ranzasının yanındaki duvara

Necati, büyük bir özen göstererek kömürle şunları yazar: «Peşkof - Gorki».

Gorki'nin yaşamını kendisine örnek olarak alıp benimsedikten sonra Necati, sıradan bir emekçinin de insanlara yararlı olabileceğine inanmıştır. Necati o zaman bir kitap yazarak insanlara kendi yaşamını anlatmak isteğiyle yanıp tutuşmaya başlıyor.

Necati, kendisini endişelendiren moral ve etik sorunlara Gorki'de çözüm arıyor. «Çocukluğum», «Ekmeğimi Kazanırken» ve «Benim Üniversitelerim»in yazarı Gorki gibi Necati de, yaşama koşullarından ötürü kendi suçu olmadan cahil ve kaba kalmış insanlara karşı anlayış ve hoşgörü geliştirmeye çalışıyor.

Öykü, yazar tarafından anlatılıyor (Necati, anlatıcıyla konuşurken ona Orhan diyor). Sonra, Necati'nin, Gorki'ye duydukları aracılığıyla Orhan Kemal, insan ve yazar olarak Gorki'ye karşı olan duygularını dile getirerek ona duyduğu ilgiyi bize anlatmış oluyor. Hapisteki emekçinin Gorki'yi okuduktan sonraki duyguları, aynı zamanda Orhan'ın kendi duygularını dile getiriyor.

«Kitap Satmaya Dair» adlı otobiyografik öyküsünde yazar, Gorki'ye karşı duyduğu sevgiyi açıkça belirtiyor. Öykünün kahramanı işsizdir; ama elinde kalan tek şeyi, kafasını biçimlendiren kitapları satmaya bir türlü karar veremiyor: «... Kitapların herbirinde haşiyeler, notlar, mütalaâlar... İşte Tolstoy'un «Harp ve Sulh»u... Sonra «Benim Üniversitelerim.» Bilhassa bu... Onda mutlaka Gorki'den birşeyler... Yahut da, o da Gorki gibi yaşıyordu da...» (15)

Gorki'nin üçlüsüyle Orhan Kemal'in otobiyografik yapıtları arasında büyük benzerlik vardır; bu, iki yazarın yaşamlarındaki benzerlikten geliyor. İki kitaptan oluşan («Ba-

(15) Orhan Kemal, **Ekmek Kavgası**, s. 74-75.

ba Evi», «Avare Yıllar») bu **Küçük İnsan Notları** adlı kitabı Gorki'ye yaklaştıran şey, yaşamlarındaki benzerlik, fikir ve sanat alanında iki yazarın ortak arayışları ve ikisinin de adaletsiz toplum yapısını suçlamalarıdır. Orhan Kemal'in «Bir İnsan» adlı öyküsünde, herşeyini, bütün parasını pulunu yitiren birisi şöyle diyor: «— ...Beyefendi! Her yerde insanlar... Koşuşuyorlar, gidiyorlar, geliyorlar, tutuyorlar, koparıyorlar... Yığın yığın, vıcık vıcık, sürü sürü insanlar... Üzerinize atlıyorlar, lokmanızı ağzınızdan kapıyorlar beyefendi. Beyefendi insanlar kurt gibi, kurtlar gibi saldırıyorlar beyefendi!»([16]) Bu bize Gorki'nin **Benim Üniversitelerim**'ini anımsatıyor; orada da birisi şunları söylüyor: «Ben, hırsız gözüyle bakılan bir insan sayılırım. Doğrudur, ben suçluyum. Bakın, herkes hırsızlıkla geçiniyor Herkes birbirini sömürüyor ve kemiriyor...»([17])

Orhan Kemal, kahramanlarını -halktan insanları- kesinlikle idealize etmiyor. Yalnızca ağır yaşam koşullarının insanın ruhsal dünyası üzerinde yaptığı çok yıkıcı etkiyi belirtiyor. («Ekmek Kavgası», «Köpek Yavrusu»).

«Köpek Yavrusu» öyküsünde böyle küçük bir sahne görüyoruz -erkek çocuklar bir değnekle küçük bir köpek yavrusuna vuruyorlar;- köpek yavrusu acısından bağırıyor, çocuklar da bundan büyük bir zevk duyuyorlar. Bitkin köpek yavrusu, sesini kestiği zaman, ona işkence yapanlar üzülüyorlar. Büyük insanların da katıldığı topluluk ısrarla «Vur! Vur!» diye bağırıyor ve oğlanlar onlardan cesaret alıp zavallı hayvan için bir sürü yeni işkence yaratıyorlar

Aklımıza ister istemez Gorki'nin **Çocukluğum**'undan dizeler geliyor: «Sokaktaki oyunların acımasızlığı beni her zaman isyana sürüklüyordu. Bu benim çok rasladığım, kudurganlığa dek varan bir acımasızlıktı. Çocukların köpek-

---

(16) **a.g.e.**, s. 33.

(17) A. M. Gorki, **30 Ciltlik Bütün Eserleri**'nde, Cilt 13, s. 613, (R.K.).

leri ve horozları dövüştürmelerine, kedilere işkence etmelerine, Yahudilerin keçilerini kovalamalarına ve sarhoş dilencilerle alay etmelerine dayanamıyordum.»([18]).

Görüyoruz ki, bu iki yazarı birleştiren şey, «insanın» acımasızlığına karşı duyarsız kalamama biçiminde ortaya çıkan hümanizmadır Ama oğlanların vahşetini ve acımasızlığını suçlarken Orhan Kemal de Gorki de bu davranışlara yol açan nedenleri ortaya çıkarıyorlar; bu nitelikleri gösteren insanlar, aslında kendileri mutsuzluk içindedirler yoksulluğun ve cahilliğin kurbanıdırlar.

Öyle ki, Orhan Kemal'in öyküsünde acınacak durumda olan yalnız «ızdıraplarını insanlara anlatamayan» köpek yavrusu değil, onun kadar acınacak durumda olan, ona işkence yapan solgun yüzlü, zayıf, paçavralar içindeki çocuklardır.

Orhan Kemal'in «ezilmiş ve aşağılanmış» insanlara karşı duyduğu yakınlığı, düşük kadınlar temasını işleyen yapıtlarında da görüyoruz («Bir Lira», «Kötü Kadın», «Bir Kadın», vb). Orhan Kemal, kadın kahramanlarının yaşamını çok soğukkanlı ve görünüşte hiç duygularına kapılmadan sanki çok alışılmış birşeymiş, gündelik birşeymiş gibi anlatıyor. Oysa yapıtlardaki bu soğukkanlılık aslında, bizi sarsıcı bir etki yapıyor. Bu kadın kahramanların yazgılarına kaçınılmaz birşeymiş gibi boyun eğmeleri, okurda bir isyan duygusu uyandırıyor

Gene Gorki'nin **Ekmeğimi Kazanırken** adlı romanındaki Natalya aklımıza geliyor. Üçlünün yazarı, bu kadınla son görüşmesini şöyle anlatıyor: «Ben onun bir sokak kadını olduğunu hemen anladım; çünkü o sokakta başka kadın yoktu. Ama bana bunu kendisi açıkladığı zaman duyduğum acımadan ve utançtan gözlerim yaşardı. Kendisinin bunu sanki bildiğini görmek benim içimi dağladı;

(18) **a.g.e.**, s. 90.

çünkü daha kısa bir süre önce öylesine gözüpek, öylesine özgür, öylesine akıllı bir kadındı ki o!»([19]).

Gorki gibi Orhan Kemal de bu dünyadaki yaşamı yaratan, emeğin büyük yükünü omuzlarında taşıyan, ama meyvalarından hiç yararlanmayan yeni bir halkın doğuşunu anlatıyor. Orhan Kemal'in, halkın zor yaşamını yansıtan yapıtları kesinlikle kötümser bir hava taşımıyor; çünkü yazar, halkın tükenmez gücüne ve mutlu geleceğine inanmıştır.

Orhan Kemal'in yapıtlarını okurken, ister istemez Gorki'nin şu güzel sözleri aklımıza geliyor: «Bizim yaşamımız çok şaşırtıcıdır, çünkü hayvan gibi insanların oluşturduğu tabaka ne denli doğurgan ve kalın olursa, o denli bu tabakayı delerek gelişen parlak, sağlıklı, yaratıcı ve iyi insanlar çıkıyor; bu da aydınlık ve insanca bir yaşamın yeniden doğacağı yolunda bize büyük bir umut veriyor.»([20])

Orhan Kemal'in «Hamam Anası» (1955) öyküsü, içerik ve sanat açısından öteki öykülerinden oldukça ayrıdır. Emekçi halkın adaletsizliğe karşı başkaldırısını, mertliğini, sağlam inancını, sömürgenlere ve zalimlere karşı nefretini, giderek eylem çağrısını bu öyküsünde yazar, allegorik bir biçimde anlatıyor.

«Hamam Anası»ndaki hümanist tutum ve çok belirgin romantik üslup yazarı, Gorki'nin «İtalyan Öyküleri»ne ve bunların arasında çok tanınan «Ölümü Yenen Kadın» öyküsüne yaklaştırıyor; ama elbette bu tema her iki yazarda başka başka işleniyor.

Gorki'de ana, ölümü yenen kadın olarak görülüyor. Ana, «bu dünyanın kanlı kırbacı» olarak tanınan Timurlenk'i kendi istemine boyun eğmeye zorluyor ve korkunç

(19) **a.g.e.**, s. 483.
(20) **a.g.e.**, s. 185.

Timurlenk, kadının sözüne uyarak esir düşen oğlunun bulunması için üçyüz atlı çıkarmaya mecbur kalıyor.

Gorki, öyküsünü şöyle bitiriyor: «Bütün bunlar, gerçektir Her bir sözcüğü gerçektir. Bunu analarımız biliyor Onlara sorun; Onlar size:

«Evet, bu ölümsüz bir gerçek. Biz ölümden daha güçlüyüz. Biz dünyaya kahramanlar, şairler ve bilge kişiler armağan ediyoruz. Dünyaya, ün salan herşeyi biz ekiyoruz, diyeceklerdir.»(21)

Orhan Kemal'in yapıtında Hükümdar'la tartışan dul kadın, Firavun Tutankamen'den Ehramlar yapılırken can veren kocasının öcünün alınmasını istiyor. Ama, «Kadıncağız anlatmaya çalışmışsa da, Hükümdar bu dertlinin derdinden ne anlar. Gürlemiş: «Yıkıl karşımdan!»(22)

Kadın gider, ama arayışından vazgeçmez. Yıllar, yüzyıllar geçer. Başka hükümdarlara başvurur Peygamberlere ve Allaha yalvarır Ama hesaplaşma saati henüz gelmemiştir.

Öykü şöyle sona eriyor: «Kim ne derse desin, bu sabırlı kadın günün birinde Tutankamen'den hakkını alacak, asırlardır çektiklerini onun hükümdar burnundan fitil fitil getirecek!

Ben buna inanıyorum.»(23).

Bu iki yapıtın kadın kahramanları birbirine çok yakındır. Örneğin Gorki'de şu dizeler var «Hükümdar'ın önünde, eski püskü ve güneşte solmuş giysiler içinde, yalınayak, çıplak bağrını örtmek için siyah saçlarını omzuna serpmiş, tunç yüzlü, hükmeden gözleriyle bakan ka-

(21) **a.g.e.**, Cilt. 10, s. 45.
(22) Orhan Kemal, **Arka Sokak**, İst., 1956, s. 76.
(23) **a.g.e.**, s. 77.

dının Aksak Timur'a uzattığı esmer eli hiç titremiyordu.» (24).

Orhan Kemal bu kahraman kadını şöyle anlatıyor: «... Siyah çarşafına sıkı sıkıya bürünmüştür... ve kara gözlerinin akıyle beyaz beyaz bakar. Dilenciye benzemediği için, sadaka verip vermemekte tereddüt edilir» (25).

Gorki'nin, ananın Timurlenk'e uzattığı elinin titrememesine dikkatlerimizi çekişi raslantı değildir. Bu el yalvarmıyor, buyuruyor. Orhan Kemal'de de aynı şeyi görüyoruz; insanlar kadına sadaka vermeye bir türlü cesaret edemiyorlar. O, acınacak bir dilenci değil, öç saatini bekleyen bir büyücüdür.

Orhan Kemal de Gorki gibi, kahramanca davranan bir kadın kişiliği karşısında yenik düşen Hükümdar temasını gene Gorki'ye yakın bir üslupla işliyor.

Bununla birlikte Orhan Kemal, siyasal (püblisist) bir yazar olarak bu öyküde temaya iki yanlı bir çözüm getiriyor. Bu çözümlerden biri, doğrudan doğruya masal yapısına uygun bir sonuç, ötekiyse açık ve özlü bir sonuçtur. Hatırlatmak isteriz ki Orhan Kemal, hiçbir zaman açıkça didaktik sonuçlardan yana olmamıştır 50'li yıllarda yazılan «Hamam Anası», Gorki'nin masalından daha belirgin toplumsal ve kışkırtıcı bir özellik gösteriyor

Orhan Kemal'in yazar olarak ortaya koyduğu kendi görüşlerini açışı her zaman doğru olarak anlaşılmıyor Aynı şey, zamanında Gorki'nin yapıtlarının değeriendirilmesinde de olmuştur.

Yüzyılın başlarında bazı burjuva eleştirmenlerinin Gorki'nin yapıtlarını oluşturan özellikler arasında yalnızca kapitalist dünyaya yöneltilen eleştirileri gördüklerini belirtmek ilginç olacaktır. Bu konuda bir Fransız edebiyatçısı

---

(24) A. M. Gorki, **30 Ciltlik Bütün Eserleri**'nden, Cilt 10, s. 41, (R.K.)
(25) Orhan Kemal, **Arka Sokak**, s. 74-75.

ve Akademi Üyesi olan Melchior de Vogüé'ün açıklaması ilginçtir: «Revue de deux Mondes» da (1 Ağustos 1901) çıkan bu açıklamada ünlü Melchior, Gorki'nin yapıtlarını hiç anlamadığını göstermiştir.

Vogüé, Gorki'nin gözlemlerinin çok sınırlı, gerçeğe bakış açısının da çok dar olmasını eleştirerek şöyle devam ediyor: «... ve çok raslanan bir iki istisna dışında Gorki, hiçbir zaman emekçi sınıftan yukarılara çıkmıyor ve toplumun sınıf dışına itilmiş olan ayak takımı üzerinde durmaktan büyük bir zevk alıyor.» Rus yazarının yapıtlarında insan yaşamını zorlaştıran koşullara karşı içten ve ısrarlı bir başkaldırmanın bulunduğunu kabul ederek Fransız yazarı, gene de ısrarla Gorki'nin «olumsuzlamadan başka birşey getirmediğini», ahlâk alanındaki arayışları bakımından onun, öncüleri olan Dostoyevski ve Tolstoy'dan daha geri kaldığını söylüyor.

Oysa aynı yıl içinde ünlü Amerikalı yazar Jack London'ın yayınladığı bir makale, Gorki'nin dünya demokratik toplum fikrinin temsilcileri tarafından doğru anlaşıldığına tanıklık ediyor. Aslında Jack London, Gorki'nin dünya edebiyatına getirdiği yenilikleri görmüştür. «Bizim pazarlar ve borsalarla dolu dünyamızda, spekülâsyonlar ve alım satımla uğraşan yüzyılımızda her ülkeden yükselen ısrarlı sesler, yaşamdaki gerçekliği suçluyorlar...» diye yazıyor Jack London. «Bütün Rus meslekdaşları gibi Gorki'nin yapıtlarının özünde de heyecanlı bir başkaldırma var. Onun sımsıkı kapanmış yumruğundan süslü püslü boş şeyler değil, yaşayan bir gerçek, ağırlığı olan, kaba ve itici, ama gene de bir gerçek dökülüyor.»([26]).

Jack London, Gorki'nin ustalığının gerçekçi bir yazarın ustalığı olduğunu anlıyor ve bunda haklı olarak Gorki'nin gerçekçiliğindeki geleceğe yönelik yeniliği görerek

(26) Jack London, **Seçmeler**, Moskova, 1951, s. 681-684, (R.K.).

şunları yazıyor: «Onun gerçekçiliği kendisinden önce gelen Turgenyev ya da Tolstoy'un gerçekçiliğinden daha etkindir. Gorki'nin gerçekçiliği, onların çok nadir erişebildikleri coşkun, taşkın bir düzeyde soluk alıyor; böylece onlardan devraldığı yazarlık tacını Gorki, kendi genç başında büyük bir onurla ve görkemlilikle taşıyacağını kanıtlıyor.» (27).

İlke olarak eskiyle bağdaşmama, geleceğe inançla dolu olma, yeni ve özgür insan bilincinin oluşması Rus ve Türk yazarlarını belirleyen ve birbirlerine yaklaştıran özelliklerdir; bu özellikler aynı zamanda onların gerçekçiliğinin yeni bir niteliğidir.

Toplumsal-estetik düzeyde edebiyat olguları, yalnız bunlara duyulan toplumsal gereksinme oranında gelişiyor. Yaşamın gerekli koşulları oluşturmasıyla genel olarak her edebiyatta, özel olarak da Türk edebiyatında eleştirel gerçekçiliğin ötesine geçildiğini görüyoruz. Aslında, eleştirel gerçekçilik de yeni fikir-estetik araçlarını taşıyan bir edebiyat doğuruyor. Dünya edebiyat tarihine bakarsak, eleştirel gerçekçiliğin de romantik edebiyatın kazanımlarından kalın bir duvarla ayrılmış olmadığını görüyoruz. Örneğin, Balzac'ın ve Dickens'in yapıtları, romantik eğilimlerden hiçbir zaman arınmış değildir. Aynı biçimde Orhan Kemal'in yapıtları da yeni bir gerçekçiliğin belirtilerini taşımakla birlikte eleştirel gerçekçilikle bağlarını koparmış değildir.

Genellikle çağdaş gerçekçilik, özellikle de Türk gerçekçiliği, çok değişik eğilimlerin yanyana birarada bulunmasıyla belirlenir. Türk gerçekçiliğinde sosyalist eğilime bağlı edebiyatın yönelişi gittikçe güç kazanmaktadır. Orhan Kemal'in yapıtları da, bu edebiyatın ne denli güçlü olduğunu kanıtlamaktadır.

---

(27) a.g.e.,

KEMAL TAHİR'İN «DEVLET ANA» ROMANI (¹)

60'lı yılların Türk düzyazı edebiyatı, ülkede yer alan ideolojik süreçlerin anlaşılmasında çok zengin bir kaynak oluşturuyor. Edebiyat olgularının bu yönünün araştırılması, Türk toplumsal düşüncesinde ve çağdaş Türk toplumunun değişik kesimlerinin ideolojik tutumlarındaki eğilim ve yönelişleri görmemize yardım edecektir.

Bu makalede, Türk aydın ve öğrenci çevrelerinde belli bir etkinliği olan büyük yazar Kemal Tahir'in (1910-1973) yapıtlarında geleneksel ilkelere bağlı ideoloji özelliklerini inceleyeceğiz.

Kemal Tahir, edebiyata 1930'ların son yıllarında şair olarak başladı. Kısa bir süre sonra, anti-faşist girişimleri yüzünden tutuklandı ve uzun süre hapiste kaldı. Kemal Tahir, edebiyat dünyasında yeniden ancak 1955 yılında, bu kez düzyazı yazarı olarak göründü.(²) Kemal Tahir romanlarıyla, 1950 yıllarında Türk edebiyatını eleştirel gerçekçilik düzeyine çıkaran demokratik yazarların geniş akı-

---

(1) Bu çeviride, aynı yazarın bu makalesinin daha kısa biçiminden Ataol Behramoğlu'nun yaptığı ve Militan Dergisi Sayı 5'te yayınlanan çeviriden kısmen yararlanılmıştır

(2) Bkz. L. Savelyeva, «Savaş Sonrası Türk Şiirinde Demokratik Gerici Yönelişler Üstüne», «Doğu Bilimleri Enstitüsü Kısa Bildirileri», N. 4, Moskova, 1952, (R.K.); A.A. Babayev, **Çağdaş Türk Edebiyatı Üzerine Denemeler;** 1969, (R.K.); Radiy Fiş, **Türkiye Yazarları, Yapıtları, Yaşamları,** Moskova, 1963, (R.K.)

mı içinde yer alır. Kemal Tahir'in **Esir Şehrin İnsanları** (1956), **Yedi Çınar Yaylası** (1958) vb. gibi başka yapıtlarında XX. Yüzyılın ilk yarısındaki Türk toplumsal yaşamı, gerçekçilik içinde yansıtılmıştır. Ancak, yazarın burada ayrıntılı olarak üzerinde duracağımız romanı, 1968'de Türk Dil Kurumu ödülünü kazanmış olan **Devlet Ana** romanıdır(3) Kemal Tahir'in bu tezli romanı, onun yazarlığında, nesnel gerçekçilikten uzaklaşmasının sonucu olarak, gerçekçilik eğiliminde bir zayıflamayı gösterir.

Yayınlanır yayınlanmaz roman, çok çeşitli değerlendirmelere uğramıştır. Bazı eleştirmenler bu yapıtı «ulusal manevi değerler ve çağdaş önem taşıyan olaylar» düzeyine çıkarmışlardır.(4) Bazı eleştirmenlerse bu romanın «Türk edebiyatını bir adım bile ileri götürmediği» görüşünü belirtmişlerdir.(5) Bir başka grup eleştirmen de olaylı bir tutumla bu yapıtı «tarih ders kitabı» diye adlandırmıştır.(6)

Kemal Tahir'in romanları ülkede, her zaman önemli edebiyat olayları olarak karşılanmıştır Ama bunların hiç biri **Devlet Ana** gibi şiddetli ve uzun tartışmalara yol açmamıştır. Buna bağlı olarak üç yılı aşkın bir süre, basında, ulusal ekonomi, dil ve edebiyat tarihi sorunları ve ülkenin toplumsal gelişme sorunu üstüne polemikler sürüp gitmiştir. Geniş bir Türk aydın çevresinin ideolojik tutum-

---

(3) Kemal Tahir, **Devlet Ana**, İstanbul, 1967

(4) Tahir Alangu, «1967 Yılında Roman ve Hikâyemiz», **Varlık Yıllığı**, 1967

(5) Fethi Naci, «Kimse Kimseyi Sevmiyordu», **On Türk Romanı** kitabından, İstanbul, 1971.

(6) **Türk Romanı**, İstanbul, 1969. Kitapta Kemal Tahir'in **Devlet Ana** romanı üstüne yazar Mehmet Seyda'nın düzenlediği tartışmanın yazımı yer almaktadır Tartışmaya Kemal Tahir, gazeteci Güiçin Kasaroğlu, tarihçi Sabahattin Selek, şair Ahmet Oktay, öykü yazarı İsmet Bozdağ, vb. katılmışlardır

larını göstermesi ve 1960 yılları Türkiye'sindeki keskinleşen ideolojik savaşımın özelliklerini yansıtması bakımından bu polemikler, özel bir incelemeye konu olabilir. Çok eski bir geçmişte yer alan olayları anlatmasına karşın, **Devlet Ana** romanının gördüğü ilgi, herhalde çağdaş sorunlara el atmasıyla açıklanabilir

Romanın konusu, bütünüyle çözümlenmemiş, gizler olarak kalan tarihsel olaylar içinde geçiyor. Olay, bir zamanlar Orta Asyada göçebe olarak yaşayan, sonra Selçuk Devleti topraklarında yerleşen İslâmlaşmış Oğuz oymağı Kayılar'ın, başına Osman'ın geçmesiyle bilginlere göre gelecekteki Osmanlı Devleti'nin temellerinin atıldığı 1290 yılında geçmektedir. Ne var ki romanda geçmişin anlatılması, başlıca amaç değildir; bu olay, çağımızı aydınlatmak için bir araç olarak kullanılmıştır. 1960 yılları Türkiyesinin ideolojik «ortam»ını bilmek, yazarın yeniden canlandırdığı olayların tarihteki çağdaş anlamını kavramamıza yardım edecektir. Dizelerin arasında gizli olan ve romanın doğru yorumlanmasının anahtarı olan bu çağdaş anlam, yapıta ideolojik bir güncellik katmaktadır. Bu güncellik, ilk bakışta XIII. Yüzyıl Türklerinin yaşama biçimlerini ve törelerini yansıtan tarihsel bir roman izlenimini veren bu yapıtı, son yılların Türk edebiyatında en çok okunan romanlardan biri yapmaya yetmiştir.

Devlet Ana romanında Kemal Tahir, ülkesinin tarihi üzerinde görüşlerini ortaya koymaktadır. Ona göre, Türkiye daha Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş döneminde, toplumsal ve kültürel gelişim açısından Batı ülkelerinden daha ileri bir düzeyde bulunuyordu. Batı ülkelerinin tersine Türkiye'de özel toprak mülkiyeti, feodal, toprağa bağlı ve mal gibi alınıp satılan köylü sınıfları yoktu. Toplumsal, dinsel ve ulusal bir eşitlik egemendi. Sınıfsız toplum düzeni Ortaçağda Türklerin dünya görüşlerini belirleyen

kollektif bir bilinç doğurmuştu; bu bilinç, özel mülkiyet ve sınıfların uzlaşmazlığı üzerine kurulmuş olan Batı toplumlarındaki bireyci bilincin tam tersiydi. Kemal Tahir'in görüşüne göre, sonraki yüzyıllarda ülkeyi «Batılılaştırma» deneyleri, başka deyişle toplumsal düzen olarak «Batı örneği»ne öykünme, Türkiye'de sınıfların ve sınıfsal düşmanlığın yapay olarak yaratılmasına, Türkler için doğal olan kollektif bilincin bozulmasına ve sonunda toplumsal, ekonomik ve kültürel yozlaşmaya yol açmıştır. Çağdaş Türk toplumunun geri kalma nedenlerini böyle açıklayan yazar, daha güç bir dönemde ayakta kalabilmiş olan bir halkın gelecekten korkmaması, gelecek için bir yol seçimi söz konusu olduğu zaman da geçmişten yararlanması gerektiğine okurunu inandırmaya çalışmaktadır.

Roman sanki «ulusal ruh»u desteklemek ve Türklerin ulusal onurunu onaylamak için yazılmış gibidir. Gülçin Kasaroğlu, kitabın bu niteliğini özellikle vurguluyor: «Bir zamandır önemsiz insanlar sayıyorduk kendimizi. Bu roman ise, geçmişte yapılanları anımsatarak kendimize inancımızı geri getiriyor ve bir moral destek oluyor.(7)

Feodalleşme süreci içindeki oymak beyliğinin kaçınılmaz sonucu olan Türk seferleri, Türklerin başka halkları egemenlik altına almaları, merkezîleşme eğilimleri, bütün bunlar, romanda Türklerin kendilerini koruyuşları ve komşu halkları despotik Batı düzeninin tehdidinden koruma konusundaki soylu istekleriyle açıklanmaktadır Kemal Tahir'e göre de Türk halkının tarihsel görevi zaten budur

Kemal Tahir'in görüşü, hiç kuşkusuz tarihsel gerçeklikle bağdaşmamaktadır; hattâ bu görüşün temelinde bir çelişki yatmaktadır. Bilindiği kadarıyla Türkiye, toplumsal gelişmenin feodalleşme aşamasından geçmiştir. Selçuklular döneminde oluşan feodal ilişkiler, Osmanlı Devleti ko-

(7) **Türk Romanı**, s. 14.

şulları içinde gelişerek sürmüştür Osmanlı Devleti, yazarın getirdiği kanıtların tersine, gerek topiumsai, gerek ulusal, gerekse dinsel bir uyum sağlayamamıştır.(8) Burada şair Ahmet Oktay'ın haklı sorusunu yinelemek gerekiyor: «Gelecek için hiçbir zaman varolmamış bir geçmiş örnek alınırsa, bu gelecekten başarı elde edilebilir mi?»(9)

Türkiye'de feodal ilişkilerin gerçekten de kendine özgü nitelikleri vardı. Toprak, devlet mülkü sayılıyor, toprak üstünde bazı sahiplik hakları sultana yapılan devlet hizmeti karşılığında ömür süresince veriliyor ve miras yoluyla başkalarına bırakılamıyordu. Askerlik hizmetine karşılık verilen toprağa gelince bu, oğulun da babası gibi askerliği sürdürebileceği durumlarda oğula geçebilirdi; ama bunun için de gene sultanın onayı gerekiyordu. Ne var ki yukarıda sayılan koşullar, feodal ilişkilerin bulunmadığı anlamına gelmez. Çünkü feodalizm özünde, yasal hakka göre değil, rant ilişkileri üzerine kurulan toplumsal yapının koşullarına göre belirleniyor. Osmanlı toplumundaysa bu rant ilişkileri feodal özelliklerini koruyordu.

Kemal Tahir'in anlattığı dönemde, Türk toplumunda, bu arada yönetim sistemi içinde de, oymak düzeninden kalıntılar vardı. Ertuğrul ve Osman, yaşlılar kurulunca seçilen oymak başkanlarıydı.(10) Kemal Tahir, sınıflı toplu-

---

(8) Bkz. A. D. Noviçev, **Türkiye Tarihi**, Cilt I, «Feodalizm Dönemi», Leningrad, 1963, (R.K.); N.A. Smirnov, M.S. Meyer, «Türkiye» (Osmanlı İmparatorluğu), **Ortaçağ Dönemi Asya Afrika Halkları Tarihi** kitabında, Moskova, 1968, (R.K.); A. S. Tveritinova, «Kemalist Tarih Biliminde Ortaçağ Türkiye Tarihi» **Bizans Belleteni**, 7 Cilt, Moskova, 1953 (R.K.); A. S. Tveritinova, «Türk Feodalizminin Niteliğinde Çözümlenmemiş Bazı Sorunlar», **«Yakın ve Ortadoğu** kitabında, Moskova, 1968 (R.K.).

(9) **Türk Romanı,** s. 21.

(10) Bkz. A.S. Tveritinova, Kemal Tahir'in **Derin Boğaz** adlı romanı, Moskova, 1971, (R.K.) **(Devlet Ana** romanı Rusça'ya Rad Fiş tarafından bu ad altında çevrilmiştir)

ma geçiş döneminin ayırıcı niteliği olan olguları daha geniş bir tarihsel döneme yayarak, Türk feodalizminin başlangıç evresinin özgünlüğünü idealize ederek, sonraki evreleri görmezlikten gelerek, Osmanlı Devleti'nin tarihi konusundaki yorumunu ve Türkiye'nin toplumsal gelişmesine ilişkin kendi tarihsel - felsefi görüşünü ortaya koyuyor. Bu yüzden, **Devlet Ana** romanındaki ortaçağ Türk toplumu, dünya tarihinde benzeri bulunmayan bir olgu gibi betimlenmekte; romantize edilmiş ideal Türk yönetici tipi, üstün ve yalnız Türklere özgü karakterin temsilcisi gibi gösterilmektedir. Genel olarak romanda, tümüyle yazarın ideolojik, sanatsal savları görülmemektedir.

Yapıtını yaratırken Kemal Tahir, Türkiye'nin geçmişinden, Anadolu Selçuk Devleti'nin tarihiyle ilgili salt önemli olguları seçer ve bu olguları kahramanının monolog ve diyalogları aracılığıyla sergiler. Ertuğrul'un ölümüne ilişkin olaylar çerçevesinde yoğunlaşan bu olgular, öykünün tarihsel fonunu yaratmaktadır.

Uydurulmuş kişilerin yanısıra romanda tarihsel gerçekliği bulunan kişiler de yer almaktadır: Ertuğrul, Osman, onun oğlu Orhan, Osman'ın kayınpederi Şeyh Edebalî, Ertuğrul'un kardeşi Dündar Alp, büyük oğlu Gündüz Alp, yaşlı beyin dostu ve savaş arkadaşı Akça Koca. Kemal Tahir, tarihsel gerçekliği bulunan kişileri ve adları hayal ürünü olan roman konusuyla sanatsal bir ustalık içinde birleştirmiştir. Yazarın sanatsal görevinin gerektirdiği olayların bu iç-mantığı, o dönemin kendine özgü özellikleri ve havasıyla sıkı sıkıya birbirine bağlıdır.

Konuyu götüren öge, Avrupa'dan gelen ve Türklere karşı olan Napoli'li Sen-Jan tarikatı ([11]) Şövalyesi Notüs

---

(11) Bir asker-rahip tarikatı olan Sen-Jan, XII. yüzyılın başlangıcında Filistin'de Haçlı Seferleri'ne katılanlar tarafından kurulmuş ve Doğu'dan kovulduktan sonra tarikatın merkezi Kıbrıs'a taşınmıştır

Gladyüs ve Cenevizli Katolik bir keşiş olan Benito'nun entrikalarıdır. Romanın çözümü, Türklere karşı isteyerek ya da istemeyerek karşı gelen herkesin ölümüyle oluşturuluyor. Kompozisyonun önemli noktaları arasında elliden fazla kişinin karıştığı olaylar dizisi yer almaktadır. İlgi çeken konusu, içindeki olayların serüvensel niteliği ve akışındaki dinamizm, yapıta çekicilik katıyor.

Çok uzak bir geçmişte yer alan olayları, halk kahramanlık destanı ruhuyla yeniden canlandırmayı amaçlayan yazarın, sanat bakımından çok etkin anlatım araçları bulmuş ve seçmiş olması, yapıtın sanat başarısını ve çekiciliğini sağlamıştır. Kemal Tahir, romanını halk edebiyatının geleneklerine yaklaştırmaya çalışmıştır, çünkü ulusal geleneğin sürekliliğini kanıtlamak istemiştir. Böyle bir çaba, yazarın tarihsel-felsefi görüşlerinin milliyetçi bir eğilimden doğduğunu gösteriyor.

Böyle, kolay olmayan bir görevi yüklenen Kemal Tahir, romanı için bu göreve uygun bir üslup bulmuştur Bu üslubun özelliği, koyu ve romantik bir ton taşımasıdır Bu anlayışın sonucu olarak yazar, Türk dilinin çağlar boyu başka dillerin etkisi altında özgünlüğünü ve eski anlatım gücünü yitirdiğini düşünmektedir. Bu yüzden Kemal Tahir, Osmanlı Devletinin oluşum dönemindeki dili yeniden canlandırmaya çalışmaktadır. Kendisi bu konuda, «Romanımda eski Türk dilinin stilizasyonu söz konusu değil; ben bu dili yeniden yaratmayı denedim.»[12] demektedir. Romancının bu deneyinde ne denli başarılı olduğunu saptamak için ayrı, özel bir araştırma gerekir. Biz burada ancak edebiyat eleştirmeni Tahir Alangu'yla birlikte, romanın dilinin olayların geçtiği yer ve zamanla uyum içinde olduğunu söyleyebiliriz.[13]

---

(12) **Türk Romanı,** s. 58.

(13) Bkz. Tahir Alangu, «1967 Yılında Roman ve Hikâyemiz».

Öyküyü, ulusal kökenin kendini çok parlak bir biçimde gösterdiği epik edebiyat geleneğiyle yakınlaştırma çabası, romanın konusunda ve kişilerin yaratılışında da görülüyor. Bu alanda, intikam, teke tek boy ölçüşme, kardeş olma, kız isteme, sevgilinin kaçırılması gibi epik ögeler, destanlardaki yiğitler, savaşçı kız, yiğidin sadık dostu olan at, vb. gibi epik imgeler dikkati çekiyor. Ne var ki bu epik türün geleneklerine başvururken yazar, aynı zamanda çağdaş Türk gerçekçi edebiyatının ulaştığı başarıları gözönüne alarak bunları yeniden değerlendiriyor. Eski Türkgil epik türünden, «Dede Korkut»tan, bazı parçaları olayın örgüsüne katarak Kemal Tahir, bunları masal havasından soyutlayıp onlara bir gerçeklik boyutu kazandırıyor. Örneğin, Yunus Emre, Şeyh Edebalî'nin kızına, Osman'la evlenmesine izin verildiğini bildirdiği zaman Kaplan Çavuş şöyle haykırıyor: «Ben Ertuğrul oğlu Kara Osman'a haber vereceğim.» Sonra Korkut'un anlatıcısının üslubuna uyarak şöyle diyor: «Ertuğrul oğlu Kara Osman beyimize selâm ederim, bundan böyle, aç geleni doyursun, yalıncak geleni giydirsin. Attan aygır, deveden tülü, koyundan koç boğazlatsın! Ala çadırını yeryüzüne diktirsin: beyleri, yiğitleri sofrasına biriktirsin! Yeme, içme, güleme, söyleme, çalma oynama olsun!»(14) «Dede Korkut»taysa bu sözler aslında Dirse Han'ın karısı tarafından söyleniyor. Orada hanedanın oğulsuz kalmasında kabahatli bulunan kadın, kocasından büyük bir şölen düzenlemesini istiyor ve «en iyi taylar ve develer kesilsin», «beyler çağırılsın», ki bunların hepsi bir arada Tanrı'ya dua etsinler: belki «herhangi bir soylu beyin duasına» karşılık olarak Tanrı onlara istedikleri oğulu verir.

---

(14) Kemal Tahir, **Devlet Ana**, s. 266. Burada ve bundan sonra, bütün alıntılar 1973 baskısından yapılmıştır.

Bir örnek daha verelim: Çok sevdiği karısının ölümünü arkadaşına haber verirken, yalnızlığından ve gençliğin çabuk geçip gittiğinden yakınan Kaplan Çavuş, şöyle diyor: «— Hey, hey! Kese kese yemek için kebap tatlı, kat kat zırhtan dönmeyince kılıç tatlı, geldiğinde hiç gitmese devlet tatlı, bildiğini unutmasa akıl tatlı...»([15]) Buna benzer sözler **«Dede Korkut»**ta Kazılı Koca'nın oğlu Yiğenek hakkında da söyleniyor; ama burada bu sözler bir düşle ilgilidir ve Yiğenek'in düşünde gördüğü, kendisini babasının uzun yıllar süren tutsaklığından kurtarma amacından caydırmaya çalışan eğiticisine karşı bir seslenişidir.

Gerek kahramanların diyaloglarına «Dede Korkut»tan aldığı parçaları, gerek olayın gelişimiyle çok az bağlantısı olan Yunus Emre (1240 - 1320) epizodunu yazar, XIII. Yüzyıl Türk kültürünün Batı kültürüne üstün olduğunu kanıtlamak için kullanıyor. Türklerin manevi ve kültürel üstünlüğünü kanıtlamak isteğiyle yazar, Türk toplumunun, o zamanlar özellikle de **«Dede Korkut»** masallarıyla ve Türk şiirinde âşık geleneğinin kurucusu olan ünlü insancıl şair Yunus Emre'nin şiirleriyle seçkin bir edebiyata sahibolduğunu hatırlatmak zorunluluğunu duyuyor.

Romanda birçok olay, destanlarda olduğu gibi, görgü tanığı yoluyla anlatılmaktadır. Ama bazan, sırayla birkaç anlatıcıya da söz veriliyor; bu anlatıcıların değişmesi, kısa diyaloglarla birlikte oluyor; bu diyaloglar, anlatımı uzayıp gitmekten ve tekdüzelikten kurtarıyor. Görgü tanıklarının bu «anlatımı», bazan anılardan oluşan bir iç-monolog biçimindedir. O zaman, olayın belirlenmesinde gerçekçi düzyazıda bulunan psikolojizm ögeleri yoğunlaşıyor.

Romanda geleneksel folklorda ve Ortaçağ Türk ede-

---

(15) **a.g.e.**, s. 256.

biyatında uygulanan bir ögeyi, anlatı içinde anlatıyı görüyoruz. Bu anlatılar ya bilmece, ya betimleme ya da tiyatrolaştırılmış bir gösteri biçimindedir ve bir ahlak dersi anlamı kazanmaktadır. Bu anlatılar, olayın gelişimiyle doğrudan ilişkili olmamakla birlikte, ona mantıksal olarak bağlıdırlar ve anlatılan zamanı betimlemeye yarayan ayrıntıları oluştururlar.

Epik ilkesi, romanın kişi yaratma sisteminde de görülmektedir. Kahramanlar, olumlu ve olumsuz kahramanlar olarak ikiye ayrılmıştır. Her birinin başında, kişiliklerinde iyiliği ya da kötülüğü temsil eden kişiler bulunur. Osman, Türklerin âdil dünyasının temsilcisidir. Onun karşıtı olan Gladyüs ise Batı feodalizminin, «karanlıklar dünyası»nın, tüm insanlık -dışı yanının somutlaştığı kişidir. Burada yazarın amacı epikteki soyut iyilik kötülük karşıtlığını yeniden yaratmak değil, kesinlikle birbiriyle bağdaşmayan iki toplumsal dünyayı anlatmaktır.

Romanın başkişisi Osman, yazarın düşüncelerinin başlıca sözcüsüdür. Bu tip, halkın iyilik anlayışının somutlaştırıldığı destan kahramanının romantikleşmiş tipi olan yiğittir Ama bu kahraman, Allahın doğaüstü bir güçle donattığı birisi değil, keskin zekalı, yiğit, korkusuz, gerçek bir insandır. Romanda Osmanlı Devleti'nin kurucusu, gücünün geliştiği, yükseldiği bir yaşta çizilmiştir Osman'ın babası Ertuğrul ömrünün son demlerinde, oğlu Orhan'sa yaşam yolunun başlarında gösterilmektedir Her üç beyin de kişiliklerinde benzer çizgiler vardır. Aynı çizgilere, onların öteki oymakdaşlarında da rastlanmaktadır Böylece Kemal Tahir, okuruna Osman'ın kişiliğinde yalnız Osmanlı beyine özgü değil, genel olarak bütün Türklere özgü nitelikler bulunduğunu düşündürmek istemektedir. Osman'ın kişiliğinde akılcılık ağır basar. O, duygularını denetim altına alabilen bir kişidir. Yüksek ahlâk değerlerine, savaş onuruna, yurtseverce bir özveri duygusuna sa-

hiptir. Bu aklı başında siyaset adamının ve savaş kumandanının tüm yaşamı, halkının hizmetine ve devletin geleceğine adanmıştır Onun, kendi buyruğundaki öteki insanlardan farkı, ortak davalarda daha büyük bir sorumluluk duygusu taşımasıdır.

Yazarın, tüm insan erdemlerini topladığı bu Osman kişiliği, çeşitli durumlarda gösterilmektedir. Bu Türk beyi, tarihsel açıdan gerçek, bir kişi olarak algılanmaktadır Buna karşılık Osman'ın kişiliği, yazarın gerçekçilik yanının zayıflığına bir kanıttır. Ne var ki bu olguyu yakalamak oldukça güçtür; çünkü nesnel tarihsel gerçekçiliğe karşı olmasına karşın yazar, gerçek bir sanat yapıtı yaratmayı başarmıştır. Kemal Tahir, toplumsal sorunları bilmezlikten gelerek gerçekliği günlük ve askerî yaşam betimlemelerine dek daraltmaktadır. Yani Osmanlı Devleti'nin oluşumunun, herşeyden önce birçok köylü ayaklanmasının tanıklık ettiği gibi, keskin toplumsal, ulusal ve dinsel çatışmalarla gerçekleştiği olgusunu bilmezlikten gelmektedir. Okurun ilgisini, yok olup gitmemek için yiğitçe vuruşan «altıyüz kılıçlık ordu»nun savaşında yoğunlaştırmaktadır. Kahramanlarının bu coşkulu savaş tutkusu, yazarın onlarda görmek istediği ve Türk kişiliğinin ayırıcı özelliği saydığı olumlu nitelikleri göstermesine geniş olanak sağlamaktadır. Yazar, romanda betimlenen gerçekliğin çerçevesi dışına çıkarak Türk toplumsal yaşamı içine girseydi, adaletli bir toplum düzeni temsilcisi, ideal kişiliğe sahip günahsız bir yönetici tipi çizebilir miydi? Böylece romanın sanatsal bütünlüğünü sağlayabilir miydi?

Gerçekliğin toplumsal yanlarını betimlemeye yanaşmayan Kemal Tahir, kahramanlarını toplumsal sınıfsal bireycilikten yoksun bırakmaktadır. Kahramanlarının dış görünüşlerinin farklı olmasına karşın, iyilik simgesi olan bu kahramanlar, iç yapılarıyla birbirlerine benzerler Bunun nedeni, kişiliklerinin ayırıcı özelliği olarak toplumsal

değil, ulusal kökenin kullanılmasıdır Çeşitli sınıf ve tabakaların temsilcileri beylerin, sipahilerin, köylülerin zanaatçıların, dervişlerin vb. davranışları, ulusal kökene göre belirlenmiştir. Bunun sonucu olarak önceden belirlenmiş didaktik bir etki çıkıyor.

Osman tipi, gerçekten durağandır. Osman, bütün roman boyunca hiç değişmemektedir; yalnızca başlangıçta saptanmış nitelikleri, olayların gelişmesi boyunca ortaya çıkmaktadır. Osman'ı kendi düşüncelerinin sözcüsü yapan Kemal Tahir, onu «özerklik»ten, «kendi kendini açma»dan yoksun bırakmıştır. Bundan başka karakterleri, yalnızca ulusal özelliklerle çizmesi, gerçekçi edebiyatın temel ilkesi olan toplumsal tipleştirme olanağını ortadan kaldırmaktadır.

Nesnel toplumsal - sınıfsal bir çözümlemenin bulunmayışı, yazarın tarih yasalarını kavramamıza yardım edecek yaşam koşullarını görmesine engel oluyor; bu nedenle yazar, yaşamı kopuk kopuk parçalar ve ayrıntılarla ele alıyor ve derin, gerçekçi sanatsal genellemelerden uzak kalıyor. Ama bunda da Kemal Tahir, büyük bir ustalık gösteriyor. Örneğin gündelik yaşam tablolarında, yaşlıların toplanmasında, loncaya giriş törenlerinde, göçün ve askeri eğitimin anlatılmasında, giysilerin ve silahların ayrıntılarında çok büyük bir dikkat, çarpıcı ve büyük bir zevk görülmektedir.

Kemal Tahir, kendisine yöneltilen eleştirilerde sık sık ayrıntılara kapılmakla suçlanmıştır. Ne var ki yazar, bu tutumu önce okurunu elinden geldiğince bilgilendirmek, sonra da tarihsel gerçekliği kanıtlanmış ayrıntılarla o dönemin havasını yeniden canlandırmak amacıyla, isteyerek benimsemiştir.

«Karanlıklar dünyası»nın tablosunu çizerken Kemal Tahir, tüm dikkatini dünyanın toplumsal düzenine yoğunlaştırmıştır. Burada yazar, sınıfsal ayrımlaşmayı, derebey-

lerinin sınırsız egemenliğini, tutsak köylünün ve esnafın durumunu göstermek için parlak renkler kullanmaktadır. Gladyüs'e gelince, yazar onu neredeyse somutlaşmış efsanevi bir kötülük olarak betimlemiştir. Gladyüs «Kudurmuş bir yırtıcı hayvan kadar merhametsiz, leşle beslenen bir çakal kadar alçaktır.» «Kurnaz, korkak, açgözlü, tutkularında ölçüsüzdür.» İktidar hırsıyla «çökmüş olan Ertuğrul'u yok etmek», «alıklar ülkesini ele geçirmek», Bitinya Prensi olmak, sonra da Bizans prensliklerine boyun eğdirerek Bizans tahtına oturmak istemektedir. Ertuğrul'un uç beyliği Bitinya'yı zaptederek şövalye burada, kendi ülkesinin düzenini kurmayı amaçlamaktadır. Ertuğrul toprağında eşitlik ve kardeşliğin egemen oluşunu Gladyüs, «alık Türkmenlerin, doğulu barbarların alıklığı» olarak yorumlamaktadır. Osman tipine karşıt olarak yaratılan Gladyüs tipiyle yazar, iki toplumsal dünyanın uzlaşmazlığını kanıtlamak, Batı toplumunda yetişen bir insanın Türk kişiliğini anlamasının ne denli güç olduğunu göstermek istemektedir. Gladyüs Türkmenlere karşı nefret duygusuyla doludur. Osman'ın eski müttefiklerinden iki hain onu kaçınılmaz bir ölümden kurtardıktan sonra bile Gladyüs, içindeki bu duyguyu yenememekte, bunun nedenlerini araştırarak Türklerden nefret edip etmediğini kendisine sormaktadır: «... Neden bedava hizmet etmek için köpekleşirler peki, ben niçin bu dostluğa karşı düşmanlık duymaktayım? Herifler, hizmet edeceğiz diye çırpınırken, niçin kusma geliyor içimden? Çünkü gözlerinden duygularını sezemiyorum, söylediklerinden gerçeği - yalanı ayıramıyorum, davranışlarını hiçbir anlama bağlayamıyorum. Kırk yıl bir arada yaşasam budur bu... Öyleyse bu herifler insana benzer, insan düşmanı yaratıklar... Rumları da sevmemişti. Palavracı gevezelerdi... Ortadoksluk tutturup Rab-İsa'nın doğru yolundan ayrılacak kadar akılsızdılar ama, nihayet insandılar. Hiç olmazsa iğrenç değillerdi.

'Türkmenler de Hıristiyanlığı kabul etseler, bize verdikleri bu düşmanlık duygusu, bu kusturucu iğrenme geçer mi biraz?' Bu soruya her zamanki kesinlikle 'Hayır' deyince, nedenini aradı...» (16)

Kemal Tahir, okurun bu soruya yanıt bulması olanağını romanının konusuyla sağlamaktadır. Ama bir yazısında da bu soru'nun yanıtını kendisi ustalıkla belirtmektedir: «Sömürücü Batı'nın bize beslediği nefretin nedeni ırksal ya da dinsel değil, sosya-ekonomik uzlaşmazlıktır.» (17)

Cenevizli Keşiş Benito tipi de daha az iğrenç değildir. Egemenlik ve zenginlik uğruna aşağılık tutkularını doyurmak için kötülük işleyen şövalyeye karşılık Benito, egemenlik ya da para peşinde değildir. Kötülük, bu Cenevizli için onsuz-edilemez bir zevktir. «... Durgunluktan usandım... Ortalık karışmalı!.. Karışmalı gümbür, gümbür... Kim kime olmalı, gücü yeten yetene...» (18) Bitinya üzerine tasarlanan haince seferin zevkiyle böyle haykırıyor kutsal peder. «Akıldan nasipleri olmayan», «lâf anlamayan», iki katı yürekli «frenk» (Hristiyan), Gladyüs ile Benito, «Bir birlerini yutan iki akrep» olarak tanımlanmaktadır Kişiliklerinin başlıca özelliği, insanlara karşı duydukları nefret, karşılıklı düşmanlık ve kötülüğe yatkınlıktır.

Kemal Tahir'in tarih anlayışı, birçok noktada çağdaş Türk bilimindeki anayurt tarihi üzerine görüşleri yansıtmaktadır. Ne var ki, bilginlerden farklı olarak yazar, gelenekçilik tutumu içinde kalmakta, «Kemalist devrim»in gerekliliğini reddetmektedir. 1930 yıllarında Türkiye'deki siyasal çatışmaları anlattığı **Kurt Kanunu** (1969) adlı romanında Kemal Tahir, feodal Osmanlı İmparatorluğunun

---

(16) **a.g.e.,** s. 727.

(17) Kemal Tahir, «Turgut Uyar'ın Kitabı Dolayısıyla», **Yeni Edebiyat,** 1970, Sayı 7, s. 28.

(18) Kemal Tahir, **Devlet Ana,** 92.

temellerine ölümcül bir darbe indiren ve Türkiye'de burjuva parlamanter Cumhuriyet yolunu açan devrimin Türk toplumuna hiç de hayır getirmediği görüşünü kanıtlamaktadır. Aynı düşünce, soyut bir biçimde **Devlet Ana** romanında da yer almaktadır. Ülkenin «Batılılaşma» sürecine karşı yazarın olumsuz tutumundan mantıksal olarak çıkarılabilecek bir sonuçtur bu. Aynı zamanda incelediğimiz romanın ana fikri, yalnızca yukarıda değindiğimiz bu görüşlerin tanıtlanmasıyla sınırlanmış değildir. Kemal Tahir bir çıkışında, romanında üstü kapalı olarak bulunan fikrinin son halini açıkça ortaya koymuştur: Türkiye'nin ancak kendi tarihsel gelişiminin özel koşullarına göre ve kendine özgü geleneklere dayanarak adaletli bir toplum düzenine kavuşabileceğini açık açık söylemiştir. ([19])

Ülkenin gelişmesinin özelliklerini belirlerken yazarın gelenekleri hesaba katması doğaldır. Ama ulusal geleneklere fazla değer vermek, onlara az değer vermek ölçüsünde tehlikeli olabilir; bu tutum, sanki dışardan gelen bir etkiden ve elbette bunların arasında ilerici fikirlerin etkisinden kurtulma isteğinden geliyor gibidir.

Kemal Tahir'in görüşleri birçok noktada «Üçüncü Dünya» ülkelerinin küçük burjuva aydın çevrelerinde yaygın olan ve sosyalist gelişme yolunu seçmiş olan halkın 'yabancı' hiçbir şeyi aktarmayıp herşeyi kendi öz tarihinden çıkarması gerektiğini savunan 'gelenekçi' yargıları pekiştirmeye yardım ediyor. Ama, «Bu gibi düşünceler geçmişin geri, kalıntısal biçimlerine destek olmakta... yeninin olumlu araştırmaları yolunu tıkamakta ve devrimci eylemi frenlemektedir.» ([20]) Kemal Tahir'in fikirleri, bazı yurt-

(19) Bkz. **Türk Romanı**, s. 53.

(20) Ulusal kurtuluş hareketinin yeni aşaması ve anti-emperyalist güçlerin birliği sorunları. Uluslararası Kurultay Belgeleri, **Barış ve Sosyalizm Sorunları** Dergisi, 1972, Sayı 11, s. 43 (R.K.).

taşları tarafından da benimsenmiştir. Nitekim Emin Özdemir de Kemal Tahir'in eski geleneklere bağlı kalmasını eleştirirken «eskinin ulusal değer yapılması isteğinin, yeniyi boğduğunu» [21] belirtmektedir.

Türkiye'de, Kemal Tahir'in görüşleri bir küme öğrenci gençlik ve aralarında ekonomici Sencer Divitçioğlu, edebiyatçı Salahattin Hilâv, sinema rejisörleri Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi ünlü yaratıcı kişilerin de bulunduğu aydınlarca benimsenmektedir. Bunlar, 1960 yıllarında ortaya çıkan ve kurucusu Kemal Tahir sayılan ideolojik bir akımın temsilcileridir.

Bildiğimize göre 27 Mayıs 1960 devrimini izleyen yılların özellikleri, demokratik hareketin hızlanışı, öğrenci gençlik, ilerici aydınlar ve işçi sınıfı arasında anti-emperyalist düşüncelerin yaygınlaşmasıdır. Büyük bir gerginlik içinde gelişen olaylar sırasında, ülkenin ideolojik «ortamı»nda ciddi değişiklikler olmuştur. Toplumsal gelişme sorunlarıyla ilgili bu çetin savaşım gösteriyor ki, bilimsel sosyalizmin yanında ülkede değişik «Türk sosyalizmi» görüşleri de bulunuyor ve büyük bir yazar olan Kemal Tahir'in temsil ettiği görüş de bunların arasında yer alıyor

(21) Emin Özdemir, «Osmanlılık Özlemi», **Varlık**, 1970, Sayı 755, s. 4

YAŞAR KEMAL'DE FOLKLOR VE EDEBİYAT

Çeviren **Müzehher VÂ-NÛ**

Türk halkının yıllar boyunca biriktirdiği zengin bir geleneği olan folklor, çağdaş Türk edebiyatının gelişmesinde büyük bir rol oynamıştır.

Halkın siyasî düşünceyi, yeteneği ve tarihsel özellikleri anlamasına yarayan söz sanatını edebiyatlarının içine yerleştirmişlerdir. Folklor temaları, öğeler ve kavramlar ve sanatsal araçların kullanılması, hayal, sonra yerel konuşmalar ve malzemelerle bu edebiyatı oluşturmuşlardır.

Bir esin kaynağı olarak folklorun kullanılması, çağdaş Türk sanatının müzik, resim, tiyatro, sinema ve edebiyatını da içererek her alanında belirgindir. Bu, özellik şair Fazıl Hüsnü Dağlarca, Nâzım Hikmet ile yazar Aziz Nesin ve Yaşar Kemal'in önemli ve verimli eserlerinde kanıtlanmıştır

Çağdaş Türk edebiyatı yinelene yinelene yerel halk kaynaklarından alınmadır. Bu arada edebiyatın folklorla birleşmesinden meydana gelen yeni formlar, Ömer Seyfettin ve Sabahattin Ali gibi olağanüsü yazarların eserlerinde meydana çıkarılmıştır.

Türk sanatsal anlatım biçiminin bu iki ayrı alanda, edebiyat ve folklor alanında sürekli işbirliği, Türkiye'de çağdaş edebiyatın özel görünümünü oluşturmuş ve edebiyatla ilgili bütün araştırmacılara yol göstermiştir. Şimdi-

ye dek bu alanda pek az yoğun çalışma yapıldı. Eğer geniş tabanlı belirli sonuçlara varılmak isteniyorsa, somut gözlemlere gerek vardır. Folklorla edebiyat arasındaki yaratıcılık bağıyla ilgili incelemeler, bu hayret verici içgücün derinliklerini ortaya çıkarmak, gerçekçi Türk edebiyatının çağdaş gelişimlerini anlamak bakımından zorunludur.

Yüzyılımızın 60'lı, 70'li yıllarında geleneksel folklorun o günki Türk halk edebiyatının üzerinde, pek çok açıdan etkisinin artmış olması bir tesadüf eseri değildir Bunun çeşitli nedenleri vardır. Bunların arasında önde gelenleri yaygın bir demokratlaşma hareketi ve Türk ulusal ilkelerinin güçlenmesi; özellikle edebiyatın Türk ulusal bilincinin yoğun şekilde gelişmesine doğrudan doğruya bağlı olmasıdır.

Eleştirmenlerin tanıklığına göre 60'lı yılların ikinci yarısında, geleneği bir fetiş haline getirmek istiyenler vardı. Bu görüş, sinema, tiyatro, resim ve edebiyatı da içine alan tüm sanatlarda geleneğin rolü konusunda sert tartışmalara neden olmuştur Folklor malzemelerinin olduğu gibi edebiyata maledilmesinin çağdaş edebiyat standartlarını düşüreceğini karşı görüş olarak ileri sürenler, ulusal değerlere ihanet ve vatan sevgisinden yoksunlukla suçlanmışlardır.

Sonuç olarak ulusal sanatta yoğunlaşan ilgi halk sanatıyla Türk edebiyatının bileşimini sağlamış ve bundan da çok çeşitli formlar yaratılmıştır.

Tam o sırada, 1967'de Kemal Tahir, destan şeklinde bir roman olan Devlet Ana'yı; Kemal Bilbaşar da (1966) Cemo ve (1969) Memo romanlarını yazdı ki bu eserler yaradılışlarını folklora borçludurlar, özellikle işlenmiş halk hikâyeleri niteliğindeki folklora. Bu yazarların eserlerindeki folklor öğeleri ne kendi yaratıcı kişiliklerinde vardır, ne de raslantı sonucu meydana gelmiştir. Ancak, edebiyatı halk sanatının geleneklerine yaklaştırmak ve edebiyatta

zaten var olan «ulusal öğe»leri berkleştirmek; ulusal geleneklerin süre gelen canlılığını ve de artistik gücünü sergilemek için bilinçli bir çaba sonucu meydana gelmiştir. Yazarların amacı, dıştan gelen etkilere karşı koyarak ulusal ve kendine özgü bir edebiyat fikrini yerleştirmektir. Hiç kuşkusuz, bu edebiyattaki orjinalliğin büyük bir bölümü zengin geleneği olan sözlü halk sanatına mal edilebilir. Yalnız şu noktayı belirtmeli ki «entelektüel açıdan soyutlanma»nın coşkulu yandaşları, Avrupa edebiyatının, gelişmesinin bu aşamasındaki Türk edebiyatını etkileme tehlikesini abartmışlardır

Yaşar Kemal, adları geçen iki yazardan da farklıdır. Ona folklorla ilişki kurduran kendi sanatçı dünyasının iç yapısıdır. Gerçeği kendince bilinçlendirerek algılaması, yaratıcılık yeteneğinin kendine özgü şiirsellikle birleşerek onu folklora yöneltmesidir.

Çağdaş Türk edebiyatının ufuklarını genişleten ve Yaşar Kemal'e uluslararası ün kazandıran da eserlerindeki bu özel niteliktir.

Kemal, hiç bir hazırlanmış formül aracın kullanılması, taklit edilmesi, uyarlanması konusunda çaba harcamaz. Yazılarında doğrudan doğruya folklordan alındığını gösteren bir belirti yoktur. Kelime dizileri hayranlık uyandıracak aşamada yaratılmış, sosyal alana yönelik yeni malzemeler ve apaçık ifade edilen kavramlarla yüklüdür. Büyük bir kültürün kaynaklarıyla olan ilişkisinden folklorla edebiyatın bu özel bileşimi ortaya çıkmıştır. Bütünü ile de dengeli kullanılan bu iki sistem, yazarın folklor malzemelerini etkili ve verimli bir biçimde yorumlayışını kanıtlar.

Yaşar Kemal'in «gizli folklorculuk»u, şiirsel duygularının anlatımına derinlik kazandırır. Okuyucunun dikkatini duygusal yönden yakalar. Üslubu açımlanarak incelenmeye karşı durduğu için, eserlerini nitelendirmek zordur. Örneğin çalışmalarının bir bölümünü alarak bir dokumayı an-

diran bünyesinin içinden bir hikâyeyi iplik gibi ayırmaya olanak yoktur.

Yaşar Kemal, ana malzemeyi, kendi yerel, şiirsel üslubu ve hayallerinden yaratıcı bir biçimde yoğurup kendine özgü üslubu geliştirmiş; ve sonra kendi içinde bir yapı kurmuştur ki, bunu Yaşar Kemal'in şiirselliği olarak kabullenebiliriz.

Anadolu köylüsünü yakından tanıdığı için, kişilik ve âdetlerini, yaşama koşullarını ve psikolojisini derinlemesine incelemiştir. Bu konuda benzersizdir Bu özellikleri tarihsel, sosyal duyarlılığı ile donanmış bulunan bu yetenekli yazara gerek biçim, gerek içeriği yönünden en yüksek değerlerde eserler yaratmak olanağını sağlamıştır.

Herhangi bir eserinde Türk insanına ait olduğu zaman süresine ya da sosyal tabakasına bakmaksızın temel organik öğe her zaman folklora dayanmaktadır Gerek bugünün koşullarını anlatırken köylünün toplum bilincine varması, gerekse sınıf açısından da manen aydınlanmasını anlatırken yine bu böyledir. Örneğin İnce Memed'de (1955) olduğu gibi... Kemal, uzak geçmişte on dördüncü yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş destanını, kabilelerin denetim altına alınmasını ve toprakların fethedilmesini hikâye ettiği zaman da bu doğrudur: Ağrı Dağı Efsanesi (1970). Yine Türkiye'de kapitalist alışkanlıkların yerleşip geliştiği dönemi yazarken de bu doğrudur: Demirciler Çarşısı (1973) ve Yusufcuk Yusuf (1975). Bu iki kitap Akçasazın Ağaları'nın birinci ve ikinci bölümlerini oluşturur.

Yaşar Kemal'in son eserlerinden biri 1976'da yayınlanan Yılanı Öldürseler'dir. Burada en somut ve yoğun biçimde yazarın özelliğini, Türk gerçekçi edebiyatıyla ulusal folklor geleneklerinden yarattığı kendi iç âleminin bileşimini buluruz.

Bu romanın ayrıntılı incelemesine dayanarak bu yazıda gerçekçi demokrat bir yazarın folklor geleneklerini nasıl yeniden bina ettiğini ve eserinde edebiyat ve folklor bileşiminin nasıl bir şekil aldığını göstereceğiz.

Yılanı Öldürseler çağdaş bir trajedidir. Hikâye 1950'lerde, Anadolu'nun uzak köylerinden birinde yaşanmış gerçek bir olaya dayanır. Ülkenin Güney Doğusu, Toros dağları; kuzeyde kayalık Anavarza ve Osmaniye tarafından çevrilmiş uçsuz bucaksız Çukurova vadisi. Buraları yazarın güç koşullar altında geçen köylü çocukluk ve ilk gençlik yıllarının sahneleridir. Buraları, romanlarındaki kahramanların yürekli, güçlü kuvvetli, coşkulu kahramanların yaşadıkları ve öldükleri sahnelerdir. Buralarda «soylu eşikya» İnce Memed, kendi mutluluğunu ve kendi çıkarlarını savunur. Buralarda Akçasazın Ağaları'ndaki kahramanların kaderleri çizilir. Yine buralarda Yılanı Öldürseler'deki köylü kadını Esme'nin, barbarlık ve insanlık dışı yürek paralayıcı trajedisi sahnelenir.

Yaşar Kemal, Türk köylüsünün hayatına aralıksız yirmi yıllık sürede emeğini adamıştır. Türk köylüsünün problemleri, başka bir deyişle (Türk nüfusunun çoğunluğunu köylüler oluşturduğundan) Türk halkının problemleri, 1960'lara kadar yıllar boyunca gerçekçi edebiyatın çekirdek konusu olmuştur. Bu sorunlar değişik nesillerden gelen yazarların dikkatini çekmekte devam eder. Kemal Bilbaşar, Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Dursun Akçam, Bekir Yıldız, Ümit Kaftancıoğlu ve başkaları... Bu yazarlar, tarım köylüsü sorununu, ülkenin tam çözülmemiş sosyo-ekonomik sorunlar yumağının çekirdeği olarak kabul eder; ve sosyal adalet uğrunda yapılan mücadeleyi de en mantıklı alan olarak görürler. Gelecekteki çözümleri ararken bu yazarlar, ülkenin sosyo-ekonomik olarak gelişmesi için köylerin yeniden düzenlenmesinin şart olduğuna ve köklü sosyal değişime olanak sağlayabilmek için manevi özgürlü-

ğünün gerektiğine inanmışlardır. İnsan vicdanının özgürlüğü, 1960 ve 1970 Türk «köy edebiyatı»nın ve Yaşar Kemal'in bu yeni romanının ana fikridir.

Yılanı Öldürseler'de, hâlâ ortaçağ kabile öğelerinin korunduğu bir köy çevresi tanımlanır. Köyde yaşayanlar, (bu köylerden ülkede çok vardır) yeni yeni yerleşik düzen hayata geçmektedirler. Çobanlıkla uğraşırlar. «... Kara çadırları varmış yedi direkli. Her neyse her zaman bu yedi direkli çadırla daha övünüyorlardı.» (1) Son zamanlara kadar göçebeymişler; ve hâlâ sosyal ilişkilerinde, aile geleneklerinde, davranış ve âdetlerinde garip çağdışı bir üslup vardır. Âdetler, yüzyıllardır insanların ruh ve vicdanları üzerinde egemen olma gücünü hiç yitirmemiştir: Hayatla ilgili yeni fikirler edinmelerini, özgür ve aydın olmalarını engeller. Yazar, yeni romanında bu koşulların dramını iletir.

Yaşar Kemal, insanın bağlı olduğu ilkel yasaların gücünden doğan bir trajediyi, gencecik oğlu tarafından öldürülmüş bir kadının trajedisini, yüreği sızlatan bir gerçekçilikle anlatmasına karşın, hikâyeyi de ta başından beri ana karakterlerin psikolojik tepkilerine oturtur. Karakterlerin psikolojileri tanımlamalarının ötesinde, kahramanların deneyimleriyle, duygularıyla açıklanır. Bu doğrultuda yazar, karakterlerin çizmesi gereken anlaşmazlık durumlarını, onları son aşamada karışık olgulara ve ahlâk açısından çelişkilere iterek daha da zorlaştırır.

Yaşar Kemal, tipik olarak bu romanda da olayların geçeceği sahneyi hazırlarken doğanın çok renkli anlatımıyla başlar. Yazarın üslubunun tanımlamalarının orijinalliği doğup büyüdüğü Anadolunun geleneksel folkloruyla yoğrulmuştur. Hikâyenin en başından bu görülür:

---

(1) Yaşar Kemal, Yılanı Öldürseler İstanbul, Cem Yayınevi, 1976, sah. 13.

«Anavarza kayalıkların üstünde kartallar dönüyor kanat kanada. Çirişsikleri çiçeklerini güneşe uzatmışlardı. Ta uzaklarda bir bulut bu yana savruluyor, gölgesi bataklık yerini yalayıp Dumlu üstüne kayıp gidiyordu. Çirişsikleri çiçeklerinde arılar, kara yanar döner arılar, sarıca bal arıları, boncuklu mavi arılar... Mavi kengerler dikenlerini kayalıkların arasından som mavi çıkarmışlardı. Hasan kayalıkta bir keklik gibi kayıyordu. Aşağısı, gün doğuşu uçurumdu. Başı dönüyordu Hasan'ın. Uçurumda kartal yuvalarına inmiş, ne bir yumurta, ne de kartal yavrularını bulabilmişti. Onu gören kartallar duvar gibi düz kayalığın yüzünden koskoca kanatlarını çırparak havayı sallayarak uçuşuyorlardı. Bahar güneşi kayalıkları kızdırmıştı. Kaya aralarında mavi sütlegenler, sarı safranlar, mor üçgül çiçekleri... Kekikler açtı açacaklar, güneşte ağır kokuları ılgıt ılgıt esiyor». (2)

Yaşar Kemal, keskin çelişkileri ve değişimleriyle dik kayalıkları, çiçekli vadileri, parlak güneşli gökleri ve ayışığıyla aydınlanan geceleriyle dağ manzalarını anlatmasını çok sever. Yaşar Kemal, insanların hayatını destansal bir üslupla büyük boyutlarda anlatan bir yazardır. Varlıklar dünyasının güzelliğini anlatırken sevgisi de destansaldır. Manzaraları, renklilik ve aslına tam uygunluğu ve ayrıntıları bakımından şaşırtıcıdır. Dağ bitkilerinin betimlenmez kokusu, çiçekleri, parfümü, kristal durusu kaynaklarının fokurdaması, kuşların neşeli şarkıları onun ayrılmaz bir parçasıdır. Tanımlamaları, gerçek dünyanın renklerine, kokularına ve seslerine olan duyarlılığı romantik bir resimsellikle yoğrulmuştur, olağanüstüdür. Kendi başlarına estetik sanat eserleri oluştururlar ve birden fazla işlev yaparlar.

---

(2) Y.Ö. sah. 5-6.

Anavarza'nın sarp kayalıkları hikâyenin içinde, insanın yazgısında olan ama hikâye kahramanlarının ulaşamadığı güzel, uyumlu ve özgür bir hayatın simgesi gibi zaman zaman görünürler. Doğa insanların yaşamıyla uyum içinde değildir; karakterlerin maddi ve manevi oluşumlarıyla çelişkidedir. Toplumun şimdiki koşullarına kişilerin uyumsuzluğunu vurgular.

Yaşar Kemal'in tüm eserinde olduğu gibi romanın başladığı dekor, bir insanın varlığıyla canlanır. Hikâyenin başka bölümlerinde olduğu gibi burada da olayların kahramanı Hasan yalnızlık ve dinginlik arayarak tehdit ve yalanlardan uzakta tepelerin arasında görünür. Zaman ilerledikçe bu kayalıkların aralarındaki patikalarda sık sık gezinecek ve acı düşüncelerle boğuşarak yoluna çıkan her canlıyı vurup yuvalarını dağıtacak ya da bir uçurumun kıyısında koşarak iradesini deneyecektir.

Halk edebiyatının sözlü geleneklerine uygun romantik ve şiirsel bir yapıda kurulmuş psikolojik tınılar taşıyan bu renkli manzaraya dağların arasında gizlenmiş bir köy eklenir. Bu köy; koca, uygar dünyadan bütünüyle kopuktur. Hayatın akışını peri masallarına, efsanelere ve batıl inançlara bağlamıştır. Ancak, sonuna dek okuduktan sonra okuyucu, gerçekte sonun başlangıç olduğunu; anıların, Hasan'da uzak geçmişteki hikâyenin odak noktasını oluşturan korkunç olayların yansıması olduğunu anlar.

Yılanı Öldürseler'de Yaşar Kemal, hikâyenin kronolojik akışını izleyen çizgiden ilk kez ayrılmıştır. İlk kez, «köylü» bölümlerinin çerçevesi kırık bir zaman akışına oturtulmuş, zaman içindeki olaylar dizisi karıştırılarak, tek epizotlar yinelenmiştir. Roman malzemesinin bu biçimde düzenlenmesi kesinlikle özel olarak özellikle yapılmış değildir. Yine özellikle istenerek bir efekt yaratmak kaygısı da yoktur. Roman okundukça olaylar kendilerini rahatlıkla dü-

zene sokar, kurgu belirgin ve mantıklı bir dengeye ulaşır ve sona erer.

Hikâyede geliştirilen bölümlerin arasında görülebilen açık bir bağlantı bulunmaz. Başlayan her bölüm, umulmadık bir yöne kayan her olay bir öncekinden bağımsızdır. Hikâyenin yukarıda anlatılan ilk bölümü, Hasan'ın geceyarısı meydana gelen korkunç vuruşmayı hatırlamasıyla biter: «Anavarza kayalıkları onun için bu yankılardır, bu korkunç seslerdir, bu korkudur. Anavarza göğünde kanlı kartallar döner. İyi anımsıyor. Onun her zaman en korkunç anısıdır. Bu kurşun, bu gece, bu yankılar, bu sabah sabah kartalların süzülmeleri.» (3) Bundan sonra geliştirilen bölümlerin arasında mantıklı bir sıçrayış olmadan geçmişteki başka bir olay geliştirilir Bu anlatılanlardan çok önce meydana gelmiş bir olaydır, ama okuyucu bunu uzun süre anlayamaz.: «Hasan bu sabah işe gitmedi. Çok sıcak var. Köydeki herkes tarlaya çalışmaya gitmiş. Hasan gitmemişti. İçi sıkılıyor, ne yapacağını bilemiyordu. Anasına hiç bakmıyordu.» (4) Okuyucu dokuz yaşındaki Hasan'ın çok genç ve güzel bir kadın olan anası Esme ile yaşadığını öğrenir. Çukur ovanın en namlı yiğitleri Esme ile evlenmeyi hayal ederler ise de Esme evlenecek olursa, Hasan katledilmiş babasının akrabalarıyla yaşamaya zorlanacağından Esme'den ayrılacaktır. Bu nedenle Esme bütün evlenme önerilerini geri çevirir.

Bir sonraki sahnede yine geriye dönüş vardır:

«Önce bir çıtırtı geldi dışardan. Babası kulak kabarttı, elindeki kaşığı bir süre öyle kalakaldı. Anasına baktı, anası başını sofraya eğdi. Hasan, her ikisini de izliyordu. Sonra babasının durmuş eli işledi, çenesi oynadı. Çıtırtı gittikçe yaklaşıyordu. Sonra birden kesildi... Sofrada tar-

(3) Yaşar Kemal. Yılanı Öldürseler, sah. 7
(4) Yılanı Öldürseler, sah. 8.

hana çorbası, kızarmış tavuk, bulgur pilâvı vardı. Üstünde yağ ışıldayan. Hasan o günkü bulgur pilavının kokusunu hiç unutamıyor.

«Pencerede bir ışık çaktı, söndü, çaktı, söndü, çaktı... Sesleri sonradan duydu Hasan, ona öyle geldi. Kurşun sesleri allak bullak etti ortalığı. Bir duman içinde kaldı sofra, anası, babası... Babasının çığlığını duydu. Anası bir kez bağırdı, sonra her şey sustu. Duman çekildiği zaman kanı gördü... Babası yüzüstü kapaklanmıştı sofraya. Saçları bulgur sahanının içine dökülmüştü. Çok kan akıyordu babasından fışkırır gibi.» (5)

Yıllar önce Halil, Esme'yi kaçırmış, o zamandan beri de zor yoluyla karısı olarak alıkoymuştu. Halil'in öldürülmesi olayı romanın başlangıç noktası ve hikâyenin çevresinde örüldüğü bir özdür. İşte bu özden, cinayetten önce ve sonra meydana gelen öteki epizotlar geliştirilir sonuçta da gerilimli son aşamada dramatik bir roman ortaya çıkar. Yazarın plân temelini oluşturan zaman ve olayları karıştırma tekniği, olaylardaki ve insan duygularındaki gerilimi arttırmak bakımından çok etkilidir

Esme'nin aşığı Abbas tarafından Halil'in öldürülüşünü anlattıktan sonra yazar, Halil'in önceki yaşantısının Esme'nin kaçırılmasına bağlı bulunan karmakarışık düğümlerini çözer. Bundan sonra yazar, okuyucuyu, kahramanın kişisel dramını aydınlatacak olan durumları, toplumun bu kavgalara karşı tutumunu ve sonunda annenin kendi oğlunun elleriyle nasıl öldürüldüğünü öğrenmeye doğru yönlendirir.

Halil'in katledilmesi anından başlayarak hikâyenin gelişmesi hız kaybeder. Tıpkı bir destanda savaşın anlatıl-

(5) Y.Ö. sah. 16-17

masına geçilmeden önce kahramanın nasıl giydirildiğinin, atının ve silahlarının nasıl hazırlandığının uzun uzun tanımlanması gibi, burada da trajik olayın psikolojik hazırlığı ayrıntılarıyla ortaya serilir. Ama Yaşar Kemal'in romanındaki anlatım ritmi zaman akışına uyarlanan destandan farklıdır. Asıl amacı kahramanın psikolojisini anlatmak olan Yaşar Kemal'in romanında fiziksel olayların temposu ve bunların sanatsal sunuluşu arasında keskin bir çelişki vardır. Bu da doğal olarak yazarın, başta gelen sorununun «eylemleri» değil eyleme giden yolda psikolojik hazırlıkların ve derin duyguların etkilerini her telden anlatmak istediğinde olmasıdır.

Romanın bütün değişik öğeleri, kahramanın duygularındaki şiddetin zaman sürecinde artmasında ve trajik bitişin doruğuna yaklaşılırken gerilimin yoğunlaşmasında odaklanmıştır. Eserin bir başka önemli yanı da sosyal ve psikolojik bakımdan konunun folklorik yönlerinde inceden inceye araştırma yapılmış olmasıdır. Bu çalışma romanın kanavası içine işlenmiş, halk inançlarına ve destanlarına özel bir anlam kazandırır. Böyle bir üslup yazarın, folklora bağlı olarak ulusal ruhun önemli bir bölümünü oluşturduğuna inandığı durumlarda doğaldır.

Yerel inanca göre öldürülen bir insanın kanı intikamla temizlenmelidir. Yoksa «öteki dünya» kurbanı kalanı kabul etmeyip bir hortlak halinde geri gönderecek, o da kötü ruhların etkisine girerek türlü türlü hayvanlara ya da yerde sürünen yaratıklara dönüşecektir. Halil'in katili Abbas'ın, kendi köylülerince öldürülmüş olması sorunu çözmez. Halil'in ölümünden asıl sorumlu görülen Esme'dir. Hayaletin öbür dünyaya rahat bir geçit bulabilmesi için Esme'nin, evli olduğu adamın bir akrabası tarafından yok edilmesi gerekmektedir.

Sonra Esme'nin akrabalarının da intikam almasını ve iki varlıklı aşiret arasında uzun sürecek bir kan davasının başlatılmaması için «bilge» ihtiyar kaynana, Esme'nin yedi yaşındaki kendi oğlu tarafından öldürülmesine karar verir. Bu çözümün aynı zamanda kan davasını, cinayetin yasal bir şekli olarak kabul ettiği farzedilen Türk Hükümetinin ceza vermesini önleyeceği de hesaba katılır İhtiyar kadının düşünce ve davranışlarını efsanelere olan kayıtsız şartsız inancı ve geleneksel çözümden kaçarlarsa köyün bir felâkete uğrayacağı korkusu yönlendirmektedir. Bütün köylüler onun etkisi altındadır. Ana ve oğlun çevresinde gittikçe sıkışan bir dedikodu, öğüt ve tehdit ağı oluşmuştur. Saatten saate doğruyu ve yalanı, gerçeği ve hayali birbirine karıştıran zehirli konuşmalar artmaktadır. Ve sonunda Halil'in hortlağı dağlarda görülür Toprağa kırmızı yılanlar yağar! Bütün hikâye yaklaşan trajik sona doğru gerilimli ve dramatik bir nitelik alır. Umulandan uzun süren durgunluk evresi sonunda bir yana itilmiş duran Kerim, aniden ortaya çıkmış ve demiştir ki

«Halil'i gördüm dün gece, kayalıklardan inerken Alıkesiğinin üst başında, başımı bir de kaldırdım ki, ne görem, ak kefenle uzamış gitmiş, karanlıkta pırıl pırıl eden bir kişi, gözleri de ışık gibi yanıyor, yolumu kesmiş. Yolumu kesen kişi üstüme eğilmiş, uzaktan bana bakıyor Boyu kavak gibi uzadıkça uzamış. Dur ya da geç, Kerim, dedi bana. Beni tanıdın mı ya, Kerim? Seni tanıdım, tanıdım, dedim. Halil, Çolakoğlu Halil değil misin. Benim, ben, ben hortladım... O kansız, o Allahsız anamın o soysuz, sütsüz kardeşlerimin, üstelik de boy atmış o sümüklü oğlumun, o kanlım olan avradımın yüzünden... Zebaniler beni her gün her gün kılıktan kılığa, dondan dona koyuyorlar. Bir gün bakmışsın köpek oluyorum, bana köpek yalı veriyorlar. Ben köpekler gibi şu dağlarda sabahlara kadar uluyorum, leş yiyorum. Bir bakıyorsun beni kar-

tal etmişler, gelip evimin kapısına konuyorum, o iflahsız oğlumu gözlüyorum. Eli de tüfek tutuyor üstelik...»(6)

Halil bir arslan ya da bir kaplan gibi soylu ve vahşi bir hayvana değil, bir akbaba, bir solucan ya da bir yılana dönüşür. Hayvanlarla ilgili halk inanışlarına göre bunlar dert, ihanet ve belâyı simgeleyen ve nefret edilen yaratıklardır. Cinayetin intikamı alınmadığı için, Halil akrabalarının ihanetine uğramış, aşağılanmıştır

Kerim'in, Hasan'a hayaletle karşılaşmasını uzun uzadıya anlattığı gün gelir. Bu önemli olaydan sonra hikâye güç kazanmaya başlar. Trajik sonun yaklaştığını belirleyen duygusal doruğa çıkıldıkça örgü heyecanla güç kazanır.

Romandaki olayın çağdaş zamanda geçtiğine değinilerek bir kıyıcıkta kalmış köydeki hayatın dışındaki şeylerden de arasıra söz edilir. Ama üzerinde en çok durulan konuda ve olup bitenlere değin köylülerin anlattıklarında, eylemlerin yapıldığı zaman bilinçli olarak karanlıkta bırakılmıştır «Şu olay olduğu zaman Hasan belki de altı yaşındaydı». Ya da: «Yine köyde bir sessizlik vardı. Bu ne kadar sürdü gerçekten kimse bilmez. Belki bir yıl, belki altı ay». Buna benzer cümlelerle zaman kavramı ortaya çıkarılmamıştır. «Hasan köyde ne kadar kaldı, kendisi de anımsamıyor.» Ya da: «Aylar geçti, köyde hâlâ Halil'in hortlağa dönüştüğü konuşuluyordu.» Halil'in ölümü ile Esme'nin katli arasındaki süre de belli değildir. Hasan cezaevinde günlerini doldurup eve döndüğünde artık yetişkin bir insan olduğu için anıları (romanın başlangıç bölümü) bu dönüş anından başlar. Zamanın kullanılışındaki belirsizlik konunun gerçekçi çerçevesiyle çelişkiye düşmez. Hasan'ı cezaevindeyken tanıyıp başından

(6) Y.Ö. sah. 77-78.

geçenleri ondan dinledikten nice sonra Yaşar Kemal, romanını yazmak kararını verir. Kahramanın duyguları ve deneyleri aynı şekilde bir sıraya dizilerek anlatılmamıştır. Her şeyin üstünde ahlâk açısından çelişkilerin psikolojik yönüyle ilgili olan yazar, zaman öğesinin önemsizliğini vurgulamak ister gibidir. Onun için başta gelen ilkel ve bilgisiz bir çevrenin baskısı altındaki çocuğun ruhunda nasıl bir devrim olduğu, anasına öylesine körü körüne bağlı bir oğulun nasıl karşı güçlere meydan okuyup anasının şerefini koruyan bir erkeğe ve bir ana katiline dönüştüğüdür.

Görünüşe göre olayların içine sığdığı zaman süresi gerçekte pek uzun olmadığı halde, duyguların yoğunluğuna ve olayların heyecanına kendilerini kaptırdıklarından aktörlerine sonsuz görünmüştür. Yazar, geçen sürenin belirsizliğini vurgulayarak bilinciyle okuyucunun bu duygularını paylaşmasını sağlar. Böylelikle gerçekle geçen zaman yerini, rollerini oynayanların duygularıyla ölçülen zamana bırakır. Zamanın ve plân örgüsünün bu serbest kullanımı ile yazar kendisinin, gerçeklerin daha dorumda anlamasını, eylemlerde özellikle üzerinde durulması gerekli anları soyutlamasını ve kahramanların düşünce biçimiyle eylemlerine inandırıcılık kazandırmasını başarır.

Roman, ulusal destan geleneğiyle bağlantı kuran bazı başka öğeler de taşır. Gerçekçi yazar bunları eserinin ideolojik-sanatsal çerçevesi içinde yeniden yorumlar. Böylece alışıla gelmiş folklorik durum tersine döner. Halk edebiyatındaki soylu «gerçek» aşk her zaman mutlu bir evlenmeyle sonuçlanırsa da burada Esme ve Abbas'ın yarım kalmış aşkları yer tutar. Sevgilisiyle kaçan güzel kızın rolünde, burada, tanımadığı Halil tarafından kaçırılmış Esme ve yalnız kaçıranın zaferi vardır. «Bilge»liğiyle yol gösteren ihtiyar soylu adam ve kimi zaman da destan şairi-

nin kendisi burada sıradan ihtiyar bir köylü kadın komşudur. Destanda kahramanın başıboş gezintileri, karakter oluşturucu, olgunlaştırıcı deneyler, yeniden kavuşmaya doğru engelleri aşmaya yarar. Burada ise Hasan'ın evden korkakça kaçışı, yakın bir kasabada ve rastgele uğradığı bir köyde geçirdiği kısa süreler vardır Destanda, bir zafer öncesinde kahramana verilen soylu at ve güzel giysiler yerine, burada, babasının akrabaları tarafından Hasan'a hediye olarak verilen eski bir tüfektir. Gerçekte bu tüfek annesini öldürmesi için rüşvet olarak eline tutuşturulmuş bir silahtır.

Romanda iki anlatıcının olduğu, Hasan'ın cezaevindeki yaşantısını ve orada yazarla tanışmasını anlatan bölümde açıklanır. Ancak eserin en sonunda, olayların iki anlatıcı açısından da geçmişte kaldığı ortaya çıkar: «Bir kaç ay önce Hasan beni aramış buldu. Hali vakti çok yerinde imiş. Üç tane biçerdöveri varmış, beş traktörü bilmem kaç dönüm tarlası... Kocaman bir konak yapmış... Otuz dönümlük bir portakal bahçesinin içindeymiş. Evlenmiş, çok güzel bir karısı varmış. Altı da çocuğu olmuş, üçü erkek, üçü kız.» (7) Bu son karşılaşmadan sonra yazar, trajedinin öyküsünü anlatmaya karar verir

Bir destanın ozanı kendisini anlattığı yaşantıdan ayrı tutamaz. Olayları sadece kabullenir, onaylar ve övgüler düzer. Burada ise tam tersine, hikayenin başlangıcında okuyucu eleştirici bir yaklaşım sezer. Bu, yazarın kendisini, anlattığı hayatın üstünde gördüğünü ve onunla ilgili eleştirici bir sonuca vardığını belirtir.

Bununla birlikte yazar, karakterleri açıkça kınamaz. Olup bitenlerle ilgili bir eleştiriyi ortaya koyan hiçbir yorum yoktur. Yazarın tavırlarını açıklayacak hiç bir alay ve

(7) Y.Ö. sah. 159.

küçümsemeye de rastlanmaz, ama, okuyucunun vicdanına bırakılmış olan ve hikâyenin içinde sürekli varlığı duyulan tedirgin edici bir eleştirisel bir bakış açısı kendini hissettirir. Bu da çağdışı ve babaerkil sosyal sistemi muhakeme eder gibidir.

Hikâyenin kapsam ve üslubunda destanla olan folklorik bağlantının işaretine pek çok öğede rastlanır. Gelgelelim, konunun odak noktasını oluşturan başlı başına bir destan kahramanı, bir efsane varlığı, bir bahadır, göğsünde bir panter yüreği çarpan arslan yürekli ve güçlü ve amacına ulaşmak uğrunda tüm engelleri aşacak bir masal kahramanı bogatır da yoktur. Yılanı Öldürseler'in kahramanı olan tip geleneksel göreviyle ana sevgisi çelişen Hasan'dır. Yazarın dikkati burada, doğrudan doğruya çocuğun zihnindeki trajik karmaşaya, iç savaşımla zina, bakış açısının değişmesine ve son kararın oluşmasına yönelmiştir.

Hasan hortlaklarla ilgili efsaneye inanırsa da ak giysili ruhlardan korkmaz. Anasını tüm kalbiyle seven tüm çocuklar gibi onun ölmesinden korkar O kadar üsteler ki bunu, ana oğul iki kez köyden kaçmaya çalışır, ama başaramazlar. Arkadan gelenler yetişir; Esme, acımasızca dövülür ve Hasan'ı evine döndürüler. Sonunda bir gün iftira ve tehditlerden kurtulmak için Hasan, evi terkeder ve yörede başıboş gezmeye koyulur. Bir zamanlar babasının gittiği küçük bir lokantaya gider. Sonra bir köylünün evine gelir ve karmaşık serüvenini anlatıp birkaç gün kalır. Ve burada, anasından uzakta birden korkunç ama yürek rahatlatıcı bir şey düşünür; «Görmesin gözüm, görmesin gözüm. Öldürülmeli. Anan öldürülmeli. Öldürülmeli. O öldürülmezse olmaz. Çukurovada kimse bizim yüzümüze bakmaz. Babam da çıngıraklı yılan olacaktır Çukurova sıcağında. Cehennemde yanar durur. O ölmeli. Anam öl-

meli, Esme ölmoli. Esme ölecek.»(8) Başka birinin bu düşünceyi uygulamaya koyabileceği aklına gelince, birden anasının hayatı için duyduğu korkunun baskısı altına girer; atını eğerleyince ev sahiplerine veda bile etmeden son hızla evinin yönünde yola koyulur.

Çocuk, şimdi artık bütün köye savaş açmıştır. Çoğunluk Esme'ye hak verse de, geleneklere karşı çıkıp onu savunamadıkları için, kaynananın tarafını tutarlar. Hasan açıkça bütün dedikoduların iftira dolu yalanlar olduğunu iddia eder. Gelgelelim babaanne, kötülükle dolu bir cadı gibi, oğlanı anasına karşı kışkırtmak için lânetler okur, afsunlar söyler. Onun aralıksız yakınmaları ve dedikoduların, öğütlerin ipnotizma edici etkileri karşısında Hasan'ın yine cesareti kırılır. Bütün köye karşı duracak gücü yoktur. Ama yine de onlardan öç almak için gizli bir yol bulur; köydeki kırlangıç yuvalarını dağıtmaya başlar. Çukurova'da kırlangıç kutsal bir kuştur. Kırlangıç yuvasını dağıtmak affedilmez bir günahtır. Ve tüm yöreye uğursuzluk getirir. Bu yüzden insan kollarını ya da gözlerini kaybedebilir; ya da ömrünün sonuna dek titreme hastalığına tutulur.

«Kırlangıç yuvasını bozmak, gözünün içine bile yapsa kırlangıç yuvasını bozmak günahların en büyüğüydü. Köyde kırlangıç yuvası bozduğundan dolayı çolak olmuş birkaç kişi vardı. Birkaç kişi de titrek olmuştu. Elleri ayakları gövdeleri titreyerek dolanıyorlardı köyün içinde». (9) Hasan insanların başına, olası belâların hepsini yağdırdığına inanıyordu. Köydeki yuvaların ve yavru kuşların işlerini bitirince, dağlarda bulabildiği tüm kuş yuvalarını da dağıtmaya koyuldu. Sonra saman yığınlarını ateşe verdi. «On harman yeri büyüklüğünde bir ateş halkası... Yanı-

(8) Y.Ö. sah. 105.
(9) Y.Ö. sah. 118.

yor ortalık. Kartal ölüleri düşüyordu yalım halkasının ortasına... Kırlangıç ölüleri... Çığlık çığlığa kayalar yanıyordu. Kuşlar, hayvanlar, örenler, yılanlar, tilkiler çığlık çığlığa yangından kaçıyordu. Otlar, ağaçlar, evler yanıyordu». (10)

Hurafelere inanan köyün üzerinde korkunç bir felâket dolaşmaktadır. Yangını kimin çıkarttığını bildikleri halde otoriteye karşı hepten suçsuz insanların üzerine suçu atmaktadırlar. Bundan başka resmî makamlara teslim edilenler sessizce kaderlerine razı olurlar. Başka türlü hareket edecek olurlarsa, jandarmalar Hasan'ı yakalayıp da giderse, öcü alınmamış olan Halil sonsuza kadar hortlak olarak kalacak, bütün ailenin ve köydeki herkesin üzerine kara bir leke gibi sıvanıp kalacaktır.

Korkunç rüyalar, işkenceli karabasanlar büyükanne nin gözdağı verici kehanetlerine karışınca Hasan'ın da uy kusuz kalmasına neden olacaktır. Böylece Hasan yine yal nızlığa sığınacaktır. Esme'nin «sefil hayatı»yla ilgili sefil dedikodular yayıldıkça oğlanın iradesi sonunda kırılacak ve aşiretin iradesi zafer kazanacaktır. İşte bu noktada yazar, bir toplumun geleneksel kurallarının korunması hu linde bir adamın moralini kökünden yıkacağını bize olu bildiği kadar güçlü anlatmaktadır.

Uzun zorlu savaş Hasan'ın yenilgisiyle sona erer iradesi ortaçağ yasalarına göre yaşayan toplum tarafından kırılmıştır. Zayıf bir birey kötülüğe karşı çıkamaz: Yazar, bu rol için özellikle bir çocuk seçmiştir. Hasan, bu dunyanın ahlâkla ilgili psikolojik ilkelerini umursamayacak kadar manevî güce sahip değildir. Böylece cinayetlerin en zorunu işler ve yine de hayatta kalır. Yaşar Kemal'in, güçlü ve yürekli bir karakter portresini çizdiği Esme'nin, özel-

(10) Y.Ö. sah. 118.

likle insanlıktan uzak ve barbar olarak belirttiği toplum ile çelişki içinde kaldığını görürüz. Geleneklerin yüzyıllar boyunca koyduğu engelleri aşmaya kalkışınca yok edilir.

Hikâyede başta gelen çatışma bu kişilikle babaerkil toplum arasındadır. Savaşım bu kişiliğin bilinç kazanması; güçlü analık duygularına sahip karakterin uyanıp düşünmeye başlayarak aşiretteki tüm bireylerin iradelerini ezen gelenekleri önemsemeden, kendi yargılarına uygun olarak hareketlerini düzenlemesidir

Esme'nin katli, «yukarıdan» emredilmiş bir şey değildir, ölümcül engellerle savaşım sonucu da değildir. İçinde yaşadığı toplumdaki hayatın doğal gelişmesidir. Burada yazar yine, bu tür trajik durumları önlemeyen, yaratan ve geliştiren topluma sert bir eleştiriyle bakmaktadır.

Yaşar Kemal'in dişi varlığı sürekli ön plâna çıkarması anlamlıdır. Bireyin kişiliğini ortaçağ aşiretinin dinsel Batı inançlarından özgür kılarken ön planda kadının kaderini ortaya koyar. Anlatılan kadınlar güzel, esnek bir zekâsı olan, içten, güçlü, yürekli ve iradelidir. Bu portreler genellikle kadınların düşmanla savaşıp erkeklerle aşiret yönetimini paylaştığı Türk-İslâm çağı öncesi dönemlerden alınmış gibidir. Bu tip kadınlar halk edebiyatında önemli yer tutar: Dede Korkut hikâyelerinden Sarı Selcan ve Banu Çiçek, Benli Hanım, Döne, Köroğlu'nda Harman Deli... Bu kadın karakterleri çağdaş edebiyatta da görülür. Fakir Baykurt'un Yılanların Öcü'nde ve Irazcanın Dirliği'nde Irazca gibi. (İnce Memed'de Iraz; Ağrıdağı Efsanesi'nde Gülbahar.)

Esme'nin kaderi ta baştan beri serüvenlerle çizilmişti, belliydi. Evlenmemiş, evlendirilmişti. Sevmediği ve tanımadığı bir adam tarafından zor kullanılarak kaçırılmıştı. Kendisini Abbas'tan ayrılmış bulunca üç kez sevmediği kocadan kaçıp kurtulmayı denemişti, ama başarılı olamamıştı. Bir yıl süreyle ses çıkarmadı; ancak oğlunun do-

ğumundan sonra oldu bittiyi kabullendi ise de bu boyun eğiş yüzeyde kalmıştı.

Esme, romanın başından beri kocasının öldürülmesinden sonra daha da belirgin olacak ruh özgürlüğünü ve kendine yeterliliğini gösterir. Esme'nin kendine saygısı bir başkasının iradesine yenilmeye karşı sarsılmaz diretisi ve dıştan durgun görünüşü, başta kaynanası olmak üzere ona karşı bütün köylülerin nefret ve cezalandırma duygularını ateşler.

Çevresindekilerin anlayışına göre Esme düşmüş bir kadındı. Halil'le evliyken âşığı Abbas'la buluşmuştu. Onun yüzünden Abbas cezaevine atılmış, kaçtıktan sonra da öldürülmüştü. Öte yandan, yazarın bakış açısından Esme'nin Abbas'a olan sevgisi ve bunun sonuçları kadındı, kendi benliğinin bilincine varmasından ileri gelmiştir Yaşar Kemal'e göre Esme'nin kocasına «ihaneti» ona sadık olmanın ötesinde ahlâka daha uygun bir harekâtı Kendi üzerindeki haklarını kanundan alan ve sevilmeyen bir kocaya bağlı kalması için gerektiğinden daha üstün bir ruh gücüne sahip olması gerekiyordu. Oğluyla birlikte köyden kaçmak üzere bütün yolları boşuna denedikten sonra, artık kaderini değiştirmek için daha fazla girişimde bulunmadı. Bütün fiziksel ve ruhsal gücünü, analık haklarını kabul ettirmeye ve insanlık onurunu korumaya adadı.

Esme'nin hareketleri, kişiliğinde eski çağların dar çerçevesini kırmaya yönelik bir içdürtüsünün yavaş yavaş geliştiğini gösterir. Topluma karşı durup kendisini toplumun dışında tutarak kendi kişiliğini güçlendirir Yılanı Öldürseler'in yazarı, kahramanın psikolojisindeki derinleme gelişmeyi araştırır. Onun, ülkedeki burjuva gelişimi sürecinde, feodal-aşiret geleneklerine bağlı kalmayı zorunlu saydığını, sosyal bakımdan hiç değişmeyen bir toplum içinde yaşadığının ve kendi haklarının bilincine varınca gerçekten uyandığını keşfeder Bu, aslında romanın ana

temasıdır. Genelde Esme'nin portresi, alışıla gelmiş klâsik folklor öğeleriyle yoğruludur: Güzellik, zekâ, güçlülük, tehlikeleri küçümseme vb... Bununla birlikte bu portre, folklor tiplerinin dışına taşmış, yer yer tarihsel ve toplumsal dönemlerle somut olarak özleşmiştir.

Esme, dar ortaçağ ahlâkının dışına çıkınca yok edilir, ama bu kader onu ne ezer, ne de aşağılar. Bundan ötürü yok olması da yenilgi olarak düşünülmez.

Olayların toplumun isteği doğrultusunda yürümesine ve köylülerin çabaları sonucu geleneklerin kazanmasına karşın bu zafer yüzeyde kalır. Gerçekte eski dünya önemini ve insan üzerindeki eski gücünü yitirmektedir Gerçekte Esme'nin kendine güven verişinde, Hasan'ın kararsızlığında, dahası, alışkanlıklarına körükörüne bağlı aşiretin ve geleneklerin iradesini uygulamak için her çareye baş vuran kaynananın davranışlarında bile bu gerçek görülür. Hayatın kendisi bir daha ele geçmemek yolunda durmadan akar gider; sonunda ortaçağ aşiret kavramlarının bağlarından kurtulamamış bu topluluğun bilincinde yüzyıllar boyunca kök salmış ahlâk anlayışını ve davranış biçimlerini de alır götürür. Bu düşünce yazar tarafından doğrudan doğruya belirtilmez, ama hikâyenin akışından ve anlatılan olaylardan mantık yoluyla anlaşılır

Geleneklerin gücünü simgeleyen ihtiyar kadın tipini yazar, biraz üstünkörü ve sevimsizce çizmiştir. Bu tip, kahramanın karşı karşıya kaldığı geleneksel ve genel ahlâk kurallarını açıklamakta önemli bir rol oynar «Suçlu» gelinine sakınmaksızın yağdırdığı beddualar, yakınmalar ve lanetlemelerle ihtiyar insanların iç dünyasını gözler önüne serer:

«Ya aslanım, ya yiğitim Hasan, baban gibi bir babayiğit yoktu koca Çukurova'da. Baban değil de baban ye-

rine Mustafa oğlum vurulaydı, baban değil de baban yerine İbrahim oğlum vurulaydı, baban da sağ kalaydı... Baban olsaydı da onun olacak bu orospu böyle yapsaydı. Leşini köpeklere, kartallara atardı senin baban. Aaaah, sen büyük olsaydın da elin bir tüfek tutsaydı...» (11)

Bu monologların folklor şeklindeki yakınmalı bölümünü, gerçekçi bir hikâyenin içinde konunun gerilimini arttıran rahatsız edici tekdüzelik oluşturur. Bundan başka yöresel bir tipin orijinalliğini anlatır, psikolojik görüntüsünü toparlar ve çağın ahlâk ve sosyal bakımdan garipliklerivle yakın bağlılığını gösterir. Esme'nin tam zıttı olarak ihtiyar kaynana geri kalmış Türk köylüsünün karakteristik içyapısını gösterir Bu yüzden yazar tarafından şiddetle kınanır.

Yaşar Kemal, Türk köylüsünün çok renkli portrelerini çizer. Güçlü bir ulusal bireysellikle vurgulanan gerçekçi eserler yaratır. Yaşar Kemal'in yazılarına özellik veren halkın şiirsel gelenekleri, çağdaş yerel hayatın karmaşık mantığının yansımasını sağlar. Bu mantık eserlerinin içerik ve tekniğinde, tanımlamalarında ve ideolojik-estetiğe yönelişinde görülür

(11) Y.Ö. sah. 50.

YAZAR, MÜCADELE ADAMI, HÜMANİST : AZİZ NESİN

(Aziz Nesin'in 70. Doğum Yıldönümü dolayısıyla)

Çeviren **Mazlum BEYHAN**

Bu çok değişik insan hakkında bir şeyler yazabilmek hem kolay, hem de zor. Kolay, çünkü onun yaşamsal ve sanatsal özyaşamöyküsü son derece ilginç, pırıltılı olaylardan oluşmakta; sayısız keskin siyasal makale, küçük gülmece öyküleri, çok değişik türlerde 75 kitap (çok değişik türlerde, çünkü Aziz Nesin hem bir denemeci, hem öykücü, hem romancı, hem ozan, hem masalcı, hem dramaturg, hattâ hem de yazın uzmanı, Türk gülmece araştırmacısıdır) onun kalemine ait bulunmaktadır. Onun hakkında yazmanın zorluğu da bu kolaylıktan, yani onun çok değişik türlerde ürün vermesinden kaynaklanmaktadır Ozan Nesin, düzyazıcı, gülmececi Nesin'e çok az benzer Bu karmaşık sanatsal özyaşamöyküsü içinde «en önemli olanı seçip bulma» gibi bir çaba ise çoğu kez boşuna bir çabadır. Çünkü gerçekten yetenekli olan bir insanda, onun yazgısıyla ilintili olan her şey «en önemli olan»dır. Keskin eleştirel bakışı olan bir gerçekçi, duyarlı bir gözlemci olarak o, son derece önemsiz görünen bir olayı bile, yapacağı sanatsal genellemenin «çıkış noktası», «ana ögesi» olarak işleyebilir.

Aziz Nesin'in gerçek adı Mehmet Nusret'tir Birinci Dünya Savaşı'nın en ateşli dönemini oluşturan 1915 yılında doğmuştur yazar. O sırada Osmanlı İmparatorluğu tahtında (Kayzer Almanyasının gizli müttefikidir Osmanlı İmparatorluğu) altı yıl sonra tahtından devrilecek olan VI. Mehmet oturmaktadır. Daha sonra yaşamını anlatırken Aziz Nesin, yalnızca doğduğu yılın değil, doğduğu yerin de epeyce «uygunsuz» olduğunu kaydedecektir Marmara denizinin ılık, sakin suları üzerinde yer alan Prens adalarında doğmuştur yazar. «Yoksulların yaşayabilecekleri bir yer değildi burası. Ama bu cennet köşesini yazlık yeri olarak kullanan dönemin ensesi kalınlarının, yoksulların güçlü kollarına gereksinimleri vardı. Onlar yoksulsuz yapamazlardı.»

Annesini küçük yaşta kaybetti. 11 yaşındayken de kendisini, yoksul çocuklarının devlet hesabına okutuldukları Darüşşafaka'ya verdiler. Daha sonra, askeri okula girdi. «Nesin» olması da burada gerçekleşti. 1934 yılında eski unvanları kaldıran soyadı yasası çıktı. Genç Aziz de kendisine «Nesin» soyadını aldı. «İnsanlar bana soydukça, kim olduğumu, ne olduğumu düşünecektim» diyor açıklıyor yazar bu soyadını alış nedenini. Yergi öyküleri yazarı olarak daha sonra kendisine takma bir ad ararken, «Nesin» soyadına, babasının adını ekledi ve «Aziz Nesin» oldu.

1939 yılında askeri okulu istihkâm subayı olarak bitiren Nesin, önce Trakya'da, daha sonra doğuda, Kars bölgesinde hizmet etti. 1944 yılında ordudan kendisini ayırmalarından hemen önce Ankara'da hizmet ediyordu. Bu «yer değiştirmeler» daha sonra yazacağı pek çok yapıtta kullanacağı yaşam malzemelerini biriktirmesini sağladı kendisine.

Apoletlerini çıkartan Aziz Nesin, birkaç ay Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim derslerini izledi. Resmiyle, ti-

yatrosuyla, edebiyatıyla güzel sanatlar oldum olası ilgisini çekiyordu. Daha on yaşındayken, «karnını doyuracak bir iş tutmalısın oğlum» diyen babasının homurdanmalarına aldırmayarak, kafasından yazar olmayı geçiriyordu. Kafasından geçirdiği bir başka şey de üniversite öğrenimi görmekti, ama bu düşünceyi çabucak kafasından silmesi gerekti. Evlenmişti çünkü; evini, ailesini geçindirmek gibi yükümlülüklerle karşı karşıyaydı. Gazeteciliğe başladı, çoğu gülmece gazete ve dergileri olmak üzere, pek çok gazete ve dergide çalıştı.

İkinci Dünya Savaşı yılları... Türkiye savaşın dışında... Ama yine de ülke yöneticilerinden kimilerinin gönlü Hitler Almanyasından yana. Faşist unsurların egemen olduğu ve giderek antikomünist bir harekete dönüşen pantürkizm dalgası kabarmaya başlamış. Tüm varlığıyla faşizm tehdidini duyan, dünyaca ünlü ozan Nâzım Hikmet hapiste.

Ama Nâzım Hikmet, gericilikle savaşımında yalnız değildir. **İçimizdeki Şeytan** adlı antifaşist romanından dolayı üzerine doğru kabaran gericilik dalgasına karşı Sabahattın Ali de antifaşist cephededir. Ünlü yazar Suat Derviş de **«Neden Sovyetler Birliği'nin Dostuyum?»** adlı gazete yazılarıyla cepheye destek vermektedir. Toplumsal kökenleri, toplumsal inanışları yönünden demokrat olan yeni bir yazarlar kuşağı sahnededir. Tek tek alındıklarında her birinin çok değişik bireysel çeşitlilikleri olmasına karşın, tarihi belirleyici güç olarak gördükleri halkın mutluluğu konusundaki düşünceleri hepsinin aynıdır. Bu yazarlar, düşüncelerini gerçekliğe dönüştürmenin bir aracı olarak da edebiyatı görmektedirler. Edebiyat eleştirmenleri bu yazarları «sosyal realistler» olarak adlandırmaktadır o sıra. Gerçekten de, Türk edebiyatının sonraki on yılı, bu yazarların ön adımlarını izleyecektir.

Aziz Nesin işte bu kuşak edebiyatçıların en parlak temsilcilerinden biridir. Arkadaşlarının çoğu gibi o da kaleminin ucunda insan namusunun ve insan yürekliliğinin sorumluluğunu taşıyordu; bu sorumluluksa, 1940 yılları Türkiyesinde, sömürgen sınıflara uzlaşmaz bir eleştiri yükseltmekle eşanlamlıydı.

1945 yılında iktidarın da kışkırtmasıyla gerici kalabalıklar demokratik bir gazete olan «**Tan**»ın idarehanesini bastılar. Gazete kapandı ve Aziz Nesin uzunca bir süre için ailesini geçindirecek düzenli bir gelirden yoksun kaldı. Yaşayabilmek için bakkallık, işportacılık, kitapçılık, fotoğrafçılık yapması gerekti. Tabii, bir de, durmadan yazması, yazması... Şeytani bir gülümsemeyle şöyle diyor Nesin: «Yazdığım şeylerin çokluğu çoğu kişiyi şaşırtıyor Gerçekten de iki binin üzerinde bir toplama ulaşıyor sayısı yazdıklarımın. İyi ama bunda şaşılacak ne var? Elime bakanların sayısı on değil de yirmiyse, benim de iki katı fazla yazmamda, gerçekten, şaşılacak ne var?» Yazarın bu sözleri elbet hoş bir şaka. Nedeninin yalnızca bu olduğu düşünülemez.

Kendi adı artık «itibarını yitirmiş olduğu için», Aziz Nesin diye imzaladığı öykülerini yayımlatabilecek bir yayıncı bulamıyordu yazar. Bu bakımdan takma adlar kullanmak zorunda kaldı. Nesin'in kullandığı takma adların sayısı iki yüzden fazladır. «Mesela», diye anımsıyor yazar, «kızımla oğlumun adlarını (Oya ve Ateş) birleştirerek bir çocuk kitabı yazdım. Hemen bütün okulların müsamerelerinde işlendi bu kitabım. Ve hiçkimse bu kitabın yazarının Oya Ateş diye bir kadın değil, Aziz Nesin olduğunu bilmedi. Bir öykümü Fransız adıyla imzaladım ve bu öyküm **Dünya Mizah Antolojisi**'ne Fransız gülmecesinden örnek diye girdi. Çince bir adla imzaladığım bir öykümse, Çinceden çevrilmiş gibi yayımlandı.» Amerikalı mizah-

çılar için açılmış bir yarışmaya katılan Aziz Nesin yarışmada ödül kazanmış, ancak Amerikalı olmadığı için ödülünü alamamıştır

Yazarın bitmez tükenmez fantazyası ve konu seçmedeki engin yaratıcılığı, bir zamanlar «uluslararası skandal»a bile yol açmıştı. Kıral Faruk, Nesin'in bir öyküsünde, karısına hakaret edilmekte olduğunu öne sürerek, Ankara'daki Mısır büyükelçisi aracılığıyla «küstah yazar»ın sorumluluğa daveti için mahkemeye başvurmuştu.

Aziz Nesin, 1946 yılında Sabahattin Ali'yle tanıştı. Ortak ideolojik, politik ve estetik düşünceleri yakınlaştırmıştı iki yazarı. Birlikte haftalık gülmece dergisi **«Marko Paşa»**yı yayınlamaya başladılar. 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da yaşayan ünlü doktor ve toplumsal eylem adamı Marko Apostolidi'ye Türklerin taktıkları addı bu. Dürüstlüğü, iyi yürekliliği, herkesin iyiliğini istemesiyle tanınan Marko Apostolidi, Türk halkı için adaletin, hakbilirliğin bir simgesiydi.

Dergide, iç ve dış politikayla ilgili olaylara yer veriliyor, iktidardaki partinin icraatları alaya alınıyor ve acı bir yazgıyı paylaşan işçi ve köylülere dert ortağı olunuyordu. Derginin hemen bütün yazılarını Aziz Nesin hazırlıyordu. İktidar için dergi «halkın huzur ve sükununu bozucu» bir nifak organı niteliğine bürünmüştü. Bu yüzden pek çok kez kapatıldı, her kapatılışında da, değişik bir adla yeniden yayın yaşamında yerini aldı: **«Malûm Paşa»**, **«Rahmetli Paşa»**, **«Bizim Paşa»** gibi adlardı bunlar. **«Paşa»** nın büsbütün susması ancak iki yazarın birden hapise atılmasıyla oldu: Sabahattin Ali'yi derginin sahibi olcrak Aziz Nesin'in bir parlamento üyesinin uygunsuz kimi hareketlerini konu alan bir yazısını yayınlayıp devletin moral yapısına zarar vermek suçuyla; Aziz Nesin'i ise, «yardım» maskesi altında Türkiye'yi Amerikan sermayesinin boyunduruğuna sokan «Truman Doktrini»ni sert bir biçim-

de eleştiren **«Nereye Gidiyoruz?»** başlıklı yazısı dolayısıyla tutuklamışlardı. Aziz Nesin kelepçeli ve jandarma mevcutlu olarak birbuçuk yıllığına Bursa'ya sürgüne gönderildi. Bu arada gazetecilik yapması yasaklanmıştı. Ayrıca günde iki kez karakola gidip imza verecekti.

Aziz Nesin daha pek çok kez yargıç önüne çıkacak, pek çok kez yüzüne cezaevi kapıları kapanacaktır Böylece hapishane parmaklıkları ardında geçirilen bir altı yılı olacaktır yazarın. **«Bir Sürgünün Anıları»** (1957) adlı Bursa sürgününe ilişkin zor günlerini konu alan özyaşamöyküsel kitabında yazar, «Babalarımız bize katıldıkları savaşları anlatırlardı gururla. Bizim öyle anılarımız yok. Biz çocuklarımıza ancak sürgünleri, hapishaneleri, mahkemeleri, sorguları anlatabileceğiz» demektedir Hemen her ilerici Türk yazarında hapishane temasının böylesine sık yer alması bu bakımdan bir rastlantı değildir: Resmi politika, ideoloji ve kültürle ilişkisinde edebiyatın daima muhalif bir özü olduğunun bir kez daha doğrulanışıdır bu.

Sürgünden İstanbul'a döndüğünde Aziz Nesin, Sabahattin Ali'nin ölüm haberini aldı. Türk halkına büyük ve aydınlık geleceği anlatan, Türkiye'nin en namuslu ve yetenekli yazarlarından biri, bir provakatör tarafından acımasızca öldürülmüştü. Dostunun, fikirdaşının öldürülüşü Nesin'i acıya boğdu, ancak yazar ne teslim olmak, ne de gerilemek niyetindeydi. Yeniden yazmaya, dergiler çıkarmaya başladı. 1956 yılında ünlü romancı Kemal Tahir' le birlikte pek çok ilerici Türk yazarının yapıtlarının yayınlanmasını sağlayan **«Düşün»** yayınevini kurdu.

Aynı yıl Aziz Nesin dünya çapında üne kavuştu. **«Fil Hamdi Nasıl Yakalandı?»** adlı öyküsüyle uluslararası «Altın Palmiye» ödülünü kazandı. Ertesi yıl, **«Kazan Töreni»** adlı öyküsüyle aynı ödülü bir kez daha kazandı. Artık Türk gazeteleri yazara sayfalarını cömertçe açmaya başlamışlardı. 1959 yılında bir dizi röportajı için «Türkiye Gaze-

teciler Cemiyeti» ödülünü, 1966 yılında Bulgaristan'da yapılan gülmece öyküleri yarışmasında «Altın Kirpi» ödülünü kazandı. 1968 yılında Sovyet «Krokodil» dergisinin uluslararası ödülünü, yine 1968 yılında **«Milliyet»** gazetesinin kurucusu Ali Naci Karacan adına konan ödülü, 1970 yılında **«Çiçu»** adlı oyunuyla «Türk Dil Kurumu» ödülünü ve daha nice nice ödülleri kazandı. Kitapları dünyanın 36 diline çevrildi.

Aziz Nesin çağdaş Türk gülmece atölyesinin ustabaşısıdır; gülmece ise, ulusal Türk edebiyatının gelişmesinde çok özel bir rol oynamıştır.

Türk yergiciliğinin kökleri, halk sanatının derinlerine gider Günümüz Türk yergiciliği, Nasreddin Hoca fıkralarının yinelenemez özgünlüklerini, Bektaşi fıkralarını, «Ortaoyunu» ve «Karagöz» deneyimlerini, maddahların incelikli, zeki sözcük oyunlarıyla esprilerini kendinde birleştirmiştir. Öte yandan Türk yergi sanatının gerisinde, Şeyhi (1375-1431), Ruhi (öl. 1605), Nef'i (1575 ya da 1582-1635) gibi büyük ozanların kurucuları arasında bulunduğu, yüzyılları kapsayan büyük bir edebiyat geleneği vardır. Çağdaş yergi yazarlarıyla, öncülleri olan Hüseyin Rahmi (1864-1944) ve Ömer Seyfettin (1884-1924) gibi düzyazı ustaları arasında doğrudan bir bağ bulunmaktadır

Nesin'in o şaşırtıcı yeteneğinin, üzerinde gelişip serpildiği toprak işte böyle bir topraktır.

Aziz Nesin'in 1954 yılından başlayarak sürekli yazarı olduğu **Akbaba** dergisini yayınlayan ünlü Türk ozanı Yusuf Ziya Ortaç, bir yazısında Nesin için şöyle demektedir: «43 yıldır yayınlıyorum **Akbaba**'yı. Bu uzun süre içinde pek çok yazarımızın pek çok güzel yazısı süsledi derginin sayfalarını. Ama hiçbiri (ayrı ayrı ya da hepsi bir arada) okur üzerindeki etkisi yönünden Aziz Nesin'le kıyaslanamaz.»

Aziz Nesin, özellikle de toplumsal ve siyasal olaylara karşı duyarlı bir mizahçıdır. Değişik toplumsal katmanların sosyal psikolojisini araştırır, bilinç erginliğine ulaşmış yeni insan adına yılmak nedir bilmeden uğraş verir.

Aziz Nesin, yeni insanın oluşumunun, toplumsal dönüşümle gerçekleşeceğini, bu dönüşümü gerçekleştirecek gücünse halkta bulunduğunu söyler. Yazar, yeni insanı yaratma, âdil, eşitlikçi bir toplumsal düzen kurma savaşımının aracı olarak alayı seçmiştir. Çünkü o keskin bir ironi yeteneği olan bir sanatçı, bütün düşünce sistemi ironi üzerine yapılanmış bir yazardır. Nesin yergiyi yalnızca yıkan değil, yapan bir güç olarak da görür. Yergi, «insanı iyiden ve mükemmelden yana değiştirir» ona göre; «eski insan yerle bir edilirken, onun yerine yeni insanın yükseltilmesine yardım eder». «Bu yüzden de,» diye sürdürür yazar, «gerçekçi yapıtların ilkin yıkıcılık, ardından da yapıcılık güçleri vardır. Humor ve yergide ise sözünü ettiğim bu yıkıcılık ve yapıcılık güçleri çok daha belirgindir. Kimi yergi yapıtları yalnızca yıkıcılıkla yetinerek insanı edilgenliğe ve umutsuzluğa düşürürler Brecht. insanı sarsarak kendi kendine döndürür. Şolohov, insanı yıkıp yeniden yaratarak değiştirir. Bununla birlikte öyle yapıtlar da var ki, insanın yalnızca kötü yanlarını sergiler, ama sonuçta onu iyiye yöneltirler. Bu tür yapıtlar yaratmanın yol ve yöntemleri çok çeşitlidir».(1)

Aziz Nesin, dikkatleri bir noktaya toplayarak, abartarak, kimi kez de deformasyona başvurarak koşullu durumlar yaratır, ama bu sırada hayatın gerçeklerini hiç çiğnemez.

Gündelik hayatta her zaman görülebilecek olayları, koşullu-komik sahnelerle; alışılmış olanı, inanılması güç

(1) Günümüzde Realizm. «İnostrannaya Literatura» dergisi, Moskova, 1966, N12, s. 220.

olanla birleştirirken yazarın güttüğü amaç, bu olayları büyüteç altına koyarak dikkatleri üzerinde toplamak, bu olayların genelliğini göstermektir.

Aziz Nesin için grotesk, bir edebiyat yöntemi olarak, yalnızca son kerteye vardırılmış bir abartma değil, onun yapıtlarına görülmemiş bir keskinlik, «iğnelilik» niteliği kazandıran, yazarın dünyaya sanatsal bakışıyla ilgili bir özelliktir.

Satir, grotesk ve humor, halkın ideallerine ters düşen her şeyi alabildiğine yererek, maskeleri düşürerek, halk gülmece kültüründe yüzyıllardır varlığını sürdürmektedir. Hiciv, ironi, alay, saraka ve satirin değişik biçimleri, Aziz Nesin'in kaleminde, olayların «nakli» için değil, olayların özünü, onları yaratan nedenleri ortaya çıkarmak için kullanılırlar.

Gerçeklere, belgelere, doğruluğu söz götürmez olaylara yönelen çağdaş Türk yazarlarının, bir yandan da, yaşamı olduğu gibi yansıtma olgusuna karşı çıktıkları görülmektedir. Sanat düşüncesindeki gelişmeler sonucu, gerçeklik artık hayatı olduğu gibi yansıtarak değil, kurmaca olarak yaratılmaktadır Ve bu ikinci yol, olayların gerçekliklerinin betimlenmesine engel olmak şöyle dursun, tam tersine, buna katkıda bulunmaktadır. 40'lı ve 50'li yılların «sosyal realistler»inin en belirgin özelliği olan «hayatın tıpkısı realizm», artık nesnel dünyanın kavranmasının da, yansıtılmasının da tek ve temel yolu olmaktan çıkmış bulunmaktadır.

Orhan Kemal'in **«Murtaza»**daki tutumunu benimseyen Aziz Nesin, düşünsel-estetik idealinin «doğrudanlık ve olumlama» değil, dolaylı anlatım ve yadsıma olduğunu belirtir. Tek tek kişilerin zayıflıklarını hicvetmez, kapitalist toplumun ayıplarını, genel ve konkre olaylarla somutlayarak sergiler. Aziz Nesin'i, gerçekliği, belirdiği her alanda -sosyal, ekonomik, politik, ahlâki- ele alması bakımın-

dan, galiba yalnızca Orhan Kemal'le karşılaştırabilmek mümkündür Böylesine her alanı kucaklayan, geniş kapsamlı bir eleştiriye, Aziz Nesin'e gelene dek Türk yergi sanatında tanık olunmamıştır Yazarın yarattığı tipler arasında, adlarını duyurmak isteyen, ün peşinde koşan bürokratlar, kendilerini aydın sanan insanlar, iki yüzlü ahlâk vâizleri, üçkâğıtçı politikacılar en sık görülenlerdir.

Nesin'in yarattığı tipler arasında en dikkat çekici olanlardan biri de, Nesin'in kıvrak zekâsına sahip olan ama aynı zamanda hayata tam bir uyum gösteren halktan kişilerdir. Aptal olduğu için değil, doğduğu sırada adına doğum kâğıdı düzenlenmediği için -yalnızca bu bürokratik nedenle- sayısız zorlukla karşılaşan **«Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz»**ın kahramanı bunlardan biridir. Roman boyunca Yaşar'ın başına gelenlerin tümü, sanatçının muhayyilesinde yarattığı tuhaf ve gülünç şeyler değil, çağdaş kapitalist ülkelerde insanların sıkça karşılaşabilecekleri durumların, hiciv yoluyla altlarının çizilmesidir.

Aziz Nesin'in sanatında, malzemesini Türkiye gerçekliğinden bulup çıkardığı siyasal yerginin özel bir yeri vardır. Fıkralar, öyküler (toplam olarak iki binden fazladır bu küçük yapıtlarının sayısı) yazan Aziz Nesin, daha sonra roman türüne yönelmiştir. Bu türde yarattıkları içinde **Zübük**'ün (1961) özel bir yeri olduğunu belirtmeliyiz. **Zübük**'le Türk yergi sanatı gerçekçi düzyazının büyük formuna ulaşmış ve bu da, ulusal edebiyatın gelişmesi bakımından yeni bir adım olmuştur.

İçeriği ve düşünsel-sanatsal yönü bakımından **«Zübük»,** toplumsal-siyasal çatışmaları yansıtan özgün bir roman tipidir. Bir taşra kasabası öğretmeninin ağzından **«vakayinâme»** biçiminde yazılmıştır **Zübük**. Kasabalılar öğretmene -bu yeni ve kendilerinden olmayan kişiye- kasabalarının kendine özgü, ilginç tiplerinden olan Zübük'le ilgili akla gelebilecek her türden öyküler anlatırlar. Öğretmen

bu öykülerde, çağdaş Türk toplumunun tipik bir ürününü, başka bir deyişle «zamanının bir kahramanı»nı bulur.

Zübük'ü tanıyan insanların onun hakkındaki değerlendirmeleri, Zübük'e bakışlarının birbiriyle kesişen noktaları, bu tipi olanca gerçekliği ve derinliğiyle gözlerimizin önüne serer.

On yedi bölümlük romanı on kişi anlatır (bunlardan kimi anlatıcı rolünde birkaç kez karşımıza çıkar). Romanın ağırlığını, roman kahramanının hayatından epizodlar oluşturur ve öğretmen alabildiğine nesnel nerdeyse resmî bir ciddilik ve harfi harfine denilebilecek bir sadakatle kaydeder kendisine anlatılanları. Böylece okur, anlatıcıların kişilikleri de yakından tanıma olanağını bulur.

Ancak yine de öğretmen romanda duygudan yoksun bir vakayinâme yazarı rolünde değildir. Kasabalıların öykülerinde geçen olayları sık sık yorumladığına tanık oluruz öğretmenin. Bu yorumların en özlü biçimde romanın ara başlıklarında yansılandığını görürüz (Örneğin, «Hükümet Geliyor», «Üç Koçyiğit Çıktı Yola», «Böyle İneğin Böyle Danası Olur», «Camide Can Veren Manda» vb.). Öğretmen titizce seçtiği bu başlıklarla, her öyküyü kimin anlattığını da belirtmiş olur. Öte yandan her anlatıcının bir de lâkabı vardır (Allahın Kulu İsmail Efendi», «Muhalif Kadir Efendi», «Allah Selâmet Versin Murtaza Efendi» vb.). Aslında lâkap olgusu öğretmenin bir buluşu değildir; Türk taşra yaşamında 30'lu yıllarda çıkan soyadı yasasına karşın lâkapların yaygın bir biçimde kullanıldığına tanık olunmaktadır. Yine de buniarı Aziz Nesin'in, ya roman tiplerinin karakterlerinin belirli bir yanını yergi yoluyla vurgulama ya da onların mesleklerini, uğraşlarını (Tüccar Emin Efendi, Kâtip Rıza Bey vb.) belirtme için kullandığı görülür.

Öğretmenin arkadaşlarına yazdığı beş mektup, onun

yorum ve değerlendirmelerinin en belirgin biçimde görüldüğü bölümlerdir Bu mektuplarda yalnızca aktarılan öykülerin yorumlarını değil, mektupların yazarının toplumsal görüşlerine ilişkin önemli ipuçlarını da buluruz. Örneğin, mektuplarından birinde şöyle der öğretmen:

«Burada herkesin ağzında bir Zübükzâde İbraam Bey... Herkes onu anlatıyor, onun sözünü ediyor. Merhaba der demez, arkasından Zübükzâde şöyle yaptı, böyle etti, diye başlıyor... Destan gibi bir adam. Yalnız, kötü bir destan, yani yergi, taşlama...» (2); «Halk bilir, halk sezer, sözünde, dikkat et, halkı bir küçümseme, hiçe sayma, sevmeme var. Yalan, bir büyük yalan içinde uyuşmuşuz. Halk hiçbir şey bilmiyor, hiçbir şey sezemiyor. Bilse, sezse, bunca yüzyıldır aldatılır, kandırılır mıydı?» (3)

Romanda öğretmenin mektuplarının işlevsel rolü önemli: Öğretmenin bu mektuplarda materyalleri seçip ayırdığını, anlamlandırdığını ve bunlardan genel sonuçlar çıkardığını görüyoruz.

Ama öğretmen kurtarıcı bir cengâver, bir savaşçı değildir: Ortaya çıkardığı ve şiddetle kınadığı kötülüklere karşı koyamaz. Bu da bir yana, halkı eğitim yoluyla kurtarmak şeklindeki düşünün yıkılması karşısında, basar istifayı ve kasabadan ayrılır Bu davranışı, özünde, kasabada karşılaştığı her şeyden kaçıştır; burada gördüğü çözülme ve kokuşmadan kendini kurtarma derdine düşmüştür öğretmen. Ama yine de, özellikle de romanın bitimini oluşturan son mektubunun son satırlarında açıklıkla görüldüğü gibi, «zübüklük»ün sosyal anlamını, Zübük'ün ve «zübüklük»ün Anadolu gerçekliğinin tipik bir tezahürü ol-

(2) Aziz Nesin. Zübük. Kağnı gölgesindek it. 9. bas. İstanbul.
(3) a.g.e. s. 302

duğunu anlamış bir kişi olarak, bilinçli yurttaş kimliğiyle onu bir karşı koyma içinde görürüz:

«Şimdi çok iyi anladım ki, Zübük bir tane değil, biz hepimiz birer Zübük'üz.

«Bizim hepimizin içinde zübüklük olmasa, bizler de birer Zübük olmasak, aramızdan böyle Zübükler büyüyemezdi. Hepimizde birer parça olan zübüklük birleşip işte başımıza böyle Zübükler çıkarıyor. Oysa zübüklük bizde, bizim içimizde. Kendi zübüklüklerimizin bir tek Zübük'te birleştiğini görünce ona kızıyoruz... Her gittiğim yerde bu Zübükleri göreceğimi biliyorum». (4)

«Zübüklük»ü toplumsal gerekirliğin sonucu bir olay olarak alması yazara romanın öteki tipleri üzerinde de durma ve her birinde şu ya da bu ölçüde var olan «zübüklük»ü gösterme olanağı veriyor.

Böylece Zübük'ü, Zübük'le ilgili öyküleri anlatan kasabalılar hem kendilerini, hem birbirlerini, hem de romanda anlatıcı olarak görünmeyen öbür roman kişilerini anlatmış oluyorlar. Bunun sonucu olarak da, Zübük'ü tanıyanların anlatımları sayesinde, her şeyi bilen bir yazara gereksinim duyulmaz oluyor ve değerlendirme işlevi, daha önce de belirttiğimiz gibi, öğretmene geçiyor.

Yergi, sanatsal zamanda gözüpek değişiklikler yapabilme imkânının yanısıra, çoğu geriye dönüşlü olan hikâyeler kronolojik olarak birbirini izler nitelikte olmadığı için yazara olayları ve tipleri birbirine yedirme, birbirine karıştırma imkânı da sağlıyor. Hikâyeler bir bütün olarak kasabanın birkaç on yıllık yaşamını kapsıyor. Hepsinin baş kişisi ise Zübük'tür (mektupların baş kişisi de Zübük'tür).

Zübük gençtir, enerjiktir; fazla eğitim görmemiştir ve varsıl değildir. Babası bir rastlantı sonucu gelmiştir olay-

(4) a.g.e. 358-359

ların geçtiği kasabaya ve kendini zeybek olarak tanıtmış tır. (Zeybekler, halkın saygı duyduğu kanun dışı kişilerdi.) Ancak kasabalılar çok geçmeden onun zeybek falan olmadığını anlamışlar ve onu Zeybekzâde diye değil, Zübükzâde, hatta doğrudan doğruya Zübük diye çağırmaya başlamışlardır (sözünü ettiğimiz ad transformasyonu, roman kişilerinden biri tarafından ayrıntılı olarak açıklanır kitapta).

İlk bakışta romandaki ana çatışma, Zübük'le kasaba halkı arasındaki çatışmadır. Ülkenin doğusunda yer alan, Atatürk zamanından beri «kimselerin ayak basmadığı, büyüklerden tek bir kişinin bile otomobilinin tekerlek izinin görülmediği, hattâ postanın haftada üç kez geldiği», nüfusu iki bini bulmayan küçük kasabada herkes birbiriyle ilgili -ve tabi Zübük'le ilgili- her şeyi bilir. Herkesin ağız birliği etmişçesine Zübük için «malûm alçak», «asalak», «palavracı», «şerefsiz ve namussuz» vb. gibi sıfatlar kullanması da bu yüzdendir.

Kasabalılar, Zübük'ün bütün hilelerini, yaptığı ve yapacağı bütün oyunlarını bilirler. Hattâ ateşli bazı kasabalıların bu «musibet»ten kurtulmak için planlar yaptıkları bile görülür. Halkı bu «cerrar»dan kurtarmak için boğazına bıçak vurmanın mı, yoksa «kendi elleriyle» boğmanın mı daha iyi olacağını düşünürler. Bu amaçla Zübük'ün yolunu gözetleyenler, evine girmeye kalkanlar bile vardır. Ancak Zübük her seferinde planları boşa çıkarmayı bilir; bu da bir yana, canına kıymaya yeltenenleri kendisine yalvartır, yerlerde süründürür: **«Köpeğin olayım oh İbraam Bey, boynuma ip tak da kapıya bağla». (5)**

Bu gidip gelmelerin gerisinde konunun iç hareketini sağlayan derin çatışma ve romanın ana yapısı ortaya çıkar.

---

(5) a.g.e.

Yolsuzluk, zorbalık, rüşvetçilik, çıkarcılık, yalancılık ve benzeri ayıplar Zübük için âdeta bir yaşam biçimidir Bunlar, gerçekliğin yarattığı doğal ve kaçınılmaz kötülüklerdir; Zübük ve ona benzeyen tiplerse herkesçe benimsenmiş ahlâkın taşıyıcıları olarak görünürler.

Aziz Nesin Zübük tipini olumsuz özelliklerin somut simgesi olarak çizerken, Zübük'le onun işgal etmek istediği toplumsal konum arasındaki büyük aykırılığı gözler önüne serer. Zübük tipini groteskleştiren de bu çelişkidir.

Bu açıdan, «Zübük»le, Orhan Kemal'in «Kudret Yanardağ»ı arasında ilginç bir koşutluk olduğunu görüyoruz. Orhan Kemal'in romanında gülmece etkisini yaratan şey, okurun Kudret Yanardağ'ın gerçek yüzünü bilmesi, bu «kahraman»ı parlamentoya temsilcileri olarak gönderen, yani milletvekili «yapan» roman kişilerininse bunu bilmemeleridir (Yanardağ'ın durumunu yalnız dolandırıcılık işlerini birlikte çevirdiği arkadaşları bilir). Aziz Nesin, bu klâsik ilkeden ayrılır. Zübük'ün gerçek yüzünü bütün kasaba halkı bilir, ama yine de onu «halk adına» iktidarın temsilcisi «yaparlar». Romanın güncelliğini ve yergisel özünü belirleyen bu durum, yazara toplumun ahlâksal durumu üzerine dikkat çekme olanağını da verir.

Ama Zübük'le ilgili her şeyde insana ürküntü veren bir kaçınılmazlık ögesi vardır ve bütün roman kişilerinin onunla ilgili her şeyi bildikleri halde, tekrar tekrar onun tuzağına düşmeleri bu nedenledir. Mankafalılıklarının bir sonucu olarak, yeni valinin baskıcı kimliğinde başlarına «yangından vebaya, depremden su baskınlarına, açlıktan gökten taş yağmasına kadar» belâ üstüne belâ gelir. Kaderin kendilerine kaymakam olarak gönderdiği kişiyse iradesiz, azimsiz, kendine acımaktan sarhoş bir adamdır. Ancak bütün bu belâlarla karşılaşmalarının nedeni, Zübük'ün kurbanlarının cahil, akılsız, Zübük'ün nasıl tehlikeli bir insan olduğunu bilmeyen kişiler olmaları değildir. Yazar, ro-

man kişilerinin, Zübük'ü, ne yaptıklarını çok iyi bilerek ve «kendi elleriyle» hayallerindeki önemli kişiliklere benzetişlerini alabildiğine ayrıntılı ve inandırıcı bir biçimde gösterir. Örneğin, Zübük'ün evine «büyükler»in girip çıktığına ilişkin bir söylenti yayılır. İlkin buna kimse inanmaz («Hiç büyüklerimiz böyle bir alçağa akıl danışmaya gider mi?»), ama kısa bir süre sonra, Zübük'ün evinin avlusuna gerçekten de iki otomobilin girdiği görülür. Zübük'ün yüksek duvarlarla çevrili evinde neler olup bittiğini öğrenmek merakıyla yanıp tutuşan «saygıdeğer yurttaşlar»dan hiçbiri o gece gözlerini bile kırpmazlar. Sonunda direğe tırmanıp pencereden içeriyi gözetlemeye karar verirler Ancak direğe ilk çıkan, bir türlü aşağı inmez. Zübük, evinde bir sürü kadınla oturak âlemi düzenlemiştir İçerdeki açık saçık manzarayı görmek isteyenler o kadar çoktur ki, özel bir kaldırma aygıtı yapıp ucuna da bir sepet bağlamaları gerekir. Zübük'ün evinde olup bitenlere tanık olan ve gördükleri karşısında kendilerini aşağılanmış duyan ülkeli yurttaşların «suç mahalli»ne getirdikleri jandarma komutanı, direkten indikten sonra kalabalığa dönüp bir konuşma yapar:

«... **Ağalar, gelin siz bu dâvadan vazgeçin. Bu evi bastırmak demek, berbatlığımız demektir. İçerde olan rezilliği ben de gördüm. Hiç şüpheniz olmasın ki, bu gece Zübükzâde İbraam Bey'in evinde hükümet misafirdir. Bre ağalar, sizde hiç mi akıl yok? Gözlerinizle gördüğünüz şu rezilliği hükümetten başka hangi kuvvet yapmağa cesaret edebilir? Bunu ancak yapsa yapsa başımızdaki hükümet yapabilir. Yahu, o ne kepazelik, tuuu... Görünce, birden anladım hükümet olduğunu... Efendi, kanunları çiğnemekten kim korkmaz? Hükümet... İşte bunlar da hiç şüpheniz olmasın, halis hükümet... Biz bu rezillikleri ne zamandır duymaktayız. Şükür Allaha şimdi gözlerimizle de gördük... Şimdi sizlerden ricam şu ki, siz bize şikâyete gelmediniz**

ve siz hiçbiriniz bu rezilliği görmediniz ve duymadınız ve bize bildirmediniz ve biz dahi görüp duymadık, hiçbir şeyden malûmatımız yoktur. Ve bu mazbata da yazılmamıştır, imzalanmamıştır ve yoktur». (6)

Dilekçeyi yırtıp, yırtık kâğıt parçalarının yakılmasını, küllerinin yele savrulmasını ya da suya atılmasını emreder.

Zübük, yüksek memurlara öylesine şaşırtıcı biçimde benzer ki, her seferinde yalnızca «saygıdeğer yurttaşlar» -kasap, bakkal, otelci, kalaycı, imam- değil, kaymakam, savcı, jandarma kumandanı, hattâ bizzat vali gibi, devlet temsilcileri de yanılgıya düşerler Zübük'teki bu benzeyiş yalnızca dış görünüş, davranışlar bakımından değil, asıl hayata yaklaşımı bakımındandır

Kendini önemli bir kişi, özel bir insan gibi gösterirken Zübük'ün amacı, ıssız taşra kasabasından başkente, milletvekilliği koltuğuna sıçrayabilmektir.

Zübük'ün özüyle sözü, içiyle dışı arasındaki çelişki, romanın «Kâğnı Gölgesindeki İt» arabaşlıklı bölümünde de yansıtılmıştır. «Kâğnı gölgesindeki it» sözü, bir Türk atasözünün kısaltılmış biçimidir: «Kâğnı gölgesinde yürüyen it, kâğnının gölgesini kendi gölgesi sanırmış». Türk eleştirmenlerin çok yerinde saptamalarıyla, «romanda hem gölge, hem it açıkça görülür».

Kahramanın kendini olanca açıklığıyla ortaya koyduğu grotesk sahneler, çevresindekilerin tam da ondan bekledikleri davranışları içerir. İnce buluşlar, keskin zekâ ürünü sözler, birbiri ardınca gelen komik durumlar, romanın yergi etkisini güçlendiren ögelerdir. Zübük'ün «düşüş»üyle ilgili epizod (ki bu düşüş, onun yeni yükselişinin başlangıç basamağını oluşturacaktır) bu dediğimize örnek olarak gösterilebilir.

---

(6) a.g.e., s. 132-133

Kasabalıların kesin inançlarına göre Zübük yükselişini aklına değil, en uygun kapıyı açmayı bilmesine borçludur. Kasabada hiç kimse partilere ilişkin bir şey duymamıştır, bir şey bilmemektedir. Zübük'ün de siyasal parti üyesi olmak, siyaset yapmak gibi en ufak bir düşüncesi yoktur. Ama işte bir gün, **«ii merkezinde ne yapacağını bilmeden avare avare dolanıp dururken, bir kapının ardından gürültüler duydu. Kapıyı açtı ve içeri girdi... Bir parti örgütlenmesi yapılıyordu burda».** Romandaki anlatıcılardan birinin tanıklığına göre, bu rastlantı konusunda Zübük'ün söyledikleri şunlardır: **«Vallahi arkadaşlar o kapıdan içeri bilerek girmedim. Allah beni oraya düşürdü.** Kısmet işte... **Bitişik kapıdan dalsaymışım, öteki partinin, eski partinin içine girecekmişim. Onların arasına düşseydim, ben de onlar gibi konuşacaktım...» (7)**

Parlamento üyesi olduktan sonra da Zübük sürekli olarak hep «uygun kapıdan içeri girer». Ama işte bir gün, tam da yeni seçimlerin arifesinde, meclis binasında kapılardan birini açınca, kendini muhalefet partisinin toplantısında bulur. Kendi partisine en şiddetle çatan muhalefet partisidir bu. Zübük her zaman olduğu gibi, söylenen her şeyi ovaller, işin aslını anladığındaysa, artık çok geçtir. Parti buyüğü olup bitenleri öğrenince hop oturup hop kalkar: «**Biz bu kütüğü dağdan indirip mebus yaptık, ama o bize karşı geliyor!»** Ve Zübük'ün adının yeni dönem için belirlenen adaylar listesinden silinmesini emreder.

Ama Zübük yaşamaya devam eder ve «zübüklük» yaşadıkça da yaşamaya devam edecektir. Bir politikacı olarak sonu fiyaskoyla biten bir yaşamı olmasına karşın, kasabaya döner ve hiç zaman yitirmeksizin her şeye yeniden başlar. Bu kez sarıldığı düşünce, kasabalarının vilâyet ol-

(7) a.g.e. 346

masıdır. Bu düşünce, partiyle evvel eski «hırlaşanları» da içinde olmak üzere herkesi birleştirir, Zübük'e «kitlelerin desteği»ni sağlar.

Ve Zübük'ün sayısız kez aldattığı, soyup soğana çevirdiği, milletvekiliyken bile kendileri için hiçbir şey yapmadığı insanlar bu girişime inançla omuz verirler, para yardımları yapar, başkente delegeler yollanması için gerekli bütün harcamaları üstlenirler. Daha dün denilebilecek kadar kısa süre önce bin kere tövbe edenler, «Artık maymunun gözü açıldı, Zübük bir daha bizi asla aldatamaz» diyenler, bu vesileyle bayramlar düzenlerler. Kasabalılar, büyük bir inandırma gücü olan ve «vatan», «millet», «hürriyet», «demokrasi» gibi yüce kavramları bol bol kullanarak kendilerini yeniden ağına düşüren «kurtarıcı»larına umutla bakmaya başlarlar.

Romanın da sonunu oluşturan öğretmenin son mektubunda, Zübük başkanlığındaki kurulun Ankara'ya uğurlanış töreni anlatılır...

«... Sabahtan akşama kadar kasabada bayram yapıldı. Mehmet Çavuş Hıdırlık Doruğundan bütün gün top patlattı. Davulcu Topal Veysel'le zurnacı Çingen Hüseyin gece yarılarına kadar çalıp durdular. Heyet başkanı Zübük, yola çıkmadan önce kaptıkaçtının üstüne çıkıp bir nutuk çekti. Burası vilâyet olursa halkın neler neler kazanacağını anlattı, sonra heyet kaptıkaçtıya doldu. Giderlerken iki koç kurban edildi». (3)

Zübük tipi öylesine canlı ve inandırıcı olmuştur ki, eleştirmenlerin ifadelerine göre Zübük adı, «yalancı», «üçkâğıtçı», «dolandırıcı», «piyazcı» anlamlarında sıkça kullanılan bir «cins ismi» olmuştur. «Zübüklük» kavramı da Zü-

(3) a.g.e. 358

bük'ün adından türetilmiş, hattâ aynı addan «Zübüklük ol**mek**» diye bir eylem bile türetilmiştir.

Aziz Nesin'in pek çok oyununu da yergi yapıtları arasında saymak gerekir. Geleneksel halk gölge tiyatrosu esprisi içinde yazılmış olan **«Üç Karagöz Oyunu»**yla **«Toros Canavarı», «Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı», «Sen Gara Değilsin», «Yaşasın Kavuniçi»** ve **«Hadi Öldürsene Canikom»** da bunlar arasındadır.

Bu oyunlar, 60'lı ve 70'li yıllar içinde ulusal edebiyatın önde gelen türlerinden birini oluşturan Türk oyun yazıcılığı sanatının gelişme yatağı içinde yer alan yapıtlardır. Mecazlar, karşılaştırmalar, anlam kaydırmaları, abartmalar ve groteskle bezeli bu oyunlarında yazar, çağdaş burjuva dünyasındaki toplumsal ve politik uyuşmazlıkların özünü yansıtan ahlakî-psikolojik çatışmalara dikkat çeker.

«Toros Canavarı», Aziz Nesin'in klâsik dramaturji ilkelerini gözeterek yazdığı birkaç oyundan biridir. Bu yapıtında yazar, bir haydut ve cana kıyıcı olarak yaşanmanın, dürüst bir emekçi olarak yaşamaktan çok daha kolay ve rahat olduğu bir toplumun ahlâkî aczini dile getirir. **«Fırçacılarla Düdükçülerin Savaşı»**nda yazar, barış, halklar arasında dostluk gibi yüce sözler eden, gerçekteyse kişisel çıkarlarından başka bir şey düşünmeyen ikiyüzlü politikacıların maskelerini düşürür.

«Sen Gara Değilsin» de Aziz Nesin en sevdiği yönteme başvurur. Toplumun aşağı tabakalarını temsil eden son derece olumsuz bir tip yaratır; yapıtın son bölümünde önemsiz birtakım ayrıntılara değiniyormuş gibi yaparken, her şeye karşın bu insanın, onun yazgısını belirleyenlerden ahlâken daha üstün olduğunu vurgular.

Toplumun ayrıcalıklı sınıflarından gelen kişilerin ne denli ahlâk fukaralığı içinde bulunduklarını gösterdiği **«Ya-**

şasın Kavuniçi!» adlı oyununun kahramanı, kişisel yazgısıyla ilgili bir konuda bile duygularıyla değil, çıkar güdüleriyle hareket eder

«Hadi Öldürsene Canikom!», Nesin'in öbür oyunlarından biraz farklıdır. Toplumsal eşitsizliklerin varolduğu bir dünyada insanın yalnızlığı sorununu işler Aziz Nesin bu oyununda. Ya insanın kendi ruhsal yapısının ya da bilinemezliklerin kaosunun yarattığı bu sorunun değişmez, kalıcı bir sorun olduğu kanısında değildir yazar. Soruna getirdiği çözüm de alabildiğine gerçekçidir.

Türk dramaturji tarihinde, hattâ bütün olarak Türk edebiyatında, Aziz Nesin'in oyunları yeni bir sayfa oluşturur. Yazar bu oyunlarında felsefietik sorunları işler, insanları yaşamın anlamı üzerinde düşünmeye zorlar, kişiliğin bir iz bırakmadan yitip gitmemesi gerektiğine, her dürüst, namuslu insanın, toplumun maddi ya da manevi hayatında emeğinin izlerini bırakmak zorunda olduğuna ilişkin sarsılmaz inancını dile getirir. Bu düşüncenin en canlı biçimde vurgulandığı oyunları arasında **«Biraz Gelir misiniz?»**le **«Bir şey Yap Met»**i sayabiliriz. **«Tut Elimden Rovni!», «Bir Kadın İçin Düet»** ve **«Üç Sesli Üzünç»**de de aynı izleği bulmak olası.

«Tut Elimden Rovni»nin kahramanı, sanatında en mükemmele ulaşmak ve belleklerde aşılamamış bir artist olarak yer etmek arzusuyla yanar tutuşur. Hayatının başlıca amacı budur; bu uğurda kendinden geçer, her şeyini bu amaca ulaşma uğruna verir ve kendisini bu yoldan saptırabilecek hiçbir şeye hayatında yer vermez.

«Bir Kadın İçin Düet»de insan doğasının çok yönlülüğünün yanı sıra, sanatçı kişilerin aile ilişkilerinin karmaşıklığı ele alınır. Oyunun kahramanı tıpkı Rovni gibi, yaratıcılığını sonsuzlaştıracak bir şahaser yaratma tutkusu içindedir.

Kendine hayatta bir yer bulabilen ve olanaklarını, yeteneklerini kullanabilen insan büyük bir mutluluğa kavuşursa eğer, düşlerini gerçekleştirebilme imkânı bulamamış kişilerin yazgılarının bunun tam tersi olacağı açıktır «**Üç Sesli Üzünç**»te işlenen düşünce budur. Kahramanlardan biri piyanist olmak ister, ama profesyonel muhbir olur; ötekisi aşçı olmak hevesindedir, ama polis olmuştur; üçüncüsü ise her işi sever ama hiçbir iş bulamadığı için suçlu olmuştur; dolayısıyla da oyunun üç kahramanı da mutsuzdur.

Aziz Nesin'in oyunları, duygudan çok akla seslenen nitelikleriyle, Türk dramaturjisi içinde kendine özgü, yepyeni bir yeri olan oyunlardır. İğneleme ve mecaza tüm yoluna sıkça başvuran yazar, oyunlarında olayın geçtiği yeri belirtmekten kaçınır; uydurma adlı, düşsel kahramanlarla kurar oyunlarını, **genellemelerini** duygudan değil, çağrışımlarla yapar

Aziz Nesin'in yetenekli kaleminden çıkmış bir dizi güzel oyunlar, ülkesi dışındaki tiyatroların da ilgisini çekmiştir. Nesin'in oyunları SSCB, Demokratik Almanya, Bulgaristan, Romanya, Yugoslavya, Macaristan, Fransa, ABD ve başka ülkelerde sahnelenmiştir. Yazarın, ülkesinde sahnelenen ilk oyunu «**Biraz Gelir misiniz?**»dir (1962) Ondokuz yıllarda da Aziz Nesin'in oyunları Ankara ve İstanbul tiyatrolarında pek çok kez sahnelenmiştir. «Aziz Nesin Sezonu» olarak adlandırılan 1970 - 71 sezonunda üç, çeşitli tiyatrolarda yazarın beş oyunu birden sahnelenmiştir.

Aziz Nesin yalnızca bir edebiyatçı değil, aynı zamanda da bir toplumsal eylem adamı, mükemmel bir örgütçüdür. Ülkesinin edebiyat güçlerini çatısı altında toplayan «Türkiye Yazarlar Sendikası»nın 1975 yılından beri başkanlığını yürüten odur.

Asya - Afrika yazarları dayanışma hareketi içinde de yer alan Aziz Nesin, uluslararası «Lotus» edebiyat ödülünün de sahibidir. Silahlanmaya şiddetle karşı olan yazar, yılmaz bir barış savaşçısı olarak tanınıyor. «İnsanlar her şeye bir sayı vermişler», diyor Nesin. «Hep sayılarla konuşuyorlar. Herkesin bir ayakkabı numarası, yaka numarası, ev, sokak numarası var. Ama insanlar çok korkunç bir şeyi daha numaralamaya başladılar: dünya savaşlarını... Yazarların görevi, dünyada, büyük ya da küçük, bir daha hiç savaş olmaması için ellerinden ne geliyorsa yapmaktır».

ÇAĞDAŞ TÜRK ELEŞTİREL GERÇEKÇİLİĞİNİN BAZI ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE

(Bekir Yıldız'ın öykülerinden örneklerle)

Türk edebiyatı tarihinde öykünün özel bir önemi vardır. Bu edebiyatın kendine özgü gelişmesi, Türk edebiyatında öykü türünü, daha yüzyılın başlarında içinde olaylı rel gerçekçilik belirtileri taşıyan bir edebiyat türü olarak ortaya çıkardı. Örneğin Ömer Seyfettin'in (1884-1920), Refik Halit Karay'ın (1888-1965) eserleri; 1930 yıllarından sonra yavaş yavaş sanatsal ve estetik olgunluğunu gerçekleştiren Türk öykücülüğü, giderek ana eleştirel gerçekçilik yönelişinin merkezinde yer aldı. Bu edebiyat türünün Türk edebiyatındaki temel ayırıcı özellikleri, Aziz Nesin'in şu sözleriyle aydınlatıcı bir biçimde belirlenmektedir: Türk öykücülüğü her zaman toplumsal bir temele dayanmış, olumlayıcı, eleştirel bir yöneliş içinde olmuş; açık bir amaç ve yaratıcı bir önem taşımış; okura her zaman yararlı sağlamayı amaçlamış -ve en önemlisi de- her zaman gerçekçi olmuştur. (1)

Ama 1960 yılları edebiyat süreci içinde, Türk edebiyatında öykü yazarlığının yeri konusunda genel olarak kabul edilen tasarımların bozulduğunu görüyoruz. Nitekim hemen hemen on yıl boyunca, bu edebiyat türünün ya-

(1) «Inostrannaya Literature», 1965, sayı 10, s. 208

gısı üzerine şiddetli tartışmalar süre gelmiş, karşıt yargılar ileri sürülmüştür Kimileri Türk öykücülüğünün «altın çağı»nı yaşadığını ileri sürerken, bir başka küme tartışmacı onun bir «bunalım dönemi»ne girdiğini söylüyor, bir üçüncü kümede bulunanlar ise öykü türünün «çok geçmeden büsbütün ortadan kalkacağı»nı savunuyorlardı. Haklı olanlar, öykücülüğün, Türk edebiyatındaki gelişmelerin temel yönelişlerini yansıtma ayrıcalığını yitirmeye başladığını görenlerdi. Bunun nedeni, modernist estetikten kaynaklanan -ve 1950 başlarında ortaya çıkarak on yıl süresince Türk düzyazısında önemli bir rol oynayan (2)- bir öykü anlayışının etkinliği değildi sadece. Bu oluşum -öykü türünün öncü edebiyat türü olan özelliğini yitirişi- eleştirel gerçekçilik yöntemi içinde yer alan edebiyat türlerinin sahip oldukları etkinlikler arasında bir güçler değişiminin sonunda ortaya çıkmıştı. Bu değişim süreci, daha 1950 yıllarında göze çarpmaya başlamıştı. Ama öykünün eski konumunu yitirdiği ve roman türünün ön plana çıktığı 1960 yıllarında iyice görüldü. Bunun nedeni, neredeyse yüzyıllık bir tarihi olan ve şimdi yüksek bir düşünce-sanat düzeyine ulaşan roman türünün içten içe yetkinleşen gelişmesiydi. 1940-50 kuşağının temsilcileri olan Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Kemal Tahir, Yaşar Kemal gibi yazarların öykü alanındaki çalışmalarını gevşeterek ilgilerini romanda yoğunlaştırmaları ve yine aynı kuşağın temsilcileri olan Aziz Nesin, Haldun Taner gibi yazarların oyun yazarlığına yönelişleri de bu değişmede belirli bir rol oynadı. Birdenbire atak, toplumsal bir sanat türü olarak ortaya çıkan oyun yazarlığı alanına, 1960 yıllarında Türk gerçekçi sanatına katılan genç yazarlar kuşağının da önemli bir bö-

(2) Suturgauri», Çağdaş Türk Nesrinde Modernizm Sorunları», «Asya - Afrika Halkları Dergisi», 1973, sayı 3.

lümü yöneldi. (Örneğin Sermet Çağan, Oktay Arayıcı, Güngör Dilmen, Orhan Asena, vb.)

Türk öykü yazarlığında gerçekçi olmayan yönelişin hâlâ gücünü koruduğu bir dönemde (ki modernizm yandaşlarına Türk öykücülüğünün «altın çağı»ndan söz etme olanağını veren olgu buydu özellikle); «bunalım» edebiyatı temsilcilerinin kişisel yaşantılarının dar dünyalarına gömülmüş kahramanlar «yaratmaya» devam ettikleri bir sırada, Bekir Yıldız'ın «Reşo Ağa» (1966) adlı öykü kitabı yayımlandı. Bu kitap gerçekçi Türk öykücülüğünün en seçkin geleneklerinin kesintisiz geliştiğinin yadsınamaz bir kanıtıydı. O günden bu yana Türkiye'nin popüler bir yazarı oldu Bekir Yıldız.

Bekir Yıldız, Anadolu'nun güney doğusunda, Urfa ilinde doğdu. «Tanrının ve yönetimin» unutulduğu bir yurt köşesinin köylüleri sonuçta Yıldız'ın unutulmaz kişileri kadrosu olmuştur. Geleceğin ünlü yazarının çocukluk ve gençlik yılları, babasının devlet memurluğu yaptığı kasabalarda da geçti. Küçük yaşta nalbantlığa heveslendi. Ancak ülke zor kurulduğu günler nalbant dükkânında hayaller kuranlarla delikanlıya «iyi bir gelecek» vadetmediğini için berberlik zanaatını benimsedi. Kendi anlatımına göre «bir efendinin buyruğundan kurtulayım da ne yapacaksam yapayım» diye bir basım tezgâhı edinmenin düşüyle uzun yıllar yaşadı ama «ele geçen para bu düzeni bozuk toplumda tutunmayı bilmeye ucu ucuna yetiyordu.»

Avrupa ülkelerine «umut kapısı» açıldığında milyonlarca yurttaşı ile birlikte Bekir Yıldız da «el kapısını tutup vurma yoluyla» şansını denemeye karar verdi. Böylece o yıl şansını kazanmak amacıyla ailesiyle birlikte Batı Almanya'ya gitti. Heidelberg'de basım makinelerini tamirhanelerinde çalışarak geçirdiği dört yıl (1962-1966) Bekir Yıldız'ın öz yaşamında ve yaratıcılığında silinmez izler bıraktı. Yazarın kendi sözlerine bakılırsa Batı Almanya'daki Türk işçileri

nin dayanılması güç yaşantısı onu «kalemi eline almaya» zorladı. Türkiye'ye dönünce bir dizgi makinesi edindi, «Türk işçi gücünü beş kuruşa satın alan» Batı sömürgenlerine meydan okurcasına küçük dizgi işliğine «Asya» adını verdi.

Eleştirmenler, 60-70 yıllarının gerçekçi yönelişli öykücüler kuşağı üstüne çok yazı yazmışlardır. Bunların yapıtlarından, sanatsal düzeyinin düşüklüğü konusunda somut örnekler gösterilir. Yalnız Bekir Yıldız'ın sanatının üstünlüğünü bütün eleştirmenler oybirliğiyle teslim etmişlerdir. Yazarın bütün ülkedeki yaygın ünü de bunu kanıtlar. (Sayıları on beşi geçen) kitapları üst üste basılmış, bazıları edebiyat ödülleri kazanmıştır. Bunlardan «Kara Vagon» May Dergisi Edebiyat Ödülü'nü (1968), «Kaçakçı Şahan» Sait Faik Öykü Ödülü'nü aldı (1971).

Bekir Yıldız'ın yazarlığı Sabahattin Ali (1906-1948) ve Orhan Kemal (1914-1970) geleneklerinden kaynaklanır. Ama onun kendine özgü sanatsal bir dünya görüşü, kendi üslubu, kendi yaratıcılık şiiri, kendi konuları vardır. Ülkesinin en kalabalık katmanını oluşturan köylülerin yazgısı onu çok heyecanlandırır. Kent sorunlarıyla ilgili («Tahir Usta» vb.) ve taşra kentlerinde kazanç yollarına düşmüş köylülerin işlendiği («Talihli Amele», «Elazığlı Hamal») gibi öyküleri büyük ilgi çekmediği gibi, köylü sorunsalına adanmış öykülerindeki sanatsal yaratıcılığı da taşımaz.

Çağdaş Türkiye'nin başlıca sorunlarından biri olan köylü sorunu, değişik kuşaklardan gerçekçi yazarların dikkatini uzun yıllar boyunca çeke gelmiştir. Yaşar Kemal, Kemal Bilbaşar, Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Dursun Akçam, Bekir Yıldız, Ümit Kaftancıoğlu, Lütfi Kaleli ve başka yazarlar çiftçi-köylü konusunu ülkelerinin temel sosyo-ekonomik sorunlarından biri olarak görmüşlerdir. Köylülerin yaşamını iyileştirme yollarını aramak onları köyün

baştan başa değiştirilmesi sonucuna götürür. Böylece ülkenin ekonomik kalkınması, halkın ruhça gelişmesi sağlanacaktır. Başka türlü köktenci bir toplumsal değişme mümkün değildir. 60-70 yıllarının «köy edebiyatı»nın ana konusu olan, eskimiş gelenekleri yıkma, insan bilincini kölelikten kurtarma akımı doğar.

«Kuş uçmaz, kervan geçmez bir Urfa köyünü anlatım nesnesi olarak seçen Bekir Yıldız, edebiyata yepyeni, değerli bir malzeme, yepyeni konular getirmiştir. En önemli yapıtlarının kahramanları, kederli bir yaşam içinde sesini yükseltmeden yuvarlanıp giden köylülerdir. İnsan yaşantısını zorlayan geleneklere sessizce katlanır; köyünün zengini olsun, Avrupa ülkelerindeki bir fabrikanın ustası olsun «efendi»sinin buyruğundan çıkmaz. Karşı koyma olayı bilmediği, tanımadığı bir şeydir. Ancak göreneklere uyma zorunluğu doğduğu, diyelim kan davasında üzerine düşeni yapma durumuyla karşılaştığı zaman içinde bir depreşme başlar. Yeterince bilinçlenmemiş bir insanın, yapısına ters olaylarla bağdaşabileceği düşüncesi Orhan Kemal'in yapıtlarında da vardır. Bekir Yıldız, Orhan Kemal'den farklı olarak bu tür kahramanları ilk bakışta önemsiz gibi gözüken, olağan durumlarda değil, bunalımlı, trajik konumlarda gösterir.

«Kan Konuşmaz» romanında Nazım Hikmet, yorgunluğun, acı çekmenin, yarı aç yaşamanın da bir sınırı olduğunu; bunun ötesinde insanların aralarındaki bağı yitirdiklerini, karşı koymayı düşünmediklerini yazıyor. (3) Orhan Kemal'in «Köpek Yavrusu» ve «Ekmek Kavgası» öykülerindeki böyle bir kişi anlatılmıştır. İnsan davranışları, insanın ruhsal durumu toplumsal ortama bağlıdır.

Bekir Yıldız köyü anlatırken insanın davranış ve ruhsal durumunun toplumsal, tarihsel ve ekonomik etmenler-

(3) Nazım Hikmet, Kan Konuşmaz. İstanbul, 1965, s. 21

le koşullandırıldığını kanıtlayan marjinal olguları örnek almıştır. Bu düşünceden hareket ederek kahraman tipi, malzeme secim ilkesi, anlatım akışı, çatışmalar belirleniyor.

Gerçekleri kendi yorumlayış biçiminin etkisi alanına almak için Bekir Yıldız okuru sürekli gerginlik içinde tutar. Urfa yöresini yaratıcılık çalışmalarının örneği olcrak seçmesini de böyle açıklayabiliriz. Gene de bu bağlamda Urfa bölgesini coğrafi anlamda almamalıyız. Asıl önemli olan, Yıldız'ın kahramanlarının, insanoğluna derebeylik-aşiret törelerinin bağlarından kurtulma fırsatı vermeyen geleneksel köylü psikolojisini temsil etmesidir Bu ortamda kendine özgü bir yaşam biçimi, özel davranış biçimleri vardır; insanlar daha bir cahil, daha bir yetiştirilmemiş, daha bir eziktir.

Bu durum yerel zenginin («Reşo Ağa»nın) ceza korkusu olmadan insanları ezmesine izin verir, aynı zamanda köylülerin köylerinden kaçması için bir neden oluşturur. Ekmek parası uğruna pamuk tarlalarında ırgatlığa («Kara Vagon»), kentte çalışmaya («Elazığlı Hamal»), hattâ yurt dışına ucuz emeklerini satmaya («Duvardaki Güneş») giderler

Yazar, bu koşullarda toplumsal çatışmanın sık sık beklenmedik, çarpık biçimler sergilediğini gösterir. Örnek alınırsa, «kaçakçılık» kavramı çoğu kez erkeklik, tehlikeden korkmama, beceriklilik çağrışımı uyandırır. Bekir Yıldız'ın öykülerinde köşeye sıkışmış, her şeyden korkan Urfa köylüleri kaçakçılıkla uğraşırlar.

Bu yurt köşesinde kimsenin devlet yasalarına değer verdiği yoktur, herkes işini derebeysel aşiret geleneklerine ve boş inançlara dayanarak yürütür. Erkeklerin birkaç kadınla evlenmeleri olağandır. Kocasının boyunduruğu altındaki kadın, kumasına karşılık kendi kızını değiş

tokuş etmekte («İt Ağası»), genç kuması için kendisi dü nür gidebilmektedir («Gülbahar ile Feride»). Bu törelere uymak zorunluluğu tüyler ürpertici cinayetlere yol açar («Obaların Yasası», «Bedrana», «Hamuş» vb.). «Namus yasası» gereğine uymayarak kan akıtmayı kabul etmeyen erkeğin adı bir daha arınmamak üzere lekelenmekte, yoksulluğa düştüğünde köylüleri ona yardım eli uzatmamakta, bir dilim ekmek vermemektedir.

Türk köylülerinin yaşamlarından gerçekçi tablolar çizen yazar, köylerde bugüne değin yarı derebeylik ilişkilerinin ve bunların yarattığı ahlâk ölçütlerinin sürüp geldiği düşüncesini işler. Köy yaşamı koşulları insanlardan yasaların şiddetle cezalandırdığı törelere bile uymalarını ister. «Bedrana» öyküsü kahramanı Naif'in, karısına tecavüz edilmesi dolayısıyla töreye göre güzel Bedrana'yı öldürmesi gerektiğine inandığı için, kent yasalarının bu işi çözemeyeceğini söylemesi bundandır. «Hamuş» öyküsünün buna benzer bir durumda kalan kahramanı Şahap, yaralı karısını iyileştirmemesi için yalvarır doktora. Şahap böylece kent yasalarının büyük bir suç saydığı davranışta bulunmaktan (karısını öldürmekten) kurtulacaktır. Önerisinin geri çevrilmesi üzerine namusu lekelenmiş karısını öldürme zorunluluğu kesinleşince «tüyü bozuk doktor»a ateş püskürerek, «Benim obam, senin şeherinin orta yerinde değil ki, lekelenmeye niyet tutulmuş avradı öpüp öpüp de başıma koyam...» (4) diye bağırır.

Yazar, «kan borcunu» ödemek zorunda kalan köylüyü durduracak gücün yokluğunu vurgular; yasalar ile töreleri bağdaştırma girişimleri daha trajik sonuçlara götürür. «Bedrana» öyküsünün temeline oturtulan çatışma buna bir örnektir.

---

(4) Bekir Yıldız. Beyaz Türkü. 3. bas. İstanbul. 1974, s. 42.

Öykü, okura olayların gergin atmosferini veren, Bekir Yıldız'ın yapıtlarına özgü kısa bir girişle başlar. «İlkin kara bir yel esti günlerce. Hafifi önüne kattı, güçsüzü yere yıktı. Ardından ince, sonra kalın yolları sildi kar, bir bir. Karadağ'ın sivri doruğu düzleşince de, kurtlara yol göründü, Meçmenbahir köyüne doğru...» (5)

Okur henüz kahramanlar hakkında bir şey bilmemekte, fakat kötü bir şeyin önsezisini duymaktadır. Sonra genç karı-kocanın konuşmalarından güzel Bedrana'nın tecavüze uğradığını öğreniyoruz. Suçlu kaçmıştır. İşi «şeher yasalarına göre çözümlemek» için bir hafta önce jandarmaya haberci olarak gönderilen adam dönmemiştir henüz. Karlar uzun bir süre kapamıştır yolları. Daha fazla beklenir mi?

Naif, «Bak, Bedraney,» der karısına. «Obamızda, şehre benzeyen hiçbir şeyimiz yoktur. Kara dağlar yol vermez ki, ne gelinsin, ne gidilsin. Okur yazarımız yok ki, hökümat kapısından içeri alsınlar. Obanın sesi soluğu ancak birisi öldüğünde duyulur...» Şöyle sürdürür sözlerini: «...Zorla olmuştur. Yoksa ossaat kurşunlardım seni. Emme haberin olsun, zorla-morla, baban, kardaşın gene de razı değil yaşamana. Birkaç gün önce haber salmışlar. Oba homurdanmadaymış...» (6)

Yazar, Naif'in içinde bulunduğu zor durumu açıklar: Naif, Bedrana'yı öldürememektedir. Çünkü köylüsü Şahin Kado'nun «Hükümetin eline geçtiğini», Şahin'in babasının anlattığına göre «garibin ancak ihtiyarlcyınca salıverileceğini» aklından çıkaramamaktadır. Ayrıca karısı Bedrana'yı da sevmektedir. Ama ataların yasası acımasızdır, Naif'in onlardan kurtulması olanaksızdır. Bütün hafta bir

(5) Bekir Yıldız. Sahipsizler. 2. bas. İstanbul, 1972, s. 21.
(6) a.g.e., 26-27.

«çıkış yolu» bulmak için kıvranır durur ve bulur sonunda. Bedrana kendini asacaktır.

Planını şöyle açıklar: «Küçük kuşlukta sen kendini asmış gibi yapacağsan. Ben koşup gelecağam. Heyvağ, Bedrana asmış kendini diyecağam. Ve de seni kucaklayıp aşağıya alacağam. Sen zaten, yalandan boynuna geçirmiş olacağsan urganı. Yerde, usul usul kıpırdayıp, sözde yeniden direleceksen. Bunu gören, duyan obalı, yiğit kadınmış, kendini astı emme, Hüda rıza göstermedi, diyecek. Sonunda, atalarımızın koyduğu ölüm fermanı da, kendiliğinden bozulacak.» (7)

Naif bunları anlattıktan sonra, «geçen güz eşek için alınan» urganı getirmesini söyler Bedrana'ya. Bedrana urganı, tavana bebek beşiği için çakılmış çengelden geçirir, düğüm atar ve boynuna takar. (Bu arada bir terslik çıkmasın diye ilmiği boynunda ölçer.) Bütün bunları yaparken, hâlâ, kocasının gerçekten de «köyü aldatmak», onun hayatını kurtarmak için bu oyunu düzenlediği umudundadır. Naif ise, «ilk horozlar ötmeden, uzun bir süreden beri kurduğu ve bu gece uygulamaya geçtiği işini bitirmek istedi. Karısının ayakları altındaki yastıklara bir tekme attı. Ardından, Bedrana'nın çırpınışlarına dayanamayıp gaz lambasını söndürdü.» (8)

Kahramanın, ortaya çıkan durumda, «köy ve kent yasalarını» bağdaştırma isteği böyle acımasız bir sonuca ulaşır. Trajik durum, kahramanların duygularının trajikliğiyle daha bir şiddetlenmektedir. Bedrana'nın duyguları umut ile mutsuzluk arasında gidip gelmektedir. Naif ise birbiriyle bağdaşmaz geleneklerin, yasaların, aşkının cenderesine kısılıp kalmıştır.

---

(7) a.g.e., s. 28.
(8) a.g.e., 30.

Çağdaş anlayışın köy yaşantısına karışmasını, eski zamanların karanlık kalıntılarının ve onların insanlığa karşıt içyüzlerinin ortaya çıkışını sergileyen «Bedrana» öyküsü Bekir Yıldız'ın en seçkin yapıtlarından biridir. Yıldız'ın ilk öyküler kitabı olan «Reşo Ağa»ya önsöz yazan Tahir Alangu'nun sözleriyle yazar, «toplumsal sorunlar ile kahramanlarının ruhsal yaşantılarının devinimlerini birleştirme denemesine girişiyor.» Karmaşık toplumsal sorunları, kahramanların kişiliklerinin ve ruhsal durumlarının prizmasından incelemek Türk edebiyatında gerçekçiliğin temel bir niteliğidir. «Bedrana»nın Bekir Yıldız'ın en iyi öykülerinden biri olmasının nedeni de budur.

Ruhbilimsel irdeleme, Bekir Yıldız'ın pek çok yapıtının karakteristik bir özelliğidir. Örnek verirsek, «Kaçakçı Şahan» öyküsünde yazar, baş kahraman Şahan ile babasının, köylülerinin duygu dünyalarını irdeler: Öykünün üç aşamalı anlatım örgüsü de bu amaca hizmet eder Sınıra yaklaştığı sırada Şahan, ona tam iki altın lira getiren başarılı «operasyon»u düşünmeye başlar: «İşler böyle denk düşerse, birkaç kez daha gidip geleceğim, sonra bu işten elimi ayağımı çekeceğim. Çünkü kaçakçılığa kabarık değil hevesim.» (9) Yazar kahramanının aşırılık sınırına dayanan en ince duygularını, ruhsal devinimlerini başarıyla yakalayıp aktarır. İçinde bulunduğu tehlikeyi bir an unutan Şahan doğanın güzelliğine dalar. «Uzaktan it ulumaları duyuldu. Şahan adımlarını ufalttı. Sonra başını yukarı verdi. Ay'ın yarısı yoktu. İyice durdu. Ay sanki koşuyordu. Şahan şaşırdı. Başını iki yana salladı. 'Hey mübarek' dedi ve ağzından çıkan bu kelimeleri kulakları işitti.» (10) Ancak kahramanın düşünceleri onu her an kollayan teh-

(9) Bekir Yıldız. Kaçakşı Şahan. İstanbul 1974. 79.
(10) İbid. s. 79.

likeye dönmekte gecikmez. Gene de onu tedirgin eden koyu düşüncelerin içine kapanmaktan kurtaramayacaktır kendini. Şimdi de ailesiyle ilgili, hiçbir zaman bir kaçakçı olmasını istemediği sevgili oğluyla ilgili tatlı anılar düşer aklına. Birçok kez denediği, gide gele yol ettiği yerlerden geçerken Şahan'ın düşünceleri böyle değişir durur. Sonra bir an yönünü şaşırıp mayınlı bölgeye düştüğünü anlar. Ve ardından açıkça bilincinde çakar: «Toprağa basan ayağında hayat, havada korkuyla titreyen öteki ayağında ise ölüme, yok olmaya hazırlanış vardı.» Bundan böyle onu trajik sona dek bir an rahat bırakmayacak karşı konulmaz bir korkuya kaptırır kendini. «Allah» dedi duyulur bir sesle. «Ya korkuyu al, ya canımı.» (11) Yoksulluktan kıvranan ailesine karşı duyduğu sorumlulukla ve ne pahasına olursa olsun bu parayı eve götürme isteğiyle, «Bedenini boydan boya hafifçe sağa kırıp sol ayağını kaldırdı. Sonra toprağı ustaca, sabırla, fakat korkuyla yokladı. Toprak, sevdiği adam tarafından hazla okşanan kadın gibi huysuzlanmadı. Şahan cesaretlenip bu sokuluşu daha öteye götürdü. Ayağını tümden basıp bedeninin ağırlığını öne doğru aktardı. Fakat sağ ayağını öne atmaya fırsat bulamadan havaya uçtu.» (12)

Durumu farkeden sınır görevlileri Şahan'ı elo geçirdilerse de, o, ölüm öncesi dua etmeyi, iki altın lirayı ağzına atmayı başardı. Ne yazık ki, babasıyla anlaştıkları biçimde paraları yutamamıştı. «Altınlardan biri boğazında kaydı. Ötekisi henüz ağzındaydı. Neyse ki cansız düşmüştü ve az sonra, dişlerinin gerisinde altınlar, çelik bir kasa sadaymış gibi kala kaldı.» (13)

---

(11) a.g.e., s. 80
(12) a.g.e., s. 81
(13) a.g.e., s. 84

Sonra ölenin kimliğini saptamaya sıra gelir. Şahan'ın babasının yapmacık kayıtsızlığında -sonu gelmez sorgulamalardan, aramalardan kurtulmak için tutuklanan ya da öldürülen kişileri köyde kimse tanımaya yanaşmazdı- köylülerin kısa kısa yanıtlarında, Şahan gibi ölüme giden akrabaları ile ilgili anılarında derin bir keder, devlet yöneticilerine karşı gizli bir nefret kendini belli eder. Büyük üzüntüler içindeki yaşlı baba utançtan kendini kahretse de, geceleyin kimseye görünmeden oğlunun ölü bedenine sokulur, uğursuz altınları almak ister. İşte bu sahnede durumun trajikliği daha bir koyulaşır. Bir sanat yapıtı devlet güçlerine karşı suçlayıcı bir belge niteliğine dönüşür burada.

Yazarın anlatım tarzı, yapıtlarının üslup özelliği, folklora kaçan şiirselliği onun büyük bir söz sanatçısı olarak tanınmasına, kitaplarının çokça okunmasına yardım etti. Hayvan taşımak için kullanılan vagonlarda Çukurova'nın verimli topraklarına ekmek parası kazanmaya giden köylülerin durumlarını anlatan («Kara Vagon») öyküsü, başlangıcında folklora yakın bir hava taşır:

«Doğuda ölmek: Alınyazısını kurşunlayan son umut, başka diyarlarda doğabilmek fırsatını müjdeleyen kurtarıcı. Dağları çıplak, ovaları hain bölge. Buğday başakları altın. Ateşin içinde oynaşan bereket. İnsanlar, toprakla güneş arasında aç ve şaşkın. Doğaya sinen insanlar... Mezarlar büyük, derin. Mağaralar üç, geş, on insana mesken. Taşı yastık, toprağı tencere, kederi kader yapanlar...» (14)

Orhan Kemal'in peşinden Bekir Yıldız da durumları, doğayı, kahramanlarının portrelerini uzun uzadıya betimlemekten kaçınır. Onun bütün istediği, öyküde «olayın kay-

(14) Bekir Yıldız. Kara Vagon. İstanbul. 1969, s. 43.

naşması»dır. Yaratıcılığının bolli başlı özelliklerinden biri, bir kuraldır sanki, bu olayın trajik olmasıdır. «Kara Vagon» öykü kitabının eleştirmeni Süleyman Üstün'e göre öykü yazarı insanların nasıl yaşadığını değil, nasıl öldüklerini anlatmalıdır. ([15]) Yazarın kendisi de bu konuda şunları söyler: «Gerçekleri yoğurup dinamit haline getirmeye çalışırım. Okunduğunda bu dinamitin mutlaka patlamasını isterim okuyucunun kafasında.» ([16]) Yaşamın içinden koparılmış gibi başsız, sonsuz öyküler görünümündeki yapıtlarında sık sık şahıslar dışı bir anlatım tarzı seçildiği için bu durum yazarın bakış açısına daha bir nesnellik kazandırır.

«Dışarıya baktı Şara. Gece, ön akşamdan daha ay dınlıktı. Aya, güneş vurduğunda hep böyle olurdu bozkır da gece ve geceler. Ansızın pencerenin az ötesindeki bir keyi gördü. Kocasının öldürdüğü adamın kanıydı bu. Kanlığın süpürüldüğü gecede, sanki kanatılmış gibiydi toprak. 'Ah!' dedi Şara, yüreğine. 'Ah!'» ([17]) «Kara Çorgalı Gelin»in anlatılışı bu tarzda başlar. Sözü edilen gelin, Şara'nın on üç yaşındaki kızı Genzua'dan başkası olmayacaktır. Genzua'nın omuzlarına «soyun kurtarılması» görevi yüklenmiştir. Çünkü babası komşunun oğlunu öldürmüş, hapsedilerek uzun yıllar ailesinden koparılmıştır Anne ise bu durumda ölenin yerine kızını verme önerisini kabul etmek zorundadır, değilse büyüyen oğlu kan davasına kurban gidecek, tarlaları ellerinden alınacaktır. Küçük kızın geleceği belli değildir hiç. Ölenin kardeşlerinden biri mi evlenecektir onunla, yoksa iyi bir başlık pa-

(15) Süleyman Üstün, «Kara Vagon Üstüne», Yeditepe, Haziran 1969, sayı 158, s. 9.

(16) Mahmut Makal, «Bekir Yıldız ile (Bir Konuşma)», Varlık, 1 Şubat 1971, sayı 735, s. 9.

(17) Bekir Yıldız. Beyaz Türkü. İstanbul, 1974, s. 7.

rasına başkasına mı satılacaktır? Şara, kızını karalara kuşandırdıktan sonra (bir ölünün yattığı eve beyaz gelinlikle gidecek değildi ya) onu komşuya götürür. Oradan ölen için yakılan ağıtlar duyulmaktadır.

«Şara kaldırdığı taşı, ölü evinin kapısına attı bu sıra. Açılmadı ama. Şara birçok kez daha taşladı kapıyı. Ölü evinde ağıt durdu sonra. Kapı yavaş yavaş açıldı. Görünürde kimse yoktu. Sanki büyülü bir açılıştı bu. Genzua kıpırdandı. On üçlük bedenini, yaşlandıkça küçülen ama bebeleşmeden ölen nenesinin çarşafı örtüyordu. Baba ocağına, daha pek çok adım hakkını bağışlayarak, ölü evine doğru yürümeye başladı.» (18)

Öykü bu sözlerle biter. Bu kısacık konulu, ama anlatılmayanlarla çizilen çerçeveyi zorlayan öykü, köylü yaşantısından alınmış tipik bir olaydan hareket eden yazara büyük bir sanat gücü taşıyan genelleme yapma olanağı verir. Bekir Yıldız satır aralarında böyle özlü olgular yakalama becerisi sayesinde bu gibi trajedileri doğuran gerçeklere karşı hoşnutsuzluğunu kesin bir dille anlatmış oluyor.

Yazarı en sert biçimde eleştirenler onun eskiye bağlılık psikolojisini, kahramanlarının koşullara baş eğmesini, kötülüğe karşı koymamasını ele alıyorlar. Ancak, toplumsal bakımdan pasif kahramanları konu edinen Bekir Yıldız çağdaş başka yazarlarla kendini bir tutmaya kalkmaz. Örnek alınırsa Orhan Kemal «Bereketli Topraklar Üzerinde» romanında ırgat Zeynel'in kişiliğinde toprak ağalarına karşı halk direnişini simgeleştirir, Yaşar Kemal «İnce Memet» romanında İnce Memet'i halkın çıkarı için bilinçli olarak mücadeleye sokar, Fakir Baykurt «Tırpan»

(18) a.g.e., s. 11.

romanında zorba ağaya karşı tüm köyü ayağa kaldırır Bütün bu yazarların sanatı aynı çığır üzere gelişir oysa Bekir Yıldız'da başka bir gerçekçilik kavramı vardır Halkın belli bir bölümünün toplumsal-sınıf bilincinin çok düşük düzeyde olmasını çağımız toplumunun trajik olgusu diye algılar. O yüzden geleneklere bağlılığın dramatik sonuçlara götürdüğü bu çeşit tablolar çizer.

Yazarın üstü örtülü öznel değerlendirmeleri ve yapıtın içindeki «en aza indirilmiş» rolü, kahramanların kendilerini anlatmalarına işlevsel olarak katkıda bulunur Çünkü onların kendilerini anlatmaları tümüyle diyaloglara dayandırılmıştır. «Bedrana»da, «Kara Çamurlu Gelin»de olduğu gibi birçok öyküsünün örgütünü konuşmalar sağlar.

«Hamuş» öyküsü de diyaloglar üstüne kurulmuştur Köylü Şahap ile oğlu Hamuş konuşurken durumlarını Kızgın güneşin altında, ayakları yakan kumlar yürürlerken baba oğluna, kente, lekelenmiş annesini öldürmeye gittiklerini anlatır. Anneyi «alçağın biri» baştakla yoldurmuş ama ne yazık ki «it oğlu it bir dohtur» kurtarmıştır İşte Şahap lekelenmiş karısını öldürürse, yani «şerefini aklarsa» sonunda uzun yıllar kodeste yatacaktır ama «köyüne alnı açık dönecek»tir.

Yazarın, konuşan kişileri bir baba ile boy yaşındaki oğlu olarak seçmesi, çocuğun tüm saflığına, annesini candan sevmesine karşın olanlarla ilgili düşüncelerini saf duyu ile dile getirmesi olayın trajikliğini pekiştirmektedir

Bekir Yıldız, Urfa köylülerinin, onların çoktan alışkanları yaşam koşullarını betimlemekle yetinmemiştir Yapıtlarındaki, halkın yaşamıyla ilgili konuları alabildiğine açmış; «Batı Çenneti» söylencesine inanan, «görülmemiş derecede zengin olmak» umuduyla bilmedikleri uzak ülkelerde kazanç peşine düşen köylülerin yazgılarına en baş-

ta eğilmiştir. Şu sözlerinde alaycı bir söyleyiş sezilmiyor mu?

«Bizler büyük göçebe oymaklarının torunlarıyız. Şimdi bile yeryüzünde oradan oraya göç edip durmaktayız. Yolumuz Batı Almanya'ya, Fransa'ya, İngiltere'ye, Avusturya'ya, hattâ Avusturalya'ya uğruyor. Ancak şimdiki göçebelik, eskisine benzemiyor. Bizi döven, öldüren yok, toprağımızı elimizden alan yok. Üstelik elimize birer pasaport tutuşturmuşlar, üzerine de anlı şanlı **işçi** damgasını basmışlar.» (19)

Bekir Yıldız'ın gözlemlerine göre Türkler, Avrupa ülkelerine «sömürülmek üzere kendi ayaklarıyla geliyorlar», «onları sömürmek» son derece kolaydır, çünkü alışkın oldukları bir uysallıkla en ağır çalışma ve yaşama koşullarına razı oluyorlar, böylece ellerinden geldiğince gurbette uzun süre kalmaya çalışıyorlar.

«Duvardaki Güneş» öyküsünün merkezinde bir karı-kocanın dramı yatar. Bu insanlar, biten sözleşmeleri yenilenmez, yurda dönmek zorunda kalırlar diye, korkularından, ansızın ölüveren kızlarının durumunu Alman makamlarına bildirmek istemezler. Sonra sözleşmelerinin uzatıldığı haberini alınca, ölü çocuğun yattığı yatağın başucunda sevinçle kucaklaşırlar. Ana-babanın bu tavrı konunun trajikliğini keskinleştirmekte, onlara dönük eleştiriye acı bir görünüm vermektedir.

İşçi gönderimleri sonunda ülkede işsizlik sorunu bir nebze azalmış, devlet belirli bir miktar döviz girdisi sağlamıştır. Ancak «emperyalistlere, sömürgenlere kazanç getiren işçi göçü» Türk köylüleri için acıklı durumlara dönüşür. Bekir Yıldız kendi deyimiyle roman-röportaj diye ad-

(19) Asya-Afrika Ülkeleri Yazarlar Konferansı. 1973, 10-12 Eylül. Alma-Ata, «Jizuşi», 1974, s. 186-188.

landırdığı «Türkler Almanya'da» kitabıyla bu konudaki görüşlerini açıklar. Anı-haber türünde sayabileceğimiz kitap, yazarının yaratıcı yeteneğini tam olarak ortaya çıkarmazsa da seçilen konunun yeniliği ile dikkatleri çeker. Yazarın kendi acı deneyimleri Türk göçmen-işçilerinin, «yaban sürgünleri»nin yazgılarını doğru bir biçimde saptamasına yardım etmiştir.

Daha sonraki yıllarda Bekir Yıldız röportajcılığa yeniden döner. «Harran» (1972) ve «Alman Ekmeği» (1974) bu çalışmaların ürünüdür. Birinci kitap yazarın Anadolu gezilerinin, ikincisi ise Batı Almanya'da kısa bir süre kalışının izlenimleridir. Kitapların ikisi de yaratıcı gazetecilik türü için alışılmış bir tarzda, «eleştirel gerçekçilik» tarzında yazılmıştır. Yaratıcı gazetecilik türü sanat düzyazısının oluşmasında ve okuyucu zevkinin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Birçok yazarın yaratıcı çalışmasında inceleme-röportaj yazarlığı belirgin bir yer tutar.

Türk edebiyatında bu türün ünlü örnekleri arasında Sadri Ertem'in «Bir Vagon Penceresinden» (1933), Mahmut Makal'ın «Bizim Köy» (1955) ve «Yer Altındaki Anadolu» (1968), Yaşar Kemal'in «Yanan Ormanlarda Elli Gün» (1955), «Peri Bacaları» (1957), «Bu Diyar Baştan Başa» (1971), Dursun Akçam'ın «Anneler ve Çocuklar» (1954), «Doğunun Çilesi» (1966) sayılabilir. Bu yapıtlar sanat düzeyleri, eleştiri güçleri ve edebiyatta sahip oldukları yer bakımından birbirinden farklıdır. Ama hepsini birleştiren özellik, Türk köylüsünün yaşantısı konusunda gerçeği dile getirmeleri, Anadolu köyünün toplumsal yapısında köklü değişiklikleri gidilmesi gerekliliğini okurlara düşündürmeleridir.

Türk yazınında gezi-inceleme türü araştırıldığında tarihsel kökeninin orta çağ «seyahatnameleri»ne indiğini görebiliriz. Türkiye'de aydınlıkçı düşüncenin gelişmesinde in-

celeme-röportaj yazılarının büyük etkisi olmuştur. Ancak bu konu toplumbilimcileri ilgilendirmektedir.

Göç sorunu birçok Türk yazarının dikkatini çekmiştir. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın «Almanya'daki Çöpçülerimiz» şiiri, Nevzat Üstün'ün «Almanya, Alamanya!», Leyla Erbil'in «Ulu Tanrı» adlı öyküleri, Fakir Baykurt'un «NATO Yolu», Adalet Ağaoğlu'nun «Fikrimin İnce Gülü» romanı (1976) ilk akla gelenlerdir.

Türk gerçekliği için dramatik sonuçlar doğuran, gelenekleri yıkıcı, aileleri parçalayıcı göçmenlik olayı en çok Nevzat Üstün'ün, Leyla Erbil'in, Fakir Baykurt'un öykülerinde yansımasını bulmuştur. Türkler çalışmak için gittikleri ülkelerden ailelerine bir daha dönmemektedirler. Aldatıp horladıkları karılarına karşı duydukları utançtan dolayı, Anadolu'nun bu ezik, utangaç kadınlarını terk edip, onlara hiç benzemeyen «Alman kadın dostlar»ının yanında kalmaktadırlar.

Nevzat Üstün'ün (1924 - 1979) «Almanya! Alamanya!» adlı öyküsünün kahramanı «Dağ» Rıza, karısının öldüğünü bildiren yalan telgraf üzerine, yanında güzel metresiyle köyüne gelir, ama karısı Elif, Alman kadının kuma olarak evde kalmasına bile razı geldiği halde gene Almanya'ya döner. Rıza, karısına, çocuklarına, köylülerine karşı vicdan azabıyla kıvranmaktadır. Ama derebeylik-aşiret geleneklerinin zorlaştırdığı bir toplumda yaşamak, üstelik acından ölmemek için durmadan çalışmak ona göre değildir artık. Birlikte İstanbul'a geldiklerinde Elif'e «Alman karısını orada bırakıp birlikte köye döneceğini» söylerse de Elif bunun gerçekleşeceğine inanmaz.

«(Edda ile) trene bindiler, pencerenin önüne oturdukları zaman bir daha Elif'e baktı. Rıza utangaç bir çocuk gibiydi. Elif, başı dimdik, bir heykel gibi bakıyordu onla-

ra... Tren kalktığı zaman Elif, Rıza'dan gözünü ayıramıyordu... Tren gözden kaybolunca, Elif usul usul betona diz çöktü. Namaz kılar gibi başını yere koydu. İri yumruklarıyla betonu dövüyordu... Yolcularını uğurlayanlar bu garip kadına bakmaya başladılar. Kadın inil inil ağlıyordu. Kimileri yanına yaklaştı. Elif ağlarken bir yandan da söyleniyordu:

«Alamanya! Alamanya! Neler ettin bana Alamanya!» (20)

Fakir Baykurt'un «NATO Yolu» öyküsündeki kadın kahramanın yazgısı daha bir kötüdür. Altı yıldır gitme sırasını bekleyen Azime'nin kocası sonunda Batı Almanya'ya doğru yola koyulur. İki yıl içinde üç mektup gönderdikten sonra bir daha sesi soluğu çıkmaz. Köylülerinin mektuplarından («Günoluk köyünün bütün erkekleri Almanya'dadır.») «Süleyman'ın aşk serüvenlerini» köyde duymayan kalmamıştır. Utanç, aşağılanma duyguları içinde Azime kocasına lanet üstüne lanet yağdırır. «Kahrolası herifin adını bile anmadığı hasta oğlu»nu sırtına bağlayıp, karlarla örtülü ovada yaya olarak doktora götürürken de lanet okumaktadır. Kadın derin düşüncelerden bir patlamayla ayılır. Çamurlu karlar içine gömüldüğü zaman bildiği duaları üst üste sıralamaktadır. «Ama gürültüler dinmiyordu. Titremesi kesilmiyordu hiç. Kalkamıyordu da yerden. Canı uçup gitmiş gibiydi. Kaldı öylece. Karanlık bir oyuntunun içine düştü. Kara, yeşil yılanların, yırtıcı kuşların, arapların, öcülerin, insan eti yiyenlerin doldurduğu bir evrende kayboldu...» (21)

NATO'nun stratejik planlarına göre yapılmakta olan şose yolun kıyısındaki mayınlanmış bölgeye düşmüştür Azime. Onları bir işçi raslantı sonu bulur; kadın kurtulur ama çocuk ölmüştür.

---

(20) Nevzat Üstün. Çıplak. İstanbul, 1970, s. 399-400.

(21) Fakir Baykurt. Anadolu Garajı. 2. bas. İstanbul, 1973, s. 200-201.

Köylü göçmenlerin ailelerinin parçalanmasını anlatırken, yazarlar, bu dağılışın kocaların, çalışmaya giden oğulların evden ayrılışına bağlamanın yüzeysel bir neden olduğunu, asıl dağılışın toplumsal-ekonomik nedenlere bağlamanın gerektiğini belirtirler. Öykülerde Avrupa'nın «neon uygarlığı»nın, Türkleri sarhoş ederken «geri kalmış Asya»nın töreleriyle çatıştığı vurgulanır. Bu olgunun toplumsal - tarihsel kaynaklarına inen yazarlar, köylü sorununun ancak köy yaşantısının yeniden düzenlenmesiyle (yapılanmasıyla) çözüleceğini kanıtlamaya çalışırlar

Öteki yazarlardan farklı olarak Bekir Yıldız, Türk göçmen işçilerinin yazgısını belli başlı sorunlardan biri olarak görür. Öykülerinin «Alamancı» kahramanları aynı Urfa köylüleridir, bunlar daha önce köylerinden hiç çıkmamışlardır. «Batı cenneti»nin reklamlarla yaratılmış bir söylence olduğunu bilmedikleri, onları orada felâketin beklediğinden kuşkulanmadıkları için bu «vadedilmiş toprağa» düşmek için can atarlar. Yabancı ülkelere giriş izni koparabilmek amacıyla günlerce rezilcesine sırada beklerler («Üç Yoldaş»), rüşvet vermek için para biriktirirler, kahramanca geçmişlerinden alay edercesine, atadan kalma tüfeklerini satarlar Umutsuzluğa kapılmış insanların çaresizliği içinde, orada köle olmak («Kefene Sarılı Mavzer», «Motorize Köleler»), çocuklarını kaybetmek («Duvardaki Güneş»), hızlı yaşam temposuna uyamayıp yok olmak («Sahipsizler») pahasına kendilerini Batı'ya atarlar.

Bekir Yıldız, yurda dönüş yapan göçmen işçiler arasından ruhsal yapıları geleneklere köle olmuşları ya da Türkiye gerçekliğine yeniden uyum sağlayamayacak derecede çarpılıp bozulmuşları seçer.

«Düdüklü Tencere» öyküsünün kahramanı köylü delikanlısı Pehlivan Rüstem de bu yolla yoksulluktan kurtulmayı düşleyenlerdendir. Uzak Anadolu köylüklerinden ge-

len Rüstem, «Türkler Almanya'da» öyküsünün kahramanı Recep gibidir. Daha öykünün başlangıcında, gerçekçi bir anlatım içinde masal anlatma yönteminden yararlanan yazar, kahramanın düşlerini acı bir alaycılıkla yansıtır: «... Otobüs dağ yollarına sardı... Bazan ağlıyor, bazan yokuş aşağı rahatlayıp yel gibi gidiyordu. Pehlivan Rüstem, önce caddeleri altın olan İstanbul'a varacak, sonra gökten para yağan Almanya'ya. Bavulunu doldurup geri dönecekti. Sonra köyün yarısını satın alacak; bir çift öküz yerine dört, sekiz...» (22)

Yaşam boyunca çift sürmüş, koyun gütmüş olan köylü, güçlükle alışır yeni işine. «Bant sistemi âdeta ahtapotun kollarıydı ve Pehlivan Rüstem'i kıskıvrak bağlamıştı.» Çevresindeki amansız tempo karşısında çaresiz kalır ve boyun eğer sonunda. Pehlivan Rüstem zamanla yurdunda işlenmeden bekleyen toprağını ve tarladaki pulluğunu unutur. «Uygarlık sarhoşu» olmuştur artık. Zengin Avrupalılara benzemek ister, «harman yeri gibi geniş» olması için pahalı, büyük bir «Mercedes» satın alır... O andan sonra tek düşüncesi vardır artık. «Köye arabayla varmak... Köy meydanında zukkum gibi bir fren...» Köy yerinden oynayacak ve o, «Pehlivan Rüstem saltanatla döndü...» dediklerini işitecektir... Yazarın kanısınca bütün bunlar, bu insanların, «yaşamları boyunca çektikleri yoksulluğun şaşkınlığı ve buna karşı duydukları isyan... Köylerine hapsedilenlerin, kentteki kodaman amcalarına karşı kendi değerlerini kanıtlamanın debelenmesidir.

Kahramanının davranışlarına genel olarak doğru toplumsal-psikolojik açıklamalar getiren Bekir Yıldız, okuru şu düşüncelere yöneltir: Toplumsal tüketim «nimet»leri naylon bluzlar, düdüklü tencereler, kurgulu oyuncaklar, hatta

(22) Bekir Yıldız. Reşo Ağa. İstanbul, 1968, s. 37

şık bir «Mercedes» aslında hiçbir değer taşımayan şeylerdir. Bundan da öte, işçi gücünün dışarıya ihracı ülkenin ekonomik geriliğinin ve bir parça toprakla bir çift öküze ihtiyaç duyan köylünün sorunlarını çözemez.

Köylünün büyük çabalar pahasına elde ettiği «kazançlar»ın tüyler ürpertici anlamsızlığı, Rüstem'in annesinin düdüklü tencerenin kurbanı olarak trajik ölümüyle noktalanıyor. Simgesel bir anlamı vardır öykünün son sözlerinin: «Getirdiği düdüklü tencere parçalanmış, çocukların oynadığı oyuncaklar pilsiz kalmış, karısının bluzları çeyiz sandığının altına girmişti. Ve dışarda hasar görmüş, üstelik köy yoluna sığmayan arabasıyla, Pehlivan Rüstem'in iki yılı, buz üstünde yazı misali eriyip gitmişti.» [23] Böylece öykünün acıklı sonu, konunun grotesk (abartılı betim) öğeleri, yazarın acı bir ton taşıyan özlü değinmeleriyle; yoksulluktan kurtulmanın çaresini «Batı cenneti»nde arayan Türk köylüsünün nasıl boş bir düş içinde olduğu gösterilmektedir.

«Motorize Köleler» öyküsünde Bekir Yıldız, çok gelişmiş endüstriyel üretim aşamasındaki dayanılmaz tempoyu vermekte hayli başarılıdır. Yazar, kahramanının saniyelerle ölçülü bir çalışma gününü anlatır bize. Öykünün gergin iç ritmiyle yansıtılan bu çalışma temposu, işçiye sonunda maddi bir gönenç sağlıyorsa da onu ruhsuz bir makine durumuna getirmektedir.

«Motorize Köleler» Bekir Yıldız'ın, içinde trajik olaylar bulunmayan birkaç öyküsünden biridir. İlk bakışta öykünün sıradan bir akışı vardır, önemli bir şey olmaz. Öyküyü kendi ağzından anlatan kahraman sabah erkenden kalkar, fabrikaya gider, konveyörün başında sekiz saat di-

(23) a.g.e., s. 44.

kilir, bu sırada önünden geçen aygıtlara otuz saniyede üç vida takar, çalışmayı bitirdikten sonra da evine döner. Ancak öykünün anlatılış tarzı, demir şakırtılarını, makine gürültülerini kulağımızda çınlatan kısa, kesik kesik tümceler, hattâ öyküde anlatılacak başka bir şeyin geçmemesi, bir işçinin, «kapitalizmin motorize dünyasındaki bu ufacık parça»nın trajik durumunu, umarsızlığını, olağan dışı sinir gerilimini bize duyurur. Öykünün bu gergin havası daha ilk satırlarda hissedilir:

«Yağmuru, fabrikası bol kentlerden birindeyim. Horoz yerine çanlar muştuluyor güneşin geleceğini. Uyanmışım birkaç dakika önce. Odanın içi karanlık. Arabalar koyulmuş yollara. Gürültüleri fabrikalara doğru. Heidelberg'e kalkacak otobüs bağırıyor. Saatin altı olduğunu anlıyorum. Yorgan birkaç kat oluyor hemen. Traş oluyorum, yüzü soğuk bir aynanın karşısında. Giyinmek başlı başına bir iş değilmiş gibi, kahvaltımı da hazırlıyorum, zamanın aynı dilimi içinde. Çantamın fermuarını kapatırken, perdeyi aralıyorum başımla. Karşı köşedeki dükkânın kapı oyuğunda, her zamanki iki kişiyi görüyorum. Saatin henüz altıyı beş geçmediğini kavrıyorum. Üçüncü adamın yıllanmış, usta adımlarıdır, çıkış zamanımın kesinlikle geldiğini belirleyen. O, henüz görünürlerde yok. Ansızın ölmüş olabileceğini düşünüyorum. Genç olduğunu anımsatıyor gözlerim, aklıma. Başımı çekiyorum. Odanın içinde, öteki karyolada, karım ilişiyor gözlerime. Koynunda çocuğumuzla, hâlâ oluşmakta olan günden habersiz yatıyor. Beni pencereden uzaklaştıran adımlarımı, tersine işletiyorum. Perdeyi bu kez ellerimle açıyorum. Üçüncü adam altıyı onbeş geçeyi tamamlayan son adımlarını atmak üzere. Çantamı alıyorum...» [24]

Kapitalist üretim tarzının bir insan için ne derece yı-

(24) a.g.e., s. 15.

kıcı olduğu izleği (teması) Bekir Yıldız'ın «Türkler Almanya'da» adlı ilk kitabında kendini belli eder. Yazara göre kitabın asıl amacı, göçmen Türk işçilerinin trajik durumunu gözler önüne sermektir. Ama sorunların anlatılma aşamasında bile Batı kapitalizminin makine gücü, «insanı öldüresiye sıkıp posasını çıkaran bu becerikli sömürgen» sırıtarak çirkin yüzünü gösterir.

Bekir Yıldız, kendine özgü tutkulu anlatımıyla, insanı acımasızca sömüren, onu «motorize köle» durumuna getiren, kişiliğini yok eden kapitalist Batı'yı yargılamaktadır. Ama Bekir Yıldız'ın yapıtlarında, bunun yanı sıra derebeylik kalıntılarının, yabanıl törelerin ezgisinin eleştirisi de yer alır.

Türk edebiyatında Batı'yı eleştirme geleneği Tanzimat dönemi yazarlarının yapıtlarına değin uzanır. Ulusal kurtuluş hareketiyle birlikte, sömürgeci ve emperyalistlere karşı takınılan tavır dolayısıyla bu eleştiri daha da sertleşmiştir. Çağdaş yazarların Batı'yı suçlayıcı bakışları ise çok yönlü özellikler taşır, çünkü hem Batı'nın sömürgeci siyasetine, hem de kapitalist dünyanın sömürücü özüne karşıdırlar.

Bekir Yıldız «Batı Cenneti»ni, İstanbul sokaklarında bile yabancı kalan, Urfa'nın yarı derebeysel-köy yaşantısından çıkıp «bir roket gibi Avrupa'nın atom çağına fırlatılan» Anadolu köylüsünün algıları yoluyla açımlıyor her zaman. Kahramanın ilgisi, onun kendi dünyasına ilişkin tasarımlarıyla çelişen olgulara yöneliktir. Öykünün duygulara dayalı yapısından da bu durum anlaşılıyor. Örnek verilecek olursa, Pehlivan Rüstem içerisi «harman yeri gibi» geniş olsun diye kocaman, pahalı bir «Mercedes» alır («Düdüklü Tencere»), «Motorize Köleler» öyküsünün kahramanı, günün başladığını horozların değil, çanların haber verdiğini belirtir.

Bunun sonucunda ikinci bir anlatım planı ortaya çıkıyor: Türkiye gerçekliği. Gelişme düzeyleri ve yaşam biçimleri ayrı iki dünyanın karşılaştırılması söz konusudur burada.

«Mariya Otuz İki Yaşında» öyküsünde iki toplumun ahlâk anlayışları karşı karşıya getirilir. Bir Batı Alman kuruluşunun yöneticisi, karısının doğum gününü kent dışında kutlamaya karar veriyor. Karısını içten bir ilişkiyle eğlendirsinler diye de iki Türk işçisini yanlarına alıyor. Karısına doğum günü «armağanı»dır bu. Ancak kadını eğlendirme sırası kendisine gelen işçi, patronun buyruklarını kayıtsız koşulsuz yapmaya alıştığı halde, bu sefer, işten atılma tehlikesini de göze alarak, onun bu isteğini geri çeviriyor. Çünkü biraz önce arkadaşıyla yatmış olan kadına elini süremez artık! Şöyle diyor arkadaşına: «... Anlat ona dillerince, arkadaşımın yattığı kadınla yatamam ben. Yengem. (25

«Mariya Otuz İki Yaşında» öyküsü Bekir Yıldız'ın en iyi yapıtlarından biri değildir, fakat kapitalist Batı dünyasıyla bağdaşamama burada yazarın yaratıcı bilincinde Türk ulusal ahlâk niteliklerinin Almanlarınkiyle karşı karşıya gelme biçimine dönünce bu öykü ilginçlik kazanıyor. Burada gördüğümüz anlayışa Bekir Yıldız'ın birkaç öyküsünde daha rastlarız. Anlaşılacağı üzere yazar, antiemperyalist konumuyla hızını kesemiyor; ayrıca Türkiye'de epeyce yaygın olan, Doğu'nun Batı karşısında ruhça ve ahlâkça üstün olduğu şeklindeki Batı karşıtlığı görüşünün etkisinde kalıyor. Batı dünyasına ekonomik ve kültürel bakımdan bağımlılığa karşı bir tepki olarak değerlendirmemiz gereken bu durum, Bekir Yıldız hesabına bir çelişki sayılmalıdır, çünkü Mehmet Ergün'ün haklı olarak belirttiği

(25) Bekir Yıldız. Beyaz Türkü. İstanbul, 1974, s. 56.

gibi, bu düşünüş tarzı, yazarı, eleştirdiği bir toplum yapısını ülküselleştirme (idealleştirme) yoluna itmektedir

Köylü yaşantısının trajikliğini göstermede Bekir Yıldız'ın yazarlığı Sabahattin Ali'ninkine yakındır. Sabahattin Ali'nin 1930'larda yazdığı öykülerden birçoğu («Kazlar», «Kiralık Ev», «Ayran», «Kağnı» vb.) böyle trajik durumları yansıtır. İnsan trajedisinin nedenleri konusundaki düşünceleri, Türk halkına karşı duydukları sevgi, toplumlarını uyandırma çabaları bu iki yazarı birbirine yaklaştırır

Bekir Yıldız'ın algılayış dünyasında yaşanan gerçeklik her an trajik olanı doğurmakta, trajik olaylar günlük yaşantıya girerek olağanlaşmaktadır. O bakımdan toplumsal ilişkilerde pasif olan köylü tipleri ve bunların yaşantısındaki trajikliğin nedenlerinin araştırılması bu tutkulu yazar için bir amaç değil; halkın bilinçlenmesinin gelişmesini, yaşama düzeyinin yükselmesini önleyen törelerin, derebeylik-aşiret kalıntılarının var olduğu bir toplumu, bu toplumdaki insan ilişkilerini açığa vurmada bir araçtır.

Köylülerin yaşantısını betimlemesinde, yaratıcı çabalarının bu insanların çıkarlarıyla sıkı sıkıya bağlı oluşunda Bekir Yıldız'ın derin bir halkçılığı (demokratlığı) gözlenir ki, bu da onun gerçeklik anlayışından kaynaklanır Halkın çıkarlarını yansıtma eğilimi 1930'ların halkçı yazarları olan Sadri Ertem'in (1893 - 1943), Reşat Enis'in (1909-1984), Suat Derviş'in (1905 - 1972) vb. yapıtlarında da görülür. Türkiye'de toplum ve edebiyat alanındaki gelişmelerin ulusal kendine özgülüğü; gerçekliği halkın çıkarları açısından değerlendirmenin, tek tek yazarlara özgü bireysel bir özellik değil, ama çağdaş Türk eleştirel gerçekçiliğinin bir ölçütü olarak gelişmesine yardım etmiştir.

Uzmanlık alanı Türk Edebiyatı olan ve Sovyetler Birliği Bilimler Akademisi Şarkiyat Enstitüsü Yakın ve Ortadoğu Edebiyatları Bölüm Şefliği yapan filolog *Svetlana N. Uturgauri*'nın *Türk Edebiyatı Üzerine* adlı bu yapıtı iki bölümden oluşuyor. Birinci bölümdeki üç incelemede Uturgauri çağdaş Türk romanındaki gelişmeleri ve belirgin eğilimleri; Batı romanındaki Freudçu ve varoluşçu akımların 1960 sonrası Türk Edebiyatındaki etkilerini ve sosyo-psikolojik nesirin temsilcilerinin yapıtlarındaki başlıca özellikleri irdeliyor. İkinci bölümde yer alan beş yazısında ise, gerçekçi Türk edebiyatının ustaları saydığı Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Aziz Nesin ve Bekir Yıldız'ı

Cem Yayınevi, 'önemli bir kaynak kitap' olan, Uturgauri'nin *Türk Edebiyatı Üzerine* adlı eserini okurla buluşturuyor.